

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>

UNUTMA ZAMANI

Yazı, Bellek ve Eleştiri

Ahmet Bozkurt

Unutma Zamanı / Ahmet Bozkurt

© 2015, İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ

Yayın ve Matbaa Sertifika No: 10614

Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince İnkılâp Kitabevi'ne aittir. Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Genel yayın yönetmeni Senem Davis
Yayıma hazırlayan Cemil Üzen
Kapak tasarımı Engin Beyter
Sayfa tasarımı Derya Balcı

ISBN: 978-975-10-3534-9

15 16 17 18 8 7 6 5 4 3 2 1
İstanbul, 2015

Baskı ve Cilt
İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ
Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna – İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)

İNKILÂP Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ
Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna – İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)
Faks : (0212) 496 11 12
posta@inkilap.com
www.inkilap.com

UNUTMA ZAMANI

Yazı, Bellek ve Eleştiri

Ahmet Bozkurt



Ahmet Bozkurt

1977 Erzincan-Tercan doğumlu. 1998-1999 yılları arasında arkadaşlarıyla birlikte Erzincan'da yayımlanan *Taşra* dergisinin yayın kurulunda yer aldı. 2000 yılında yine Erzincan'da *Le poète travaille* (şair çalışıyor) dergisini çıkartmaya başladı. *Le poète travaille* dergisi Türk edebiyatında yerellik-merkez ve taşra kavramlarının hararetle tartışıldığı bir zeminin ateşleyicisi oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Tiyatro bölümü mezunu. Cumalı-Seferis Gökyüzü Derneği ve PEN üyesi. *Hayalet Gemi, Birikim, Toplum ve Bilim, Geceyazısı, Tezkire, Virgöl, Düşünen Siyaset, Skala, Est&Non, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Cey Sanat, Mimesis, Hece, Sınırdı, Ayraç, Le poète travaille* gibi dergilerde şiirleri, dil felsefesi, modernizm-postmodernizm, yapısalcılık, sanatsal dilin oluşumu, şiirde ben, özne-ben'in dilsel işlevleri ve dilin şiirdeki varoluşsal yaratımı, varoluşsal bellek ve hakikatin kaynağı sorunsalına şiirin duyumsallığında cevap arayan çalışmaları, edebiyat ve resim eleştiri yazıları, denemeleeri, tiyatro oyunları yayımlandı. Resim ve şiir üzerine yazdığı yazılar pek çok ortak kitapta yer aldı. Edebiyat ve şiir sempozyumlarına konuşmacı olarak katılarak bildiriler sundu.

Yapıtları

Şair Çalışıyor, İstanbul 2007, Şiirden Yayınları.

Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik, İstanbul 2012, Ayrıntı Yayınları.

Orpheus'un Bakışı, İstanbul 2014, Ayrıntı Yayınları.

Zamanın titrek mum ışıklarına soluk veren
Annem, ablam Süreyya Göktaş,
kardeşlerim Oktay ve Serap Bozkurt için...

İçindekiler

I. Bölüm

AUSCHWITZ ÖNCESİ YAZI

Hakikatten Sürülmüş Temsil ve Yapısöküm

Unutma Zamanı 13

Varlığın Silinişi: Eleştiri İçin Parergon 17

Derrida'nın Labirent-Yazısı 23

Auerbach'ın Yolculukları, Yara İz'leri 35

Psikanaliz ve Suskunun Dili 41

Varlık, Abject ve Tiksintinin Eril Söylemi 55

Yapısöküm Pragmatist midir? 67

II. Bölüm

YAZININ ZAMAN AYRACI

Yazının Çağırısı 73

Bir Gölge-Fenomeni Olarak Tutunamayanlar 79

Yazı'nın Yırtılverdiği Yer 87

"Son Kare"de Yüz/Ölüm 91

Elma: Ayna Şey 95

III. Bölüm

YAZI VE TEATRAL TEMSİL

Zaman Tutulması: Tragedya ve Trajik Zaman Çevrimi 101

Unutma ve Tarih: Oscar Wilde'in Salomé Oyununda

Zamansal Temsil Biçimleri 109

Marat/Sade: Varlığı Kesintiye Uğratan Teatral Dil 121

Romandan Tiyatroya Savaş ve Barış 129

Şiir ve Büyülü Bir Matematik: Sabahattin Kudret Aksal

Tiyatrosunda Şiirsel Söyleşim 135

IV. Bölüm

ŞİİRİN VE RESMİN YENİ DİL BİLGİSİ

Parçalanın Parergonal Bakış ve Örtülü Bedenin Şiiri

Gözün Egemenliği 151

**Şiirsel İmgelem İçin Görme Fenomenolojisi: Şiirin Bellek
Dramaturgisine Giriş 159**

Şiir-Gölge Resim 175

Dile Gelen Bedenin İmgesel Fenomenolojisi 187

Ayna(sız) Işık 197

**Ayna Bedenlerden Harf Bedenlere: İsmet Doğan Resminde
Bengi-Bakış'ın Esemplastik İnşası ve Penetratüm 203**

V. Bölüm

ŞİİR İÇİN TERSTEN PERSPEKTİF KATMANLARI

Şiir ve Deneme 215

Şiirin Zaman Haritası 221

No Comment: Şiirin Kıyıları İçin 225

**Vehim ve Rüya: Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinin
Zamansal Oluşları 231**

Türk Şiiri İçin Kavşak Noktaları 243

İkinci Yeni'nin Şiir-Yazı'sı 261

Ahmet Oktay ve Varoluşun Şiiri 273

Enis Batur Şiirinin Yokluk Yontusu 279

**Necmi Zekâ'nın Şiir Durakları: Aura'sını Yitirmiş
Zaman İmgeleri 291**

Şiire Adını Veren Kitap 299

Şiir Tutulması 303

Tabula Gratulatoria 311

Dizin 323

Je me risque à ne rien-vouloir-dire
Jacques Derrida



I. BÖLÜM

AUSCHWITZ ÖNCESİ YAZI

Hakikatten Sürülmüş Temsil ve Yapısöküm

**"Bir harf insanın hayalinde 'zihinsel'
olarak varsa, ancak o zaman onu kullanır,
      o harf bir zihinsel olu  umdan, bir s  zden
ya da bir yazıdan m  rekkeptir."
  bn Arabi**

Unutma Zamanı

Ağır bir zamandı sürekli ve anısız

Melih Cevdet Anday

Herman Melville'in beyaz Amerikan rüyasının hülyalı anlatımlarıyla dolu romanı *Moby Dick*, "*Ishmael deyin bana*" cümlesiyle başlar. Eski Ahit'le başlayan bir sürgünlük ve yabancılık psikozunun model adıdır İsmail. "*Ve o, insanlar arasında yabancı adam olacaktır*" diyen Tekvin'de, unutuşa karşı her şeye kadir bir otoritenin varlığını imleyen bir anlamı vardır İsmail'in: *Tanrı işitir*. Sürgün ve yabancı olan İsmail'in, gerçekte kutsal bir sessizlikle malul bir zaman içerisinde yalnızca Tanrı'nın işittiği bir adının olması, bu yazgının bir süreksizlik olarak yaşanmasını mümkün kılan belki de tek tesellidir. Melville'in *Ishmael*'i de varoluşun mevcudiyetinin unutulduğu zamanda bir yok saymaya ve Batılı Beyaz Adam imgesine hizmet eden bir hafızaya sahiptir.

Her şeyin unutularak varolduğu bir uzamda devralınan mirasın, geçmiş an'ın yabansılığı ve zamanın donmuşluğu, gerçekliğin yittiği bir ara dünyaya havale eder bireyi. Unutuş'un içerisinde yaşanan zaman, mutlak bir öteki'ye mündemiç bir eşzamanlılığın da inkârıdır sonuçta. Aynı zamanda, unutuş, başka'sının varlığında bir mevcudiyet hâline sahiptir. Yalnızlığın ve birbaşanalığın hükümsüzleştirdiği bir durumdur bu. Oysa aynı olanın kendisini hep tekrar ederek varolduğu bir bengilikte, öteki de şimdiki an'ın devredilemez mutlaklığında kendini yadsır. Aynı'lığın yittiği uzam, öteki'nin zamansızlaştırılmasına ve silik bir imge olarak kabulüne bağlıdır.

Geçmiş ve şimdi'nin gerçekliğe yönelik bir aidiyet formu sonrasında ayrıştığı bir an'ın adıdır zaman. Unutma edimi ise, hem geçmişin hem de şimdi'nin eşzamanlı dünyasında gerçekleşen bir neden ve sonuç olarak vardır.

Zamanı, geçmişle geleceğin eşzamanlı olarak içinde bulunduğu, anlık bir şimdi olarak gören Walter Benjamin de messianik bir *aura* içerisinde yaklaşır zamana. Auerbach'ın yaklaşımı bu messianik öz'ün hem zamansal hem de mekânsal unutuş hâlini daha açık resmediyor: İshak'ın kurban edilmesi, İsa'nın kendini feda etmesini haber vermesi şeklinde yorumlandığı vakit ve böylelikle ilkinin ikincinin *gerçekleştirdiği* vaadi ilan ettiği düşünüldüğünde, aralarında ne zamansal ne de nedensel bir ilişki bulunan bu iki olay arasında yine de bir ortaklık, bir bağlantı kurulmuş olur. Şüphesiz bu bağlantı, varlığın akıl yoluyla yatay boyut üzerinde tespit edilemeyecek bir bağlantı üzerinden yükselir. Bu bağlantının tespit edilebileceği nihai düğüm noktası ise, hem dikey olarak hem de bu türden bir tarihi tasarlayabilecek ve hem de bu tarihin anlaşılabilirliğinin anahtarını temin edecek biricik özne olan Tanrı'nın inayetiyle ilişkilendirildiği bir konumdur. Şimdi ve burada olan, artık yalnızca dünyevi olaylar zincirinin bir halkasından ibaret değil, *aynı zamanda* her zaman varolmuş olan ve gelecekte de varolacak olan bir şeydir de. Kesin olarak söylendiğinde, Tanrı'nın gözünde bütün zamanlara yayılmış, ebedi ve zaten parçalı dünyevi olaylar düzleminde tüketilmiş olan bir şeydir.¹

Bengilik ve zaman bir perde gibi hayatın duraklarına sınırlar koyan unutuş'u, hangi kozmik çevrimin (*cosmic cycles*) hâlesi içerisinde hapseder? Varlık dünyası nasıl insanı çevreleyen bir oluş'a sahipse, zaman da bu oluş'u mümkün kılan sonsuz bir süregelen tekrardır. Zaman kavrayışı, hiç şüphesiz, şimdi ve burada olan bir dünyaya mündemiçtir. Yaşanılan zaman ancak deneyimlenen bir dünya içerisinde varolur. Oluş ise mevcudiyetini *varlıktan* alır. Kozmik çevrimin niceliksel belirleyeni olarak za-

1 Erich Auerbach (1968): *Mimesis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard, s. 24.

man, kendi mevcudiyetini *kendinde şey* olan *varlıktan* alır. Aktif imgelemlerden müteşekkil olan oluş dünyasında, zaman da bu aktif imgelemlerin bizi kendisinden başka bir şey değildir.

Kendi zamanı içerisinde tekevvün eden bir unutuş hâli, oluş içerisindeki bir dünyada kendi zamansızlığını kurarak, tarihsel çevrimin sınır koyduğu tüm biçimlere karşı niceliksel olarak tartımı mümkün olmayan bir kozmik alan inşa eder. Salomé'nin Vaftizci Yahya'ya âşık olduğu hapishane de geçmişle geleceğin eşzamanlı bir süreç içerisinde bir arada bulunduğu *şimdinin* ritüelistik bir görünümünü va'zeder. Yahya'nın Salomé'ye unutturduğu şey, içinde bulunduğu zamanın uçuculuğudur. Oysa Salomé tutulduğu an içerisinde zamanı sabitlemiştir. Ölümcül bir tutkuyla Yahya'nın unutkan yalnızlığına âşık olmuştur. Yahya'nın hapsedilmesi, belki de bastırılmayan ve yok edilemeyen bir zamanın *unutuşa* terk edilmesidir. Fakat Salomé'nin kadını ve ölümcül tutkusu bu zamanı unutuşun *ellerinden* alarak, ölümün bengiliğine teslim etmiştir.

Edgar Allan Poe'nun *The Fall of the House of Usher* öyküsü de unutmaya yatırılmış bedenlerimizin geriye dönülemez ve ertelenemez olanın ölümcül çizgisinde nasıl bir varlık yıkımıyla sonuçlandığını hatırlatması açısından, tüm ara yüzleri bertaraf eden bir sınır çizgisinde konaklar. Mitologyada lanetli Labdakos soyunun son ilençli sürgünü Oedipus ve onun bir ensest ürünü olan çocuklarında olduğu gibi, Roderick ve Madeline de çürümüş soylarının son kalıntıları olarak taşlaşmış bir zamanın unutkan yalnızlığında, birer ceset gibi yaşarlar bu dünyada. Trajik zaman çevrimiyle örülü bir dünyada soluk alır bu kardeşler: Varlıkları ve sevgileri kendilerini ve yaşadıkları çevrimsel an'ı da yok eden bir yıkıma doğru götürür onları. Tüm sınır durumları aşılmış, unutuş bir yazgı gibi yaşanmıştır bu an'da. Kaçışı olmayan bu *aşma* hâlinin en güzel ifadesi Hölderlin'e aittir: "*Bu sınırda insan kendini unuttur çünkü bütünüyle an'ın içindedir. Tanrı unuttur, çünkü o zamandan başkası değildir.*" Roderick Usher ile kızkardeş Madeline'e kardeş olduklarını unutturan şey nedir, o zaman? İki kardeş arasındaki sevginin ortaya çıkardığı zamansal bir *unutma eşiğiyle* karşılaşırız bu öyküde. Çok daha kökensel

bir ruhsal bütünleşmeyi amaç edinen bir birleşme gibi gözükse de nihayetinde kösnül ve lanetli bir birlikteliktir bu. Roderick Usher ile kızkardeşini böylesi kösnül ve yıkıcı bir birlikteliğe götüren unutmaya biçimi, zamana karşı duyulan hoşnutsuzluğun ve direnişin bir ürünüdür belki de.

İnsan zaman içerisinde konaklayan bir varlıktır. Unutmaya çalıştığımız anılar ise görünenin altında yatan gerçeği örten birer perdedir aslında. Aşırı imge yoğunluğu içerisinde zamanın tarihsel çevrimine tanıklık eden modern insan için ezeli hikmet'in öngördüğü bir *ibnü'l-vakt* (mevcut an'ın oğlu) mevcut mudur, bilinmez. Fakat bilinen bir şey varsa, o da ancak görüngüler dünyasında bir mevcudiyete sahip olan zaman ve mekânın, artık bir Lethe (unutuşlar) ırmağı içerisinde belleğin geçmişe dönük tüm hareketliliğini bir erteleme girişimi, bir *eşik-zaman*'ı olduğudur: Bütün başlangıçların eşliğindeki ölümün yeniden hatırlanmasıyla mevcudiyet bulacak bir doğuma/travmaya ancak geçmişin unutulmasıyla varılabilir. Oysa geçmişin şimdi içerisinde *yuvalandığı* bir zamanda hatırlama, kaydı tutulmanın zamansızlığına ilişkin bir varlık sorusuna vurgu yapar.

Unutmanın *intentio*'su; zamanın dürttüğü bir gelecek kaygısını niyet etme durumunda iken, onu belleğin arkaik geçmişine yollayan *distentio*'sundan hiç de ayrı düşünülmemelidir. Zira unutmanın zamanı, sanıldığı kadar tikel bir uzamda gerçekleşmez. Geçmişle birlikte aynı zamanda gelecek kurgusunu da art-süremli (*diachronique*) bir şekilde denetim altına almak istemesi, ancak onu yaşanan an'ın dokusunda uçucu bir imge hâline getirmesiyle gerçekleşir.

Unutuş'un içerisinde yaşanan bir zaman, bize en hafifinden Marguerite Yourcenar'ın o uğultulu "*En büyük yontucu: zaman*" öngörüsünü neden hatırlatmıyor? Hatırlatmıyor, çünkü zaman geri dönüşsüzdür ve onun her anında yalnızca küçük bir özet gibi durur unutmaya. Tıpkı zamana düşen tinsellik gibi. O yüzden unutmanın an'ın(m) yitimi olduğunu unutmamak gerekiyor. Zaman bir düş gibi yaşandığında, belki de çevrimine yeti-
şemeyeceğimiz tek gerçeklik kipi olacaktır unutmaya.

Varlığın Silinişi:

Eleştiri İçin Parergon

Varlığın arketipal kuruluşu olarak yazı, geçmiş *anın* izinin sürüldüğü bir sözceyle dile gelir. Geçmiş *şimdi*'nin bir tezahürü, *şimdi*'yi ise *çerçeveye* alınacak tüm zamansal temsillerin bir ikamesi olarak kabul ettiğimiz vakit, yeni bir *bellek dramaturgisinin* de olabirliliğine evet demiş oluruz. Onun için, soru imlerine varlık kazandıracak her türlü hakikat faktörü ve yüklemleme eylemi, görünürü gizleyen imgenin kör alanına dâhil olacak bir göndergesel işleve hayatıyet kazandıracaktır. Yazının tüm bilişsel ayrımlarını kurgulayan bir benlik tasarımı, dışsal nesnelerin zihinsel temsilinden ve dış dünyanın patolojik belirtilerinden bağımsız olarak, gerçekte, Brechtyen bir jestüel tasarım örgütler. Bu tasarım aynı zamanda bir benlik aktarımıdır. Heiner Müller'in Pina Bausch'un dans tiyatrosu için dillendirdiği "*onun imgesi göze batan dikendir ve bedenler, anlamın hapsini, yani yayımlamayı yadsıyan bir metin yazar*" şeklindeki öngörüsü de nihayetinde Antonin Artaud'nun metafizik tiyatrosundan bugünün *şimdi*'sine temellük eden tüm izlerin ve bellekle *yaralanan* bedenlerin temsil politikasına el verir. Bedenin ve metnin yazılması, bakış'a sunulması bağlamında tarihselleştirilen tüm imgeler Brechtyen *gestusun* temel parametrelerini oluşturur. Beden artık, ziyadesiyle *teatral* bir göstergenin imleyeni olarak, dramatik bir kurgunun *işaret* eden ögesidir. Böylesi bir temsil ekonomisi içerisinde genelleştirilebilir bir *epizodik bellek* ile karşı karşıya kalırız. Epizodik belleğin kayıt altına aldığı tüm imgelemsel süreçler, yazının zamansal temsil biçimlerine ikame olması ile mi sonuçlanacaktır? Şüphesiz epizodik bellek *şimdi*'si ve hakikati

olan bir zamansal tasarıma sahiptir. Onun için, tahayyül edilmiş bir kurgu olarak geçmişle ve onun zihinsel temsil biçimleriyle bir ortaklığı yoktur. Zira geçmiş şimdiki *anın* ürünüdür, onun bir nedeni değildir.

Şimdi'yi anlamaya yönelik bir edim olarak eleştirel bakış, geçmişin imgelerini bugüne taşıyan yazı'nın *ikonik işaretine* nasıl karşılık vermektedir? Sanırım öncelikli olarak sorulması gereken sorulardan biri de budur. Böylesi bir dizgenin bilincinde olarak eleştirel bakışın, dile geldiği düzlemin aslında hiç de yabancı-sı olmadığı epistemik bir yarılmaya denk düştüğünü görmek pekâlâ mümkündür. O halde, bugün eleştiri üzerine düşünmek ne anlama gelir? Eleştiri üzerine konuşmak; onu diğer disiplinlerden ayırıştırarak kendisini konumlandığı heretik yapının bilincinde olarak dile geldiği düzlemin, aslında hiç de yabancı-sı olmadığımız bir epistemik yarılmaya denk düştüğünü görmek demek değil midir? Şüphesiz modernleşmenin tarihe ve zamana geç kalmış tüm sakatlıklarıyla malul bizim gibi periferi ülkeleri için, eleştirel bilinç ve eleştirel söylem kipleri de bu gecikmeden ve ertelenmeden fazlasıyla nasiplenmiştir. Eleştiriye bir ölçübilim, bir edebiyat kanon'u gibi görmek onu aslında fetiş bir ikona indirgemekten başka bir şey değildir.

Eleştirinin ne'liğine ilişkin soru da şüphesiz, hakikati dilendirmek çabasında olan eleştirinin egemen kavramlarının, tüm çoğul söylem biçimlerinden bağımsız olarak ele alınmasıyla bir cevaba kavuşacaktır. Bu bağlamda ele alınması gereken edebiyat eleştirisi de kendi özgül teorik ve felsefi bağlamından bağımsız, yekpare bir yapıya sahip değildir. Eleştirinin her şeyden önce bir disiplin olarak kavramsal ve teorik yapısına egemen olan estetik ve felsefi bağlamı, bütün olarak edebiyat eleştirisinin de özgül yapısını oluşturur.

Disipliner bir yapı olarak edebiyat eleştirisinin kavramları, felsefeye ait kavramların ve onun estetik yaklaşımının bütünyle egemen olduğu bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla edebiyat eleştirisinin pek çok teorisye Kantçı ve Hegelci estetiği takip etmişlerdir. Eleştirel teorilerinin tüm kavramları da doğal olarak Kantçı

ve Hegelci, Nietzscheci argümanlardan türetilmiştir. Yazınsal alanın eleştiri ile kurduğu apaçık ilişkiyi çok daha köklü tarihsel ve felsefi geçmişlere dayandırmak mümkün. Fakat yazınsal alanın eleştirel teori içerisinde başat bir şekilde açığa çıktığı, önemli kırılma noktalarından birini de İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün *gösteren (signifiant)* ve *gösterilen (signifié)* mantığı üzerine kurduğu *semiotik potésisi* oluşturur. Saussure'ün tüm dilbilimsel kavramları yazınsal metnin eleştirel yönelimine ilişkin geniş bir art-alan oluşturmuştur. Dilin çiftli boğumlanması (*la double articulation du langage*) durumundan hareket eden André Martinet de fonemlerden meydana gelen dilbilimsel dizgenin, gösterenlerin inşasına dayalı gösterilenler olmadan bir birim oluşturamadığından söz eder. Martinet'in bu yaklaşımı da doğal olarak gösteren'in yapısını, anlamın etkisine karşı hamiplik görevi üstlenmesinin sonucu olarak kurulmuştur. Gösteren ve gösterilen arasındaki geçişkenlik de bu şekilde açığa çıkar. Bu dilsel geçişkenlik durumu, eleştirel metnin ara birimlerine de müdahil olan bir kavramsal dizgeye denk düşer. Bu yapı eleştiriye dilin ikili mantığı üzerinden hareket eden bir metin-kuruculuk içerisinden oluşturur. Nasıl Michel Foucault'nun sosyo-tarihsel düzlemde ilerleyen estetik yaklaşımı eleştirinin ihtiyaç duyduğu temel yaklaşım biçimlerinden yalnızca birini oluşturuyorsa; aynı şekilde Pierre Bourdieu'nun kültür sosyolojisi de süregelen bir yapı olarak ilerleyen tarih ve toplum birlikteliğinin ekonomik, sosyal ve siyasal açıdan hangi türden estetik normların, değerlerin ve kültürel kalıpların geçtiği yapısal süreçleri verili olmayan bir bakış açısından sergiler. Bu durum ise, eleştirel bilinç için olmazsa olmaz kültürel bağlamların, siyasal, felsefi ve estetik teorilerin hangi başat eğilimlerin ve uygulamaların sonucunda değerlendirilmesi gerektiği noktasında, kültürel çalışmalara sevk edecek bir nirengi noktası oluşturur.

Edebiyat teorisinin oluşumunu teşkil eden Kant, Hegel ve Nietzscheci felsefi argümantasyonlar ve bu argümantasyonlar üzerinden bugün halen daha devam etmekte olan tartışmaları ve kavramsal döngüyü ele almadan, yazınsal alanı ve yazınsal eleştirinin

bugününü de anlamak pek olası görünmüyor. Zira Kant, Hegel, Croce, Nietzsche, Saussure, Gadamer, Heidegger, Marx, Lukács, Benjamin, Adorno, Bakhtin, Jameson, Eagleton, Greimas, Barthes, Foucault, Coleridge, Eco, Eliot, P. de Man, Lyotard, ve Derrida'ya uzanan bir çizgi üzerinden yürüdüğümüz vakit, eleştirinin metinsel olarak geçirdiği tüm aşamaları ve ara-yüzleri de görmek, anlamlandırmak daha işlevsel bir noktaya götürecektir bizi.

Bu durum, benim, adına *temsilin aporetik iz'i* diyeceğim bir kavramsallaştırmanın, Batı düşüncesi içerisinde yerleşikleşmiş bir ilişkisiz ilişkinin söylem sicilleri ile yazıyı ve benliği kurban etme edimine dayanan bir dizi *tekrar-şimdiye-getirme (re-présentation)* durumunun, tamamen yazının felce uğratılmış dilbilgisel kökleri ile ilgilidir ve çok daha kökensel bir *iz* sürmeyi gerekli kılan bir yolculuğa yazgılıdır: Tıpkı Odysseus'un yolculuğu gibi bitimsiz bir yolculuktur bu. Böylesi bir yolculuk, İbrahim'in Moriya dağındaki yolculuğuna eşlik eden Søren Kierkegaard'ın yapıtının ortaya çıkardığı gerçeklik ve temsiliyet alımlamasından, İbrahim'in sessiz ve bir nefes tutulması gibi şimdisi olmayan tüm zamansal temsil biçimlerine olanak sağlayan geçmiş ve bellek yönelimi tüm özne yapılarıyla birlikte hareket eden *kurban sunumuna* kapı aralar.

Yunanca seçmek, ayırmak, karar vermek anlamına gelen *kri-nein* sözcüğü, Fransızca *critique* sözcüğünün de kökenini oluşturur. Aynı şekilde, Fransızca *crise* sözcüğünün kökenini oluşturan Yunanca *krisis*'in de kriz ve bunalım anlamlarına geldiğini hatırlatarak, eleştiri kavramının bizatihi bir buhranın ve hiçbir dile çevrilemeyecek olan karanlık bir örtünün, perdenin de taşıyıcısı olduğunu unutmamak gerekiyor. Ancak bu şekilde eleştiri kavramına yükleyeceğimiz tüm anlamlar döngüsel bir buhranın çevrenini oluşturmada yazara bir katkı sağlayabilir. Onun için, dile gelen tüm edimlerin sakatlanmış bir yaşamdan arta kalan kırık imgelere bahşedilen mevcudiyetten öte bir anlam taşıması gerekir. Böyle düşünüldüğü vakit, metne özgüllüğünü *sunan* tüm varoluş kipleri de ancak yazının dolayımşallığı içerisinde bir *parergona*, bir önsöze, bir sunu'ya sahip olabilir.

Alain Badiou sanatın *kendisi*'nin bir hakikat sürecinin taşıyıcısı olduğunun altını çizerken, *inesthétique* olana temel bir işlev yükler. Sanatın bizatihi felsefe gibi disiplinlere ihtiyaç duymadan kendi kendini düşündüğü noktada aykırılığın başlangıç eşliğini oluşturması, bu işlevsellikte, belirleyici bir noktadır. Badiou, felsefenin şiire kendi hakikat dizgesini dayatmasını *estetik*; şiirin felsefeye bir hakikat sürecinin yepyeni varlığını dayatmasını *inesthétique* (estetığe aykırılık, aykırı olan) olarak adlandırıyor.² Kuşkusuz Badiou'nun böylesi bir edim dolayımında açığa çıkarttığı hakikatin görünen yüzü, şimdiki zamana ait aksiyomatik bir gücün dönüşümünü talep etmekten öte bir anlam taşımıyor.

Ashında Badiou'nun mevzisini sağlamlaştırdığı yerden eleştiri sorunsalına bir giriş yapmak mümkün. Aynı durum Roland Barthes'ın, içine girdiğimiz ve bizi yazı'nın gerçeğine götüren tarihin bir anından başka bir şey olmayan eleştirinin, dilin başka bir dili eksiksiz olarak konuşması olduğuna inandıran bakışında somutluk kazanır. Bir dolaylama olarak eleştiri ("*La critique n'est pas une traduction, mais une périphrase*") bizatihi öznenin kendisi olan "yokluk" üzerinde ısrar etmez. Böylece Barthes, bir yapıtın metaforik imlemlerini sürdürerek, bir kez daha, gösterilenin uzaklığının gösterme edimi içerisinde yer aldığını düşünen eleştirmenin yazınsal uzamın berisinde olmadığını vurgular.³ Keza Jean-Paul Sartre'ın bağlanmalı edebiyat (*littérature engagée*) ilgisinde somutlaşan, yüzyılın başlarındaki dil bunalımının gerçekte şiirsel bir bunalım olduğu öngörüsünü de hesaba kattığımız vakit, artık yeni bir yol ayırımında olduğumuz çok açıktır.⁴

Sözün ve yazının bellekle kurduğu mütakabiliyet ilişkisinin ayırımında olan bir şiirin düğüm noktası (*points de capition*), böylesi bir bunalım anına her dönemde maruz kalacaktır.

2 Alain Badiou (1998): *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil.

3 Roland Barthes (1966): *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil, s. 72.

4 Jean-Paul Sartre (1964): *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll. Folio. Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Can, 2005, s. 23.

Derrida'nın Labirent-Yazısı

Batı metafiziği geleneğinin varlığı ifşâ etmekten çok, ona şiddet uygulayarak varolduğunun altını çizen Jacques Derrida'nın *déconstruction*'unda bu zamansal kopmayı, kayıt altına almayı, *bakış*'a sunulmayı tüm yönleriyle görmek ve ona tanıklık etmek mümkündür. Derrida *De la grammatologie*'de varlığın bir mevcudiyet olarak belirlenmesinin tarihi olarak metafiziğin tarihini, onun serüveni ile örtüşen *sözmerkezciliğin* (*logocentrisme*) bütünüyle iz'in indirgenmesi olarak üretildiğini defalarca hem Rousseau'nun hem Platon'un hem de Hegel'in eseri arasındaki eşsiz bir konumu işgal eden koşutluklar üzerinde, hep yazının metafizik karşıtlığı üzerinden yol alarak ele almıştı.⁵ Bu yol alışı Derrida, Rousseau'nun yazı karşısında konuşmaya öncelik tanıdığı ve bizi Batı metafiziğinin de kalbinde yer alan pozitif ve negatif karşıtlıklarla bir hesaplasmaya girer ve onu yazı adına mahkûm eder. Konuşma ediminin yazı ile olan metafizik ilişkisindeki merkezi karşıtlıklardan biri de budur. Onun için Derrida, varlığın bu geleneği mistifiye eden mevcudiyetle (*présence*) aynileştirilmesine karşı çıkar. Derrida'yı Rousseau'nun yazıyı mevcudiyetin ve konuşmanın hastalığının yıkımı olarak gören bakışından ayıran temel çelişki de budur zaten. Derrida'nın bakışında özgülleşen tek şey, konuşmanın değil bizi yazının öncelikli olduğu durum önem kazanmıştır. Derrida açısından yazı tüm tarih ve tarihsel oluş alanını açar, bu nedenle dilin kaynağı ile yazının kaynağı hiçbir şekilde birbirinden ayrılamaz. Ancak Derrida, yazının sözde türemişliğinin tek bir şartla mümkün olduğuna inanmaktadır: Orijinal, doğal bir dilin asla varol-

5 Jacques Derrida (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, s. 145-146.

maması, asla el sürülmemiş ve yazı tarafından dokunulmamış olması şartıyla, kendisinin daima bir yazıya sahip olması şartıyla.⁶ Derrida'nın *déconstructif* çabası tam anlamıyla Batı metafiziğine yöneltilmiş köklü bir saldırıdır. *De la grammatologie*'de bu köklü saldırının kimi öncüllerinin altını ise ziyâdesiyle çizmiştir. Rousseau'nun konuşma formülasyonunu altüst eden Derrida, yazının konuşmayı önceleyerek izlediğini, konuşmayı kavradığını ve yazının konuşmanın *armağanı* olduğunu söyler. Derrida'nın *déconstruction*'u Batı metafiziğine bu çok yönlü saldırının ana eksenini oluşturur. Bu eksen, onun söyleminde, sürekli kopmalarla varolan Batı metafiziğini kesintiye uğratacak başlangıç eşiğini oluşturur. Yazının öncesine ve ötesine ilişkin bir *görü* (*intuition*), bir dolaysız mevcudiyet, bir yerinden etme, yer değiştirme, kaydırma (*déplacement*) mevcuttur onun uzam-zamansal oyununda. İşaretler ve kaydını tutar her güçlü gerçekliğin. Dile maruz kalmışlığın verili bir dil içerisinde alımlandığı bir dünyada *verilişin* (*donation*) ve düşlemsel olanın *ötekiliği* (*altérité*) kaydı altına aldığı uzamsal bir aralıkta soluk alan imge, imleyenin askıya alındığı bir kararsızlık an'ının iz'ini sürer. Derrida için de zaten, *görü*'nün en hakiki biçimi olarak işaret, *zaman* içinde bir varoluş olup mevcudiyetin silinişini imler.⁷

Batı düşüncesindeki ayrışmanın parametrelerini bütün bir felsefi geleneğe taşıyan Nietzsche, Heidegger, Lévinas ve Freud gibi isimler en başından beri Derrida'ya kaynaklık etmiştir. Özellikle Hegel ve Husserl kaynaklı Saussure dilbiliminin ve fenomenolojik yöneliminin önünde ve ötesinde durması, onu Nietzsche ve Heidegger etkisiyle birlikte bir *destruction* (*sökme*) girişimi olarak Batı metafiziğinin *déconstruction*'una yönelten temel faktördür. Lévinas'ın Talmud kaynaklı *öteki* (*l'autre*) felsefesinin

6 Jacques Derrida (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, s. 126.

7 Derrida'nın konuşma ve yazı arasındaki karşıtlığa müdahalede bulunması da yine Batı metafiziğindeki temel karşıtlığa, yani konuşma edimine Platon'dan beri yüklenen gizil anlamla alakalıdır. Bu aulam ise yine Derrida'nın *L'écriture et la différence* adlı yapıtında uzun boylu tartıştığı gibi şiddete yaslanmaktadır. Bkz. Jacques Derrida (1967): "Violence et métaphysique *Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas*" in *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, s. 117-228.

ve Freudyen bilinçdişi (*das Unbewusste*) kavramının kaynaklık ettiği psikanalitik yönelimi, Marx ve Bataille'ın sakınımsız ekonomi-politiği içerisinde "çığından çıkmış bir zaman"da Hegel-yen diyalektiğin ürünü olarak gördüğü "bütünsellik" iddialarıyla hesaplaşan Derrida'nın radikal bir hermeneutik tasarısı olarak *grammatologie*'si, hiçbir vakit yazınsal etki ve kaynaklardan da uzak durmamıştır. Mallarmé, Kafka, Melville, Joyce, Celan, Artaud, Jabes, Blanchot Sollers gibi şair ve yazarların metinleri aracılığıyla sökümlendiği dünya bizatihi yazının ertelenen (*différer*) zamanı içerisindeki metnin *bambaşka (tout autrement)* dünyasıdır. Keza Derrida'nın Batı metafiziği sorgulamasında merkezi önem taşıyan şey, "ses"li, işitsel sözün karşısında yazının geriye itilerek hep bir eklenti (*supplément*) olarak konumlandırılmasının nedenlerine ulaşmaktır. Metafiziğin işitsel söze yüklediği yüceltmenin yazının reddi üzerine kurulu yapısını irdeleme uğraşı Derrida'yı Batı metafiziğinin sözmerkezci doğasıyla başbaşa bırakmıştır.

Derrida, yazı karşısında sözü önceleyen bu metafizik dolayışma, "*Introduction à l' 'époque de Rousseau'*" bölümünde genişçe yer verir.⁸ Platon'daki sözlü gelenek de, onun düşüncesinin yazıya dökülememiş diyalogları ve formları vesilesiyle yazılamayan öğretiler (*ágrapha dógmata*) dolayımında, özellikle *Phaidros*'ta çok açık bir şekilde bu metafizik geleneğin ilk durağını oluşturur. Platon, "yazının resimle ortak ciddi bir kusuru vardır, çünkü ressamın ürünleri canlılık taslar, ama yine de onlara bir soru sorsan derin bir sessizliğe gömülürler" der. Fakat Platon için yazılı sözden çok daha güçlü olan bir söz vardır. Bu, "ruhu olan, bilginin canlı sözü"dür.⁹

Derrida'nın üzerinde durduğu söz-yazı karşıtlığını, kadim Yunanlıların *lógos*'u¹⁰ anlamlandıran, çoğu zaman ise yaratımın

8 Jacques Derrida (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, s. 145-202.

9 Platon (1997): *Phaidros*, (çev. Hamdi Akverdi), İstanbul: MEB, s. 122.

10 Yunan *lógos*'u ve onun mitik çemberi üzerine bkz.: Jean-Pierre Vernant (1992): *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris: Éditions du Seuil; Jean-Pierre Vernant (1996): *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*, Paris: Editions La Découverte; J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet (1981): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: François Maspero; Paul Veyne (1983): *Les Grecs*

araçsal nedeni olarak gördükleri bir hakikat (*alêtheia*) olarak dizgeleştirdikleri, tüm zamanı kuşatan bir edim olarak görmek mümkün müdür? Bu noktada kadim Yunanlılar için *lógos*'un tam da, iç düşüncenin ifade edildiği bir söz olarak anlaşıldığını, bir konuşma ve akıl yetisi olarak görüldüğünü; söz, dil, anlatma, kural, esatir, belâgat, kelâm gibi pek çok anlamsal-mitik öğeye sahip olduğunu teslim etmek gerekiyor. Zira uykuya yatırmak, uyutmak, sermek, derleyip toplamak, ayırdetmek, nakletmek hep *lógos*'un anlam çevrenini oluşturan tanımlamalardır. O nedenle *lógos* daha en başından, Herakleitos'un düşüncesinde evrenin temelinde yatan düzenlenmiş bir ilke olarak yerini almışken, Platon'da hakiki ve doğru bilginin karakteristiği olarak bir doğru kaniyi (*dóksa*) temsil eder. Stoikler için *lógos*'un evrende her şeyi meydana getirici gücü (*lógoi spérmatikoi*) Aristoteles için de geçerli olan bir akılsallık ve orantı düşüncesinin devamıdır. Stoacıların iç *lógos* (düşünme) ve dış *lógos* (konuşma) ayrımı da Talmud'un "Tanrı kelâmı"na kadar geçecek süreçte *lógos*'un hangi aşamalardan geçtiğini göstermesi açısından ilginçtir. Kadim zamanlarda duyulur dünyanın (*kósmos aisthêtós*) yaratımlarıyla birlikte, *lógos*'un yaratımın mührü ve evrenin râbitası olma durumu bu kavramın metafizik içerisinde edindiği aşkın konumun en belirgin göstergesidir.

La pharmacie de Platon (Platon'un Eczanesi) metninde Derrida yazının mitle olan bağının, mitin bilgiye ve kendisinde aradığı bilgiye olan karşıtlığıyla kesişen bir şecere bilgisi (*genealogique*) ile olan kopuşunun ve kaynaktan uzaklaşmasının bizatihi yazı ve mir yoluyla anlamlı hale geldiğini düşünür. Çünkü yazının tanımı hep bilmeden tekrar edilerek başlar. Yazı ile mitin bu akrabalığı, her ikisinin de hem *lógos*'tan hem de diyalektikten ayırt edilmiş olarak daha da kesinleşeceğinin işaretlerini sunar.¹¹ Derrida açısından Platonik idealizm, yazının konuşma karşısında *silinişinin*

ont-ils cru à leurs mythes?, Paris: Éditions du Seuil; Raymond Queneau (1973): *Le voyage en Grèce*, Paris: Éditions Gallimard; Alasdair MacIntyre (2001): *Ethik'in Kısa Tarihi*, (çev. H. Hünler-S. Zelyut Hünler), İstanbul: Paradigma.

11 Jacques Derrida (1972): *La Dissémination*, Paris: Éditions du Seuil, s. 71.

başlangıcıdır. O nedenle yazının tanrısı hem bir bilimin hem de gizemli bir eczânın, tıbbın tanrısıdır. Bu anlamda *pharmakon* (φάρμακον) hem devâ hem de zehirdir. Babaya sunulan, *pharmakon* olarak yazıdır. Platon'un yazıyı gizemli ve tedirgin edici bir güç olarak sunmasının altında onun uyuşturan yönüne ilişkin bir işaretleme söz konusudur. *Pharmakon*'un anagramlardan kurulu oyun oynayan yapısı, sözün teatral temsiline de olanak sağlayan metinsel örgüsüyle ilintilidir. Kralın yazıya karşı çıkışı da, bu bağlamda, anlamlıdır: Yazı, belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar; bilgiyi azaltır, belleği iskaalamayı hedefler, *mnèmè*'yi (bellek) değil, yalnızca *hypnomnesis*'i (uyuşturma) pekiştirir. Derrida, tam da bu sebepten olsa gerek, *pharmakon* ve yazının hep bir yaşam ve ölüm sorusuna denk geldiğini düşünür. Platon'un sofist tanımlamasında yazı, ruhları unutkan kılışıyla bizi cansıza ve bilmemeye doğru çevirir. Çünkü yazının özü ve kendine has değeri yoktur. O simulakr içinde oynanır, belleği ve bilgiyi hep taklit eder. Yazı, Platon'da hep eklentinin eklentisi, gösterenin göstereni, temsilcinin temsilcisidir. Platonik öğretinin zımni açıklaması da budur zaten: harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için, ruhları unutkan olacaktır (*lehten men en psuchais parexei mnèmes amélétésia*).

Platonik épos'da açığa çıkan şey yazının (*grammata*) mitik kökeni ile ilgilidir. Platon'un sunumunda Mısır tanrısı Theuth yazı tanrısı olarak baba Thamus'un karşısına çıktığı vakit, yazıyı sunmak için "Ey Kral, der, işte bir bilgi, bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidath olacaklar. Belleğin de bilgilendirmenin de devâsı (*pharmakon*) bulundu". Derrida Platon'un evirmeceli yazısı (*écriture anagrammatique*) boyunca Tanrı-Kral'a, babaya sunulan yazının *pharmakon* olarak baba tarafından geri çevrilerek alçaltılmasını, yüzüstü bırakılmasını babanın her zaman yazıdan şüphelenen ve onu gözaltında tutan gücüyle açıklar. Sözün (*parole*), yani lógos'un gücünü ve kaynağını babalık konumuna tahsis eden platonik şema nasıl Batı metafiziğini bütün kavramsallığıyla kurmuşsa, bir yazı sorusu olarak "konuşan özne"nin, kendi

sözünün babası olduğu gerçeği de yeni bir anlam koridoru açar: Lógos bir oğuldur, babasının mevcudiyeti (*présence*) ve babasının mevcut (*présente*) yardımı olmadan, oğul kendi kendisini yok edecektir. “Fakat bir baba nedir?” sorusunu soracak olan Derrida, *pharmakon*’un sunulan bir devâ ve zehir olmasından hareketle, *pharmakon* sözcüğünün muammalı tüm anlamları dolayımında, nasıl bir tersine çevrilmiş hakikatin dile getiricisi olacaktır? Yazı ve söz ilişkisindeki çevrimi, yasak ve baba katilliği ile eklemlemek hiç de boş bir çaba olmayacaktır. Dolayısıyla Derrida söz-yazı karşıtlığı içerisindeki bu durumu, şaşırtıcı bir şekilde, babanın ve doğru yolu gösterenin *geciktirilmiş* (*différé*) katli olarak sunar. Çünkü zaten babalık gibi bir şey, kendisini ancak lógos’dan itibaren düşünceye sunar. Theuth ve Thamus, yazı-söz karşıtlığının anlam koridorları bize *yazılı izler*’in (*les traces écrites*) etkinliği, baba-oğul ilişkisi ve baba katli gibi karşıtlıkların birbirlerinin üzerine kapandığı bir dünyada konaklama olanağı sağlar. Varlığın hakikatının farklılığa izin vermeyen mevcudiyeti sayesinde Sokratik bir rasyonalite ile şekillenen Batı metafiziği içerisinde bu baba-oğul ilişkisini, uygunluğu uygun-suzlukta (*sa propriété est l’impropriété*) yatan bir geri dönüş olarak görmek mümkün müdür? Oedipus’un zamansız doğmuş bir oğul olarak baba katilliği de aynı Platonik ve Homerik ethos’un bir ürünü değil midir? Antik Yunan’da oğula doğumu tamamlanmış, anadan ayrılmış, babanın onayıyla uygarlaşmaya hazır anlamlarına gelen *lokheuma* denmesi de bunu göstermez mi? Nicole Loraux’nun da imlediği gibi Yunan sitesinde oğullar kendisini dünyaya getirenden hiçbir iz taşımaksızın babanın birer kopyasını oluştururlar. Yunan sitesinde babanın aksine ananın bedeni bir anlamda bir yazıt’ın, bir yazının zarfı görevini görür.¹² Söz’ün sahibi olarak baba yazının her zaman öncelidir. O nedenle gücün sahibi olan baba, söz’ün istediği gibi oğulu, ya-

12 Nicole Loraux (1990): *Les mères en deuil*, Paris: Éditions du Seuil, s. 108; Bu yapıtı odağına alan ve Yunan sitesinin dışı özelliklerine “yazı” bağlamında vurgu yapan bir çalışma için bkz.: Philippe Borgeaud (1993): “La cité grecque au féminin”, *Revue de l’histoire des religions*, No: 210, s. 349-356.

zıyı karanlıkta bırakabilmektedir. Özcesi, oyuna izin veren tüm belirsizliklerin sahibidir söz. Baba tarafından kurbanın, yazının sunulduğu bir eylem olarak İshak'ın konumu, aynı söz-yazı karşıtlığının bir devamıdır. İbrahim'in, Tanrının yüce ve bilinmez söz'üne, kelâm'ına olan sonsuz imanı, İshak'ın (yazının) silinme edimini fazlasıyla haklılaştıran bir eylemdir artık.

Phaidros diyalogundan yola çıkan Derrida, eğitimi söz konusu edinen yapıtında yazı gibi saçmalıklarla (*niaiseries*) uğraşmayı kendisine yediremeyen ve yazının, sözün bir temsilcisi olmaktan başka bir şey olmadığını söyleyen Rousseau'nun *Emile ou de l'éducation* ve *Fragments inédit d'un essai sur les langues* yapıtı boyunca yazı karşıtlığının, yazının sadece sözün bir eklentisi olduğunun ve böylelikle yazının olsa olsa ancak sanatın dolaylanmış bir temsili (*représentation médiate*) olduğunun izini sürer.¹³ Bu köklü iz sürme edimi yine bir Aydınlanma düşünürü olan Condillac okumalarıyla devam eder.¹⁴ Dehanın ertelenen eylemini (*l'après-coup*) odağına alan Derrida açısından Condillac da yazıyı ikincil gören Batı metafiziğinin önemli duraklarından birini oluşturur. Onun *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) adlı yapıtı, yazıya dair söyledikleriyle bu temsil biçiminin tamamlanmış halkalarından birini oluşturur. Condillac açısından, insanlar düşüncelerini birtakım seslerle birbirlerine anlatmak durumuna gelince, bu düşünceleri kendilerinden sonraları da yaşatmaya ve mevcut olmayan kimselere tanıtmaya elverişli olan birtakım yeni işaretler tasarlamak mecburiyetinde kalmışlardır. Bunun üzerine muhayyile onlara zaten hareketlerle

13 "Parlerai-je à présent de l'écriture? Non, j'ai honte de m'amuser à ces niaiseries dans un traité de l'éducation", J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, in *De la grammatologie*, s. 149; "L'écriture n'est que la représentation de la parole; il est bizarre qu'on donne plus de soin à déterminer l'image que l'objet (...) Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole... La parole représente la pensée par des signes conventionnels, et l'écriture représente de même la parole. Ainsi l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée", J.-J. Rousseau, *Fragment inédit d'un essai sur les langues*, in *De la grammatologie*, s. 42, 207.

14 Derrida'nın Condillac okumaları için bkz.: (1972); *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit; (1973); *L'archéologie du frivole*, Paris: Éditions Galilée.

ve kelimelerle ifade etmiş bulundukları ve daha ilk anlardan itibaren metaforik dili vücuda getirmiş olan bir imgeleme sunmuştur. Bu türden bir iletişimin sağlanabilmesi için de en doğal yol, nesnelerin imgelerini çizmekten geçer. Bir insan veya at düşüncesini ifade etmek için birinin veya ötekinin şekli gösterilmiştir, ilk-yazı denemesi de böylece ancak basit bir resim olmaktan ileri gidememiştir.¹⁵ Bu resmetme edimi, mimetik bir tekrar olmaktan ziyade, Platon'la birlikte başlayan söz-yazı karşıtlığının sonlandığı nihai bir aşama olarak kendisini gösteriyor.

Derrida'nın düşüncesinde mevcudiyetin yapısını belirleyen şey *différance*'tır. Onun temelinde ise dil vardır. Dolayısıyla *différance*'ın ifadesini bulduğu tek gerçeklik kipi dildir. Zaten dili sınırsız bir oyun mantığı içerisinde anlamlandıran Derrida, dilin kendi gerçekliği dışında bir gerçekliği yansıtmadığını da özellikle belirtir. *Différance*'ın imlediği en temel öncüllerden biri de yazının öncesine ve ötesine dair bir mevcudiyet metafiziğine temellendirme yapmasında aranmalıdır. *Différance*'ın zaman ve mekân içerisinde imlediği farklılık kipi, aynı zamanda bir *erteleme* (*differe*) edimine vurgu yaptığı gibi, uzamsal bir *uyum*'un zamansal farklılığına da vurgu yapar. Batı düşüncesindeki mutlak bilgiye dair tüm kökensellik iddialarına ve hakikate ilişkin tüm mütakabiliyet teorilerine ve önkabullerine karşı itirazın bir mevcudiyet mantığı içerisinde dolaşıma sokulduğu, özgül bir ayrımın adıdır *déconstruction*. Sanıldığının aksine yazınsal ve felsefi bir nihilizmin anahtarlarına sahip değildir. Ele aldığı metni özgürleştirmek gibi bir amacı vardır: "*metnin dışında hiçbir şey yoktur*" (*il n'y a pas de hors-texte*). "Sökme" fiilinin bu kadar etkin bir rol üstlenmesinin en nihai amacı da bu özgürleşme hâlinin gidecek tek bir anlamı olmayan metnin içerisindeki tarihsel tortulara

15 "Alors l'imagination ne leur représentera que les mêmes images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient, dès les commencements, rendu le langage figuré et métaphorique. Le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses. Pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on représentera la forme de l'un ou de l'autre, et le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture", Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, in *Marges de la Philosophie*, s. 371.

karşı uyanık bir zihnin, hakikat faktörlerini devreye sokmasıdır. Dolayısıyla *déconstruction*'u bir yöntem olarak adlandırmak Derrida'nın ön kabullerine ters bir durumu hayata geçirmekten öte bir şey değildir. O bir yöntem değildir, tersine bir yöntem oluşturmanın tüm nihai ön kabullerini ve köken arayışını reddetmenin bilgisidir, bir yorumdur.

O halde bir Derrida metni neden Lévinas'ın dillendirdiği o düşünme güçlüğüne giderek artan bilincinden¹⁶ nasiplenmiş, sakınımsız ve "bambaşka"dır (*tout autrement*)? Onun metnini düşüncenin tüm kıvrımları içerisinde eylemli kılan ne türden bir görüngü siyasasıdır ki sorguladığı ve imlediği tüm şeyleri tamamen kendine özgü bir *aşma* mantığıyla sunmasına olanak vermektedir? Belki biraz erken dile getirilmiş bir öngörüdür, fakat bir *labirent-metindir* Derrida'nın yazısı: Anlaşılmazlığı, savrukluğu gaye edinmeyen, yazının titreyen soluğunda tüm kavramlarını, sorgulamalarını, görüngülerini işaretleyerek kaydını tuttuğu, iz'ini sürdüğü kendi *biblio-bio-graphie*'sinin imlemi olan bir *imzanın* taşıyıcısıdır onun metni. Tek bir üsluptan daha ziyade, anlamın mevcudiyetinde hayatiyet kazanan *Derrida'nın üslupları*'ndan bahsetmek gerekir. Zira onun ritmi; ağır aksak ilerlemeyen, çözen, söken, aynı zamanda iç örgülerini örerek ilmeklerini kördüğümüne dönüştürmeden atan, sakınımsız ve tedbirli bir ritimdir. Her Derrida metni temsili olduğu yapısal örgülerin bakışımı bir *distance*'na (*uzaklık, mesafe*) da göz kırpar.

Bu uzaklığın yayıldığı, saçıldığı alanları yazı ve anlamın mevcudiyeti dolayımında, silinen iz'lerin gücüllüğünde, her işaretin ve temsilin yapı sökümüne girişerek deşmek, biraz da Derrida'nın ikili olgulara yönelişindeki ısrarlı bakışında sabitlemek, sanırım onun yazısının coğrafyasına egemen olan dışarı'nın çağrısına kulak kabartmakla gerçekleşecek bir edimdir. Böylesi bir durum, tüm *bilinçsiz hatırlamaları* (*réminiscence*) ve temsilin dolaysızlığını sürekli tekrarlanan eylemlerin eşliğinde yazıya

16 Emmanuel Lévinas (1973): "Tout Autrement", *L'Arc: Jacques Derrida*, No: 54, s. 33-37.

mukim kılmaktan öte bir anlam taşıyacaktır. Zaten Derrida'nın *La double Séance*'da¹⁷ kurduğu sarmal yapı, sayfa başlarında hep bir boşluğa işaret eden *başlığın* askıya alıcı değeri de onu temsilin kapalılığı konusunda teatral olanın yazıyla girdiği ilişki bağlamında, tam da temsilin özdeşliğinin hayata hükmettiği bir düğüm noktasında karşımıza çıkarır. Derrida'nın Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu sökümlemesi,¹⁸ kendisi tarafından yadsınan temsil anlayışının Artaud tarafından özgüllüğünün benimsenişinin ortaya çıkardığı gerçekliğin güçlü ve yıkıcı bir edim olmasında yatmaktadır.

Derrida'nın Artaud vesilesiyle "genelleştirilmiş bir gösterge-bozumun" ve bir "enerji tiyatrosunun" izlerini sürdüğü *Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Sonu*¹⁹ metni, yazı ve teatral temsil ilişkisinin başka'sına sunulma ve kurban edilme dolayımında bir dizi yeni bakış ve mantık ekonomilerini de yürürlüğe sokan bir yayılma alanına sahiptir. Artaud'nun temel edimi, artık sahnenin bir *mevcut olanın tekrarı (répétition)* olarak işlev görmeyeceği gerçeğinde saklıdır. Bu da artık sahnenin kendisinden önce başka bir yerde varolan bir mevcudu temsil etmeyeceği anlamına gelir. Bu, doluluğu kendisinden daha eski olan, kendisinde bulunmayan ve kendisi olmadan da pekâlâ yapabilecek bir mevcudu imler: Mutlak Lógos'un kendinde-mevcut varlığı, Tanrı'nın yaşayan mevcudu. Derrida bizzat Artaud'nun kendisinin Vahşet Tiyatrosu'nun basit bir mevcudiyetin saf şimdisi içerisinde başlayıp bitmediğini, bizatihi temsilin içinde olduğunu "ikinci kez Yaratma" içerisinde, basit bir kökene ait olamayacak güçlerin çatışması içinde olduğunu biliyordu, diyerek tiyatronun aynı zamanda ilksel kökene ilişkin bir temsil, farklılık, bir türev ve bir kurgu olduğu gerçeğinin de altını çizer. Onun için Derrida

17 Jacques Derrida (1972): "La double Séance", in *La Dissémination*, Paris: Éditions du Seuil, s. 199-257.

18 Jacques Derrida (1967): "La parole soufflée" in *L'écriture et la différence*, s. 254-292; "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in *L'écriture et la différence*, s. 341- 368, Paris: Éditions du Seuil.

19 Jacques Derrida (1967): "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in *L'écriture et la différence*, s. 341- 368, Paris: Éditions du Seuil.

Vahşet Tiyatrosu'nun sözmerkezciliğe karşı olan edimini, düşün-
cenin dilde bütünsel anlam bulma olanağını garanti altına alan
her türden tekrarlanma yapılarına ve sahnenin kökensel ifadeye
eklemlenen bir gölge olduğu inancına karşı umutsuz bir müca-
dele olarak sahneye yüklenen biricik temsil biçiminin tekrarlama
olduğuna yönelik anlayışın reddi üzerinde yıkıcı bir teatral öz
olarak görme tarafıdır. Artaud'nun, temsilin kapalılığı üzerin-
den hareket eden anlayışı da bunun bir göstergesidir. Derrida,
tam da bu noktada, *La Dissémination*'da mitologya ve Platonik
şematizm bağlamında *yapısöküme* uğrattığı söz-yazı karşıtlığı-
nın, bir kez daha Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda temsil özgül-
lüğü bağlamında açığa çıktığını gösterir. Zira lógos'a sahip olup
onu kötüye kullanana karşı, babaya karşı, sözün ve metnin gü-
cüne boyun eğdirilmiş bir sahnenin Tanrı'sına karşı kalkmış bir
el mevcuttur Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda. Tüm yönelim-
leriyle bir farklılıklar tiyatrosu olarak, tasarruhsuz, sakınımsız,
karşılıksız, tarihsiz bir sarfiyat olarak Vahşet Tiyatrosu temsil
değildir. Temsil edilemezliği içinde yaşamın ta kendisidir.²⁰

20 "Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même
en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la
représentation", Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représenta-
tion", in *L'écriture et la différence*, s. 343.

Auerbach'ın Yolculukları, Yara İzleri

Erich Auerbach'ın 1942-1945 yılları arasında İstanbul'da kaleme aldığı *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* ilk kez 1946'da Bern'de yayımlanır. Auerbach'ın bu kusursuz yapıtı bugüne kadar Batı yazını üzerine yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri. Homeros ile başladığı yolculuğuna Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Victor Hugo, Dostoyevski, Balzac, Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce ile devam eder. Tıpkı Odysseus'un yolculuğu gibi bitimsiz bir yolculuktur bu. Böylesi bir yolculuk İbrahim'in Moriya dağındaki yolculuğuna eşlik eden Søren Kierkegaard'ın yapıtının ortaya çıkardığı gerçeklik ve temsiliyet alımlamasından, İbrahim'in sessiz ve bir nefes tutulması gibi şimdisi olmayan tüm zamansal temsil biçimlerine olanak sağlayan geçmiş ve bellek yöneliminin tüm özne yapılarıyla birlikte hareket eden *kurban sunumuna* da kapı aralar.

Erich Auerbach, tam da bu eşikten hareket ederek, belirsiz ve olası olandan geçilen sessiz bir ilerleyiş, bir nefes tutulması olan İbrahim'in yolculuğunun izini sürer. Bu yolculukta şimdisi olmayan bir süreç hâkimdir. Auerbach, olmuş bitmiş olanla, ileride olacak olan arasına sokulmuş bir zaman boşluğu olarak dahledilen ölçülebilir üç günlük sürenin hikmetini, Odysseus'un yolculuğundaki tüm yara izlerini içerebilmesi açısından, hem ilerideki sembolik tefsirleri sahiden talep edebilecek gerçeklik kipi üzerinden farkına varmanın bilgisini bir temsiliyet ekonomisi dolayımında hem de edebiyatın bütün olarak kültürel yapının bilinçaltını nasıl belirlediğini tarihsel süreci içerisinde ele alarak anlatır.²¹

21 Erich Auerbach (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard, s. 11-34.

Onun yapıtı, Batı edebiyatı içerisindeki gerçekliğin temsili-
nin yazınsal yaratılar üzerinden nasıl bir estetik etkiye dönüş-
türüldüğünün örnekleriyle doludur. Auerbach'ın, Homeros'un
üslubunun, konu edindiği hiçbir durumu yarı karanlıkta ve dış-
sallaşmadan bırakmama ihtiyacı olarak gördüğü temel itki aslin-
da olguların tamamen dışsallaşmış, tüm unsurlarıyla görülebilir,
algılanabilir biçimde, uzamsal ve zamansal kodlarıyla münhası-
ran belirtilmiş olarak temsil edilmesiyle ilgili bir durumdur. Aynı
şekilde psikolojik süreçlerin Homeros metninde ilerleyişi de bu
yöndedir ve hiçbir şey saklı değildir. Auerbach'ın Homeros me-
tinlerinde gördüğü kesintisiz, ritmik olgular düzeneği hiçbir şe-
kilde ne tek bir boşluk ne de tek bir kopukluk barındırır. Aksine
Homeros'un metninin özgüllüğü, *sunumunda* yatar. Kelimelerin
eşlik etmediği neredeyse tek bir durum bile söz konusu değildir.
Onun için, bir olguyu oluşturan tek tek unsurların birbirleriyle
olan ilişkisi bariz bir şekilde kayda geçirilir, nerelerde kullanıla-
cağı belli olan ve anlam yönünden hassas bir şekilde ayrılan pek
çok bağlaç, zarf, edat ve sözdizimsel tüm araçlar şahısların, nes-
nelerin ve epizodik olayların birbiri karşısındaki varlığını tahdit
eden esnek bir bağ ile zamansal, uzamsal, nedensel pek çok nok-
ta bu şekilde aydınlatılır.

Homeros'un üslubunda tüm özellikler uzamsal ve zaman-
sal bir *şimdinin*, nihayetinde, bir mutlak'ın içerisinde gerçekleşir.
Auerbach'ın yol haritasını çizdiği böyle bir düzlemde, Homerik
metinlerde anlatılan dramatik kurgu da bağımsız ve kendine
münhasır bir *şimdi* içerisinde kurulur. O nedenle, *şimdiyi* geç-
mişin derinliklerine açık bırakan öznelci-perspektifçi bir modern
metin yapısı Homeros'un üslubunun dışındadır. Onun temsil et-
tiği biçim eşit ölçüde bir nesnel *şimdinin* metne dâhil edilmesin-
den başka bir şey değildir. Auerbach'ın *zamansal görünüsünde*
(*perspective temporelle*) Homerik üslubun özünün anlaşılması
için onun kadar epik, fakat başka bir formlar dünyasının ürü-
nü olan Élohist anlatıma, İshak'ın kurban edilişi anlatısına baş-
vurur. Tekvin'in bilmemek ve giz üzerinde yükselen ses tonu
İbrahim'in hiçbir şekilde nedenlerini sorgulayamayacağı bir

tanrısal paradoksun ürünüdür. Bu haliyle bile İbrahim'in maruz kaldığı *bilmeme* durumu, aslında Auerbach'ın yapıtının farklı bölümlerinde açıkladığı pek çok yönseme gibi, Homerik anlatıların yapısından çok uzaktadır. Her şeyden önce Yahudilerin tanrı anlayışı, şeyleri kavrama ve temsil etme biçimlerinin sebebi değil, semptomudur.²² Şimdisi olmayan bu süreçte İbrahim'in nefes tutulması, İshak'la birlikte katedeceği menzilin belirginliğine bağlıdır. Oysa Eski Ahit ölçülü bir zaman kavrayışından daha çok, ıstırapın ve imanın gadrine uğramış bir zamansal muhayyileye sahiptir. O yüzden Homerik metinlerde olduğu gibi her gün aynı zamanın yeniden yaşanması durumu da söz konusu değildir. Élohîst anlatıya egemen olan gerilim unsuru sessizlikle ve imanla ilintili bir dile gelmeden kalan düşüncelerle örülüdür. Auerbach'ın Eski Ahit anlatısı ile Homerik metinler arasında kurduğu en karşılıksız, birbirine denk gelmeyen ilişki türü de budur. Élohîst anlatıdaki zaman ve mekân belirsizliği, sessizliğin bir hikmet olarak sunulması, gerilimin kopuk kopuk dile getirilmesi ve hiçbir zaman boşalmayan gerilimle mücehhez bir giz'le mukim olması onun bir *arkaplan*'la (*arriere plan*) yüklü olmasını sağlamıştır. Homeros'un üslubu, Élohîstik anlatıya nazaran perspektifsiz saf bir şimdi kurmasıyla *önplan*'lı (*du premier plan*) olarak temsil edilmektedir. Tanrının Kutsal Kitap'taki temsili ise tamamen *arkaplan*'lı bir temsiliyettir. Zeus'un zuhurundaki kavranabilirlik ve görünebilirlik, Eski Ahit'in tanrısında hep derinlere doğru uzayıp giden bir bilinmezliğe sahip olmasıyla bu *arkaplan*'ı sabitler.

Auerbach, Homerik metinlerin insanı temsil etme biçimlerinin görece basit olduğunu düşünür. Batı yazınında gerçekliğin temsil süreçlerinin hangi aşamadan geçtiğini bu iki üslup aracılığıyla gösteren Auerbach'ın çabası, aslında bugün için de kutsal anlatıların her şeyi cisimsiz birer imgeye dönüştüren yapısını görebilmemiz için bir fırsat sunuyor. Zira, Eski Ahit gibi kutsal

22 "La représentation judaïque de Dieu n'est pas tant la cause q'un effet de ces conceptions". Auerbach, *age.*, s. 16-17.

metinlerde öğreti ve vaad, anlattığı hikâyelerle somutlanır ve onlardan ayrıştırılamaz. Bu yüzden *arkaplan*'ları vardır, gizemlidirler, saklı anlamları vardır, tefsire ihtiyaç duyarlar. Anlatılan gerçeklerden ibaret olmaması bu metinlerin sürekli kendi gerçeklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasını sağlamıştır. Amacı Homerik metinlerde olduğu gibi kendi gerçekliğimizi bize bir an için unutturmak değil, gerçekliğimizi aşmak, sindirmektir. Hayatımızı onun dünyasının içine yerleştirmemiz, onun kurduğu evrensel tarih binasında birer unsur olduğumuzu hissetmemiz gerekmektedir. Tanrının iradesinin tecessümü olarak şekillenen tüm kutsal figürler gibi İbrahim de tedrici olarak ıstırap aracılığıyla sınanmıştır. Auerbach'ın Homeros ve Eski Ahit'te açığa çıkarttığı temsil biçimi, gerçek bilginin alanına dahledilen varlık düşüncesinin, özne durumlarının edilgin yönelimsellikleri üzerinde durmamızı da gerektirir. Zira, Batı felsefesini başka'ya açığa çıkarmakla eşdeğer olarak gören Emmanuel Lévinas'ın düşüncesinde, *verilmiş olanı kendinden sunuyormuş gibi her deneyimin ne kadar edilgin, ne kadar konuksever olursa olsun davet ettiği varlığı hemen kendisinin kurmaya girişmesi de öteki'nin zamanına geçişi önceler aslında. Dolayısıyla, Odysseus'un yolculuğu da "kendini hep kendi olarak yeniden bulan bilincin özerkliğine zarar vermeyen"*²³ bir başka'lık deneyimidir.

Bu başkalık deneyiminin giderek geri dönüşü olmayan bir yolculuğa, *temsilin aporetik izi*'ne dönüşmesiyle, dilin ve öznenin hükümran dolayımlayıcıları tarafından daha çok yaklaşılmaz mı? Kurban edimi de bu temsil biçiminin vaz'ettiği bir gerçeklik olarak ikame edilir. Aynı şekilde mitologyada, tanrıları teskin etmek için kızı İphigeneia'yı kurban eden Agamemnon'un trajik yönü ile İbrahim'in ahlaki askıya alan kutsal yönelişi arasında bir yakınlık kurulabilir mi? Böylesi bir yakınlık her şeyden önce temsiliyet biçimleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Homerik metinlerde dile gelen dünya ve bu dünyanın trajik kahramanları

23 Emmanuel Lévinas (1974): "La trace de l'autre", *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin, s. 187-202.

Agamemnon'da, Oidipous'da ifadesini bulan bir *sonsuz geri çekilme* dolayımında hep bir *aretê* (erdem) içerisinde varoluşlarını ikame ederler. Oysa İbrahim'in ve Kitab-ı Mukaddes'in temsil dünyası, iman ve itaat her türlü trajik yazgı düşüncesini yok sayan, dünyasal varoluşu kesintiye uğratan bir temsiliyet içerisinde varoluşuyla ayrılır. Çünkü imanın paradoksu sessizlikte yatar. İbrahim'in suskunluğu da bunun işaretidir. Homerik metinlerdeki trajik kahramanlarda olduğu gibi konuşarak mevcudiyetini ve *aretê*'sini korumaz. Susmak, tanrısal buyruk karşısında icbar edilen sınanmanın çelişkili boyutudur.

Bu sınanma ve kutsalın *bilmemeye* maruz bırakan söylemi, özne-temsil ilişkisinin varsıllığını hep öteki'nin ertelenen zamanına havale eder. Dünyanın temsiliyetine elveren metin, hakikatle olan ilişkisini de sakladığı, açığa vurmadığı anlam kodları ile kurmuştur. Ricœur'ün *boşluk* olarak görebileceği bir dünyasızlaşma durumuna denk gelecek bir farklılık mottosuna sahiptir: Her metnin dillendireceği bir hakikati olması gerekliliğinden hareket edecek olan bir bakış doğal olarak metnin de sözün imlediği duruma bağlı bir hakikatin temsilcisi olmasıyla sonuçlanacaktır. Metnin içerisinde sakladığı dünya ile gerçek dünyanın örtüşmemesi durumu Ricœur'e göre metinde yazı aracılığıyla mevcudiyet kazanan dünyanın imgeselliğiyle ilgilidir.²⁴ Unutmamak gerekiyor; metin kutsal olsun veya olmasın, bizzatı bir şey değildir, fenomenaldır. Anlamı yansıtan göstergedir. Onun nihai anlamı, farklı yorumlar tarafından verilmiştir.²⁵ Dolayısıyla yazıyı ve metni çerçeveye alan temel birim olarak söylem biçimlerinin dille örtük biçimde özdeşleşen yapısı, onu aynı zamanda uzlaşımsal lafzi yönü üzerinde durmamızı da gerektirir. Anlamın kodlarını oluşturan söylem, mutlak hakikat fikrinin onaylayıcısı olmaktan daha çok bir açıklayıcısı konumundadır. O nedenle dili bir dil düzeni (*ordre du langage*) içerisinde ikame eden söy-

24 Paul Ricœur (1986): *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, s. 141.

25 Jean-Paul Resweber (1975): *La Théologie face au défi herméneutique*, Louvain: Nauweberts, s. 19.

lem, metnin dünyası dolayımında hiçbir şekilde aşkın kodlarla varolmaz. Bu bağlamda sözceleme'nin de onsuz olamayacağı bir özgülük içerisinde metne dâhil olur söylem.

Söylemsel olanın hakikat taşıyıcılığı, metne ve anlatılan şeyin kökenine bir geri dönüştür. Dilin gerçek olmadığı üzerinden hareketle, hakikati işaretin tasallutuna vermeyi mümkün kılar söylem. Bu durum tüm görülebilir anlamların mantık ve ekonomisini, hep sözcelemeyi erteleyen, dilin merkezi konumundaki söylem tarafından olanaklı hale getirilir. Anlamın aşkınlığına işaret eden sözce'nin (*énonciation*) yazı tarafından saklandığı epizodik bellekte, metnin iç örgüleri söylemin birimleri tarafından kurulur.

O yüzden, dilin gerçekliğinin ve temsil imkânının ne türden bir geri dönüşlülük edimine olanak verdiğinin izinin sürülmesi gereklidir. Bu türden bir iz sürme ise, Jacques Derrida'nın mevcudiyet metafiziği dolayımında, hakikati önceden durduran sessiz bir telaffuz olarak yazıyı ve metni çerçeveye alarak sildiği yazının kalıntılarına yeniden-kaydın imkânını, olabilirliğini kendi tuzaksız tuzağı içerisinde gösteren tüm *saçılmaları* ile kendi dili içerisinde konuk eden *déconstruction* estetiği dâhilinde sökümlemek gerekecektir.

Psikanaliz ve Suskunun Dili

I

“Bir ses gelseydi eğer, bir yanıtı olsaydı varlığımın, durum böyle olmazdı. Tanrıya inanabilseydim bu dünyaya da inanırdım.”²⁶ diyor Saffet Murat Tura’nın tasarımsal hastası. Yalomvari bir kurgusalılık içerisinde dünyanın “ne”liğine psikanalizin de sınırlarını aşan bir çerçeveden bakan Tura, Kemal Sayar’ın sufi psikolojisini ön plana çıkaran kutsal psikiyatri deneyimine bir cevap niteliğindeki yazısında, insanın yanılsamadan önceki asıl hâlini betimleyen anomikliğini, aidiyet sorunları yaşayan depresyonik bir tasarımsal hastanın diliyle aktarıyor.

Hüzünlü ve oldukça melankolik bir dil hastamızın dili. Bildik bir hastalıktan muzdarip... Sayar’ın anlamsızlık hastalığı dediği hastalıktan.²⁷ Uzun bir zamandır Batı dünyasını meşgul eden, gelenekselci ekolün Doğu’ya has mistisizmi ve tıbbi literatürü harmanlayarak oluşturduğu sufi psikolojisinin Türkçe versiyonunu tanıtan Kemal Sayar, bu örneği mutlak bir gerçeklikmiş gibi sunma yoluna gidiyor. Oysa Saffet Murat Tura’nın kurguladığı dünyada sözcüğün en arı anlamında bir *birleştiricilik* ve bütünlük göze çarpmaktadır. Modern yaşam tarzının içerisinde bir hakikat olarak ortaya çıkan varoluş sorunsalını da ontik bir temele oturtmaktadır Tura. Varlığa içkin olan düşüncenin aynı zamanda dışarılıklı olana yönelik tavrını da hesaba katacak olursak Tura’nın, sufi psikolojisinin ön plana çıkardığı içkinlik düzlemini, psikanalizin gizem bozucu yönüyle açığa çıkartmaktadır. Epistemolojik açıdan

26 Saffet Murat Tura (1999): “Bir Ses Gelseydi Eğer”, *Defter*, sayı: 35, s. 165-197.

27 Kemal Sayar (1999): “Psikiyatri ve Kutsal: Sufi Psikolojisi Örneği”, *Defter*, sayı: 35, s. 141-164.

kendini daha sorunlu bir yere koyan psikanalizin hem bir anlam arayışı olarak yorum bilgisine yaklaştığını hem de biyolojik temeli elde tutmaya çalıştığını belirten Tura, psikiyatriyle hesaplaşmaya girecek olan bir inanç sisteminin her şeyden önce psikiyatrinin temel varsayımı ile hesaplaşması gerektiğini söyler. Onun için Saf-fet Murat Tura'nın kurgusal hastası daha çok Kleinci psikanalizin çizdiği bir "iç dünya" düşüncesiyle eşdeğer bir zamansallık taşı-maktadır. Heidegger'in önerdiği bir *geworfenheit* (atılmışlık) gibi bizi içten içe sarsan ve neredeyse bu dünyadaki "ben"imizin kar-sısında yeni bir "ben" oluşturan varoluşun kapısını açan bir ara yerde, bir eşikte durmaktadır. Bu anlamıyla tam da Derrida'nın salık verdiği biçimde, dilsel eklemlmelerle vücut bulacak olan bir *aralık*'da (*spacing*) yeni bir mekâna, *topos*'a kavuşacaktır.

Depresyonik hastamızın öncelikli kaygılarından birini de dünyanın "ne"liği sorusu oluşturuyor. Yaşamın bu dünya karşı-sında alınan bir doğru tavır olması gerekliliğinden hareket eden bu yaklaşım biçimi, kendisine anlamsal birtakım bilinç halleri inşa eder. Dünya karşısında yeni yaşam alanları oluşturacak bir bilinç halidir bu. Zira bilincin akışkanlığında bu dünyaya dâhil olan bir uzama sahiptir insan. Onun için biraz da semiyotik bir dizge içerisinde oluşturulur bu dünya.²⁸

Dünya bir anlama sahip midir? Eğer sahipse ne tür bir araç-sal rasyonalite içerisinde varolur? Gerçekten de dünya anlamsız-lığa karşı bizi bir "yer"e, "yurt"a bağlayabilecek bir dile sahip midir? Dünyayı anlamlandırma süreci içerisinde karşılaştığımız tüm bu sorular gerçekte bize ne kadar yardımcı olmaktadır? Bel-ki de hiçbir faydasını göremediğimiz, tamamen gündelik hayatın karşımıza çıkardığı sorunlardan yalnızca birkaçından başkaca bir şey değildir. Ama her şeye rağmen insan kendince anlamlı olduğuna inandığı yollarla dünyayı anlamlandırmaya çalışır.

Kemal Sayar'ın sufi psikolojisi olarak ele aldığı durum, ge-lenekselci (*traditionalist*) dünya görüşünün iddia ettiği gibi, ni-

28 Psikanalitik bir imgesel uzam modeli için bkz.: Sami-Ali (1974): *L'espace imaginaire*, Paris: Éditions Gallimard.

cel tüm değer yargılarının ve mekanistik evren anlayışının bir dogma olarak egemen olduğu modern bilimsel dünya görüşünün içerisinde doğan transpersonel ve gelişimsel psikolojinin insan yaşantısı içerisindeki aşkın boyutun artık var olduğunu öne sürmesiyle farklı bir veçhete bürünmüştür. İnsan yaşantısının bu yeni veçhesini manevi boyut olarak kavramlaştıran Sayar, sufi psikolojisinin nefis muhasebesinin belirlediği önsel bir çerçeveden hareket ederek ruhu metafizik veya kozmik düzenle bir bütün içerisinde ele aldığını belirtir. Sufi psikolojisini bir psikozmoloji olarak gören Sayar, dünyanın bir dil olarak belirlediği bu tasavvurun, iç dünyanın şifrelerini çözerken dış dünyanın şifre çözümünden yararlandığını söyler. Zira sufi psikolojisi ile kozmoloji arasındaki yakın bağ, insan varoluşunun kozmik boyutlarını anlama fırsatı verir.

Gerçeğin gerçekliğini çürütmeye çalışan sofistlerin bile gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın sezgisi üzerinde yaşayan ve faaliyette bulunan kişiler olduğunu belirten Seyyid Hüseyin Nasr; kutsal hakikat, gerçeklik, ya da varlık gibi türler ve özsel farklılıklar vasıtasıyla evrensel tanımanın fazla önemli ve gereğinden fazla bir şekilde esasa ait olduğunu söyler. Kutsal, gerçeğin tabiatında bulunur ve insan da bu gerçeklik duygusuna sahip olduğu için bu kutsal duygusuna her zaman sahiptir.²⁹ Dolayısıyla hâkikatle uyumun neredeyse bir amentü hâline geldiği İslam kozmolojisinde, insan ancak kutsalın belirlediği bir hakikat içerisinde, o hakikatin insanda tecelli ettirdiği bir *ben*'e sahiptir. Onun için Nasr; her varlığı, külli varlık hiyerarşisi içinde ait olduğu yere yerleştirmek suretiyle, İslam metafiziği ve kozmolojisinin hem fiziki hem de psişik âlemi kapsayan bir ilim meydana getirmeyi başardığını söyler.³⁰

Bu yazıda bütün bağlamları parantez dışı tutarak ele aldığım sufi psikolojisi ve psikanalizin edilgen “öteki” dilleri aracılığıyla, dünyanın bir dil olarak beliriverdiği bu tasavvurun vehimsel ve mitik yüzünü aralamayı düşünüyorum.

29 Seyyid Hüseyin Nasr (1999): *Bilgi ve Kutsal*, (çev. Yusuf Yazar), İstanbul: İz, s. 88.

30 Seyyid Hüseyin Nasr (1989): *İslam ve İlim: İslam Medeniyetinde Akli İlimlerin Tarihi ve Esasları*, (çev. İlhan Kutluçer), İstanbul: İnsan, s. 239.

Olgusal bir gerçeklik karşısında dilin de yardımıyla dünyayı betimleyen insan, semboller aracılığıyla adlandırır bu dünyayı. Zihnî birer kurgu olan semboller ise, insanlara kendileri için gerekli olan ve kendi karşılarında püriten bir şekilde buldukları anlam kümelerine karşı ifade şekillerini belirleyen temel anlamlandırma araçlarıdır. Her sembol, aynı zamanda o sembolü üreten topluluğu bütün ruh haliyle okuyabileceğimiz bir ayna işlevini görmektedir. İnsiyaki sembollerin bu belirgin işlevi her zaman yeni kurgulama biçimleri va'zeder. Dolayısıyla tarih boyunca kutsallıkla eş-zamanlı yürüyen *dünya-kurma* girişiminde insan, her zaman için tamamlanmış aşkınlıkların üzerinden içsel bir boyut katar dünyaya. Böylece diyalektik bir olgusalılık içerisinde var olan toplumsallıkta kendine yer edinen birey, bizatihi kendi adlandırdığı yapılar içerisinde bir dil edinir. Dünyayı *adlandırma* süreci içerisinde *öteki*'nin dilini fark eden birey, bu aşkınlık içerisinde kutsala müdahale eder. Zira tamamen anomikliğin ve şizofreninin boy verdiği bir ortamda psikik sınırların örttüğü bir dilsellik içerisinde dünya, ontik bir kökensellikten yoksun olan insanın yurtluğunu oluşturur.

Fakat Saffet Murat Tura'nın daha çok sezgisel ve coşkusal kaynaklardan hareketle ele alınabileceğini düşündüğü dünyanın *ne*'liği sorusunun, en nihayetinde onu aşan Lacanvari bir anlam düğümü içerisinde ele alınması gerekir. Zira dilin sınırları içerisinde çizilen bir dünya ancak merkezsizleşen öznelere edilgenliğinde bir dile sahiptir. Wittgenstein'in da dediği gibi "*yalnızca dilin içinde çizilebilen*" bir sınırdır bu. Bu bağlamda ise zaten olguların toplamı olan dünyanın bizim dünyamız olduğunu ancak "*dilin sınırlarının dünyamızın sınırlarını imlediği*" mantıksal bir uzam belirler. Böyle bir dünya tasavvuru ise psikanalizin sınırlarını çizdiği "ben" içinde duran bir dünyadır. Nasıl insanın dışsal bilinci tarafından farkına varılan tüm toplumsal fenomenler, dünya içerisinde hüküm süren bu dilsel sınırın (kapalılığın) ürettiği imgesel imlemler ise; insanın bu dünyaya verdiği anlam da tamamen simetrik bir içkinlik içerisinde dile gelir. Zira dünya, insanın kaçınılmaz bir şekilde ilişkiye girdiği bir diyalektiğin

ürünüdür. Zaten kendisini de böyle bir diyalojik süreç içerisinde tanımlar insan. Bu süreç kendisinin ve *öteki*'nin kimliğini oluşturma biricik yoludur.

Kendi inşa ettiği bir dilsellik içerisinde yurtlanan birey, Freud'un ve psikanaliz deneyiminin de öngördüğü şekilde düşünmenin sözcüklerle dışa vurulduğu ve simgelerin dönüştürdüğü bilinç-dışı psişik etkinliklerin dışavurum kipi olan düşsel bir dil içerisinde cephe alır bu dünyaya. Dolayısıyla dünyanın karşısında duran "ben"e karşı psikanalizin takındığı suskunluk, *bilinçdışı (unconscious)* özne nosyonuna karşı takındığı nesneleştirici tutumun *ara-yüz*'ünü oluşturur. Zira dile ve dilselliğe içkin bir boyuttur "ben". Psikanalitik yöntem ise daha en başından özneyi bir toplumsallaşma vak'ası olarak görmüştür. Onun için "ben" in içindeki bir bilinçdışından ısrarla kaçınan bir psikanaliz deneyiminin en nihayetinde varacağı yer de öznenin bir bütün olarak içsel bir sorun olmaktan çıktığı ve toplumsal yaşantıda gramatik bir formun dışında edimsel hiçbir boyuta sahip olamadığı bir dilsel kategoriden başka bir şey değildir.

Dünyanın *yarıklarından (punctum)* sızan imgelem de sonuçta bitimsiz bir çarpıklığın sınırlarını bildirir bize. Yaşamın bir gölge gibi insiyaki terennümlerle fâş olduğu bir dilsellik içerisinde dünya da kutsallıktan arındırılmış bir "ben" in araçsal rasyonalite içerisinde sunulduğu bir dolayımın benzeşimsel veçhesini oluşturur. Yaşama ilişkin bir iddia olarak psikanaliz, gündelik yaşamdaki dilsel akışların karşısında birer *aporía (ἀπορία)* olarak mevcut bulunan örtük tüm bilinç hallerinin çarpıklığını hermetik bir dolayımın içerisinde ele alır.

Kendi suskunluğu içerisinde hayata dâhil olan birey bu suskunluğun kendisine dayattığı tüm şiddet biçimlerinin de taşıyıcısı olmaktadır. Onun için hiç kimse kendisine uygulanan şiddetin hayattan mı yoksa bu dünya içerisinde dolaşımda olan dilin gücünden mi kaynaklandığını bilemez. Richard Rorty'nin dediğinin aksine, dünya gerçekten de insanlara bir dil önerir. Fakat dilin insanlara önerdiği bu dünya, *suskunluğun* içerisinde beliriveren bitimsiz bir şiddetin psişik sınırlar dâhilinde dayatılma-

sından başka bir şey değildir. Benliğin psişik sınırları içerisinde yapılanan bir dil, dünyanın sınırlandırıldığı bir uzamda tamamen düşsel bir imgeleme ait içkinliğin dışavurumundan ibarettir. Böylesi bir süreç içerisinde bilinç-dışını bilinmez bir alan olarak kodlayan *psykhe*'ye(ψυχή) de sınırlandırılmış bir uzamda dilsel aşkınlıklara içkin bir dünya kavrayışı düşer.

Dilin psişik sınırlar içerisinde yittiği nevrotik bir dünya tasavvuru içerisinde yapılaşan “ben”, bilinç-dışının şizoid söylemine mitik bir veçhe ekler. Ödipal komplekslerin belirlediği bu mitik veçhe baba otoritesinin karşısında duran çocuğun “iç dünya”sını da mekâna içkin bir *yer-yurt* dolayımında belirler. Böylece nevrotik bir kısırdöngü içerisinde narsisist bir *arzu* (*désire*) üretiminin öncelediği kimlik kurma uğraşısında “ben”, kendi nedensel gerçekliğini oluşturan bir “öteki” tarafından ontolojik bir zemine yaslanır. Varlığa içkin fantazmatik öğelerin ağır bastığı bir dışsallık ve arzu üretimi içerisinde kendi yurtluğunu kuran birey, “öteki” ile olan diyalektik ilişkimizin dolayimsal veçhesini oluşturan bir dil ile depresif ruh hâlinin içerisindeki paradoksal tatmin nüvesini oluşturan grotesk bir *haz* (*jouissance*) düşüncesini de sembolik bir kurgu içerisinde tanımlayarak, toplumsal halin şöyleşmiş dolayımından dışarı çıkarılarak verili olan kimlik içerisinde *a priori* sınırlamalar ile kurulan “öteki”nin dünyasını, fantezilerle örülü bir mekânda tamamlar. Fotografik bir vizyonun sürekliliği içerisinde üretilen imgenin sonucu olan kimliklerimiz, psikotik *yabancılaşma* (*aliené*) hâlinin egemen olduğu bir uzamda dünyanın dışsallığına doğru ilerleyen bir dili de yanına alarak, fantazmatik hazzın postmodern anlamda hadım edilmiş bir kurucusu olur.

II

Freud sonrası psikanalizin önemli isimlerinden Melanie Klein, *Haset ve Şükran* adlı eserinde erken çocukluk evresine ilişkin geliştirdiği kuramsal analizlerinde; ödipal çatışkılar, bilinçdışı fan-

tazmatik ilişkiler ve *içe yansıtma (introjection)* sonrasında *bölme (splitting)* işleminin geçerli hâle getirdiği nesne ilişkilerinin gelişimsel yönünü, bebeğin yıkıcı dürtü ve imgelemlerden yola çıkarak geliştirdiği hasetin nasıl bir libidinal arzu içerisinde geçtiğini gösterir; hasetin yıkıcı itkilerin oral-sadist ve anal-sadist bir ifadesi olduğunu ve yaşamın başından beri etkili olan bu tavrın aynı zamanda bünyesel bir temele dayandığını ortaya koyar.³¹

Çocuk analizinin ve aynı zamanda İngiliz nesne ilişkileri okulunun kurucusu olan Melanie Klein'in Anna Freud ve çocuk psikanaliziyle ilgilenen diğer psikanalistlerden ayrıldığı temel nokta, hiç kuşku yok ki, onun hayatına egemen olan yası ve melankolik dilin *yansıtmacı özdeşleşme* içerisinde söylemleştirildiği ve arkaik hiçbir talebi olmayan, çocukta örgütlenmiş herhangi bir belirti ya da nevrozun gerekliliğini öngörmemesidir. Zira Klein çocukta şizoid-paranoid konumun belirtileri olarak dışsal itkilerin etkisini görmektedir. Klein için sadece bu durumun varlığı bile çocuğa psikanaliz uygulanması için yeterlidir.

İnsan doğasının saldırgan yönüne özel bir önem atfeden Melanie Klein açısından "*nesnenin hasetle bozulması*" demek olan paranoid-şizoid konumun sözel dünyasını bilince açmak, ancak bilinçdışının dilini bilince tercüme etmek sayesinde gerçekleşektir. Fakat bunun için de kendi bilinçli dünyamızın sözcüklerini kullanmamız gerekir. Dolayısıyla Klein açısından da yıkıcı itkileri, haseti ve ağgözlülüğü hafifleten etken *haz* ve yol açtığı *şükrandır*. Zira Kleinci psikanalizde nesne ilişkilerinin gelişimsel sürecinin ortaya çıkardığı içgüdüsel davranış kalıpları, kendisine vücut veren fantazmatik içsel nesnelerin doğal bir sonucudur.

Çocuğun ilk nesne ilişkisine, yani annenin memesiyle ve anesiyle olan ilişkisine özel bir önem veren Melanie Klein'a göre, eğer bu *içe yansıtılan* ilksel nesne ben'de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse, olumlu bir gelişimin temelleri de atılmış olur. Doğuştan gelen etkenlerin de etkide bulunduğu bu gelişim-

31 Melanie Klein (1999): *Haset ve Şükran*, (çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten), İstanbul: Metis.

sel süreç esnasında oral itkilerin egemen olduğu bir durumda, meme de içgüdüsel bir biçimde besin kaynağı ve dolayısıyla daha derin bir anlamda yaşamın kaynağı olarak algılanır. Bu fiziksel ve zihinsel yakınlık sonrasında, yitirilmiş olan doğum öncesi anne-bebek birliğini ve buna eşlik eden güven duygusunu da yeniden kurar. Doyurucu meme ile olan bu ilişki sonrasında çocuk tarafından iyi meme içe yansıtılır ve benin bir parçası olur; böylece başlangıçta annenin içinde olan çocuk şimdi anneyi kendi içinde taşımaktadır.

Orallikten kaynaklanan en erken nesne ilişkileri ve içselleştirme süreçlerinin belirli bir yönüyle ilgilenen Melanie Klein açısından, memeyle kurulan ilk ilişkide dışsal etkenlerin çok önemli rolü vardır. Ona göre, eğer doğum zor geçmişse ve özellikle oksijen yetersizliği gibi sorunlar yaşanırsa, çocuğun dış dünyaya uyarlanma sürecinde bir sarsıntı olur ve memeyle ilk ilişki elverişsiz koşullarda başlar. Çocuğun memeyle ilk ilişkisine bir hüsrana ve doyumsuzluk ögesinin karışması kaçınılmazdır bu süreçte, çünkü mutlu bir beslenme bile doğum öncesi anne-çocuk birliğinin yerini tutmamaktadır. Dolayısıyla, Klein çocuktaki erken duygusal yaşamın iyi nesneyi yitirme ve yeniden kazanma duygusuyla belirlendiğinin altını çizer. Ona göre, hem sevgi yetisi hem de yıkıcı itkiler bir ölçüde bünyeseldir.

Anne memesine duyulan ilksel hasetten söz eden Klein, haset duyulan ilk nesnenin de besleyen meme olduğunu söyler. Zira bebek bu memede kendi arzuladığı her şeyin bulunduğunu, meninin sınırsız süt ve sevgi verebileceğini, ama bunları kendi doyumunu için alıkoyduğunu sanıyordur. Arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygu olan hasetin, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kırletmeye yöneldiğini belirten Klein; amacı yıkıcı içe yansıtma olan açgözlülükten farklı olarak, hasetin bunun dışında öncelikli olarak anneye ve memesine kötülük atfetmek, kötü dışkıları ve benliğin kötü parçalarını anneye ve memeyle bağlantılandırmak olduğunu öne sürer.

Hasetin mutluluk ve şükran duyma yetilerinin gelişimi üzerindeki etkilerini betimleyen Klein; hasetin, bebeğin iyi nesneyi kurma yolunda karşılaştığı güçlükleri daha da artırdığını belirtir. Zira bebek, yoksun kaldığı doyumun kendisini hüsrana uğratan meme tarafından alıkonulduğuna inanıyordur. Hasetin nesnesi büyük ölçüde oral olduğu için, ilksel nesne olan anne memesi karşısında açgözlülük, nefret ve zulmedilme kaygısının da doğuştan gelen bir temeli vardır. Bu ise besleyici memeye duyulan hasetin, ilksel nesneye yöneltilen saldırıları şiddetlendiren bir etken olduğunu göstermektedir.

Klein'a göre; huzurlu ve kesintisiz bir beslenme sonrasında memede doyum ve kabullenme deneyimi ne kadar güçlenirse, haz ve şükran deneyimlerinin sıklığı ve yoğunluğu da o ölçüde artar. Buna bağlı olarak bebekte bu sefer de karşıdaki nesneye haz verme isteği güçlenir. Bütün bu tekrarlanan nedensel süreçler şükranın en derin kaynağını oluşturmaktadır. Böylece bebeğin içsel dünyasında bir deneyim olarak yaşanan bu süreçten sonra yansıtma ve içe yansıtma, iç zenginliğin dışa verilmesi ve yeniden içe yansıtılması, ben'in de zenginleşmesini ve derinleşmesini sağlar. Nesneyi, en başta da memeyi, açgözlü ve tüketici biçimde içselleştirerek kendini ve nesnelerini de değişen ölçülerde bölüp parçalayarak yıkıcı itkilerin ve içteki zulmedilme kaygısının dağılıp seyrelmesini sağlayan ben, Klein açısından kişinin normallik derecesini belirleyen bir süreç olarak paranoid-şizoid konumda kullanılan savunmalardan biridir. Ancak, yıkıcı itkileri, haseti ve açgözlülüğü hafifleten etken *haz* ve yol açtığı *şükrandır*. Sevgi yetisinin önemli türevlerinden biri olan şükran duygusunun kökeni de bebekliğin ilk evrelerinin duygu ve tavırlarında yatmaktadır.

Oral-sadistik ve anal-sadistik itkilerin kuvvetli bir ifadesi olan hasetin bünyesel bir temeli olduğuna inanan Melanie Klein, bu bünyesel etkenlerin yoğunluğundaki farklılıkları ise tıpkı Freud'un hipotezindeki gibi, kaynaşmış ölüm ve yaşam içgüdülerinden birinin ya da ötekinin daha baskın olmasıyla bağlantılı olarak açıklar. Bu iki içgüdüden birinin ya da ötekinin daha bas-

kın olmasıyla ben'in güçlü ya da zayıf oluşu arasında bir ilişki olduğunu düşünen Klein, aynı zamanda ben'in başa çıkmak zorunda kaldığı kaygılar karşısındaki gücünün de bir etken olduğunu belirtir. Zayıf bir ben'in maruz kaldığı tüm dışsal kaygı ve gerilimleri; yadsıma, bozma ve tümgüçlülük gibi savunmaların aşırı ölçüde kullanımına yol açmaktadır. Bünyesel olarak güçlü bir ben'in hasete kolayca yenilmeyeceğini ve iyi ile kötüyü bölmekte çok güçlük çekmeyeceğini söylemektedir Klein. Zira ona göre, ben'in ve içgüdüsel dürtülerin gücünün belirlenmesinde doğuştan gelen öğelerin payı hiçbir zaman azımsanamaz.

III

Adam Phillips'e göre, psikanaliz bize asla dilin söylediğinden fazlasını söyleyemez ve hiçbir dil de herhangi bir başka dilin anahtarı olarak kullanılamaz.³² Nasıl bir dil içinde doğuyorsak, aynı zamanda bir dil içerisinde de ölürüz. Karşımızda bir dünya olarak beliren dil, gerçekten de bizi hayata bağlayabilecek bir anlama sahip gibi görünmez. İç içe geçen nesnelerin her birinin kendi yokluğunu içerimlediği bir suç ortaklığı içerisinde kendi kendisinin cezası olan bir dilin bize önerdiği dünya da ancak simetrik olanın yittiği sonsuz bir *aura*'dır.

Kutsal olan ise her zaman için bilincin yarıklarından sızan tinsel bir imgelemdir. Onun için çoğu zaman şuh bir dilsellik içerisinde varolur kutsal. Bilinç ve doğa arasındaki epistemik kopukluktan doğan kutsallık, mistifikasyona uğratılmış bir *far-kındalık* (*awareness*) hâlinin dışavurumsal tezahürüdür sonuçta. Zira; dünyanın algısal olarak betimlendiği dilsel bir süreç içerisinde birbirleriyle örtüşen bir diyalektik kapanma, varlığa ait şeylerin özdeşliği fikrini güçlendirir. Kutsal en çok da bundan dolayı *mutlak birlik* fikrinin çerçevesine oturttuğu dilsel dünya-

32 Adam Phillips (1998): *Dehşetler ve Uzmanlar*, (çev. Tuna Erdem), İstanbul: Metris, s. 25.

sını aynı zamanda bilincin de sözel dünyasına açar. Bu noktada psikik etkinliğin tinsel olana yönelik açılımı da dilsiz bir dünya içerisinde ortaya çıkar. Zira psişenin kutsal olana yönelik eylemi, hep örtük bir tinselliğin içerisinde doğan bir bilinç tarafından engellenecektir. Kutsalın öne çıkardığı mutlaklık fikri de bu bağlamda psikanaliz açısından bastırılmış olanın geri dönüşünden başka bir şey olmayacaktır.

Uygarlığın Huzursuzluğu'nda Freud, okyanussal duygunun dinsel gereksinimlerin kaynağını ne oranda oluşturduğunu, *ben-duygusunun* erken bir aşamasına bağlamaya eğilimli bir yaklaşımla açıklar. Bu okyanussal duygunun din ile sonradan bağlantılandırıldığını düşünen Freud, bu duygunun düşünsel içeriğini oluşturan "evrenle bir olma"nın bize ilk dinsel teselli çabasını verdiği gibi, ben'in, tehditkârlığını fark ettiği dış dünya kaynaklı tehlikeyi inkârının bir başka yolu olarak görür. İşte bu yüzden, dinsel gereksinimlerin bebeklikteki çaresizlik ve onun doğurduğu baba özleminden türetilmesi, özellikle bunun salt çocukluktan kaynaklanıp süren bir duygu değil, kaderin gücü karşısında duyulan endişe yüzünden sürekli korunan bir duygu olduğu göz önüne alındığında, hiç de reddedilemez bir olgu olarak görünmektedir Freud'a.³³

Daha önce, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nde³⁴ sıradan insanın dinden ne anladığına ilişkin öngörülerde bulunan Freud, bu dünyanın bilmecelerini imrenilecek bir eksiksizlikle anlaşılır kılarken, bir yandan da ona şefkatli bir inayetin yaşamına göz kulak olacağı, ters giden bir şey olursa bunun öteki dünyada telafi edileceği teminatını veren öğretiler ve vaatler sisteminin sıradan insanın kafasında yüceleştirilmiş bir baba kişiliği içerisinde canlandırıldığını düşünür. Bütün bu düşüncelerin gerçek-dışılığından ve çocuksuluğundan dem vuran Freud, günümüz insanının ne denli utanç verici ve ruhu acıya boğan bir durumda olduğunu düşü-

33 Sigmund Freud (1999): *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis, s. 32-33.

34 Sigmund Freud (2000): *Bir Yanılsamanın Geleceği*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.

nür. Oysa Freud insan yaşamının amacının ne olduğu sorusu üzerinde odaklandığı zaman, ortaya bu soruya yanıt verebilecek olan şeyin yalnızca din olduğu çıkar. Bu noktadan sonra yaşamın amacı fikrinin din ile doğrudan bağlı olduğuna hükmetmekten başka çıkar yol yok gibidir.

Dinin herkese kendi mutluluk edinme ve acıdan korunma yolunu dayattığını belirten Freud, aynı zamanda tekniği, yaşamın değerinin düşürülmesi ve gerçek dünyanın tasarımı sanrılı bir biçimde çarpıtmanın ön koşulu olan zekânın sindirilmesi sayesinde, ruhsal bir çocuksuluğu zorla sabitleştirme ve kitlesel bir sanrıya dâhil etme yoluyla, dinin pek çok insanı bireysel nevrozdan uzak tutmayı başardığını da söylemektedir. Ancak, insanı mutluluğa götürecek kesin bir yolun olmadığını da belirten Freud, dinin bile bu anlamda vaadini yerine getiremediğini söyler.

IV

Baskı altına alınmış söylemsel bir dolayımın kodlanmış, sabitleştirilmiş hali olan “arzu”, gerçekte kendisi üzerinden mikro bir geçişlilik oluşturan fantezi ile suskun deneyimin sembolik dizgesini oluşturur. Bu durum tam da Hölderlin gibi dili “anlamda boşalmış bir im” olarak ele alan yaklaşıma mekânsal bir *aralık* (*spacing*) açar. İdeolojik formasyonundan soyutlanan nesne anlayışının öngördüğü bir kimlik belirtisi ile nispeten bakışımı ve mitsel arkaizmlerden arınmış fantazmatik öğelerin belirlediği görme biçimi, bizi tam da melez dillerin birbirine karıştığı bir dil kargaşası ile baş başa bırakır. Bu dil kargaşası içerisinde, bastırılmış söylemin varoluşsal eksikliğin travmatik kuruluşuna ilişkin vurgusu da kimliğe içkin olan söylemlerin açığa çıkarken icat ettiği “öteki”leri bastırılmış bir dilsizliğin içerisine itmektedir.

Yitik bir otantikliğin ardından hazzı kutsayarak cinsellikle yüklü düşsel bir ikame oluşturan “öteki”, yeni bir dile ancak verili kimlik üzerinden aşırıldığı hazzın yeniden üretimi sayesinde ulaşacaktır. Dolayısıyla Lacancı anlamda fanteziler aracılığıyla

kurulan “öteki”nin kimliğinin aracılık ettiği iç-ben’in fantazmatik kurgusunun düşlemler aracılığıyla oluşturduğu arzu alanı da *muhayyel görüntüler (spectral apparition)* tarafından dönüştürülerek, “öteki”nin haz ayınının uzamsal hâlini oluşturur.

Mitos ile dil arasındaki ayraçta kendi yurtluğunu kuran “öteki”, artık tüm *arzulu üretim (production désirante)* biçimlerine karşı semiyotik bir dizge içerisinde *panoptik* iktidarın vaz’ettiği bir toplumsallık anlayışıyla, otantik olanı içermeye çalışır. “Öteki”nin arzuladığı alan her zaman için dil gibi yapılaşmış, değişkenliğe müsait ve yine dil gibi paranteze alınmayı reddeden fantazmatik bir kurgu tarafından belirlenir. Bu fantazmatik öge, “öteki”nin büyüleyici imgeselliğinden kendini kurtaramayan hazzın, kültürel olan ile arasındaki tek bağın mutlak güç içerisinde temellenmiş bu görme biçimi olduğunun farkına varmasıyla, verili kimlik içerisinde otantik dilsel dolayımın tek temsilcisi konumuna gelir. Zira “öteki”nin “ben”inde geçmiş tarihselliği içerisinde kurulan tüm düşlemler, aynı zamanda yabancı olana karşı duyulan korkunun iç-ben aracılığıyla kurgulanarak kutsandığı cinsellikle yüklü şizoid bir fark içerir.

Freudyen anlamda *arzu*, geçmişin kalıplarına dayanarak bir gelecek tasarlamak için şu andaki bir olayı kullanır. Onun üzerinden bir geçişlilik alanı oluşturur. Onun için hegemonik bir iktidar kurgusu içerisinde düğümlenmiş bir söylemsel dolayımın içerisinde kurulan “ben” ve “öteki” diyalektiği de bilinç-dışı akışların ürünü olan fantezilerin aracılığıyla “öteki”nin koordinatlarını oluşturur.

Dilin “düğümlendiği” ve suskunluğa uğradığı bir süreksizlik anında sözü kuşatan beden vasıtasıyla toplumsal muhayyilede nesneleşen “ben”in imgelemine egemen olan temel yapı da sonuçta kapalı bir uzamsal alan öngörür. İmleyenin sustuğu bir zaman diliminde, sözcüklerin bedene “saçılan” ve onda parçalanan fragmanları sayesinde şizofrenik dilin gövdesel hâlinin bilince ve toplumsala birer *eklenti (supplement)* olarak yansıdığı uzamda, *psykhe (ψυχή)* suskunluğun şiddetine maruz kalmış olan dil ile kendisini bir tapınma nesnesine dönüştüren kavganın

yitik bir imgesi olması pahasına, anlamsızlığın içerisinde yitip gitmeyi göze alarak, kendisine anlamı tüketen kavganın içerisinde görece özerk bir yer bularak yeni bir dünya inşa eder.

Yersiz-yurtsuz göçebelerin ilga edildiği bir uzamda suskunluk da hayatı bir gölge gibi yaşayan bireyin sığınacağı tek dil haline gelmiştir. Psikanaliz de böyle bir dilin içerisindeki *yarıktan* (*punctum*) hayata dâhil olmaya çalışmaktadır. Zira içkinliğin ve içkin öznenin yurtsuzluğunda kendini dillendiren tinsel bir aktarım olarak dil, hayatı ve ölümü bir gölge gibi yaşayan benliğin aynasında yansır.

Varlık, Abject ve Tiksintinin Eril Söylemi

I

"Bok kokan yerde varlık kokar."

Antonin Artaud

Hep bir dışkısallık edimi sonrasında kurulan ontik bir farkındalık biçimidir varlığımız. Bu dünyaya iğreti birer dışkı olarak atılan varlık, Julia Kristeva'nın *abject* olarak dillendirdiği iğrenç olanın eril parametrelerinin bir ürünüdür sonuçta. Dışkısallık edimi sonrasında açığa çıkan şey, gerçekte varlığın dünyaya boşalan özsel göndergelerinin iğrenç olarak kurulan ve böylelikle toplumsal varlığa içkin olan kültürel kodlara işlenen erilliğin bir *varlık sorusu (seinfrage)* olarak ortaya konmasının ilkselliğine işaret eder. Bu söylediğim Antonin Artaud'nun bir "arayış" olarak belirlediği dışkısallık bir tercih sonrasında ortaya çıkan çekiciliğin adına "bok" denmesiyle aynı bağlama oturur. Kendi nesnesine yabancı bir başka özne hâinden ve içkinlik düzleminden hareketle, arkaik olana yönelik kültürel yapının söylemsel ve yapısal bir dışlanmışlık ve eril kategoriler içerisinde ele alındığı bir durum olarak kadın sorunu da hiç kuşkusuz onu Kristeva'nın deyişiyle bir *abject* olarak gören ve onu böylesi tiksiniç bir uzamda konumlandıran erdemsizlikten ayrı düşünülemez. Zira Kristeva'nın dışıl olanın, eril düzlemde dile geldiği parametrenin net bir örneği olarak ortaya koyduğu *abject* kavramı, tiksiniç olanın tüm anlam haritasını da gözler önüne sermektedir. Kendi benliğini yadsıyarak yeni bir bütünlük oluşturan öznenin kendi içerisindeki "öteki"ni bir *abject* olarak kurduğunu dillendiren Kristeva, böylece bir başkalaşım sürecinde oluşan kimliğin duyumsal düzeninin, ergen bedenin mekânsal düzlemde

üretilmesine içkin bir bakışmıllık hâline sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla Kristeva'nın feminist söyleminde "öteki", bütüncül bir kimlik olarak gördüğü öznenin içimizden dışlanarak atıldığı bir iğrençlik, yani *abject*'tir. *Abject* bu öznenin kuruluşunda önemli bir konuma sahiptir, bizzatı "öteki"dir. Aynı zamanda, "öteki"nin içerisinde dile gelen öznelik biçimlerinin semiyotik bir düzlemde anlamlandırıldığı sembolik bir düzeneğe sahiptir *abject*.

"Bok"u bir varlık olarak kodlayan Artaud metafizik bir dolayım içerisinde "*Tanrı bir varlık mıdır?*" diye sorar. "*Eğer öyleyse, o zaman boktur. / Eğer öyle değilse/ yoktur.*" der. Artaud'yu ilgilendiren özgürleşim sorunu, varlığın bir bütün olarak kendisini açığa çıkaran özgüllüğüne abanan bir farkındalık hâlidir. Kimliğin oluşumundaki eksikliği fallus yokluğuyla eşdeğer göyerek, bu eksikliği fallusla gidermeye çalışan Lacan bile, sonuçta bu eril simgesel düzeneğin merkezinde yerini almıştır. Dolayısıyla Kristeva'nın psikanalitik simgesel düzeneğinden mülhem bir anlayış, bizi anlamın içsel koordinatlarını belirleyen semiyotik bir bakışmıllıktan da uzaklaştırır. Erkek egemen öznenin tasallutu içerisinde, tüm şeyssel dolayımından soyutlanarak basit bir nesnelliğin içerisine indirgenen dişilliğin bir bütün olarak eril parametrelerin eşzamanlılığında zamansızlığa ve mekânsızlığa hapsedilen özsel yapısı da böyle bir tiksinti söylemi içerisinde kurulur.

Ben'i bir "başkası" olarak kuran (*Je est un autre*) Arthur Rimbaud bile, hep nefret ettiği bir olgu olarak gördüğü çömelme ve oturma eylemini, bir Rahibin hacetini giderirken, güneş ışınlarını şehvetli bir ahtapot gibi soluyan cinsel organı aracılığıyla zamansal ve mekânsal bir çevreselliğin içerisinden hareket edişini ve "uzakta" olana duyduğu hazzı bu yolla betimler. Tıpkı Michel Tournier'nin bu zorunlu çömelme hareketini tüm rahatsızlığına karşın, aslında alçakgönüllülük erdemiyle dopdolu bir hareket olarak görmesiyle aynı bağlama oturtan bir edimdir bu. Bedenin kutsala adanmışlığından hareketle düşünülecek böylesi bir *kutsal masumluk* (*sancta simplicitas*), gerçekte toprağın pisliği örten ve aynı zamanda çeken yapısıyla cinsel hazzın dışkılama edimi sonrasında ortaya çıkan doğurganlığının da bir kanıtıdır. İşte bu yüzden

dışkılama edimi aynı zamanda sonsuz bir cinsel hazzın dile geldiği tenselliğin de katıksız ve şiirsel hâli olarak bir anlama sahiptir.

Dilin simgesel gücünden fazlasıyla yararlanan insan için, dilin toplumsal gerçekliğin inşâsında etkileşimsel bir güç olmasının dışında, aynı zamanda bu varlığın oluşumunu bütünleyen temel farklılık biçimlerinin de tamamlayıcı birer ögesi olması açısından böyle bir farklılık önemlidir. Görmenin fenomenolojisine abanan bir yorum da en nihayetinde bu tür bir bakış açısının ulaştığı içkinlik düzleminin dilsel bilincini doğrular. Simgesel olarak nesneleri kuran modern birey, varlığın bir bütün olarak kendisini açığa çıkaran özgüllüğüne abanan bir farkındalık hâline sahiptir. Zira, dışkılama eylemi her şeyden önce bir tercih ve rıza olmasının yanında, imgesel bir çekicilik ve erilliğin içerisindeki o fallokratik nesnellığe dayalı bir hükümranlılığın karşısında duyulan korkunun ortaya çıkardığı bir suskunluk deneyiminin egemen olmasının ikrarıdır sonuçta. Onun için her gün değişik şekillerde kendi kendisine tecavüz ederek, kendi oluşunun sınırları içerisinde yöndeş bir varlığa yol veren bedenin dışa saçılması ve “öteki” cinsel bilinçlilik durumunun açığa çıkması da böylesi bir anal erotik dönemde belirginleşir. Hep bir eksiklik duygusunun ve yarı bilinçlilik hâlinin egemen olduğu yaygın bir kastrasyon korkusu eşliğinde biçimlenen ötekinin cinsel kimliği de sonuçta kendisinin negatifi olan bir başka özgüllük hâlinin kültürel bağlamda semiyotik bir gösterene idame ettirerek içini boşalttığı simgesel düzenin eril yasasına boyun eğen yapısında yatar.

II

“Aynalar ve babalık tiksindir, çünkü
her ikisi de bu evreni çoğaltıp, dağıtırlar.”
Jorge Luis Borges

Haklıdır Borges, hem aynalar hem de babalık hakkında. Zira aynalar hep yansıttıkları imgeselliğe egemen olan sığ bir görün-

tünün taşıyıcısıdır. Hem görünen bir uzamsallığın dışsal konumuna tezahür eden bir imgesellik hem de hayata içkin olan tüm görme biçimlerinin aynılaştırıldığı ve simüle edildiği bakımsız bir hâldir bu. Onun için, belli bir noktadan sonra sürekli imlenen bir varoluşun ara-dünyasında, hep bir fazlalık olarak kendini konumlandırır aynalar. Tıpkı babalık ve onun bir temsil biçimi olarak ortaya koyduğu ve bütün varlık biçimlerini parçalayarak dağıttığı erilliğin, toplumsal hayata içkin tek kültürel kod olması gibi. Babalık tam da Freudyen anlamda ödipyen bir özgüllüğe egemen olan *fallokratik* bir egemenliğe sahiptir. Aynaların ve babalığın diline egemen olan temel unsur ise, sanıldığı gibi aksine ikiye değil, üçe bölünen benliğin ara renklerinden oluşan şizoid bir özcülük olmasıdır. Başlangıçta varlığın bir *oluş* bile va'zermeyen belirsizlik hâinden neşet eden renksizlikten, giderek o ara dünya içerisindeki bütün renklerin ve imgelerin iç-içe geçtiği ve neredeyse rengi olmayan bir renge vücut verdiği uzamsal bir hâlden sonra, bu renklerin de yittiği parçalanmışlık hâlinin egemen olduğu bir boşluk alanı bu imgeselliği belirler. Onun için hem aynalar hem de babalık tıksınç birer kültürel kod olarak, Heidegger'in *geworfenheit*'i misali, bu hayata dâhil olmuşlardır.

III

"İlk kez öbür dünyadan bir penis tutuyordu."

Philippe Sollers

Bitimsiz bir çarpıklığın kırılğan imgelerini betimleyen Salvador Dali'nin "Kendi Bekâreti Tarafından Sadomize Edilen Genç Kız" adlı resmi gibi, Pierre Klossowski de bilinç tarafından anlaşıl-mak isteyen bedeninin bir suskunluk deneyimi sonrasında elde ettiği sonucun süzgeçten geçen bir göstergeler koduna yansıdığını belirttiği bir içkinlik düzlemine aitliğini, bu bağlamda hep göstergelerin ihanetinin ten'de, yine bu dünyaya ait olan şizofrenik bir dil sayesinde parçalanmaya uğradığını göstermektedir. Kendi

bedenindeki şizofrenik parçalanmayla sadomize olan ten, nesnelerin iç-uzamına dâhil olamayan bir hakikatin de yitimiyle beraber kendisini belirleyen tüm sınır durumlarını da aynı sadizm içerisinde yok etmektedir. Bedenin tüm imgesel durumunun rasyonel düzlemden çıkarak imgelerin ihanetine uğradığı bir noktada, nasıl bir bedenden bahsedebiliriz? Belki de René Magritte'in o ünlü sorusunu tersine çevirerek şöyle dememiz gerekiyor: *Bu bir beden değildir (Ceci n'est pas une corps)*. Zira nesnel olanın iç-uzamına yönelik her müdahale, sonuçta bu tür bir ihaneti de beraberinde getirmektedir. Sözel imgelemler aracılığıyla kurulan bir beden tasavvuru da aynı şekilde insan varoluşunun dilsel içkinliğine mitik bir veçhe ekler. Bu mitik tarihsellik içerisinde kutsal da önemli bir rol oynar. Zira kutsal, bedenın süfli varlığına yerel bir kapanmışlık duygusunun eşlik ettiğı dilsel bir mahremiyet ekler.

Ten ise ancak görünür olanın açığa çıktığı bir düzlemde, *öteki bedene* dönük bir eylemlilik haline kendisini kışkırtan metafizik dolayımın ve sözel imgelemlerin egemen olduğu ara bir dünyada baskın olan dilsel yarıkların yansıdığı bir uzamda, varlığın soluk alması (*inspiration*) gibi bir kutsallık deneyimine yol açar. Dili kutsallığın içerisine kapatan imge, kutsallığı tenin sınırları içerisinde tutan katıksız imgeselliğın ta kendisidir. Yoğun bir arzu halinin ve hazzın sözel olarak dolayımına geçtiğı tensel bir uzamda, dil bedenın tüm aşırılıklarına bir sınır çizecektir. Dilin sınırları içerisinde çizilebilen bir beden ise en nihayetinde kutsallıkla iç içe geçen Batı geleneğinde de örneklerini bulabileceğimiz bakire Meryem ve daha bir çok tensel hazza ve erotik imgeleme dayanan yapısal bir özgüllük haline sahiptir.

Kutsal olanın semiyotik bir dizge içerisinde örtüldüğü bir maskedir beden. Kutsal bir edilgenlikle mülhem bir süreksizliğe sahip olan beden, modern dünyada ikame bir mutlaklık içerisinde vehimlerle örölü bir tasavvura sahiptir. Bir ara-yerde, eşikte yurtlanan varlık Antonin Artaud'nun bir mektubunda da dile getirdiğı gibi, yaşamanın insanın gövdesini yitirmekle eş değer bir zamansallık taşıdığının ikrarıdır. Zira şizoid bir yanılısama

sonrasında bedeni örten tinselliğin öznedenden tecrit edilerek sahte bir otantizm içerisinde gövdeleşmesi, "öteki"nin yüzünü aynılaştırarak iktidarın gücünü kutsayan yeni bir dil ile gerçekleşir.

Kadınlardaki oral kaynaklı penis haseti üzerinde duran Melanie Klein de, oral arzuların egemenliği altındaki penisle memeler arasında güçlü bir özdeşlik kuran klasik psikanalitik yaklaşımdan farklı olarak, kadınların penis hasetinin kökenlerinin anne memesine duyulan hasette yattığını düşünmektedir. Anne memesine duyulan hasetin baba penisine aktarılmasının, kız çocukta eşcinsel bir eğilimin güçlenmesiyle sonuçlanabileceğini de kaydeden Klein açısından, anneyle hasetli ilişki aynı zamanda çok şiddetli bir *Oedipus* rekabetinde ortaya koyar kendini. Çocuğun ilk nesne ilişkisine, yani annenin memesine ve anneyle ilişkisine özel bir önem veren Klein, aynı zamanda haset duyulan ilk nesnenin de besleyen meme olduğunu söyler. Zira bebek bu memede kendi arzuladığı her şeyin bulunduğunu, memenin sınırsız süt ve sevgi verebileceğini, ama bunları kendi doyumu için alıkoyduğunu zanneder. Arzulanan bir şeyin bize ait olmak yerine ona haz verdiği inancının yol açtığı bir duygu olan hasetin, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yöneldiğini belirten Klein; açgözlülükten farklı olarak hasetin öncelikle anneye ve memesine kötülük atfetmek, kötü dışkıları ve benliğin kötü parçalarını anneyle ve memeye bağlatılandırmak olduğunu öne sürer.

Ne Foucault'nun bedensel pasifliği söylemsel bir dizge içerisinde ele aldığı genealojik (soykütüksel) yorumları ne de Deleuze'ün *Logique du Sens (Anlamanın Mantığı)* adlı yapıtında geliştirdiği, düşsel ve imgesel bir anlamı olan fantazmaların bedeni örten delinemez maddiliği üzerine kurulu olan beden formülasyonu, bu dünyaya ait olan bir dilin ürettiği vehimlerin *sadik* sayıklamaları ve onun yerel kapanmışlığı üzerine bir şey söylemez. Fantazi nosyonunun tüm düşsel ve imgesel anlamlarını saf dışı tutarak onu maddileştiren Deleuze, bir tüketim nesnesi olan yüzün mahremiyetinin, dilin mekâna bağımlı gösterimsel hükümlerliliğinin *inkârında (verleugnung)* gövdeleştiğini hesaba

katmaz. Nasıl Merlau-Ponty'nin katıksız fenomenolojisinde beden şeylerin algılanmasıyla eş-zamanlı bir algılanma sonrasında ortaya çıkmaktaysa, *fallogosantrik* bir imgeselliğin saf pürürlüğüne dâhil olan arzu nosyonu da bilinç-dışının ve ona egemen olan eksiklik duygusunun bir sonucudur. Onun için arzu hep bir tamamlanamamışlık içerisinde bilinç-dışından çıkarak, ödipal karmaşaya dâhil olmak ister. Bundan dolayı da arzu hep düşselliğin ve fantazmaların ağır bastığı bir uzamda *fallus* olmağı tatmak ister. Ödipyen yapıların egemenliğinden türeyen bir arzu da zaten kodsuzlaştırılmış içkinliklerin despotik bir iktidar kurgusundan taşan hazlarını, politik bir bağlamda libidinal akışkanlıklar içerisinde tüketir. Bu ise tıpkı Derrida'nın "aşırılmış soluğu" gibi tensel bir metafizik dolayımın tek *fallik* (*fallogosantrik*) imgesi olan bedenin; şiirin ve kutsalın birbiriyle iç içe geçtiği bir mekânda, libidinal bir süreklilik ve mevcudiyet (*présence*) içerisinde oluşumunu önelemektedir.

IV

"hiç içimden gelmiyor bu gece, ama vatan bizden
uyku öncesi, en temiz ve en çabuğundan
orgazmsız bir düzüşme ister."

Ece Temelkuran

Şeylerin edimselliği üzerinden bir akışkanlık oluşturarak, eylemselliğini ancak iç-içe geçmiş imgelerin toplamında bulan dünya; her şeyden önce bir beden olarak beliren dilin içerisinde varlığını haber verir. Dünyanın bedenlerden oluştuğunu söyleyen Bergson bile, bedeni bir *temsil* biçimi olarak değil de daha ziyade bir *eylem merkezi* olarak görmektedir. Psişik itkilerin geçiş alanı olan beden açısından bu durum, "oluş" içerisindeki sınırın ihlal edilerek varlığın sözel imgelemler aracılığıyla kurulması demektir.

"Her tiksinti aslında dokunmaktan tiksinnedir" diyerek varlığın edimsel hâlini kışkırtan tanınma dürtüsünün önemine

dikkat çeken Walter Benjamin bile, tiksinmeyi insan varoluşunun ontik derinliklerinde yatan bir dehşet ve kımıldama ile açıklamaktadır. Batı'da tiksinti böylesi *fallokratik* ve sözel imgelerle iç-içe geçmişken, Doğu'da da farklı bir durum söz konusu değildir aslında. Özellikle İslami uzama ait olan Doğu ele alındığı zaman, dinsel bir söylemsel dolayımın bedeni bozarak ve onu içteki "öteki"liğin keşfi olan bir *abject*'e indirgeyerek, kutsallığın içerisinde nasıl erittiğine şahit oluruz. Bedene ve bedene ait tüm dışkısallık biçimlerini birer tiksiniçlik olarak kodlayan İslam fıkının aksine, bazı örnekler bu durumu ihlal eder niteliktedir. Örnek olarak, Buhari ve Müslim'in Enes b. Malik'ten rivayet ettiği, Medine'ye gelen Urani'lere Medine'nin havası dokununca, Hz. Muhammed'in onlara Medine dışına çıkıp sağmal develerin sütlerinden ve sidiklerinden içmelerini emrettiği hadis gösterilebilir.

Kutsalın yoğunluğu içerisinde bedenın görsel ve tüm *heretik* anlamını açığa çıkarmak, daha çok insan varoluşunda sürekliliğini idame ettiren dışsal bir kuruculuğun ve biçimsel özerkliğin bu oluşuma vücut veren *yerelliğidir*. Biçim, kendisini ve varlığı saran bu kapanmışlık duygusunun ve yerel temsiliyetlerin özünü oluşturan mahrem dillerin de tek müsebbibidir.

Biçimle aramızdaki diyalektik ilişkinin kopmasından ötürü yoğun bir kaygı hali yaşarız; bedenimizle örtüşen biçim kaygısının çoğu zaman niteliğini ve sonuçlarını kestiremediğimiz bir maskeyle noktalanması da bizi o biçimin temsil ettiği bir özne konumuna iter. Böylece, biçimsel olanın insan varlığının mekânsal yerleşikliğine koyduğu *sınır* da eş-zamanlı bir süreç içerisinde gerçekleşir. Biçim mekâna koyduğu bu sınırla, varlığın mutlak edilgenliğini de yerel bir içkinlik düzlemine kapatmış olur. Bedenin imgesel temsiliyetinden güç alan tüm psişik itkiler de kimliğimizin verili dünyasında bir *oluş*'a doğru yol alırlar. Sonuçta biçimsel olanın bu dünyadaki görünür hükümlanlığı, bu dünyaya dilsel süreçlerin ve bedensel imgelemelerin kırılğan betimini sunar. Zira maskeye abanan bir yüzün edilgenliğinde biçimsel hazzın derinliğine açılan bir oluşun, tensel itirafıdır bu.

Gövdesine hapsedilmiş toplumun, tüm kutsanmışlığına rağ-

men kazandığı gizil gücü ve doğaüstü bilincini gövdesinden sil-
diğini, öldürdüğünü söyleyen Antonin Artaud gibi, Deleuze ve
Guattari'nin *organsız gövde* nosyonu da bedenin farklılaştığı
ödiyen bir ortamda Lacaniyen psikanaliz anlayışının dayattığı
semyotik hegemonya da artık böyle bir süreç sonrasında ifşa
olmuştur. Julia Kristeva'nın semyotik bir ilişki içerisinde anne
bedeniyle örtüşen kimliğin, bu bedenden kopması şartıyla oluş-
tuğunu belirttiği kimliklerimiz, Lacan'ın da öngördüğü şekilde
hep "öteki"nin gölgesinin egemen olduğu yaygın bir kastrasyon
eşliğinde kurulur.

Dilin eşliği içerisinde bizi bekleyen insan haysiyeti nosyonu
da çok farklı açınımlara gebe bir ara yerde durmaktadır. Kimlik
formlarının tanınmasıyla eş-zamanlı bir süreçte ilerleyen haysi-
yet, modern zamanlarda gittikçe hayata içkin bir kavram hâline
gelmiştir. Dolayısıyla kimlik ve tanınma politikasını da insanın
diyalojik özüne içkin bir sözellik olarak ele almak gerekir. Zira
gelenekselliğiyle malul şeref kavramından tüm evrenselci politi-
kalara kadar içkin olan modern haysiyet kavramına yüklenen
anlam, modern düşünüş tarzının temel parametrelerinden birini
oluşturan Herder'in kültürel aidiyet nosyonunu ifade eden otan-
tiklik düşüncesi gibi saf bir yerel bağlama vurgu yapmaktadır.

Fakat hiç de masum bir kavram değildir haysiyet. Her za-
man bir "ev" olarak gördüğü bedende yeni bir forma kavuşur.
Kendisini böyle bir kapanmışlık içerisinde dile getirir. Bedenin
arzu mekânı işlevini gören "ev" ise tikel bir mutlak içerisindeki
yerini dile bırakır. Bir bütün olarak "öteki"liğin arkasında duran
bedenin mevcudiyetinde otantik olanın yitimini temsil eden bir
mahremiyetin içkinliğinde doğan ölümün bu dünyaya biçtiği de-
ğer de sonuçta, rasyonalize edilmemiş kimliğin bir trajedi olarak
karşımızda duruyor olmasıdır.

Dilin içerdenliği sayesinde aynı olan mekânların ortak adı
haline gelen bir "fark" nosyonu da birbirine eklenmiş türdeş
bir kavram olarak, modern söylemlerin zihniyet dünyasında ad-
landırılmış bir gösterge olarak yerini alır. Haysiyet nosyonu da
böyle bir sürecin ürünü olarak merkezin edilgenliğinde birleşen

tüm farklılık biçimleri gibi, bu farklılıktan dolayı zaten bir dile sahiptir. Sahip olduğu bu dilselliği anakronik durumundan dolayı kendi içerisinde tüketen modern haysiyet kavramı, böylece merkezleşen düğüm noktalarının “fark’a” dayanan söylemsel yapısını da devam ettirir. Zira postmodern dünyada mahremiyetine ancak bir “ev” dolayımında sahip olan bedenin, “fark” nosyonunun dönüştürdüğü bir anlam haritası içerisinde mevcudiyetine kavuşması da saf olmayan bir dil sayesinde gerçekleşmiştir.

Modern haysiyet kavramı, biraz da bundan dolayı, her zaman için bedene dönük bir eylemlilik halini kışkırtmıştır, sadomize etmiştir. Dili saran “ötekinin”, bedeni şizofrenik bir dil ile kutsallaştıran kötücül dehası ile sonsuz lanetin ayrıcalıklı bir taşıyıcısı olan insan haysiyeti, erdemsizliği (*vice*) ölümün uzamsal bir yüzü olarak kabul eder. Aynen Sade’in; yeryüzünde erdemden başka bir şey olmadığında, her şeyin o an yok olup gideceğine dair soğukkanlı itirafı gibi bir duruma yol açar. Sade, erdemsizlik zorunlu olarak varolduğu halde, erdemsizleri cezalandırmanın haksızlık ve kör bir insanla alay etmekten farksız bir edim olduğunda ısrarcıdır. Onun için tinsel olanın yitdiği, sözcüklerle bedensel imgelemlerin iç içe geçtiği bir uzamda Sade ve Sacher-Masoch dâhil tüm diğer *sadikler* bu sapkınlığın ve bedensel vehimlerin ara-dünyasında dolaşırlar. Sacher-Masoch’un ve Sade’in eserlerindeki mazoşizmin temel belirleyenlerinden biri de bu dünyaya ait olan bir dilin ürettiği vehimlerin tamamlayıcı olan bedensel itkilerin, kendilerini ilk günaha sürükleyen sadik bir yas sürecinin olmasıdır. Kimliğimizin modern yüzünü oluşturan haysiyet kavramı da böyle sadik bir yas sürecinin nitelendirilmeyen neredeyse tek temsilcisidir.

Kendi üzerine kapanan bedenin libidinal bir akışkanlık sonrasında gün yüzüne çıkardığı temel farklılık biçimi, bu dünyaya ait olan dilin dışsal görme biçimlerine abanan ontik farkındalığın, aynı zamanda psişik itkilerin ve sözel imgelemler aracılığıyla oluşturulan bir varlık düşüncesiyle aynı mekânsal düzlemde dile geldiğini gösterir. Bu aynı zamanda, yeni duyum düzenlerini anlamak bakımından oldukça önemlidir. Her ne kadar görmenin

fenomenolojisine abanan bir yorum, bu tür bir bakış açısının ulaştığı içkinlik düzleminin dilsel bilincini doğruluyorsa da varoluşsal fenomenolojik yaklaşımın öngördüğü bir oluşu tecrübe eden insan doğası, sonuçta psikotik yabancılaşma hâlinin bu dünya içerisindeki sınırın ardında yatan uzamsallığın çevresel bir dışsallığa yaslanan şizoid özcülüğünde varlık bulmasına yol açar. Onun için suskunluğa uğratılmış tüm bedenlerin paylaştığı yazgı, Norman O. Brown'un da dillendirdiği gibi, "*bedenin dışına çıkıldığında, bedenin dışıyla eşitlendiği*" biricik eş-zamanlılık biçiminin sorgulanamaz hükümlüğüdür.

Yapısöküm Pragmatist midir?

Chantal Mouffe, Richard Rorty, Simon Critchley, Ernesto Laclau ve Jacques Derrida'nın kollektif birlikteliğinde, Paris'te, Collège International de Philosophie'de, düzenlenen bir seminerin ürünü olan *Yapıbozum ve Pragmatizmin*³⁵ ilk baştaki amacı Derrida'nın pragmatizmi ile Rorty'nin pragmatizminin demokrasi hakkında temelci olmayan bir düşünce biçiminin geliştirilmesine nasıl katkıda bulunabileceklerini araştırmaksa da eser ilerleyen sayfalarda farklı açınımları bünyesinde barındıran yeni bir "dil siyaseti" için hiç de uzakta olmayan ipuçları sunmaktadır.

Aydınlanmanın tüm tözel-tikel açınımları (*unfolding*) yadsıyan ve doğruluğun tekliğine olan inancını ısrarla sürdüren doğasından neş'et eden evrenselci ve rasyonalist yüzünü eleştiren Derrida ve Rorty'nin Aydınlanma düşüncesi konusunda Habermas'tan ayrıldıkları temel nokta da budur zaten. Aydınlanmanın siyasal bir ürünü olan demokrasiye karşı Derrida ve Rorty'nin ilgileri dâhilinde yeni yaklaşım biçimlerinin araştırıldığı böyle bir çalışmada, yapısökümü *öteki*'nin etik deneyimine yönelik Lévinasçı bir açılımla tamamlayan Simon Critchley ve yine yapısökümü "hegemonya" mantığıyla irtibatlandırmayı öneren Ernesto Laclau'nun yaklaşımları da son derece işlevseldir.

Yapısöküm denen şeyin siyasal olan ile ne tür bir ilgisinin bulunduğu dair ele alınan yaklaşımlar, özellikle Richard Rorty'nin Derrida'nın yapıtlarının siyasal içerimlerini reddeden okuma tarzı ilk bakışta göze çarpmaktadır. Zira Rorty'nin "özel ironist" olarak gördüğü Derrida'nın yapıtının kamusal ve siya-

35 C. Mouffe, R. Rorty, S. Critchley, E. Laclau, J. Derrida (1998): *Yapıbozum ve Pragmatizm*, (çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Sarmal.

sal hiçbir faydası yoktur. Ernesto Laclau ise, yapısökümün iki boyutuyla siyasal olan ile arasındaki bağı ön plana çıkardığı görüşündedir. Karar verilemezlik ve karar arasında gidip gelen yapıbozumu merkezi tematiğini de toplumun siyasal-söylemsel üretimi oluşturur. Yapıbozumu bu anlamda öncelikli bir siyasal mantık olarak gören Laclau, Rorty'nin aksine Derrida'yı kamusal önemi olan bir düşünür olarak gören Simon Critchley ile aynı noktada birleşmektedir.

Kendi deyişiyle *"hiçbir şey söylemeyi istememe riskine giren"* (*je me risque a ne rien-vouloir-dire*) bir yazar olan Derrida, Rorty'e göre; duygusal, umutlu, romantik denecek ölçüde idealist bir yazardır. Zaten Derrida da Rorty'i doğrulayarak, duygusal ve mutluluğa inanan biri olmasının yapıtlarında bayağı tayin edici bir yeri olduğunu söylemeyi ihmal etmez. Derrida'nın yaptıklarıyla yapıbozum denen faaliyet arasında kendince hiçbir gerçek bağlantı göremeyen Rorty, Derrida'nın yapıtlarını tanımlamak için bu sözcüğün hiç kullanılmamış olmasını ister. Zira Rorty kendince de yapısöküme tatmin edici bir tanım bulamamıştır. Aynı zamanda bu yapısökümcü dalganın ne edebiyat kavrayışımıza, ne de sol siyasete hiçbir katkısı olmadığını da belirtir. Ona göre yapıbozum, tam tersine dikkatleri reel siyasetten uzaklaştırarak, sistemin içine dâhil olmamakla gururlanan ve böylece kendisinin sistemi iyileştirme yeteneğini azaltan, kendi akademik adasında yaşayan, halinden memnun bir sol yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

"Hiçbir yüze sahip olmamak" için yazan Derrida'da pragmatistlerin en fazla yadırgadıkları şey onun, ampirizme ve doğalcılığa şüpheyile bakması ve bunların da birer metafizik biçimleri olduğunu varsaymasıdır. Onun için Derrida'nın *"dünya-ifşa edici bir ironist"* (*world-disclosing ironist*) olarak taşıdığı önemin farkında olan Rorty, Derrida'nın Freud ve Heidegger'le arasındaki özel ilişkinin açık biçimde gün yüzüne çıktığı en iyi yapıtlarının *La Carte Postale*'daki *"Envois"* bölümü gibi yapıtlar olduğunu düşünür. Onun için de Nietzsche, Heidegger ve Derrida'nın tüm temelcilik biçimlerine ve metafiziğe yönelik saldırılarının felse-

feyle derinden ilgilenen insanlar için özel tatminler yarattığını düşünür Rorty.

İnsanları evrimin rastlantısal ürünleri olarak gösteren bir resimden yola çıkan Darwinci bir doğalcılıkla malul pragmatizm anlayışının, pragmatistleri en az Heidegger ve Derrida kadar şüpheli olmaya iten Batı metafiziğinin büyük ikili karşıtlıklarının yanı sıra, Rorty'nin pragmatizmi ise; siyasetin pragmatik, kısa vadeli reformlarla ve uzlaşılarda ilgili bir mesele olması ve demokratik bir toplumda bu uzlaşılarda, mevcudiyet metafiziğini aşmak için kullandığımız terimler kadar içrek olmayan terimlerle önerilmesi ve savunulmasının gerekliliğidir. Böylece siyasi düşünce bu tür reformların nasıl ve hangi koşullarda yapılabilirliğine ilişkin bazı varsayımlar formüle etme girişimi üzerinde odaklanır. Onun için Rorty, Derrida'nın Lévinas'ın sonsuz olan *pathosuna* ve etik deneyimine verdiği değeri önemsememektedir.

"Derrida Özel İronist mi Yoksa Kamusal Liberal mi?" başlıklı sunumunda ise Simon Critchley; ilk bakışta dilin, benliğin ve cemaatin olumsuzluğunu savunan pragmatizmin bu anlamda tüm temelsizlik biçimlerini yapıbozumuna uğrattığını belirtir. Ona göre pragmatist kişi, epistemolojinin sunduğu zihin ile dış gerçeklik arasındaki saydam bir mütakabiliyet ya da açık seçik bir temsil olarak hakikat resmini yapıbozuma uğratar. Diğer taraftan soruna yüzeysel bir şekilde bakıldığı zaman ise pragmatizm yapıbozumcu, yapıbozum da pragmatist gibi görünmektedir.

Yapısökümü pragmatizmle özdeşleştiren Rortyci anlayışı bozarak yine bu anlayışın yapısöküm kavrayışı ve bu kavrayışın etik ve siyaset sorunlarıyla alakalı kısımları hakkında bazı eleştirel sorular ortaya atmaya çalışan Critchley, daha çok Lévinasçı anlamda tikel bir öze sahip etik bir talep olarak görmektedir yapısökümü. Derrida'yı özel ironist olarak gören Rorty'e karşı Simon Critchley ise, aksine onu kamusal önemi olan bir düşünür olarak görmektedir. Critchley için Derrida hem bir kamusal liberaldir hem de onun yapısöküm kavrayışının ve yapıtlarının va'zettiği düşüncelerin etik ve siyasi sonuçları vardır. İronisti en temel inanç ve arzularının, dilin, benliğin ve cemaatin doğası

hakkındaki inançlarının özerklik ve mükemmelleşme arzularının olumsuzluğuyla yüzleşen kişi olarak anlamlandıran Rortyci anlayışın karşısına, "öteki"nin filozofu, Lévinas'ı seküler bir pragmatist olarak okuyarak çıkan Critchley, benliğin ötekinin ıstırabı karşısında duyarlı ya da duygulu olma eğiliminde bir ahlaki yükümlülük ölçütünün, Derrida tarafından benimsenen ve yapıbozumun kamusal önemini oluşturan bir adalet anlayışını oluşturduğunu belirtir. Onun için yapısökümün yapısöküme uğratılamaz tek olanaklılık koşulunu ötekiyle kurulan etik bir ilişki, sonsuz bir sorumluluk uyandıran ıstıraba verilen bir cevap ve zalimliği en aza indirme çabası şeklinde tanımlanan adaletle yönelik bir bağlılık olarak görmektedir Critchley.

"Yapıbozum pragmatisttir, ama sonuna kadar pragmatist değildir." görüşünü savunan Critchley'e göre, yapıbozumun temelinde görelileştirilemeyen bir şey olarak adaletle yönelik, pragmatist olmayan temelci bir bağlılık vardır.

Simon Critchley'in aksine önceliği etiğe değil de siyasete ve karar-verilemezlik ile karar arasındaki köprü olacak bir hegemonya teorisine veren Ernesto Laclau ise merkezi teması toplumun siyasi-söylemsel üretimi olan yapısökümün yapısal karar-verilemezlik ile karar arasında olanaklı olan geçiş biçiminin etik bir temeli olamayacağı inancındadır. Laclau'nun ilke edindiği genel deneyim yapısından etik hiçbir şey çıkarılamayacağı düşüncesinden türeyen bu anlayış, sonuçta her türlü topluluk mekânından bağımsız bir geçerliliği olan hiçbir etik ilke ya da normun olmadığı bir dünya tasavvuruna sahiptir.

Her şeye rağmen, yapısökümü her zaman protokolleri ve argümantasyon bağlamlarını, yeterlilik sorunlarını, tartışma dilini yeniden ele almayla ilgili bir mesele olarak düşünen Derrida'ya göre, yapısöküm aynı zamanda pragmatizmin bazı motifleriyle de çok şey paylaşmaktadır.

II. BÖLÜM

YAZININ ZAMAN AYRACI



"Kelime, işiten kimsenin nefsinde bir iz bırakır.

Bu nedenle Arapça'da yaralanmak anlamına gelen kelem sözcüğünden türemiştir. Bu da yaralanmış olan bedeninde bir izdir."

İbn Arabi, El-Fütihat El-Mekkiye

Yazının Çağırısı

“Birinin nöbette beklemesi gerekiyor.”

Franz Kafka

Robert Pinget’nin Bay Rüya’sı¹ gibi, yazı denen o “korkunç boyunduruğu yüklenme”nin verdiği mutlulukla yazmak, sonra yazılan her satırın üstünü çizmek, tekrar tekrar günlüğündeki “gidiş dönüşleri” sonsuz bir sorgulamanın içerisine hapsetmek, hep soru sormak, “ne yapmalı bu adamı?” diye geriye dönmek, sonra tekrar geriye dönmek, “neden?” diye sorabilmek; “öylesine” cevabının yazının içerisinde saklı olduğunun farkında olabilmek, yazıya her döndüğünde artık “istemek” kelimesinin çok değişik anlamlarının olduğunun ayırdına varmak, hep sonsuz bir düşüşün kıyısında soluk almak. Bay Rüya belki de kendi yansısını gölgelerin içerisinde gölgelere rağmen geçirmeye çalışan bir düşgezer. Belki de hakikatin soluk imgesine tutunmaya çalışan bir münzevi. Kim bilebilir, belki de kendisine verilen acıyı anısız bir dünyaya hapsetmektir onun hakikati. Her ne olursa olsun, yazdıklarını gerçeklerle sınırlayarak sanatın meydan okumalarından olabildiğince kaçmak, yazının düş evreğinde olsa olsa sessiz bir bekleyiştir.

Belki de Bay Rüya’nın o tersten bakışına, kendini yoksa-yan incelikli sesine kulak kabartmak gerekecektir: “*Yanılsamalar uğruna gündelik yazılardan vazgeçse eline ne geçmiş olurdu? Doğanın izin verdiğinden daha yüksek sesle osurmak istemeye*

1 Robert Pinget (1994): *Yazamamak*, (çev. Sonat Denizciler), İstanbul: İletişim.

benzemez miydi bu?". Benzerdi, hiç kuşkusuz. Fakat Bay Rüya yazmamaktadır. Onu tedirgin eden, yoksayan, karşıtlara başvurarak her şeyi tepe taklak bir şekilde birbirine katarak çeşitlendirdiği düşüncesinde, yazmanın daha çok yaşamsal yüzü öne çıkar: "*Yaşama gücünü korumak ve pekiştirmek için kendini başkalarına açmak*". Çünkü yaşamın tiksintisini unutmak için gerekli fırsatlar, elden geçirilmeyecek kadar seyrek. Bay Rüya'nın elindeki seyrek fırsatlardan biri olan yazmak eylemi artık y a z a m a m a k eylemine dönüşmüşse, onun üzerindeki karaduygunun ceberrutluğundan bahsetmek gerekecektir.

Peki, ya Mösyö Songe'a ne demeli? "*Bir çıkmazdan kurtulmak için bir başkasına girmek gerekir*"² diyen Mösyö Songe, bir şair olduğu için yazıyor, çünkü fotoğraflarındaki solgun yüzü ona "ben" zamirinin kullanımında aşırıya kaçmaması gerektiğini hatırlatıyor. Çünkü Mösyö Songe'un aklını kurcalayan şey artık "*varoluşa değişim gerçekleştirme zamanı*"nın çoktan gelmiş olmasıdır. Olası tüm ihtimaller, geriye kalanın yalnızca saf ve basit bir eylemde düğümlendiğini bildirir ona. Geriye kalan şeyin yalnızca sözcükler olduğunu bilen Mösyö Songe için değişimi gerçekleştirme zamanı gelip çatmıştır: "*Uzaktaki vazgeçilmez mektup arkadaşı, ruh hâllerinin ifadesinde zorunlu sözcük tasarrufu.*"

Oysa Mösyö Songe "değişimi" sözcüklerin dışında bir yerde aramaya meyilli değildir. Her şey *Sorgulama*'nın³ o mahut sorusunun elverdiği uzamda kendisine yer açıyor: "*evet mi, hayır mı, cevap verin*". Bu zorlayıcı sekans bütün bir yazma eyleminin düğüm noktasını oluşturur. Zaten Pinget yazma zamanının kendisini bilinçli bir şekilde yazmaya ittiğini söyler. Yazma zamanı geldiğinde bilinçaltının ve duyumlarının musluğunu açan bir Pinget; bilinçli, doğaçlama bir yazıya doğru evirir bakışını. Her ne kadar tür olarak romandan nefret ediyor da olsa yapacağı pek fazla şey yoktur. Onun edimi, kuşkusuz, Breton'un *otomatik yazım*'ının dışında bir eylemi türü. Yazarın şiirsel bir biçim aramamış ya da

2 Robert Pinget (2002): *Mösyö Songe*, (çev. N. Feyza Zaim), İstanbul: YKY.

3 Robert Pinget (1962): *L'Inquisiteur*, Paris: Les Éditions de Minuit.

bulmamış olmasının temelinde, yazının bu zorlayıcı doğasından neş'et eden "dışarıyla ilişki kurmama" süreci etkili olmuştur.

İnsanın sonundan bahseden Foucault'dan, yazarın ölümünü ilan eden Barthes'a uzanan süreçte ne kadar yolumuz kaldı? Yazının süreği, iç çekişi hangi kıyılara sürükleyecektir yazarı? Tiyatroyu yıkmak üzere kaleme sarılan, hıncını ancak bu şekilde yazıya dökabilen bir Ionesco'nun hangi 'görevin kurbanı' olduğuna kim karar verecek? Yazmak, bir bakışın kurbanı olmaktır. Beckett'in, Proust'un, Kafka'nın, Blanchot'nun ve daha nicelelerinin ne türden bir bakışın kurbanı olduğunu enikonu açığa çıkartacak bir yazı, o *sonsuz düşüş*'ün (*mise en abyme*) tasavvur edilemez cüz'ünden başka bir şey olmasa gerektir.

Yazmak, çoğu zaman yazılmaması gerekenlerin, açığa çıkarılmaması, gölgelerin soluk yansımasına hapsedilmesi gereken, belleğin ve kalbin saydamlığından açığa çıkmaması gereken zayıflıkların üstünü örtme çabasıdır. Bu zayıflık, daha çok, *ben* ile *dil* arasında salınan insani oluşun kendini ayartan bakışta kendini varlık örtüsü ile perdelemesi sayesinde açığa çıkar. Yazının açtığı tüm koridorlar, hep yeniden üretilen hakikatin dilde yitişinin bir kaydı olacaktır. Yazmak, tam da bu nedenle, bir eylemden kaçışın, varlıktan kaçışın bütün imlemlerine sahiptir. Yazmama, yazamama durumunun belleğe hükmeden arzusu doğal bir tepi içerisinde gerçekleşir. Shakespeare'in Atinalı Timon'u gibi öfkesini yağdıran bir dil salınımı açığa çıkar. Doğanın yüklemiyse, yazının yazgısı fazlasıyla benzeş ikilikleri çoğaltır:

"Güneş bir eşkıyadır; büyük çekim gücüyle
Koca denizi soyar; Ay serseri bir hırsızdır;
Soluk parıltısını güneşten aşırır;
Deniz bir hayduttur, kabaran dalgalarıyla
Ay ışığını eritip tuzlu gözyaşlarına döndürür;
Toprak bir hırsızdır; âlemin gırtlığından, pisliğinden
Çaldığı gübreyle beslenir. Hırsız olmayan şey yoktur."⁴

4 William Shakespeare (1968): *Atinalı Timon*, (çev. Sabahattin Eyuboğlu), İstanbul: Remzi, IV:III.

Timon'un "hırsızlık" öngörüsü yazıya erkin bir imge midir yoksa? Yazının soyduğu, soyunu kuruttuğu bir deniz, parıltısını aşırıldığı bir güneş, ışığını erittiği bir ay var mıdır? Sonrasında tuzlu gözyaşlarını kuruttuğu bir toprak olacak mıdır? Bütün bu sorular bizi bir sonraya, sonrasızlığa götürecektir. Atinalı Timon'un ilenci, saklı hakikati yaşam sahnemize taşır. Doğada varolan her şeyin bir hırsızlık üzerinden varlığını ikame etmesi, yazmak edimine de o meş'um tarihin bir tekrarını sunma olanağını verir.

Balzac'ın Eugénie Grandet'sini bir düşünelim; onun bakireliğini, kısırlığını ve artık Grandet Baba'dan daha da öteye taşınmış olan cimriliğini hatırlayalım. Her ne kadar Eugénie'nin kısırlığına ve cimriliğine sebep olan aşk duygusu ve toplumsal çevre etkisini hesaba katmak gerekse de nihayetinde bu roman boyunca tekrarlanan süreçler ve yapıların taşranın o sonsuz ve süregelen aynı coğrafyasının izleriyle malul "bahşedilmiş" bir Eugénie yarattığını görmezden gelemeyiz: Kendine saklamak, kendine ait olanı korumaya almak, bir varlığı tüketmek. Eugénie'nin elinde "seçme özgürlüğü" olmadığı için kesintiye uğrayacak, anısız bir belleği de olmayacaktır. Oysa yazmak; dışarının çağrısıyla askıya alınmış zamanın, yazarın belleğinde yer eden hatırlamanın çıplak bir yansımasıdır.

Yazının sahipsizliği ise kâğıda döküldüğü anda başlar. O an, artık tek başınadır. Yazarın hiçbir şekilde temellük edemediği bir devininin, bir mevcudiyetin apaçık tek hâkimidir. Kendine dönük ve kendisi için olan bir yazı deneyimi hiçbir bakışa, hiçbir ayartmaya teslim olmayacaktır. Dile geldiği ilk andan itibaren Blanchot'nun "İdil" anlatısındaki hep devam edecek olan sürgünün, yabancılığın taşıyıcısı olacaktır: *"Bu evde yabancı olmanın zor olduğunu, aynı zamanda yabancı olmaktan kurtulmanın kolay olmadığını öğreneceksiniz. Kendi ülkenizi özlerseniz, buralarda her gün onu özlemek için daha çok neden bulacaksınız; ama unutmayı ve yeni yerinizi sevmeyi başarırsanız, sizi kendi ülkenize göndereceğiz ve orada bir kez daha yersiz olacağımızdan yeni bir sürgüne başlayacaksınız".*⁵

5 Maurice Blanchot (1999): *Sonradan/Sonsuz Yineleme*, (çev. S. Rifat Kırkoğlu), İstanbul: Kabcı, s. 37.

Unutuşun süregelen imgeler evreninde yazarın payına düşen yurt, olasılık dışındaki bir varolandır. Kendi yabancılığını da yazının varetmiş muğlaklıkta zamanın dışına taşır. Dışarısı, ölüme yöneltilmiş çağrının yine ölüm içerisinde saf unutuşa varan belleğin tekinsizliğinde konaklayan bir söze, bir söyleme bel bağlar. Artık bu noktadan sonra yazmak, söylemin aşırılığından doğan varlık içerisinde bulunuşun hakikate nüfuz eden şaşırtıcı dokunaklığının dışı fırlatılmasından başka bir şey değildir. Çünkü, her başlangıç gibi yazı da varoluşsal kaygıdan, kendi olma durumunu sorgulama ediminden doğar. Pinget'nin "*evet mi, hayır mı, cevap verin*" sorusuna verilecek cevap yazının *durma noktasını* oluşturacaktır. Bu durma noktası, yazmanın başlangıcına atılacak ilk adımdır. Çünkü, başlangıçlar soruları doğurur ve ilk soru her zaman nedensel olana bağlaşıklık durumların bir arketipidir. Yazmak edimi de bu kökensel arketipin kendisini yaratan koşullara armağan edilme biçimini oluşturur. Geçmişe yönelik bir hatırlama ise dilin *mise en scène*'idir. Yazar, aynı zamanda yazdığı şeyle birlikte yazılır da. Belki boş ve silik bir kâğıda değil, fakat o kâğıdın üzerinde gezinen mürekkebin aynasında açılan bir kapıdan içeri girer. Bengi bellekle birlikte kaydı tutulur yazarın da. O andan itibaren de hep bir soruya maruz kalır yazar. Yazmak bir yazgı, süregelen bir ilenç gibi dönenip durur etrafında. Kelimeler mezarlığından bir yurdu vardır artık. Yazarın sorduğu sorular, yazarın kaydını tuttuğu aradünyayı silme tehlikesini de içerisinde barındırır. Hem de zamanın örttüğü bir ölümle el ele vererek. Yazmak ediminin iska geçtiği sonluluk hâli, hiç tükenmemecesine, kendi labirenti içerisinde tutsak alır yazarı. Yazmak, yazarı için süregelen, bitimsiz bir eylemdir bu durumda. Tüm zamansal görünümlere karşı kendi kapalı dünyası içerisinde bir an'a sahiptir. Blanchot bu durumu, "*Çıkışın olmadığı yerde kaçmak, dışarının çağrısını yeniden diriltten taleptir.*" diyerek açıklığa kavuşturmuştu.

Dili ve bakışı ansızın çağıran bir çıplaklıktır yazı. Yazmak, bir belleğin taşıyıcısı olmaktır. Ters, yazamamak durumu için ne kadar geçerlidir? Yazmak, bir mekânın yerlisi olmak, meskun bir bilincin taşıyıcısı olmak demektir. Yazamamak, yabancı

olmanın, kendi sürgünlüğü içerisinde unutmaya direnmenin son sınır çizgisidir. Hakikatin doğumunu sarmalayan ince zarın çeperine bir adım daha atmaktır. Meskûn mahalden uzaklaşmak, mekândan sürgün olmak, belleğin toprağında unutuşa rağmen uzun bir yolculuğa çıkmak demektir. Ülkesinden sürülen lanetli bir Oedipus yazgısını kanlı gözyaşlarıyla üzerinde taşımak, kendinin de dışında bir tarihi kışkırtmaktır. O nedenle dili ve bakışı ansızın çağırmak gerekecektir. Deleuze yazmayı asla tamamlanmayan, her zaman meydana gelmekte olan ve her an yaşanabilir ya da yaşanmış malzemeyi aşan bir oluş meselesi olarak gördüğünde, onu yalnız bırakmamak gerekecektir. Yazıyı oluştan ayırmayan Deleuze, yazarken bütün oluşların (kadın-oluş, hayvan-oluş, bitki-oluş, molekül-oluş) yaşanmasına rağmen 'Erkek' (kendini bütün cisimlere uyacak şekilde baskın bir ifade biçimi olarak ortaya koyduğu ölçüde) olunmadığını özellikle belirtir. Şaşırmamanın o kesin ve soğuk dokunaklığı içerisinde "*Bir erkek olmanın utançından daha iyi bir yazma sebebi olabilir mi?*" diye sormayı ihmal etmez Deleuze. Bütün bu oluşların bir "kaçış bileşenine" sahip olmasına rağmen, Deleuze için yazın; ancak içimizde "ben" deme gücümüzü elimizden alan bir üçüncü şahıs belirlediğinde başlar. Mösyö Songe'un *ben* zamirini kullanmaktan çekinmesi, Blanchot'unun kişinin "ben" deme erkinden vazgeçerek yeniden yakalayabileceği bir nötr oluşa yazmayla, daha doğrusu Proust'un yazının ereklerinden biri olarak imlediği bir tür yabancı dilin oluşturulmasıyla ulaşılacaktır.

Çünkü, hakikati kendinde saklı bir imge, yazının üstündeki örtüyü kaldırır. Yazamamak eylemi, biraz da temsil edilen öznenin böylesi bir hakikat içerisindeki *durma noktası*'na (*epoche*) denk düşer. Çünkü yazamamak, çoğu zaman kendi üstüne kapanan varlığın perdelediği bir bakışın dondurulmasından öte bir anlam taşımaz. Kimi zaman ise yazamamak, bir yazmamak edimine dönüşür. İşte o vakit *sonsuz düşüş*'ün hesabının verilme vakti de gelmiş demektir.

Bir Gölge-Fenomen Olarak Tutunamayanlar

"Il n'y a pas de vrai sens d'un texte"⁶

Paul Valéry

Umberto Eco semiyolojinin sınırlarını ve ereklerini ele aldığı bir çalışmada, "yalan kuramı"na değinmeden geçmez. Zira, Eco'ya göre, "bir şey yalan söylemekte kullanılamazsa, doğru söylemekte de kullanılamaz; aslında hiçbir şey söylemekte kullanılamaz". Eco'nun genel göstergebilim için doyurucu bir izlence olarak gördüğü bu tür bir yalan kuramı, tam da modern dünyada dile ve söylemsel dolayına mündemiç bir siyaset anlayışının içine düştüğü çelişkin durumun tipik bir halini vaz'eder. Siyasetin ve onun kurucu-içrek bir paradigması olarak söylemsel ve dilsel alanın, aynı zamanda hayata ilişkin bir yalan olduğunu anlamak için çok fazla gerilere gitmek gerekmiyor. Yine de kadim zamanlardan bu yana bilmekteyiz ki, siyaset hiyerarşik bir iktidar örgüsü içerisinde gerçekleştirilen eylemlerin ortak dilini/adını oluşturmıştır hep. Eski Yunan'dan bu yana siyasetin temel görüngülerinden biri de meşruiyetin kaynağı olarak görülen "kurucu özne" sorunudur. Bu tür bir özne ise en nihayetinde iktidar ilişkileri içerisinde kurumsal bir devlet aygıtı ile kendisini ikame ederek, bir yaşam dünyası (*lebenswelt*) oluşturmıştır.

Hep söylenegelen şeyleri tekrar etmek pahasına da olsa, herhalde Oğuz Atay bahsinde ıska geçilemeyecek en önemli özelliklerden birisi hiç şüphesiz *Tutunamayanlar*'ın edebiyatımızda

6 "Bir metnin kesin bir anlamı yoktur."

ilk defa yazınsal alanın tüm sınırlarını zorlayarak, metinlerarası bir bağlamda iç içe geçmiş metinlerden örölü çok katmanlı ve çok dilli melez bir yapının başarılı bir şekilde işlendiği, inşa edildiği bir yapıt olarak onu tavaf etmekten geçiyor. Edebiyatımızda, yazınsal alanın sınırlarını bu denli zorlayarak yazıldığı çevrimsel koşulları da göz ardı etmeden, söylenebilecek şey herhalde *Tutunamayanlar*'ın hem dile getirdikleriyle hem de dile geldiği metinsellik ile bir başlangıç eşiğinde duruyor olmasıdır. Zira, Atay'ın kendisini önceleyen Yusuf Atılgan'dan farklı olarak kurduğu sözel dünya, *Tutunamayanlar*'da büyüsunü yitirmiş bir dünyanın yapıbozumuna girişmek gibi riskli bir gafleti de içerisinde barındırıyor: "*Hiçbir şey söylemeyi istememe riskine giriyorum*" (*j'eme risque à ne nen-vouloir-dire - Derrida*).

Tutunamayanlar'ın⁷ zaman haritası içerisinde yapılacak bir yolculuk, bir mekâna yerleşme gereksiniminden daha ziyade çıkılacak bu yolculuğun seyrini belirleyecek olan yol azıklardır. Temel insanlık durumuna ilişkin kökensel bir varoluştan hareket eden imgesel duraklardır yolcunun pusulası: Öncelikli pusulamız Oğuz Atay'ın *oyun*'a olan düşkünlüğü olsa gerek. Atay'da, hep bastırılmış bir *unutma* edimiyle malul bir ironi (*eironeia*) hakimdir. Fakat bu ironi her şeyden önce *oyun*'un özgüllüğü içerisinde varolan ve en nihayetinde bir *yalan*'a dönüşen bir ironidir.

Richard Rorty, "ironist"i üç koşulu yerine getiren bir kimse olarak tanımlar: İronistin, öbür sözcük dağarlarından, karşılaştığı insanların nihai kabul ettiği sözcük dağarlarından etkilenmiş olmasından ötürü kendisinin halihazırda kullanmakta olduğu nihai sözcük dağarı hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır. Kendisinin şimdiki sözcük dağarı içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder. Kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağarının gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez. Kendilerini betimlerken başvurdukları terimle-

7 Oğuz Atay (1999): *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim.

rin değişmeye maruz olduğunun daima farkında olmalarından ötürü kendilerini asla gereğinden fazla ciddiye almayan, kendi nihai sözcük dağarlarının ve böylece benliklerinin olumsuzluğunun ve kırılganlığının daima farkında olan ironistler,⁸ bu kavramın Sokratik felsefe içerisindeki hakikate ulaşmanın bilgisini veren diyalektik bir süreç bir biçim olduğunu da göz ardı etmezler. İroni, tam da bu anlamda bir soruşturma, sorguya çekme ve verili tüm gerçekliklerin üzerinden yürütölen bir şüpheli girişimi olarak varolur.

Atay'ın komik olanın sınırlarından aşırdığı alaysılık ve yer yer grotesk'e el veren dilsel kurgusu, aslında modern dünyanın birer prototip kahramanı olarak Selim Işık ve Turgut Özben ikilisinde yaşam bulur. Aynı zamanda hep bir anokranizma'yı da içlerinde barındırırlar: Hayatta tutunabildikleri tek şey kendi *gölge-fenomen*'leridir. Aidiyet formları yoktur ve hep bir uçurumun kıyısında yaşarlar. Atay'ın gizliden gizliye okurdan sakladığı şey de budur aslında. Ne Selim Işık ne de Turgut Özben intihar etme özgürlüğüne sahip değildirler. Onları asıl yıkıma götüren şey de kendilerini aşağıya itebilecekleri bir uçuruma sahip olamayışlarıdır: Selim Işık, yalnızlığa dayanamayan biridir. Her ne kadar ilk bakışta yalnızlığın ve çevresiyle uyumsuzluğın yaşantısında önemli bir yer tuttuğu kolayca ileri sürölebilirse de Selim bu yargıya aman vermeyen biri olarak tanımlanır romanda. Bütün dünyanın ona dargın olabilirliği varsayımı bile olsa aceleyle varılmış bir sonuçtur. Oysa Süleyman Kargı'nın düştüğu dipnotlarda, gerçekte kimse onun kadar çevresine yakınlık duyamaz denir. Süleyman Kargı Selim ve onun şahsında tüm tutunamayanlar için esaslı bir parantez açar: "*Tarih, işine gelmeyen tüm belgeleri Selim ve Selim gibilerden gizlemiştir.*" Selim'in yazğısıyla özdeşleşen Turgut Özben'in de istasyon istasyon gezerek, en nihayetinde helezonik bir yok oluşa doğru gitmesi bunun en güzel göstergesidir. O yüzden Turgut'un kanlı-canlı bir yok olu-

8 Richard Rorty (1995): *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, (ev. M. Küçük - A. Türker), İstanbul: Ayrıntı, s. 114.

şuna tanık olamayız. Metin içerisinde, yazının içerisinde varolan bir yok oluşturmaya bu. Selim'in ölümü de yine yazı içerisinde gerçekleşmiştir. Turgut Özben'in yazgısı, tıpkı onun gibi ilençli bir yazgıyı paylaşan Oedipus'un trajedisinde de vardır. Aslında Oedipus daha en başından, doğduğu zaman cezalandırılmış ve böylece babası Laios'un intikamı zaten alınmıştı.⁹ Yazgısından bir türlü kaçamayan Oedipus'un gözlerini kör ederek kendisini cezalandırması ve yeryüzünde bir lanetli gibi yaşamaya mahkûm etmesi bu özgürlüğün gecikmiş de olsa farkına varılmasıdır. Turgut Özben'in Oedipus'un sahip olmadığı komplekslere sahip olması ise onun trajedisini şüphesiz daha modern kılan bir olgu. Turgut Özben'in böyle bir özgürlüğün farkına varması durumu yine metinsel düzlemde gerçekleşir: "*metnin dışında hiçbir şey yoktur*" (*il n'y a pas de horstexte* - Derrida). Kimi zaman oyunsuluğa fazlasıyla yaslanan bir ironiyle, kimi zamansa ince bir lirizmle. Onu bir *yalan*'a dönüştüren edim ise tam da budur. Bu *yalan*'ı Atay'ın ironisi özgürleştirir: "*Hayatım ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun. Bütün hayatımca nasıl oynayabilirdim? Sen de dayanabildin mi? Sen de ürktücü bir gerçekle bozdun bu oyunu. Herkesin belirli bir işle uğraştığı bu kocaman dünyada yalnız başına oradan oraya sürüklendin canım kardeşim benim. (...) Sen bütün oyunların yarısında çıktın aslında. (...) ölmek bile, kendilerine böyle bir görev verilenlerin işidir. Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar (...) Ben de bir oyun yazsam, sonunda haklı çıkmak için kendini öldürdüğünü söylesem (...) Ben oyun istemiyorum artık; ne oyun ne de gerçek, senin ölmen gibi bir gerçek, beni sarsmamalı Selim.*"¹⁰ Çarmıhtaki İsa ile alay ettiği için cezalandırılan Yahudi'nin durumunda (*der ewige jude*) olduğu gibi bir gezginlikle maluldur Turgut Özben de. İlençli ve lanete uğramış bir Yahudi gibi dolaşmakta, *Tutunamayanlar*'da yarım kalan yolculuğunu, halen daha, sürdürmektedir. Turgut

9 J.-P. Vernant (1981): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris : François Maspero, s. 75-98.

10 Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, s. 31-32.

Özben ve tüm tutunamayanlar kendi geçmişini ararken, aslında olmayan geçmişine ve köksüzlüğüne de ağlamaktadır.

Atay'ın roman boyunca yaptığı en önemli şey, sözü kendisine aracı kılarak giriştiği arkeolojik deneydir. Kazıdığı her sözün, her dilin altında temel insanlık durumuna ilişkin kökensel arketiplere ulaşan yazarın, aslında bu durumdan çıkartılacak bir kurtuluş reçetesi vermek gibi bir derdi de yoktur. Oysa Atay, çözümsüzlüğe doğru giden kahramanlarını örnen bir dilin içerisine hapsetmek istemez. Roman boyunca giriştiği serüven sonucunda tutunamayanların arasında bir birey olarak kendisinin de hep varolduğu sonucuna ulaşan Turgut Özben dâhil, Atay'ın tüm kahramanları kendilerini sınırlayan ve onları yokoluşa doğru götürebilecek olan bir varoluş kaygısının içerisinde hep dönenip dururlar. Bu varoluş sorunu en nihayetinde sonlu bir eylemdir. Fakat Atay'ın kahramanları garip bir şekilde hiçbir zaman bunun farkında değillerdir: *"Bizim için hüküm hep aynıdır. Kısa bir hükümdür: beklediğimiz ve inanmadığımız bir hüküm. Yalnız bizim için çıkarıldığını sandığımız, oysa sayısız kopyası olan ayrıntılara inmeyen bir hüküm. Biraz para verilince, biraz tatlı davranınca yumuşayan ve gene de aslında hiçbir biçiminin bizim için önemi olmadığını bildiğimiz bir hüküm."*¹¹ Tutunamayanlar aslında hepimize tanıdık gelen ince nüanslarla ilerler. Atay da bu nüansları okuruna sunarken bile, tıpkı kahramanlarının da yaptığı gibi, hep bir oyun içerisinde, oyunun özgürleştiren doğası içerisinde yapar bunu. Atay'ın oynadığı oyun kahramanlarını özgürleştirmez belki, ama okuyucusunu da özgürleştirmek gibi bir gayesinin olup olmadığı ise ayrıca sorulması gereken bir sorudur: *"Önce kelime vardı diye başlıyor Yohanna'ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve Kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenemeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, Yalnızlığı anlattı ve Yalnızlığın içinde eriyip kayboldu."*

11 Tutunamayanlar, s.35.

Yalnız Kelimeler acıyı dindirdi ve Kelimeler insanın aklına geldikçe, Yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu."¹²

Zaman algımızı ve zaman haritamızı bölen, yeniden inşa eden metinsel bir yapısı var *Tutunamayanlar*'ın. Zaman, kendi içine kapanan süreğin bir imgeler evreni olarak belirir Atay'da. O nedenle *Tutunamayanlar*'ı oluşturan en önemli işlevsel süreçlerden biri de Turgut Özben'in roman boyunca giriştiği 'okuma' ve 'arayış' evreleridir. Bu arayışın hangi dünyaya ait bir arayış olduğunu bilmeyiz gerçekte. Roman boyunca verilmek istenen gerçeklik de budur zaten. Romanın anlam katmanları arasında belirgin geçişler yoktur. Nasıl ki Kafka'nın yapıtlarında açığa çıkan dünya herhangi bir ansiklopedik bilgi tarafından kayıt altına alınmamış ve yine herhangi bir dünya düzeni tasavvuruna dayandırılmamışsa,¹³ aynı durum *Tutunamayanlar*'da da bir eksiklik ve yarım kalmışlık hâlesi içerisinde devam eder. Bir kere her şeyden önce, hiçbir zaman bir okur olarak romanın zaman haritasına sahip olamayız. Roman son derece belirsiz bir zaman dilimi içerisinde örmüştür yapısını: "*Olay, XX. Yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut'un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi (...) O zamanlar, henüz, Olric yoktu; hava raporları da günlük bültenlerden sonra okunmuyordu.*"¹⁴

Bu zamansızlık hâli romana bir eylemsizlik kipi yükler. Kafka'dan tanıdığımız bu eylemsizlik hâli giderek, neredeyse, Hénry Michaux'nun *Plume*'sinde somutlar kendisini. Bir açmaz, sonu belirsiz bir yokoluşa götürür bireylerini. Bu durum en yalın haliyle, Jacques Derrida'nın öngördüğü şekilde; oyuna girmenin, oyuna yakalanmanın, daha en başından itibaren hep bir oyun içerisinde olma hâlinin getirdiği kaygıyla ve dayattığı kesinlikle, gerçekten de merkezleşmiş bir *yapı* kavramı dâhilinde, oyunun menzilinin ötesinde olan bir kesinlikten, kurucu bir ey-

12 *Tutunamayanlar*, s. 154.

13 Umberto Eco (1965): *L'œuvre ouverte*, (traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux-André Boucourechliev), Paris: Éditions du Seuil, s. 22.

14 *Tutunamayanlar*, s.25.

lemsizlikten inşa edilmiş, kurulmuş bir oyun kavramına götürür bizi.¹⁵ Bu oyun kavramı, Johan Huizinga'nın öngördüğü şekilde bir başlangıcı olan ve belli bir noktada biten bir oyundur: bir gelenek gibi sürekli ve tekrarlınır; hep bir sonuca yöneliktir.¹⁶ Oyun oynamayı *geçiş olguları* açısından ele alarak onu bir "yapmak" edimi içerisinde algılayan D.W. Winnicott da insanın dışarıda olanları denetleyebilmesi için düşünmek ya da istemekle kalmayıp bir şeyler yapması gerektiğini ve bir şeyler yapmanın da zaman aldığına vurgu yaparak, oyunun potansiyel bir mekân içerisinde varolduğunu dillendirir. Önemli bir ayrıma da dikkat çeker Winnicott: "Bu oyun alanı iç ruhsal gerçeklik değildir. Bir şeyin dışındadır, ama dış dünya da değildir."¹⁷

Tutunamayanlar'da okur hep zamandan örülü bir oyun içerisinde bulur kendisini. Bu oyunun dışına bir türlü çıkamaz. İronik metaforların dünyasında gittikçe *başkalaşan* (*alloiôsis*) *duyumsallıkların* (*aisthēsis*) kol gezdiği bir yaşam oyunudur bu. Öznesi bizatihi varlığın kendi mevcudiyeti olan bir *çiftekatlanma* (*redoublement*) söz konusudur bu oyunda. *Tutunamayanlar*'da *çiftekatlanma* olarak niteleyebileceğimiz metinsel örgü; kendi içerisinde çoğalan, bütünü parçalayan, tek bir merkez düşünce-sini yok sayarak gerçekliğin yitirdiği bir uzamda varolan ontik bir mevcudiyeti mümkün kılan bir yapıya sahiptir.

Hep eksik metinlerle ilerler *Tutunamayanlar*. Öznesini yitiren tüm kahramanları gibi, o da kendi oyunu, kendi yalanı içerisinde yarım kalan bir gölge-fenomen'dir. Romanda birbirine eklemlenen metinlerin bir bütün oluşturmaması, tam da yazarın vurgu yapmak istediği o şizoid parçalanmayla eş anlı yürüy-en imgesel süreğenliğin metinsel bir yansımaları verir. İşte bu yüzden, "Atay'ın kitabına metaforik okumalarla yaklaşmak çok yanlış olur; Atay ironisi metaforların da tutunamaması üzerine

15 Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, s. 410.

16 Johan Huizinga (1995): *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (çev. M. Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı.

17 D.W. Winnicott (1998): *Oyun ve Gerçeklik*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis, s. 61, 72.

kurulu bir ironidir çünkü. Metaforların tutunamadığı boşluğu metonimiler, anlamı hep açık, hep kaygan, hiçbir zaman tamamlanmayacak anlam imaları alır.”¹⁸ diyen Jale Parla oldukça pürten bir noktadan bakmaktadır Atay’a. Zira tam aksine, kendi metnine dahi oyunlar kuran bir yazar olarak Atay’ın bu bilmece-lerden örülü metnine metaforların özgül dünyasından yaklaşmak, hiç de yabana atılır bir tutum olmasa gerektir.

Atay’ın *Tutunamayanlar*’a başlarken oynadığı oyun, metni esrarengiz ve ucu açık kılma adına yapılan tüm köşe kapmacalar, roman geleneğinde hiç de yeni olmayan şeylerdir. Oğuz Atay romana bir gazetecinin önsözü ile başlıyor. Daha romana başlamadan başlayan bir oyunun içine sokulur okur, hem de tüm metaforik imlemleriyle. Sonun başlangıcına dair verilen ilk veriler; aslında bu bitimsiz oyunun, ironinin ilk habercisidir. Yayıncının açıklamaları ve nihayetinde Turgut Özben’in mektubu hep aynı amaca, aynı oyuna hizmet etmektedir. Cervantes’in *Don Quijote*’de, Umberto Eco’nun *Gülün Adı*’nda yaptığı ve daha pek çok yazarın yaptıkları, hep aynı yazınsal *topos*’un bir devamıdır.

Yarattığı durumlarla ve kişilerle oyun oynayan, aynı zamanda onlara içeriden bakarak özdeşleşebilen içrek, ironik bir dili vardır Atay’ın. Neredeyse bütün dillerin ve kültürlerin bir parodisi, bir özeti, duyumsallığı dışlamadan metne nüfuz eden, yer yer de groteskleşen melez bir dildir bu.

Tutunamayanlar her şeyden önce kendi metinsel bütünlüğü içerisinde yazıyı ve metni kutsar. Tüm ilişkileri ve tüm kahramanları hep bir yazma edimi içerisinde varolmaktadırlar. Yazı dolayımında ilerleyen ve yine yazı dolayımında çıkmaza giren bir çözümsüzlüğün dünyasıdır *Tutunamayanlar*’ın dünyası.

18 Jale Parla (2000): *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim, 211.

Yazı'n'ın Yırtılıverdiği Yer

"Biz hepimiz zamanın duvarcılarıyız, gölgeleri
kovar ve yağmuru göbeğimizde toplarız; herkes kendi
evini saatlerle inşa eder, herkes kovanını zamanla kurar
ve balını zamanla toplar, ateşi canlandırmak için zamanı
sidik torbalarında getiririz"
Milorad Pavic

Çok uzak bir geçmişten yankısını duyduğumuz, masalsı bir rüyanın izini süren bir yazar Bilge Karasu. Saf bir *an*'ın içerisindeki *sözce*'nin (*énoncé*) soluğunu, süregelen bir arkaik geçmiş imgesine havale eder hep. Uslanmaz bir metin yontucusu, bir dil işçisi olması tüm anlatılarının çok katmanlı ve sıkı örülmüş bir dokusunun olması; hep bu kırılma *an*'ına, zamanın ve yazı'n'ın utkusunda eriyen bilince kattığı aralığın örtüsüdür bir anlamda. Örttüğü, gizlediği imgeye gerçekte bahşedilmez bir hayat sunar Karasu. Kışkırtır okurunu, onlara sunduğu dünya bu kışkırtıcılığın içerisinde hiçbir zaman göçüp gitmeyecek olan, yazınsal bir simgeler ormanına sahip olmasında yatar. Yazıya dilin kipliği içerisinde imgelerle katlı ve iç içe geçmiş bir hayatıyet/aidiyet yükler.

Unutulmuş bir *an*'ın bellekte açtığı derin yaralarla ilgilenir çoğu zaman. Tüm eşikleri ve durakları aşan bir yazardır Bilge Karasu. O halde sormamız gerekiyor: Öykü, hayatın duraklarında konaklayan insan için bir *geçit* (*póroi*) olabilir mi? Hayata ilişkin tüm çelişkileri ve insani gerçekliğe içkin olan durumları tersinleyerek, bir forma sokan bir tür müdür yoksa? İlişkide ol-

duđu gizliliği açık eden bir yapısı vardır onun. Zira bir labirent metin gibi ilerler öykü. O labirentin içerisindeki gizi o gizlin içinde gezinerek, yeni bir sırlı bahçeye adım atar öykücü de. Çünkü cevabını alamadığı soruları sormak gibi bir yazgıya sahiptir öykücü. Paul Ricoeur'ün *Temps et récit* adlı yapıtında dillendirdiği “zamansal geçişleri daha iyi ifadelendiren zaman zarfları”, olsa olsa unutuş an'ına denk gelen arkaik bir geçmiş imgesinin öykücü tarafından kayda geçiriliyor olmasıdır. Bu edim en çok da Gilles Deleuze'ün tek dilde dahi iki dilli olmamız gerektiğine dair yaptığı vurguyu önceler. “Kendi dilimizde bile ergin olmayan bir dilimiz olmalı, kendi dilimizden azınlık bir dil yaratmalıyız.” diyen Deleuze'ün kendi anadilinde bir yabancıymış gibi konuşan yazara yüklediği, özgül bir başlangıç noktasına götürür bizi.

Bilge Karasu da kendi anadilinden bir azınlık dili oluşturan, kendi anadilinde bir yabancıymış gibi konuşan, aynı zamanda kendi anadilinde tüm zamansal ve uzamsal kapanımları metnin içerisinde yerlemlendiren ender yazarlardan birisidir. Dili, imgeyi ve yaşamı yazı aracılığıyla dalgalandıran bir geçmiş zaman bilgesidir o. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın avlusunda dünyaya, insana, içine bakar. *Troya'da Ölüm*'ün olduğu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde ise her zaman bir *Kismet Büfesi*'ne uğrayacak, *Kılavuz*'luk edecek, *Altı Ay Bir Güz* izini süreceği *Ne Kitapsız Ne Kedisiz bir Gece*'si vardır çünkü Karasu'nun. İstediği tek şeyin denizi yazmak olduğunu bilen bir yazarın, her şeyin bir aradalığına yenik düşeceğini bile bile böylesi bir yazgıya kendi varlığını sunması az şey midir? Kendi yazgısını kovalayan bu yazar, en nihayetinde istediği o *Öteki Metinler*'i nasıl olsa yazı'nın büyüünde kotarmasını da çok iyi bilecektir. Yazı'n'ın *Gece*'sindeki Bilge Karasu “Kimi yazarın dilinden söyleyişin en incisini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kiminkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.” der. Böylece düşsel olanın sınırlarında dilin akışkanlığını “gecenin açtığı yaralar biraz daha acısın” diye yine gecenin karanlığında yaşayan, var edilen tek gerçeklik kipi hâline getirir yazar.

Nesnelerin sonsuz ve akışkan imlerini de dilin görünmeyen, duyumsal akışkanlığında karşımıza çıkartır. Çünkü Karasu, dili özgürleştirmek ve özgülleştirmek gibi kendiliğinden bir yazgıya bağlı kılar tüm metinlerini. Çapraşık, çetin ve girift, enikonu içine nüfuz edildiğinde hep farklı sapaklara çıkma, yolunu kaybetme tehlikesiyle her zaman karşı karşıyadır okur. Labirent bir metindir onun tüm ürünleri. Gizine erdikçe okuyucusunu kendi esaretine alan bir duyumsama eşliğinin olması, hiç de yadırganacak bir durum olmasa gerektir. Metni ve yazı'yı tüm kurgul, *phántasmatik*, hakikatin yüceliği ve mevcudiyeti içerisinde bir ayrıca yerleştiren bir *epokhe*'ye hiçbir zaman bel bağlamayarak onu *palimpsest* bir uzamda sürekli dokuyan ve kuran yapısıyla Bilge Karasu, bildik öykü anlayışımızı da dönüştüren ve sarsan yönsemeleriyle hep yazı'nın gece'sinde dilin oynaklığını ve simgesel örgüsünü de bir çorap sökücü gibi önüne serer okurunun. Sorduğu bilmeceler, gizine vakıf olunamayan tüm hâller hep insana ve onun varlığına içkin olan bir *şimdi*'de kendi mevcudiyetini onaylatan bir dünya tasavvuruna ilişkindir.

Karasu'nun yabancılaştırdığı tüm imgeler ve nesnelerin araçsal niteliği o kadar belirgindir ki tersyüz edilmiş bir dünyaya, zamanın geri dönüşsüzlüğü içerisinde bir hiçliğe dokunur hep. Bilincin akışkanlığında ilerleyen bu imgesel öykü, durmamacasına göstergelerin dünyasında varlığını bulur. Tıpkı öykülerinde olduğu gibi, bir yerlere gitmek için binmesi gereken otobüsü çoğu zaman kaçırır Karasu. Onun durakları dünyanın eşliğinde konaklayan bir dildir: "*Duvarlar örülür hep, hastalarla sağlamlar, suçlularla suçsuzlar, azınlıktakilerle çoğunluktakiler arasında. Duvarları hep 'onlar' örmektedir; öyle der, çıkarız işin içinden. Duvarı hangi yandakilerin ördüğü her zaman geçerliğini koruyan bir soru, niçin ördüğü de... Ama bu duvarları da kullanarak çizdiğimiz kimi çerçevenin sürekliliğinin güvencesi nedir ki?*" Yazı'nın aktığı duraklar kadar; sözünü, sesini ve korkusunu ayırtırdığı an da zamansal bir *topós* içerisinde kendi yatağına akar: "*Korku, örtmeğe en yatkın olduğumuz kırımımız, gizlemeğe en çok uğraştığımız korkumuzdur. Masallar, alışlagelmiş bir*

düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde; bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden ortaya çıkmıştır hep.”

Uzun Sürmüş Bir Günüñ Akşamı'nda bir Ada'da soluk alan ikona-kırıcı Andronikos gibi hep kendi yabancığında kendi diasporasını yaşayan bir bilge'dir Karasu. Kuran ve kurduğunu yıkan biri olarak, yabancılaşmış dünyayla derdi olan ender yazarlardan biridir o. Nesne-durum betimlemeleri de dâhil, inşa ettiği *gölge-metin* hiçbir zaman kadraja alınmamış bir özne'nin sürerliğinde hayatıyet bulan bir *bilge-yazı* deneyimine doğru yol alır. Bengi'liğin bölünmez ve bütüne giden yol ayrımlarında hep yazı'n'ın soluk aralarında dinelen, dinginleşen, oradan dünyaya bakan bir yazardır Karasu. O nedenle tüm *imlemleri* (*signification*) ve *anımları* (*sensation*) “kendi damarlarını emerek beslenen korku”nun satır aralarında soluyan ve zamanın uçuculuğuna havale ederek yazı'n'ın yırtılıverdiği o aralıklarda kendi zamanını yakalayan bir *bengi-metin*'e doğru yol alır her daim. Dilin saf ve edilgin bir konuma yükseltildiği bu metinsel yolculukta Karasu'nun en belirgin özelliği ise duyumsadığı tüm geçitlerden geçen tüm ara alanların, açık yaraları kapatan bir *aura*'ya sahip olmasıdır.

Bilge Karasu metni, suskunluğun yazı'yla eşitlendiği bir göstergeler dünyasında ilerler. İnsan ruhunun haritasını çıkarır yazar. Adlandırmaz ve sınıflandırmaz yazdıklarını, hep birer metin olarak görür onları. *Kismet Büfesi* handiyse anlam ve imlem sınırlarını en uç noktalarına götürerek ilerleyen deneysel, görsel ve çok katmanlı bir metne doğru ilerleyen ucu açık yönsemelerin ve sözceleme'nin kitabıdır aslında. Metnine çattığı tüm çatılar bir *kesiği* kapatmaktan ziyade, onu daha da kanırtan ve sözce'nin o sonsuz dönemecinde özneyi merkezine alan bir hazzın döngüselliğini, yine yazı'nın *phantasia*'sında bir *düş-yazı*'ya çevirmesinden başka bir şey değildir.

Çok mu yanlış düşünüyorum yoksa? Yazı'n'ın yırtılıverdiği yerde gerçekte bir düş bilgisi olarak yazı “ölümü geciktirmeğe çalışanların yeri”, bir düş yetiştiricisi olarak da yazarın temel yazgısı olmasın sakın?

“Son Kare”de Yüz/Ölüm

Fotoğrafın bir görüntü değil, tam aksine kurmaca olduğunu dillendiriyordu Baudrillard. Böylece fotoğrafın nesnel suç ortaklığı da başlamış oluyordu onun için. Nesnelerin görüntüsünün bir kurmacası olan fotoğrafın varlığı bile kendi yokluğunu içeren bir uzamda varolur. İşte bu yüzden her zaman fotoğraf eyleminde simgesel bir cinayet görür Baudrillard. Bir fotoğrafın amacı, özel bir nesnenin gerçekliğini tercüme etmekten öteye gitmemektedir. En nihai sonucu da düşsel bir takım çizgilerin ortaya çıktığı fragmanlara ayrılmış birer kopyadan başka bir şey olmayan düşsel görüntü nesnelerinin bir gerçeklikmiş gibi ortaya çıkmasıdır. Oysa fotoğrafın yakalamak istediği şey, dünyanın birtakım fragmanları, detayları, *punctum*’larıdır. O nedenle fotoğraf hiçbir şeyi genelleştirememektedir.

İmgesel ile gerçek olan arasındaki durakların kırılan bir varlık düşüncesi eşliğinde telafi edilerek dolaşıma sokulduğu, anlık bir imajlar bütünüdür fotoğrafınki. Çünkü fotoğraf, saydam bir varlık ve gerçeklik düşüncesini her zaman görüntüler aracılığıyla iletir. Bir fotoğraf karesine sıkışmış olan gerçeklik algısı, görüntülerin yakaladığı nesnenin bir kopyası olmasının dışında, onda kendi “ben”ini gören narsisist öznenin bildik mekân arzusunun yitimini de gizler.

O halde nedir bizi bir fotoğraf karesine sıkışmış yüz’ü anlamaya kışkırtan şey? Bir yüz, “öteki”ni tanımanın öncelikli koşulunu oluşturmaz mı? Böylesi bir koşul, tematize edilemeyen bir dilin akışkanlığı içerisinde gerçekleşir. Yüz’ün Lévinasçı açılımı (*unfolding*) da ancak varlığın eyleyici (*agency*) bir gösterge olarak harekete geçtiği, kendisini etik bir dilin akışkanlığına bırakarak konuştuğu bir uzamda belirir. Zira yüz varolanla ilişkiye

girdiği anda, öncel olarak varlıkla da ilişkiye girmiş demektir. “Ben” ve “başkası” arasındaki karşılaşmanın bundan daha başka bir mekân duygusu içerisinde dile gelmesi pek mümkün değildir aslında. Bu durumda varlığın çok daha ötesinde bir şey söz konusudur; onun için ne Lévinas’ın ne de Heidegger’in önerebileceği türden bir varoluşun ya da benlik kaybının adresi belli değildir artık. Bundan böyle, ancak görüntüye eklenen hazların ve durağanlıkların salgısal bir görünümü sayesinde yüz’ün ortaya koyduğu gerçeklik/yanılsama algısını duyumsayabiliriz.

Fotoğraf, yüz, gerçeklik ve yanılsama gibi birbirine özdeş olmayan farklı alımlama biçimlerine sahip olan kavramlar arasında dönüp dolaşınca, Enis Batur’un “*yüzyoğurma işliği*” dediği türden bir okuma acaba kaç kişinin zihnini meşgul etmiştir diye sorası geliyor insanın. Nasıl bir bakışmıllık ve görsel bir çoğaltım eşlik ediyor ki yüz ve yüzün halleri içerisinde bir insan bu kadar kaybolabiliyor? “*Yüzüm, biraz da uskum, içusfum*” diyebilen biri, hiç şüphesiz yüzün tüm fenomenolojik açınımlarına gebe eşsiz bir derinliğin ve karşı konulmaz bir merakın tutsağıdır. Zaten yüzün imgeselliğine abanan bir doğurganlık hâli de hep meşgul etmiştir Batur’u.

Enis Batur’un Kaan Çaydamlı’nın çektiği “30 Kare Mezar Fotoğrafı Üzerine”¹⁹ yazdıkları da bu türden metinler. İnsan yüzleriyle hiç de azımsanamayacak bir zamandır meşgul olan Batur’u her metninde rastladığımız içsel derinliği eşliğinde burada, bu fotoğraf kareleri üzerine yazdıkları ile yeni bir eşikte; yüze egemen olan ve yüzün gerçek öyküsünü örten gizin üstünü eşleyen kimliğiyle görmek yeni bir durum olmasa da her metninde olduğu gibi yine ilginç bir deneyim sunuyor okura.

Her şeyden önce yüzü okumadan ziyade, yüze bakmanın temel bir problem oluşturduğunun farkındadır Batur. Bu sebepten olsa gerek “*Yüze ve yüzlere bakmanın, dimdik bakmanın, gerçek, ağır bir taciz biçimi olarak görülmesine şaşırmam.*” der. Fakat aynı zamanda kimsenin kimseye bu kadar bakmasına izin verilmeme-

19 Enis Batur (2002): *Son Kare*, İstanbul: Altıkkırkbeş.

sini sağlayacak kuralların ve yasaların çıkartılmamış olması karşısındaki şaşkınlığını da açığa vurmaktan alıkoyamaz kendisini.

Bir çift gözün yüze, yüz'lere, onların arkasını okuyasıya bakmaya yönelmesi sapkınlıkların en tehlikelisi Batur için. Bu tehlikeli sapkınlık türü bir "yüzyoğurma işliğı", bir yazı deneyimi olarak sürüp gidiyor Enis Batur metninde. Hem de yüzün kaotik görünümünden tutun da ölüm ve ona eşlik eden korkunun yanı sıra, gözün görünür olan ile bağlantısının fotoğraf karelerinde ortaya çıkan yüze, mezar taşlarında ölümün soğuttuğu yüzlere nasıl yansıdığına kadar uzun soluklu bir yazı deneyimine götürüyor okuru. *Son Kare*, işte bu yüzden, yüz'ün açığa çıkardığı esrik hallerin metinsel/fotografik düzlemde okunabileceğı bir metin aynı zamanda.

Daha önce, *Issız Dönme Dolap* ve *Kum Saatından Harfler*'de de görüntü ile imge arasındaki köprüyü; tekrarlanamaz, geri dönüşü olmayan, zamanın ve uzamın içinde mutlak bir kare olan fotoğrafı anlamaya çalışmıştır Batur. Belki bir enstantane çalışması ama, en nihayetinde imgesel bir birime sahiptir fotoğraf. O nedenle karenin içindekine varan, gözün sınırlarını belirlediğı, imgelemen sınırlarını açtığı imgeleri bağlam dışı tutmaz Batur.

Yüz en çok *Başkalaşım*lar I-X'da meşgul etmişti Batur'u; işaretlerin ve anlamların örtüştüğü, ayrıştığı, denkleştiğı ya da birbirileriyle yüzleştikleri "yer" olarak. Bu yer kimi zaman Michel Leiris'in satır aralarından sızan, aslında kendisi olan öteki'nin görüntüsünü harflere salan bir görme biçimi, kimi zaman ise objektifin karşısında yalnızca bir an'ı temsil eden bir yüz olarak ortaya çıkar. Bu sebepten olsa gerek, Anna Magnani'nin fotoğrafına bakarken pek az insan yüzüne sığabilecek yoğunlukta bir anlam uğultusunu keşfetmek, yüzün silik imgeleminde kaybolmasının verdiği bir haz olsa gerektir. Belki de Batur'un yüz'de tıslayan müknaatın bir yitimin ilk habercisi olduğunu, hem de yüzümüzün bir maskeye, geridönüşsüz bir yabancılığa dönüşme sabırsızlığında olduğunu dillendirmesi, yüzün apaçık bir tuzak olduğunun özsel bir ikrarıdır.

Zaten *Son Kare*'de de Batur, mezar taşları üzerine kazılı olan fotoğraflara bakarak sorguladığı zaman, mekân ve yaşanı-

lan an'ı dehşetengiz bir şekilde örten ölüm duygusunun sürekliliğini fotoğraf eyleminde sabitleştirir. Bir uzunluğu vardır ölümün ve bu yüzden de ona bir yer ve zaman ayrılmıştır. Oysa ölüm yüz'den ifadesini çekip aldığı anda onu tek bir haline indiriyor, mıhlıyor-aynı fotoğraf gibi. Ölümün uzamıyla aynı eşzamanlı duyguya sahiptir fotoğraf: Yüz'e değdiği anda ölüm çoktan başlamıştır yüz için.

İnsan varlığı için kaçınılmaz bir yazgı ölüm. Tüm çağlara göre farklı anlamlar kazanmış. Son nefes anındaki çaresizliğin bir yansıması olarak görülebilecek çırpınışlar, ebedi dönüş için yapılan hazırlıklar hep bunun bir kanıtı. Fakat şu da bir gerçek: her zaman bir yalnızlık ve birbaşınalık duygusu içerisinde dile gelmiştir ölüm. Yalnızlığın yitimi insanı ölüme yaklaştırır. Ölümlü imgeleyen her görüngü ise farklı bir zamana yaklaştırır bizi.

Yüzler ve yüzlerin yazıya/ışığa sinmiş silik imgelerinden daha görünür kılan, hayatın anlamını ise ölümün eşiğine yaklaşan bir yüzden daha dehşetengiz bir şekilde resmeden ne olabilir ki? Zamanın durdurulduğu fotografik görüntülerde bu yüzlerin açığa çıkardığı esrarengiz anlamı bulmak, okumak ayrı bir esrikliğe götürmez mi insanı?

Yüz'ün açığa çıkardığı böylesi bir esrikliğin farkına varmak için hiçbir neden yok. *Son Kare* aynı zamanda, kendi yüzleriyle yüzleşmekten kaçınanlar için bir kaçış noktası bu anlamda: "Kendi yüzümü oysa hiç görmedim, onu görmeden öleceğimi biliyorum artık."

Elma: Ayna Şey

İlk bakışta Gustave Courbet'nin *L'Origine du Monde* (Dünyanın Başladığı Yer) adlı tablosunun Paris'te Orsay Müzesi'nde sergilenmesinden hareketle kurgulanmış, çift kutuplu bir metin olarak kendini sezdiren *Elma: Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi*, hiç şüphe yok ki Enis Batur'un, *Acı Bilgi: Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* başlıklı çalışmasından sonra örgülerini daha da sıklaştıran bir sürecin en yetkin meyvelerinden biri olarak karşımızda durmakta. Her yönüyle bir yazın dehası olan Enis Batur'dan bundan başkası da beklenemezdi zaten.

Daha önce *Acı Bilgi*'de J. S. Bach'ın *re minör ondört contrapunctus*'tan oluşan fugue dizisine tek tonlu, aynalı içsesli bir yapıyla karşılık arayan Enis Batur; *Elma*'da da yine aynı yarı-kurgusal, yarı *mozayık-yazı* deneyiminin eşliğinde, baştan sona neredeyse bir bilmeceler bütünü sunuyor okura. O nedenle *Elma*'da okurun bu bilmecayı çözmesine yardımcı olabilecek bir örnek-resim de yoktur. Her şey Batur'un inisiyatifinde. Eğer yazar insafa gelip de bazı yol izleri ve çıkmalarda bulunmazsa, hileler ve dolambaçlı yollar arasında, bu puslu coğrafyada okur yolunu daha en başından kaybedecektir.

Batılının imgelemindeki "öteki"yi okumayı denemeyi şu aşamada tek çıkış kapısı olarak gören Batur'un içinde yine de hep bir şüphe vardır. Zira kendisi de çok iyi bilmektedir ki, bitmek tükenmek bilmez bir iştah ve arzuyla farklı sapaklara uğrayan yazınsal serüveninde Enis Batur, her metninde olduğu gibi bu metninde de ortaya neyin çıkacağı konusunda söz vermemektedir. Kendi deyimiyle ne kurmacanın ne de adına *mozayık-yazı* dediği şeyin bu metinde ne kadar etkili olacağını kestirememek-

tedir. Biraz gizem her zaman iyidir çünkü. Bir metne egemen olan sis, daha çok çekmez mi bizleri o metne?

Kitabın kahramanı; görünmeyi görünür, gösterilemeyi gösterilir kılarak ilk fenomenolojik çıplağın bir adım daha ötesini, yani kadın cinsel organını merkezine alan bir yapıt olan, *Dünyanın Başladığı Yer* resmi olarak görünüyor. Oysa, *Elma*, gerçekte ne Gustave Courbet'nin ne de bir Osmanlı aydını ve sefiri olan Halil Şerif Paşa'nın merkeze alındığı bir anlatı. *Elma*, her yönüyle, kitabın asıl kahramanı Enis Batur'un yazınsal yaşamının farklı yönlerine *Dünyanın Başladığı Yer* dolayımında okuru çeken, adeta iten bir yapıt. Enis Batur'un o engin mağarasına açılan bir kapı, bir eşik, bir ilk durak ve bitmek bilmeyen eşsiz bir yolculuk; gölgelerin ağır ağır yittiği ve suskunun egemen olduğu yersiz-yurtsuz bir uzamın anlatısal bir çözümlemesi aynı zamanda.

Sözcüğün en arı anlamında *palimpsest* bir metindir *Elma*. Zaten Batur, yazınsal dünyasındaki bu iç-içe geçmeleri ve imge yığılmalarını değişik şekillerde dillendirir. *Elma*'da da, "Yazıların üstüste gelmesi, birşeyin üzerine başka birşeyin yazılması benim yaşamımın en büyük dramı oldu." der ve ekler: "Yaşadıklarım, yaptıklarım gün gelip silinecek, kaybolacak, yerlerini bulamayacaklar korkusu öylesine kalıcı biçimde zihnimde, duyarlılığında iz bıraktı ki, ne zaman üstü kaplanmış bir şey görsem ona yöneldim: Toz süpürdüm, kazılara giriştim, peçe düşürmeye, örtü kaldırmaya çabaladım."

Elma'da üç temel uğraktan, eşikten bahsedebiliriz: Metnin temel yapısında belirleyici olarak ön plana çıkan *Dünyanın Başladığı Yer* resmi ve bu resmin ilk sahibi Gustave Courbet'nin yaşadığı dönemin atipik yabancı ve ötek'i olmasının, hem kendisini hem de resimlerini egemen toplumsal ortamda zorlayan bir çatışmanın içerisinde olmasının ortaya çıkardığı psişik durum. Aynı şekilde Courbet'nin Halil Şerif Paşa'yla olan birlikteliğinin biraz da bu yabancı ve ötekilik hâlinin doğal bir uzantısı olarak ortaya çıkması ve farklı dünyalardan gelen bu iki yabancıyı buluşturan ve birbirlerine bağlayan ortak şeyin yer-

sizlik-yurtsuzluk alinyazısı olması. Üçüncü ve en önemli uğraşı ise hiç şüphesiz kitabın hikâyesini anlattığı asıl kişi olan Enis Batur'un aşırı-yorumlarından, imge-kırıcı çözümlemelerinden oluşan yazınsal serüveni oluşturuyor. O her ne kadar kitabın alt başlığını oluşturan "Bir Roman Denemesi" tamlaması alışıldık, bildik roman anlayışının tamamen dışında olsa da Batur zaten okuru önceden uyarmıştır: "*Sizin bildiğiniz gibi yazılması gerekmez bir romanın.*"

Elma, Enis Batur'un anlatısal çözümlemesinde yeni bir başlangıçtan ziyade, tüm zamanları paranteze alan bir *epokhe*'dir. Tam da bu nedenle gerçekliğin merkezinde yer alarak bir hipergerçekliğe dönüşen imgesel bir görüngüye denk düşer. Sürekli gözlerden saklanan ve üzeri örtülen bir görüngü.

Yıllar boyu üzeri "örtülerek" değişik şekillerde "göz"lerden saklanan *Dünyanın Başladığı Yer* de, görmenin her türlü fenomenolojik uğrağına direnen bir yapıt olma özelliğini kazanmıştır böylece. Resmin son sahibi Jacques Lacan'ın resmin üzerini "örtmek" için kayınbiraderi André Masson'a yaptırdığı desen de aynı şeyin giderek nasıl bir *ayna-şey*'e dönüştüğünü göstermiştir. İşte bu yüzden "Masson'un tablosu yoksa bir ayna mı?" diye sorar Batur ve ardından da ekler: "Sırrını, sırtını, sırtını gösteren, eleveren bir ayna". Bir ayna gerçekliği taşıyan bu resmin görülmesinde, gören özne açısından ürküntü doğuracak bir yan olduğunu düşünen yazar; her zaman birbirine eklemlenerek yeniden varolan kendi imgelemindeki ve düşlemindeki ayna gerçekliğini o bildik, tanıdık Mukanna'nın peçesine havale eder.

Batur'un *Başkalaşımınlar I-X*'da "*bir görünmeyen ile karşı karşıyayız, görünenlerin yanında yer alan*" diye dillendirdiği şey, tüm çıplaklığıyla *Elma*'da bir sanrı olarak ortaya çıkmakta. Gerçek sahiplerini de böylesi bir uğrakta insan varoluşunu imleyen bir konaklama yerinde bekliyor hem Courbet'nin resmi hem de *Elma*.

III. BÖLÜM

YAZI VE TEATRAL TEMSİL



SOYTARI – Amca, bir insanın aklı topuklarında olsaydı
çatlak olabilirdi değil mi?

LEAR – Tabii!

SOYTARI – Öyleyse sevin, senin aklının terlik giymeye
ihtiyacı olmayacak.

William Shakespeare, Kral Lear

Zaman Tutulması:

Tragedya ve Trajik Zaman Çevrimi

"The time is out of joint.

Çığırından çıkmış bir zaman bu."

William Shakespeare

Her insanın içinde pusuya yatmış bir Hamlet ve henüz gözleri oyulmamış bir Oedipus vardır. Çığırından çıkmış bir zamana ayartılmış tüm huzursuz ruhlar için; mutlağın gücü karşısında titreyen sırrın sahibi bir İbrahim, çarmıhını sırtında taşıyan bir İsa, derisi yüzülmeyi bekleyen bir Nesimi her zaman olacaktır.

Proust'un hiyeroglif zaman katmanlarını aşındıran bir *kuşurum*, gölgeleri canlandıran ve dış nesnelere bakan bakışımızı gerçekliğin geometrisi içerisinde sınırlandırmayan bir algı, zamanı aşan bir çürüme edimini açıklamak için yeterli midir? Çığırından çıkmış bir zaman, menteşeleri sökülmüş, zıvanadan çıkmış, çürümüş bir zamana götürür mü bizi? Bir "yemin"le mühürlenmiş "dünyayı düzeltme" misyonu ruhun çürümüşlüğüne, dünyanın çürümüşlüğüne nasıl bir *kilit* vuracaktır? Çürüme belki de tüm sınır durumlarının yeniden çizildiği bir eşikte bakışa sunulmalı: Her hâliyle kesin ve keskin bir çıkmaz, varlığın ve bedeninin, derisi yüzülmüş hakikatin hiçbir zaman içerisinden çıkamayacağı zamansal bir şimdiye temellük eden bir tuzak, mütereddid bir ruhun şiddetle ikame ettiği, intihar etme özgürlüğü elinden alınan, uçurumun kıyısındaki bir yokoluşa adanmışlık ve bitimsiz bir bunalım. Şimdisi olmayan bir süreçte derisi yüzülmüş bir ha-

kikat, imgelemin en gizli yüzünü açık eden bir varlık bilgisine sahiptir. Zira, derisi yüzülmüş hakikatin altında çürüyen imgelemin tüm uçlarına da sahiplik eder insan. Onun için zaman, çürüyen gerçekliğin temsil biçimlerinin bir yanıyla en önemli, bir yanıyla da en önemsiz gösterenidir. O nedenle geçmişin şimdileştirilmesi ve çürümenin verilerine de ancak hakikate temellük eden bir şimdiki an içerisinde hayatıyet bulan bir dirimsellik sayesinde ulaşırız. Mühürlenmiş bir hakikat ve ayartılan bir zaman; çürümenin kühüne, zaman içerisinde çürüyen insanın son insan, son tarih olduğu inancına götürecektir bizi.

Zamanın şimdiliğine yapılan vurgu, çürüyen *an*'ın belleğe *gecikmiş* bir imge olarak sunulma çabasından başka bir şey değildir. Geçmişin hatırlanan ve hatıraya sunulan bir imge olarak kayıt altına alınması, nasıl şimdiki zamanın kutsiyetine ve yaşamsallığına yönelik bir dolayımı canlı tutuyorsa, aynı şekilde geçmişteki ve gelecekteki şimdi'nin de *zamansal görünüşüne* (*perspective temporelle*) içkin bir *an*'ı'yı canlı tutar. Bugün Batı metafiziğine içkin olan bir *şimdilik* (*présentisme*) eğilimi de her şeyden önce zamanın aynasında tutulan, başkalaşan bir çürüme eğiliminin üstünün örtülmesi, perde çekilmesi edimidir. T. S. Eliot'ın yıllar önce dillendirdiği "*zaman taşralılığı*" da bu *şimdilik* eğiliminin özsel yanını bu dünyanın yalnızca canlı varlıkların malı olduğu, ölümlerin ise hiçbir hissesinin olmadığı bir *taşralılık* hissiyatı üzerinden yükseliyordu.

Trajik uzamda durum çok daha farklıdır: Eurykleia'nın boğulan sesinde açığa çıkan bir bastırma ve gerilim anı Odysseus'un yarasını tanımasıyla ortaya çıkar. Efendisini bacağındaki yara izinden tanıyan Eurykleia'nın geçmişe dair hatıralarının canlandığı bir şimdide, Homeros'un metninde anlatılan o an'ın tek *şimdi*liğine vurgu yapan Erich Auerbach, "*geciktirme ögesi*" (*effet de retardement*) olarak dillendirilebilecek olan *trajik an*'ın, *gerilim* ögesinin tam karşısına yerleştirilebilmesi için, Goethe ile Schiller'in bu *geciktirme* konusundaki yazışmalarına başvur-maktan geri durmaz. Auerbach açısından her ne kadar Goethe ve Schiller *gerilim* sözcüğünü kullanmasalar da epik şiire özgü

bir durum olarak *geciktirmeye* dayalı işleyişi, trajik işleyişin karşısına koydukları için *geciktirme* ögesine işaret ettiklerini ve böylece yeni bir dolaylama biçiminin ortaya çıktığını söyler. Auerbach; Schiller'in, Homeros'un sunduğu dünyanın, yalnızca şeylerin dingin varoluşları ve tabiatlarınca işleyişleri olduğu ve Homeros'un hedefinin zaten gidişatının her noktasında mevcut olduğunu dillendiren bakışını haklı bulur. Nasıl ki Auerbach bu *gecikme* izleniminin kaynağını, bahsedilen hiçbir şeyi yarı karânlıkta ve dışsallaşmadan bırakmama ihtiyacında arıyorsa,¹ aynı şekilde bu *gecikme* hâlinin biraz da söz'ü, zamanı ve mekânı kendi *aura*'sı içerisine hapsederek, bir uykuya yatırma ediminin dilsiz ve kör kokuşmuşluğunda, hiçbir zaman kapanmayacak olan *yara* izinde aramak gerekecektir.

Trajik zaman çevriminin gücül bir ırza geçmesi olarak görülebilecek olan bir *mitos çemberi* (*kúklos*) içerisinde durdurulmuş bir hayatın ve hakikatin yeniden yazıldığı bir hâleye sahiptir çürüme. Trajik zamanda yeniden mevcudiyete sunulan bir şimdiki zaman vardır. Uzam-zamansal bir oyunun söylem kodları içerisinde gerçekleşen bu şimdiki zamanın söylem sicilleri, aşkın bir mutlaklık içerisinde varolur. Homerik toplum yapısının ve kadim zaman anlatılarının parçalı, kendi içerisinde bölünebilen sarmal yapısı ve zaman içerisindeki gidiş-gelişleri, zamansal bir görünüden mahrum kalmasını sağlamıştır. Hatıraya sunulan tüm motifler gerçekte şimdiyle, şimdinin çürüyen yanıyla ilgilidir.

Sophokles'in arkaik dünyasındaki yazgının sırları da trajik uzamın netameli ve gücül çevriminin yeniden mevcudiyete sunulan şimdiki zamanı, ıstırap çeken bir hakikate havale etmesiyle apayrı bir parantez açar. Oedipus'un hakim olamadığı söylem sicilleri tarafından çerçeveye alınamayan yazgının sırları onun karşısına değiştirilemez ve önüne geçilemez kör bir gerçeklik olarak sunulur. Oedipus'un hatası, bu sebepten olsa gerek, hiçbir şekilde önüne geçilemeyen yazgının dolayimsal gerçekliği içerisinde haya-

1 Erich Auerbach (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard, s. 13-14.

tiyet kazanır. Oedipus her ne kadar kendi yazgısından kaçmayı denemişse de nihayetinde tanrıların çizdiği trajik zaman çevriminden kendisini hiçbir şekilde kurtaramamıştır. Böylece çürüyen tinin tüm yokluğa ve karanlığa yazgılı bir şekilde hiçbir zaman kabuk bağlamayacak olan tükenişinin de tek müsebbibi hâline gelmiştir.

Nasıl Thebai kentinin çürümüşlüğü ve üzerindeki lanet Oedipus'un zamansız doğumuyla başlamışsa, aynı şekilde şiddeti hiçbir şekilde geciktirmeyen dünyanın fevâhişten ibaret erdemlerinin yıkımı trajik bir çatışmayı yazgının gücül çevrimi içerisinde meşrulaştırır. Racine'in tragedyalarında da bu türden bir şiddeti ve değer yitimini bulmak mümkündür. Tragedyayı temellendiren şeyin trajik uzam olduğunu düşünen Roland Barthes da trajik çatışmanın gerçekte bir uzam bunalımı olduğunu söyler. Barthes'in Racine tragedyalarında bulduğu temel bağıntılardan biri olan şiddet, kendisini yetke bağıntısı ile var eder. Zira Racine'in kişileri birbirlerinden nefret ede ede var ederler birbirlerini. O nedenle Racine'in çoğu tragedyaları gücül birer ırza geçmedir. Barthes'in Racine'de bulduğu en önemli özelliklerden biri şüphesiz ki "yoksunlaştırma" durumudur. Yoksunlaştırılan Racine kahramanları, gerçekte mutsuzluğu bile sağlayamazlar. Bu temel düş kırıklığının eksiksiz imgesi Athalie'nin düşünde verilir: Athalie sarılmak üzere ellerini annesine uzatır, fakat dokunabildiği şey yalnızca korkunç bir hiçliktir. Bu temel bağıntıdan hareket eden Barthes, bütün bu hiçleştirmelerin ortak silahının *bakış* olduğunu söyler: Öteki'ne bakmak, onu paramparça etmek, sonra onu parçalanmışlığı içinde kımıltısızlaştırarak onu hiçliğinin varlığında tutmaktır.² Hiçliğin varlığında dünyayı çürümüşlüğe terk eden trajik bir uzam olası mıdır? Bakış'a sunulan öteki'nin ikame kimliğinde *şimdi*'yi gittikçe, sessizce yaşanan bir acının söylem kodlarıyla donatmak ve şiddeti giderek bir *yas*'ın taşıyıcısı konumuna dönüştürmek, dünyayı bireysel hırsların ve erk gücünün yaşam alanına dönüştürmek, çürümenin başlangıç eşiğini oluşturur aslında. Hem Racine'in *Phédre*'i hem de Euripides'in *Medeia*'sı aynı

2 Roland Barthes (1963): *Sur Racine*, Paris: Éditions du Seuil, s. 28-37.

trajik uzamda yer alırlar. Bu iki karakter de kendilerini önceleyen ve kendilerinin dışında sevicecek, âşık özne olabilecek başka bir ikinci kişiye tahammül edemezler. Ancak kendileri kabul edildiği müddetçe erkek öznenin yaşamına izin verirler. Phédre tıpkı Medeia gibi tutkulu bir âşıktır ve bu tutkusu da Medeia gibi kadınlığın ve kadın öznenin öteki'ni çürümeye ve kokuşmuşluğa terk eden gücül bir ırza geçme durumuna yol açar. Burada yeri gelmişken, antik Yunan felsefesinde çöküş, çürüme anlamlarını içeren *phthorá* sözcüğünün, aynı zamanda bir kadının baştan çıkartması, ayartması, ahlaki çöküntü, kötülük, şerirlik anlamlarını da imlediğini belirtmek gerekiyor. Zaten Aristoteles felsefesinde de her *çürüme* (*phthorá*) nihayetinde yeni bir *varoluşu* (*génesis*) oluşturur. Phédre'in trajedisi, üvey oğluna duyduğu yıkıcı bir aşkla başlar. Aşkı her zaman bir şekilde bastırmayı çok iyi becerebilmiştir. Hippolyte'i sürgüne göndermesi, ondan nefret etmesi gibi durumlar hep bu amaca hizmet etmiştir. Vicdan azabı ile her şeyi itiraf edecekken, sevdiği kişinin gerçekte başka bir kadını sevdiğini öğrendiği vakit, bu vicdan azabı kendisini korkunç bir intikama sevk eder. Fakat Hippolyte'in kendi hırsı yüzünden ölmesi de yeterli gelmiyor olacak ki, gerçekte sevdiğinden yeniden intikam almak için intihar eder. Bu durum pişmanlığın bir belirtisi değildir, ondan alınmak istenen bir intikamın parçasıdır. Bu anlamda Phédre Medeia'nın yapmadığını yapar ve intihar eder. Bu vicdan azabı sonrasında duyulan bir intikam olarak görülebilir, oysa tam tersi geçerlidir. Phédre Medeia'nın zehrinden daha güçlü bir zehirle zehirlemiştir dünyayı. Phédre'de şiddetin dozu çok yüksektir. Tragedyaya yakışan en incelikli ölümle ölmüştür. Bu ölüm gerçek bir intikamdır, çürümeye ve toplumsal yetkenin kararlarına müsaade edilmemesi eylemidir. Phédre'in ölümü bir şantajdır, köklü bir saldırının parçasıdır.

Hamlet'te bu köklü saldırı, artık tamamen çürüyen bir zamanın cerh ettiği tüm ilişkilerin ve organları tarafından köreltilen tüm bakış'ların koyu gölgesinden kurtulmak için yürürlüğe konan bir edim olarak vardır. Ölüm, sırf bu sebepten dolayı, zamansızdır. Ölümün hakikati çürüyen belleğin ilk habercisidir.

Baba Hamlet'in hayaleti çürümüşlüğü, kokuşmuşluğu haber veren, uyaran ikame bir kurbandır. O yüzden "*Danimarka krallığında çürümüş bir şeyler var*" diyen bir Hamlet, her dönemde ve zamanda egemen erk'in konumunun sorgulanmasına dair bir *hatırlamayı* canlı tutar. Hafızaya depolanan tüm geçmiş imgelerinin hatıraya sunulduğu ve şimdiye hatırlatıldığı bir ortak insanlık durumunu imler. Bugün *Hamlet*, her şeyden önce gecenin soğukluğuna, erdemin yitimine vurgu yaptığı için önemlidir. Hamlet tüm tragedya boyunca sonu gelmez sorgulamalar içerisinde. Dolayısıyla Shakespeare'in diğer tüm eserlerinden, trajik kahramana yüklediği temel motivasyonlardan ve sürekli bir felsefi ve içsel sorgulamanın neredeyse tüm oyunu kaplayan bir sorunsal hâline gelmesinden dolayı ayrılmaktadır. Zira Shakespeare'in kahramanları genelde ne yaptığını bilen ve yazgısını ona göre belirleyen karakterlerden oluşur. Bugün neden *Hamlet* sorusunun karşılığı olabilecek en iyi durum, Shakespeare'in yüzyıllar öncesinden çözüleceğini ve yıkılacağını haber verdiği egemen ilişkilerin ve egemenin çözülen imgesinin ayrıştığı aşırı ucun bütün çıplaklığıyla sunulmasında yatmaktadır. Shakespeare bunu yaşadığı dönemde, yaşadığı zamanın tüm kurallarına bağlı kalarak gerçekleştirdi. Bu kurallara bağlı kalarak eskil kurallara itaat eden dünyanın nasıl yıkılacağını resmetti. Fırçasındaki tüm renkler bu dünyanın solgun yüzünü örtüyordu. *Hamlet*'i Shakespeare'in diğer yapıtlarından ayıran temel özelliklerden biri de budur. Shakespeare'in diğer oyunlarında bu ayrışma ve çözülme hâli bir kuvvet ve güç dengesine, despotluğa ve savaşıma dayanırken, *Hamlet*'te bunun tam tersine tanıklık ederiz. Hamlet bu çözülme sürecini belki de saplantılı bir rasyonalite içerisinde gerçekleştirir. Hatta denebilir ki, döneminin hâkim söylemlerinden biri olan kuvvet ve aklın dolayımınarak bir siyasal yetke alanı oluşturabileceği düşüncesinin reddedildiği bir tragedyadır *Hamlet*.

"Ya kanlı olacak düşüncelerim, ya da hepten kıymetsiz" dediğinde Hamlet'e egemen olan şey, aslında eylemin sürekli ertelenme hâlidir. Hamlet'in oyunculara söylediği sözler de dünya ile artık olmayan bir ilişkiye duyulan nostaljiyle yüklüdür:

"*Tabiata, deyim yerindeyse, ayna tutun; erdeme güzel çehresini, kabahate kendi suretini, çağın özüne cismini ve kalıbını gösterin.*" Trajedi nasıl ki iradenin dizginlerinden boşanarak akla baskın çıkmasından doğuyorsa, trajik kahraman da kendisini hâlâ benimsediği kültürel değerleri çığnemeye zorlayan bir tutkunun esiri olmuş kimsedir. Bu paradigma o kadar sabittir ki Shakespeare *Hamlet*'te meseleyi tam tersine çevirdiği hâlde, yine bu paradigmayı teyit eder. Hiçbir şeyin rahat işlemediği böylesi bir dünyada Hamlet'in eylemsizliğinin sebebi, trajik evren içinde eyleme geçmek için hiçbir sebep olmamasıdır.³ Doğada en seçkin, en sevimli ne varsa, yalnız bir nitelik dışında, hepsi Hamlet'te bir araya gelmiştir. O, düşünce içinde yaşayan bir insandır. İnsanlardan olsun, tanrısal olsun, gelen her güdü onu eyleme çağırır; fakat ömrünün büyük ereği sürekli eyleme karar verme ile, yine de yalnız karar vermekten başka bir şey yapmamakla yenilgiye uğrar. Shakespeare'in ele aldığı Hamlet coşkulu bir kişidir. Onu anlığının tüm aşırı güçlenmiş etkinliği içinde, her an'ın özenimiyle eyleme geçmek zorunda kaldığı olaylara yerleştirmiştir. Coleridge açısından ölüme aldırmayan yiğit bir kişi olan Hamlet, aklındaki bu dengesizlik yüzünden iki uç arasında bocalayan, ertelemeleriyle gecikmelere ve beklemelere neden olan, eylem gücünü karar verme gücüne saçıp savuran sağlıklı bir duyarlılığa kendini kaptırır. *Hamlet* tragedyasının bu kadar ağır ilerlemesi de bundan kaynaklanır. Hamlet'in sözleri gölgeleri canlandırır, onlara töz kazandırır ve basmakalıp gerçeklerle yetinmez olur. Biz onda kendini soyutlayan ve dış nesnelere hiyerogliflermiş gibi bakan bir akıl görürüz.⁴ Trajik kahraman olarak Hamlet, insan doğasının yasaları ile ortak bağlantısı bulunan bir karakterdir. Onun için şimdiden kabullenmemiz gereken gerçeklerden biri de Hamlet'in durumunda olan bir kişinin deliliğin kıyısına

3 Franco Moretti (2005): *Signs Taken For Wonders: On the Sociology of Literary Forms*, (Trans. S. Fischer-D. Forgacs-D. Miller), Verso. Türkçesi: *Mucizeleri Göstergeler*, (çev. Zeynep Altok), İstanbul: 2005, Metis, s. 84-86.

4 Samuel Taylor Coleridge (1933): *Selected Poetry and Prose*, London: The Nonesuch Press. Türkçesi: *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: 1993, YKY, s. 223-234.

yaklaşmış olduğudur. Shakespeare'in en önemli vurgusu da budur zaten. Shakespeare *Hamlet*'le varlığın en önemli ve nihai amacının eylem olduğunu anlatmak ister.

Gilles Deleuze *Le Pli* adlı yapıtında hem doğayı sayıp döken, hem ruhun şifresini çözen, hem maddenin ikili-kıvrımlarını gören, hem de ruhun kıvrımlarını okuyan bir "gizli-yazı-teknîği"nden bahseder.⁵ Tam da bu noktada şimdi ve burada olan tüm özellikleriyle Shakespeare'in gizli-yazı-teknîğinden vücut bularak sahneye fırlatılan Hamlet, nihayetinde, insana bir armağan olarak sunulan ölüm ediminin sorgulandığı bir uçurumun kıyısına davet eder seyircisini. Hamlet bugün her zamankinden daha fazla tüm zamansal kodları ile çözümlenerek "çığırdan çıkmış zaman"ın parantez içerisine aldığı tüm temsil biçimleriyle birlikte sahiplenilmesi gereken bir oyun, bir yaşam alanıdır. Tüm kıvrımları ve zamansal görünüşüyle *Hamlet*'in temsil etme biçimlerini ve zamansal algısını akamete uğratmadan dillendirilebileceği bir uzam, bugün kendisini ziyadesiyle hissettirmektedir.

Acıya mündemiç bir hakikat, trajik çevrimin zaman perdesini aralar. Şimdisi olmayan bir süreç değildir bu. Öteki'nin varlığı içerisinde çürümeye bırakılan bir kendilik durumunun, zamansal ve uzamsal tüm temsil biçimleriyle ikame edildiği kur-bansal bir sunumdur bu. Tüm şiddet içerimleriyle dolayımlanan bir gerçeklik kipiyle çürümeye bırakılan kendilik durumu, artık her gün yeniden yaşanılacak bir şimdi'nin belleğinde kayıt altına alınacaktır. Trajik uzamda tefrik edilen tüm varolma biçimleri de bu yeni dünya sahnesinin aktörleri tarafından yazgının ve ıstırap çeken ruhun ellerine teslim edilecektir. Varlığın bu şekilde kendi görünüşünü (*se produire*) bir çürümeye havale etmesi, hep kendisini nihilleyen bir benliğin bir gerilim *an*'ının farkına varıp, *geciktirdiği* tüm eşiklere merbutiyeti ile gerçekleşir.

Unutmamak gerekiyor: Varlığa sunulma durumu beraberrinde çürümeyi de getirir. Zaman içinde değil, zaman zarfında tefrike uğrayan bir cürümdür çürüme.

5 Gilles Deleuze (1988): *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Éditions de Minuit.

Unutma ve Tarih:

Oscar Wilde'ın Salomé Oyununda

Zamansal Temsil Biçimleri

"Ben ve Sen arasında benim benliğim eza kaynağıdır,
Benim benliğimi, Senin olan benliğimle aramızdan kaldır."
Hallâc-ı Mansûr, Dîvân

"Varlığın unutuluşu, varlık ile varolanlar arasındaki
ayrımın unutuluşudur."
Martin Heidegger, The Anaximander Fragment

"Tüm yüzler O'nundur; işte bu sebeple O'nun yüzü yoktur."
Edmond Jabes, Livre des Questions

Oscar Wilde'ın *Salomé*'si⁶, görme'nin hazzının bir arzu kayması eşliğinde giderek ölümün/cinayetin bir *başka*'sına sunulduğu mimetik kavrayışın *hınç*'la (*ressentiment*) beslenerek, nasıl bir şiddete dönüştüğünün dillendirildiği bir metindir. Wilde'ın tragedyası bekleyişin ve unutuşun soluk alıp verdiği bir uzamda, trajik zaman çevriminin zamansal temsil biçimlerini oluşturan bir diyalektiğe sahiptir. Tüm arzu biçimlerinin, giderek *çiftekatlanmış* (*redoublement*) bir bedensellik içerisinde gücül urza geçmenin kurbansal tek-

6 Oscar Wilde (1893): *Salomé*, Paris: Libraire de l'art Indépendant; (1909): *Salomé*, (trans. Lord Alfred Douglas), Leipzig: Bernhard Tauchnitz; (2005): *Salomé*, (çev. Murat Erşen), Ankara: İmge.

rarının yazının ayıracında hayatiyet bulduğu bir hatırlamaya, hatırlatmaya denk düşen metinsel bir yapısının olması, *Salomé*'nin dile getirdikleri ve dile geldiği mitik-tarihsel düzlem içerisinde ayrıca ele alınmasını gerektirir. Zira, Wilde'ın yapıtı, kutsal anlatının mitik veçheleri içerisinde *hınç*'in nasıl bir teatral temsil biçimine hayatiyet verdiğini gösterir. *Salomé*'nin çok yönlülüğü; konakladığı durakları silmeyerek (*la rature*), dile geldiği tüm arketiplerin kaydını tutmasıyla açığa çıkmaktadır. Varlığını bir türlü bulunduğu *şimdi* içerisinde tamamlamamayan arzu biçimlerinin giderek bir şiddet içerisinde kendi mimetik tekrarlarını sildiğini gösteren *Salomé*, gerçekte teatral temsil, şiddet, *hınç*, arzu duyumu, günah diyalektiği, kurban sunumu, cinayet, bekleyiş, unutuş, mimerik arzu, görme hazı gibi, bu yazının kapsamı içerisinde sunmaya (*exposition*) çalışacağım, pek çok kavramsal döngünün kendi zamansal temsil biçimlerine hayatiyet verdiği bir metinsel yapı içerisinde varolur. Bu varoluş biçimi, Wilde'ın yaratisının hangi duraklarda ele alınması gerektiğine ilişkin küçük bir girizgâh oluşturur. Bu yazı da nihayetinde, tüm bu kavramsal açılımların içerisinde *Salomé*'yi anlamaya yönelik bir uğraşın ilk adımını oluşturacaktır.

Salomé, en temel hâliyle, Yeni Ahit'ten devralınan bir kutsal anlatıya dayanmaktadır. Markos'un (VI: 14-28) anlatısının kaynaklık ettiği bu tragedyada Wilde, biraz da teatral temsilin öngörülerine uyarak, kimi durumları değiştirmiştir. Markos'un kutsal anlatısında kral Hérod öz kardeşi Filippos'un karısı Hérodias ile evlendiği için, Vaftizci Yahya ona "*Kardeşinin karısıyla evlenmen Kutsal Yasa'ya aykırıdır.*" demiştir. Hérod karısı Hérodias'ın kışkırtmaları yüzünden Yahya'yı tutuklatmış, zindana attırıp, zincire vurdurmuştur. Hérodias, Yahya'ya kin bağlamıştır, onu öldürmek istemektedir. Fakat Yahya'nın doğru ve kutsal bir adam olduğunu bilen Hérod ondan korkmakta ve onu korumaktadır. Amacına bir türlü ulaşamayan Hérodias için beklediği fırsat Hérod'un doğum gününde saray büyükleri, komutanlar ve Celile'nin ileri gelenleri için verdiği şölende doğar. Hérodias'ın kızı bu şölende içeri girip dans eder. Bu Hérod ve konuklarının hoşuna gider. Kral genç kıza "*Dile benden ne dilerse, krallığının yarısı da olsa*

veririm.” der. Kız bunun üzerine dışarı çıkıp annesine “Ne isteyeyim?” diye sorar. Annesi de “Vaftizci Yahya’nın başını iste.” der. Kız derhal koşup kralın yanına giderek, “Vaftizci Yahya’nın başını bir tepsi üzerinde hemen bana vermeni istiyorum.” diyerek dileğini açıklar. Kral buna çok üzülse de konuklarının önünde içtiği yeminden ötürü kızı reddedemez. Derhal bir cellat gönderip, Yahya’nın başını getirmesini buyurur. Cellat zindana giderek Yahya’nın başını keser. Kesik başı bir tepsi üzerinde getirip genç kıza verir, kız da annesine götürür.

Markos’un anlatısının temelinde kurbanasal sunu’yu önceleyen *kurucu-cinayet* edimi, Oscar Wilde’ın teatral sunumunda çok daha kökensel bir hınç ve arzu duyumunun beslediği bir bekle-yiş ve tamamlanmışlık içerisinde varolur. Wilde’ın trajik olanı şiddetin temsil biçimleri içerisinde bütünleşik bir zaman tasarımıyla birlikte ele alması, bunun en önemli göstergesidir. Wilde’ın Markos’un anlatısındaki kimi durumları değiştirerek ele alması bunun kanıtıdır. Markos’un anlatısında Salomé’nin adı geçmez. Wilde bir nevi yoğun arzu duyumlarını güçlü kılmak için, özellikle *ideal çiftler* üzerinde yoğunlaştırır bakışını. Oyun boyunca tüm bu ideal çiftlerin şiddet ve arzu yüklü mimetik tekrarları, birbirleri üzerinden fantazmatik geçiş kanalları oluşturur. Tetrark’ın Hérod’un üvey kızı Salomé’ye görme’nin, bakış’ın hazzı içerisinde duyduğu şehvet, yine Salomé’nin Yahya’yı görmek arzusunda tecessüm eden şehvet, bu ideal çift durumunun ilk göstergesidir. O nedenle, tüm oyun boyunca Salomé’nin gücül arzu duyumunun baskın çıktığını görmek, hiç de şaşırtıcı olmasa gerektir. Bu arzu duyumuna hizmet eden tüm metaforlar bir bakış ve görme’nin özgüllüğü içerisinde dile gelir. Oyunun daha başlangıcında, gecenin sonundaki ölümü çağrıştıran kehanete aracılık eden ay imgesinin kullanımı hemen kendisini hissettirir: “*Ay ne kadar garip görünüyor! Mezardan kalkmış bir kadın gibi. Ölü bir kadına benziyor. Sanki ölüleri arıyor.*”⁷ Ay, Salomé’nin güzelliğiyle hem bütünle-

7 “*La lune a l’air très étrange. On dirait une femme qui sort d’un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu’elle cherche des morts*”, Wilde, 1893: s. 9.

şen hem de onu örten bir metafor olarak, hem kadınsılığı hem de ölümü imgeler. Salomé'nin yazgısını, sonunu, ölümü arayan gücüllüğünü resmeden ay, "ayakları gümüşten, sarı peçe takmış küçük bir prensese"⁸ benzetilmiştir. Ay dans ediyordur, ölü bir kadın gibi, tıpkı Salomé gibi. Ölümü çağıran ay imgesinin hemen yanı sıra; uluyan kargaşanın temsili olarak Yahudi imgesi, oyunun başındaki bu kehanet çevrimini tamamlayan halkalar gibidir. Salomé'nin güzelliği ise ay'la birlikte geceyi örten bir peçe'den başka bir şey değildir artık. Oyunda, ileride kötü şeyler olacağının öngörüsü olarak bir bakış fenomenolojisi, bir görme hazzı, fazlasıyla kendisini açık eder. Hérodias'ın Paji'nın dillendirdiği, "Hep ona bakıyorsunuz. Ona çok fazla bakıyorsunuz. İnsanlara bu şekilde bakmamalı. Çok kötü şeyler olabilir."⁹ uyarısı da zamansal döngünün bakış üzerinde odaklandığının bir kanıtıdır. Askerlerin, Genç Süryani'nin ve Hérod'un Salomé'ye, onun da Yahya'ya bakması; an'ın içerisindeki zamanın tutulmasından başka bir şey değildir. Şüphesiz Markos'un anlatısında eksik olan en temel unsur da budur. Zira kutsal metinlerin bir tür mit-çözücü özelliğinin olduğunu kabullenmek, kahramanlık anlatıları da dâhil tüm kurban ve cinayet sunumlarının açıkça kutsal bir hâleye büründürülerek, yeniden mevcudiyete sunulduğunun bilgisini verir. Mitlerin anlatı-kurucu özelliğini devralan kutsal metinler, sırf bu yönüyle bile, artık bir şiddet tekeline hep bünyesinde barındırmıştır. O yüzden Salomé'nin *solgunluğu* da bir gülün gölgesinden öte anlamlara, yaklaşan cinayet sunumuna ve ölüme işaret eder.

Çözümlemesini Markos'un anlatısına dayandırdığı yapıtında René Girard, Vaftizci Yahya'nın öldürülmesinin mimetik arzulara, mimetik rekabetlere ve nihayetinde bütünden kaynaklanan günah keçisi etkisine şaşırtıcı benzerlikler gösterdiği üzerinde durur.¹⁰ Bu belirginlikleri Freudyen-yapısalcı dogmanın

8 "Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent", Wilde, 1893: s. 9.

9 "Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon...Il peut arriver un malheur", Wilde, 1893: s. 11.

10 René Girard (1982): *Le bouc émissaire*, Paris: Éditions Bernard Grasset.

yorumları dışında ele alan Girard, okumasını Yahya'nın öldürülmesinin bir karşı-sınama sağladığı yönünde kurar. Yahya, kral Hérode'u mimetik arzusunun zararlı etkilerine karşı uyarmıştır. Girard, arzusunun çoğalan ve böylelikle de şiddetlenen yönü üzerinde durur. Çünkü Hérode'un peygamberin uyarısını dikkate almaması, diğerlerinin de onu takip etmesiyle sonuçlanmıştır. Zaten metindeki tüm olaylar, ayrıntılar bizatihi bu arzusunun ardışık an'larına müdâhildir. Markos'un anlatısını bu anlamda, mimetizmin şiddetlendikçe, bir kişiden diğerine kin olarak o ölçüde hızlı aktarıldığı bir metin olarak örnekler. Markos'un anlatısında, Salomé'nin dile getireceği arzusu yoktur. İnsanların kendi arzularına yabancılığı ve insan varlığının kendine özgü bir arzusunun olmadığı noktasında Salomé'ye yaklaşan Girard; onun arzusunun mimetik yönünün, annesinin arzusundan tamamen kopya edilmiş olmasının arzusunun yoğunluğunu eksiltmediğini, tersine taklit'in aslından daha da çılgınca olduğu düşüncesinden hareket eder. Şüphesiz bu durum, Girard'ın daha önce kişiyi arzusunun *dolayımlayıcısı* (*médiatiser*) olarak *başka'sından* arzularını ödünç alarak, bunu tümüyle *kendileri* olma iradesiyle karıştırdığı ve böylece dolayımlayıcıyı bir *rakip* olarak kurduğu¹¹ inkâr edilemez gerçeklik üzerinden ele aldığı yapının oluş hâline hizmet eder. Buradan arzusunun bütünlüklü yapısına doğru yol almak mümkündür. Girard artık annenin arzusuna "yakalandıktan" sonra, kızı annesinden ayırt edemeyeceğimizi düşünmektedir. Vaftizci Yahya'nın öldürülmesi anlatısında kökensel bir ayraç açar Girard. Bu ayraç, onun mimetik sürecin kesin bir tanımını bulduğu *skandal* kavramında düğümlenir. Topallamak anlamına gelen *skadzein*'den türeyen *skandalon*; aynı anda hem çeken hem iten, çekmek için iten, itmek için çeken engeli belirtir. Kendi yolu üzerinde engelden başka bir şey bulamayan arzu, bu engelleri arzulanır olan şeyle ilgili tasarımına dâhil eder ve öne çıkarır: Onlar olmadan arzulayamaz; büyük bir açgözlü-

11 René Girard (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Éditions Bernard Grasset.

l kle kendisi besleyip büyütür onları. Böylece, engele karşı kin-
dar bir tutkuyla dolar içi, kendini skandala bırakır. H rod'dan
H rodias'a, ardından da Salom 'ye geçişin bize gösterdiği şey, bu
evrimdir. Arzunun, kendi hakikatinden daha kötü d   manı yok-
tur. Yahya, yalnızca hakikati söylediği için H rodias'ın skanda-
lıdır. Hakikatin giderek kendisinin bir skandal hâline gelmesini
en kötü skandal olarak belirleyen Girard; H rod ve H rodias'ın
hakikati, Yahya'yı tutsak edip onu bir tür ödül hâline getirerek,
kendi arzularının dansları içerisinde tehlikeye attıklarını d   n-
mektedir.  nce H rodias'ın sonra da Salom 'nin skandalı olan
Vaftizci Yahya, arzusunun dolayımlayıcıları tarafından kurulan
 zde likler sayesinde ikame kurban mantığını devreye sokar.
Salom 'nin arzusu da nihayetinde, kendi boynuna geçirdiği bir
d   md r.

İdeal  iftler'in trajik çevrimi tamamlayan birlikteliği, arzu
kaymasının giderek nasıl şiddete dönüşen bir arzuyu besledi inin
de tüm verilerini sunar. Salom 'nin annesi H rodias ile, H rod'un
ise  ld rd    kardeşi ile, yine H rod'un H rodias ile olan çiftli
bakı ımlılı ı bunun erkenden yapılmış bir tespitidir. Bu ideal çift
durumunu bozan ses, Yahya'nın geceyi bölen sesidir. Yahya'nın
geceyi bölen sesi messianik zamanın temsiline kapı aralar: "*Ben-
den sonra, benden daha kudretli bir başkası gelecek.*"¹²

Salom 'de bedeninin metinselle mesi ile örtüşen trajik bir
temsil biçimi vardır. Bu temsil biçimi, aynı zamanda tasavvur
edilen tüm *zamansal g r n s yle (perspective temporelle)* bir-
likte, birbirine karışmayan fakat farklı düzlemlerin kesi ti i bir
arzu ikamesi içerisinde varolur. İmgenin ortaya çıkışının me rui-
yet ve olasılıklarını ele aldığı yapıtında Louis Marin, temsil bi i-
minin kurucu öğesi olarak imgenin ve bakış'ın getirdiklerine özel
bir önem verir.¹³ Onun yapıtında, imgenin gücü olmayan şeyin,
yani ölümün ortaya çıkarılması ve bakan özneyi belli bir duyum-

12 "*Apr s moi viendra un autre encore plus puissant que moi*", Wilde, age., (1893):
s. 14.

13 Louis Marin (1993): *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris:  ditions du Seuil, s.
14.

sallık içerisinde yerleştiren kendine ilişkin bir tasavvur, bir temsil olarak imgenin hem gücün aracı hem de kendisini iktidara getirip yerleştiren kudretin aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Marin'in temsilin görünür işaretleri ile açığa çıkartmak istediği durum, şiddet ediminin hem amaç hem de araç olduğu bir yapıyı bakışımıza sunmasında, maruz bırakmasında yatmaktadır. İmge tam da bu noktada, tüm dönüştürücü gücüyle ortaya çıkmaktadır: İmge, bir ölüm kalım savaşında bir gücün ancak başka bir gücü yok etmek için ortaya çıktığı dışsal belirişin yerine, açığa vurdukları güç inandırıcı olsun diye, bu güce ilişkin işaretleri ya da yalnızca görülmeleri, belirlenmeleri, gösterilmeleri, nihayet anlatılmaları yeterli olan, izleri ve işaretleri koyar.

Yahya'nın daha oyunun başında bir kurban olması, onun "nereden geldiği" ile ilintili bir durumdur. Çünkü Yahya bir yabancıdır, "çekirge ve yabani balla beslendiği çölden"¹⁴ gelmiştir. René Girard'ın kurbanın başka bir yerden gelen damgalı bir yabancı olduğunu hatırlatması ve kurbanın sonunda linç edileceği bir şenliğe davet edildiği¹⁵ öngörüsü, tam da Yahya'nın ölüm şenliğini hazırlayan gecenin mimetik sunumuna denk düşer. Oysa Salomé'nin durumu çok daha farklıdır. Salomé'nin kendindeki varoluşunun gücü onu hem bir *femme fatale* hem de gücül bir karakter olarak kendi uzamının tüm nesnelerinden ve nedenlerinden ayrı tutar. Salomé'nin ölümü çağıran bakışlarında kesin-tiye uğrayan, Yahya'nın sesidir. Yahya'nın soluğu, geceyi örten peçenin üzerindeki sırrı daha da baskın kılan bir sırdır: *mysterium tremendum*. Bu ses Salomé'de bilmeye ve görmeye duyulan açlığın bir kamçısı olur. O yüzden, o "garip ses"in sahibini tanımak ister. Artık hiçbir şekilde bekleyişin eşliğinde konaklamaz Salomé. Bekleyişin eşliğinde tükendikçe, Yahya'yı görmek, ona bakmak isteği daha da perçinlenir. Hérodias'ın bekleme edimi, Yahya'yı bir kurban edimi içerisinde katletme isteğinde tecessüm eder. Yahya peygamber, Kutsal Yasa'yı çiğnediği için Hérodias'ı

14 "Du désert, où il se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage", Wilde, age., 1893: s. 15.

15 René Girard (1982): *Le bouc émissaire*, Paris: Éditions Bernard Grasset.

suçlarken; onu aynı zamanda tarihin unutkanlığına, zamanın sonluluğu ile hapseder. Yahya'nın sözleriyle Hérodiades'i bir beden olarak silme eyleminde kendisini gösteren sözel bakış, Salomé'de nihayetine kavuşacaktır. Salomé'nin Yahya'ya yüklediği "ay saflığı" ve dokunulmamış olma durumu, onu gittikçe görme'nin hazzına yaklaştırır: "Ona daha yakından bakmalıyım." der Salomé.¹⁶ Oysa Yahya kendi dokunulmamışlığını, mahremiyetini tüm bakışlardan uzaklaştırmak ister: "Bana bakan bu kadın da kim? Bana bakmasını istemiyorum."¹⁷ Yahya'nın günahla kirlenmiş dünyadan uzak durmak istemesi, kendisinin müjdelediği messianik kutsal zamanın anahtarlarını elinde tutuyor olması ile ilgili bir durumdur. "Bana dokunma" (*Ne me touchez pas*) der Yahya. Tıpkı kendisinden sonra İsa'nın söyleyeceği gibi: *Noli me tangere*. Fakat Salomé kendi bedenini silen bu bakışa gücül bir arzu duyar: "Yahya! Senin bedenine âşığım Yahya! Bedenin tırpancılarının hiç biçmediği bir zambak tarlası kadar beyaz. Bedenin Judea'nın dağlarında yatan ve vadilere dökülen karlar gibi beyaz. Arap Kraliçesi'nin bahçesindeki güller bile senin bedenine kadar beyaz değildir. Ne Arap Kraliçesi'nin bahçesinin gülleri ne de Arap Kraliçesi'nin baharat bahçesi; ne yaprakların üstünde parlayan gün ışığının ayakları ne de denizin gönlünde yatan ayın yüreği; dünyada senin bedenine kadar beyaz başka hiçbir şey yoktur. Bedenine dokunmama izin ver."¹⁸ Salomé'nin arzuyla yanan soluğuna Yahya'nın verdiği karşılık serttir: "Geri! Babil'in kızı! Kötülük dünyaya kadınlarla gelir."¹⁹ Yahya her reddettiğinde

16 "Il faut que je le regarde de près", Wilde, age., (1893): s. 29.

17 "Qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas qu'elle me regarde", Wilde, age., (1893): s. 29.

18 "İokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Laisse-moi toucher ton corps!", Wilde, age., 1893: s. 31-32.

19 "Arrière, fille de Babylon! C'est par la femme que le mal est entré dans le monde", Wilde, age., 1893: s. 32.

Salomé'nin arzusu, dokunma isteği daha da yakıcı bir hâl alır: "Arzuladığım, ağzın Yahya. Ağzın fildişi bir kulenin üstündeki al renkli bir kurdela gibi (...) Ağzını öpeceğim Yahya. Ağzını öpeceğim (...) izin ver, öpeyim ağzını."²⁰ Yahya tüm bu histerik tekrarlara kayıtsız kalır, kendi yalnızlığını kendi şimdi'si içerisinde kutsal bir haleyle örter. Salomé'ye gidip İsa'yı aramasını, onun ayaklarına kapanmasını söyler. Salomé'yi kendi arzularının taşan ırmağıyla süreğen bir yalnızlığa hapseden Yahya, kapatıldığı sarnıçtan tekrar içeriye girer. Yahya böylece Salomé'nin tüm tam olamayışlarını, zamansal kapanımlarını kesintiye uğratmıştır. Kendi varoluşunun nedeni olan şimdi'ye sahip olamayan Salomé, Yahya'ya dokunamamanın verdiği *hınç*'la baş başa kalır. Tam da bu noktada çevrimi tamamlayacak kişi Hérod'dur. Şölen boyunca sürekli Salomé'ye bakarak onu arzulayan Hérod da ay'ın bir garip olduğunu fark etmiştir. Ona göre ay, her yerde âşık arayan histerik bir kadını andırmaktadır: "*Hem de çıplak, çırılçıplak. Bulutlar onun çıplaklığını örtmeye çalışıyor, ama o istemiyor. Kendini gökyüzünde çıplak olarak sergiliyor.*"²¹

Yahya'nın varlığı Hérod için korku duygusu veren bir başka'lık, bir *mysterium tremendum*'dur. Yahya'nın varlığında şimdinin içerisindeki mevcudiyeti silen bir korku ve bilinemezlik diyalektiği egemendir. Bu korku ve giz, Hérod ve Hérodias ideal çiftinde gözlemlendiği gibi, öznenin bitimliliğini ve hiçliğini kutsal bir görüngü içerisinde açığa çıkartan bir mevcudiyete sahiptir. Böylesi bir mevcudiyet, Yahya'nın temsil ettiği zamansal temsil biçiminin dışında kalan tüm varlık algısını ve mevcudiyet durumlarını hiçliğin ve bilinmezliğin arkaik yapısı içerisine kapatan bir erime sahiptir. Eski Ahit'in ve mitologyanın dünyası, bu korkunun ve bilinemezliğin zamanına sahip olan başka varlığın gücü karşısında, bir ulaşılamazlık ve unutkanlık dolayımını devreye

20 "C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire (...) Je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je baiserais ta bouche (...) Laisse-moi baiser ta bouche", Wilde, age., 1893: s. 33, 34, 36.

21 "Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas", Wilde, age., (1893): s. 39.

sokar. Bundan dolayı Yahya'nın öfkesi biraz da Yehova'nın öfkesidir. Hérod'un Yahya karşısında duyduğu hayranlık, saygı ve korku bu öfkenin bir sonucudur. Yahya'ya dokunmaması, fakat aynı zamanda onu kendi denetimi altında tutması biraz da kendi sonunu olabildiğince geciktirmek için verilmiş bir mücadeledir. Hérod'da Yahya'nın varlığının *mysterium tremendum*'dan bir *mysterium fascinans*'a dönüşme aşamasını ne Hérodias'da ne de Salomé'de görmek mümkündür. Salomé'de merak duygusunun körüklediği bakış, Yahya'yı görmesiyle birlikte tam bir büyülenmeye dönüşmüştür. Bilinmez olana dokunma isteği Salomé'nin tüm bedenini arzu ile titretirken, bu titreme hiçbir şekilde korkuya ve korkudan kaynaklanan bir yüceltmeye dönüşmemiştir.

Oscar Wilde'ın *Salomé* tragedyasının tüm ikame durumlarından farklı olarak ortaya koyduğu gerçeklik, zamansal temsil biçimlerini yedeğine alarak, kutsal olanın *arzu düğümleri* içerisinde bedenini metinsel kipliğini fetişleştirmesinde yatmaktadır. Bedenin gücüllüğü ve arzu duyumu ile karşılaşan mimetik tekarlar böylece, bir ertelemeye maruz kalmayacak şekilde, metnin unutkanlığını başka'sının yüzü dolayımında bakışa sunar. Vaftizci Yahya'nın yüzü, bedeni; ona dokunarak başka'sının farkına varmak isteyen bütün arzu biçimleri için bir düğüm noktasıdır. Sözün bu noktasında Louis Marin'in teolojik bedenini, aynı zamanda göstergebilimsel bir işlevi olduğunu, bu işaret edici temsilin göstergebilim kuramı ile kusursuz bir uyum anlamına geldiğini hatırlatması da önemlidir.²² Zira Vaftizci Yahya'nın teolojik bedeninin temsil ettiği gerçekliğin, tasavvur edilemez tüm ikamelere yönelen arzunun ve kurbanasal sununun ertelenemez zamansallığında yattığını gösterir. Salomé Yahya'ya dokunarak hem onun bedenini hem de kutsal *aşarak*, onun sınırlarını ihlal etmek ister. Kutsal olana, kutsal bedene yaklaşmak, ona dokunmak, ona dokunarak kendi varlığının farkına varmak durumu Salomé'yi böylesi bir engellenemez arzuyla baş başa bırakmıştır.

22 Louis Marin (1986): *La parole mangée et autres essais théologico-Politiques*, Paris: Méridiens Klincksieck, s. 35.

Salomé'nin Yahya'ya dokunarak kutsal *aşmak* istemesi, George Bataille'ın yasağı ortadan kaldırmadan askıya almak olarak tanımladığı *aşmanın* sınır-deneyimidir.²³ Salomé'de bu *aşma* eylemi gerçekleşmediği zaman, artık ondaki bütün arzu duyumları hep bir şiddet amili olarak ortaya çıkacaktır. Salomé'nin Yedi Duvak Dansı ile ritüelleştirdiği bu şiddet amili, artık dilsel bir yaratım olmaktan çıkıp, bedensel bir görüngüye dönüşmüştür. Bedenin şiddet eyleminin merkezi konumunu oluşturması böylesi bir bütünlük içerisinde doğar. Vaftizci Yahya'nın kutsal varlığını ve zamansal temsil biçiminin bir *aynılık* ve *başkalık* hâlinde tecessümünü hatırlatan en doğru bakış, Mircea Eliade'a aittir: Kutsal herhangi bir şey görüldüğünde (*hierophany*), aynı zamanda herhangi bir şey gizlenir, yer altına saklanır. Kutsalın diyalektiği budur. Kutsal, görünerek gizlenir.²⁴

Salomé, tam da Blanchot'nun kıvrımlarını hesap ettiği, unutuşun ilerlediği yönde yazılan, kendini *başka'sına* arzusunun kipliğinin *öncel varoluşu* (*préexistence*) içerisinde sunan bir metindir. Maurice Blanchot'nun unutuşu kendi saklanmışlığı içerisinde gizli yetenekle kurulmuş bir uyum olarak kabul eden bakışında, kendisinde bütün sözcüklerin unutulduğu, unutilan bir ilişki biçimi olarak gözlemlenmemiş bir varoluşu gözlemek noktasında anlatısını kurar. Bekleyişin içindeki kayıp zaman, bir bekleyiş sorusu dolayımında, sorulmamış bir soruyu kendisinde taşır. Bekleyişin ve unutuşun arasında genelde en güçsüz bekleyişlerdeki gibi, silik bir sorunun içindeki sonsuzluk vardır. Sorgulamaya başlanıldığı anda, bu soruyu tüketecek bir cevap ortaya çıkmaz. O yüzden beklemek, zamanın hep fazla gelmesi ve zamanın kendisinden yoksunluğu bekleyişin süresidir. Zamanın içinde yer alan bekleyiş, beklemek için bir neden bırakmayan zaman yokluğuna açılır.²⁵ Beklemenin eşiğindeki bu zaman yokluğu, Yahya'nın bedeni karşısında Salomé'nin varoluşunun silikliğini olanaksız bekleyişin içerisinde mümkün kılan bir unutuş kipine

23 George Bataille (1957): *L'érotisme*, Paris: Éditions de Minuit, s. 42-45. ;

24 Mircea Eliade (1968): *Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot, s. 135.

25 Maurice Blanchot (1962): *L'attente l'oubli*, Paris: Éditions Gallimard, s. 67-83.

sahiptir. Beklemenin tüm varoluştan yüz çevirmiş unutkanlığı, Salomé'nin bedeninde somutlaşır.²⁶ Salomé'nin varlığı Yahya'ya hiçbir şey söylemez. Salomé'nin bekleyişin eşiğinde soluk alan bedeni Yahya'nın sözleriyle kesintiye uğradığı zaman, gittikçe varoluşu belirginleştiren bir duyarsızlığa kapı aralar. Bu duyarsızlığı bakış'a sunan Salomé'nin Yahya'ya duyduğu arzunun şiddeti, varlığının kendisinde bir fazlalık olarak hissettirdiği siliklikten kaynaklanır. Yahya'nın bedensel varoluşu Salomé'ye kendi varlığını unutturduğu için, Salomé ona arzuyla dokunmak ister. Kendi zamanı içerisinde tekevvün eden bir unutuş hâli, oluş içerisindeki bir dünyada kendi zamansızlığını kurarak, tarihsel çevrimin sınır koyduğu tüm biçimlere karşı niceliksel olarak tartımı mümkün olmayan bir kozmik alan inşa eder. Salomé'nin Vaftizci Yahya'ya âşık olduğu hapisane, geçmişle geleceğin eşzamanlı bir süreç içerisinde bir arada bulunduğu bir *şimdinin* ritüelistik bir görünümünü va'z eder. Yahya'nın Salomé'ye unutturduğu şey, içinde bulunduğu zamanın uçuculuğudur. Oysa Salomé tutulduğu *an* içerisinde zamanı sabitlemiştir. Ölümcül bir tutkuyla, Yahya'nın unutkan yalnızlığına âşık olmuştur. Yahya'nın hapsedilmesi belki de bastırılabilen ve yok edilemeyen bir zamanın *unutuşa* terk edilmesidir. Fakat Salomé'nin kadınsı ve ölümcül tutkusu bu zamanı unutuşun *ellerinden* alarak, ölümün bengiliğine teslim etmiştir.

26 Ahmet Bozkurt (2007): *Şair Çalışıyor*, İstanbul: Şiirden, s. 12-13.

Marat/Sade:

Varlığı Kesintiye Uğratan Teatral Dil

Peter Weiss'ın *Marat/Sade*²⁷ oyunu, Erwin Piscator'un politik tiyatrosunun yapı modelleri ve sahne tekniği kullanılarak, Brechtien yabancılaştırma ve Artaudcu vahşet tiyatrosunun oyun, iç-oyun ilişkisi bağlamında harmanlanması yoluyla epik-yanılsamacı karşıtlığının kurulduğu, epizodik bir *kapatılma* içerisinde mevcudiyet bulduğu bir oyundur. Epik, absürd, didaktik ve total tiyatronun şarkı, dans, sözsüz oyun gibi pek çok biçimsel ögesi ile desteklendiği belgesel tiyatronun *haber veren* ve gittikçe bir mahkeme salonuna dönüşen *yargılayıcı* yönünü de açığa vuran yüzü ile *Marat/Sade*; gerçekçi, eylemci ve etkin bir metin olarak dile getirdikleriyle geçmiş bugüne, bir *kapatılmaya* maruz bırakarak sorgulamasıyla da tüm ara-yüzleri bertaraf eden bir uzam içerisinde varolmaktadır.

Kuşkusuz *Marat/Sade*, aynı zamanda, yazarının düşünce ve eylem dünyasını anlamamıza yardımcı olan bir yapıttır. Peter Weiss'ın tüm yaşam deneyimi, siyasal tercihi, düşün dünyasının çok yönlülüğü bizatihi farklı bir bakış siyasasını, görme biçimini mümkün kılmaktadır. *Marat/Sade* ilk kez Berlin Schiller Theater'de sahnelendiği günden bu zamana dek Marat'ın karabasana dönüşen düşlerinin gittikçe ağırlaşan veçhesini daha da çok duyumsatan bir oyun. Bu ağırlık, Weiss'ın düşünceye ağır-

27 Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zur Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade [1964] (Marat/Sade: Jean Paul Marat'ın Takip Edilip Öldürülmesinin, Charenton Akıl Hastanesi'nde Marquis de Sade Yönetiminde Hastalar Tarafından Canlandırılması)

lık veren yönünün diğer dolayım-lama biçimlerini de ıskala geçmeyen yapısında aranmalıdır. Zira Weiss kendi tiyatrosunu tüm biçimlerin dışında ayrı bir yerde tutarak, bir "anlatım tiyatrosu" (*Theater des starken Ausdrucks*) oluşturduğunu söyler. Bir başka yerde yine kendi tiyatrosu bağlamında, "büyülü gerçeklik"ten (*magischer Realismus*) söz eder. Weiss'ın diğer adlandırmalarında olduğu gibi, burada da düşünceyle bütünleşik bir anlatımcılık mevcuttur. Bu anlatımcılık, *Marat/Sade* da dâhil olmak üzere tüm oyunlarında, her şeyden önce dramatik olay kurgusunun yokluğuyla ortaya çıkar. Brechtyen estetikten pek çok yapı devşirmekle beraber, ondan ayrıştığı pek çok yapısal öge vardır. Weiss bu öğeleri kendi *theatral* anlayışı içerisinde sahneye taşımıştır. Weiss'ın tiyatro anlayışının Brecht'ten ayrıldığı şüphesiz en önemli nokta; onun düşlerle, karabasanlarla yarattığı iç devinimle duygulanımı ön plana çıkartmasıdır. Brecht gibi düşünceye ağırlık verir, fakat hiçbir zaman duygulanım değerlerinden uzaklaşmaz. Brechtyen epik tiyatrodaki öykü önemli bir yer tutarken, Weiss tam tersine, öyküyü önemsemez. Bu da onun oyunlarında yer yer gerçeküstücü ve grotesk öğelerin oluşumuna olanak sağlamıştır. Weiss'ın yarattığı bu duygulanımın köklerini Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'nda bulmak mümkündür. *Marat/Sade* oyununun çok yönlülüğü de buradan kaynaklanmaktadır. Aksi halde Marat'nın şizoid politik yönsemelerini, Sade'in coşumculuğunu, arzusunu tek başına epik-yanılsamacı biçimlerle sahneye taşımak mümkün olmazdı.

Peter Weiss'ın *Marat/Sade* oyununda açıkça Brecht'ten kaynaklanan ve hatta onun ötesine geçen pek çok yabancılaştırma etkisi vardır. Romantik bir aşkın soğuk suyla yatıştırılması gereken bir seks manyağı tarafından canlandırıldığı tarihi bir oyunun, bir akıl hastanesinin sakinleri tarafından oynanır gibi gösterilmesi, Brechtyen yabancılaştırmanın uç örneklerinden biridir. Ancak, oyunun delilerin düşlerini ve temel özelliklerini insanlık durumunun bir metaforu olarak kullanması; Beckett, Ionesco ve Genet'ye çok şey borçlu olduğunu da gösterir. Biçeminin, Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'ndan türemiş olduğu söylenmekte-

dir ve bu kesinlikle doğrudur. Artaud, absürd tiyatronun önemli esin kaynaklarından biriydi. Dahası, *Marat/Sade*'in ana konusu, Brecht'in ve absürd'lerin dünya görüşü arasındaki bir tartışmayla ilgilidir. Marat toplumsal devrimci şiddetin, baskı yoluyla bile olsa, adil bir toplum yaratarak insanı iyileştirmede kullanılması gerektiğine inanır; öte yandan en acımasız işkence düşlerinin yazarı Sade ise, kendi iç dünyasını çok derinden inceleyerek, ancak insan kendi acımasızlığıyla bireysel bir temelde yüz yüze geldiğinde ve böylece doğasının bozulmasını kavradığında şiddet karşıtı ve adil bir dünya kurulabileceği sonucuna varmıştır; bu içgörü yöntemi, Brecht'ten çok Ionesco'nun yöntemidir.²⁸

Devrim temasının "oyun içinde oyun" biçiminde ele alındığı *Marat/Sade*'de Peter Weiss, bizi toplumsal devrimin rasyonel diyalektiğini ön plana çıkartır. Oyun 1808 yılında, Marquis de Sade'ın Charenton Akıl Hastanesi'nde kaldığı sırada sahnelenir. Fransız devriminden sonra akıl hastaları tarafından oynanan bu oyunda temel eksen, 1793'te öldürülen bir radikal broşürcü ve Cumhuriyet yanlısı siyasetçi olan Jean Paul Marat ile kötücül dehasıyla sonsuz laneti kutsayan Sade arasındaki temel karşıtlık üzerinden kurularak verilir. Devrimin üzerinden henüz dört yıl geçmiştir, fakat Marat halen yöneticileri suçlayan yazılar yazmaya devam etmektedir. Burjuvaziyle birleşerek hareket eden proleter halk kesiminin sözcüsü olan Marat, kendisini ikinci defa ölüme mahkûm edecek kişi olan Charlotte Corday kapısını üç kez çalmadan önce tüm oyun boyunca banyosunda ölümü beklemektedir. Sadece yakalandığı deri hastalığından ötürü banyo küvetinde çürüyen etine değil, aynı zamanda çürüyen ve son an'a kadar vereceği söylevine hazırlanmak isteyen bir devrim liderinin, *kapanma* duygusunun karşısındaki ezikliğine ve somut eylemsizliğine de tanıklık ederiz. Marat, elli yaşında ve henüz hayattadır; sadece içinde yattığı su onu tüketen ateşi söndürebilmektedir. Zaten Peter Weiss da Charenton Akıl Hastanesi'nde oynanan bu oyunda Marat rolü için seçilen hastanın "*su tera-*

28 Martin Esslin (1999): *Absürd Tiyatro*, (çev. Güler Siper), Ankara: Dost, s. 336.

pisiyle tanıştıktan sonra işe yarar hale gelen bir paranoyak” olduğunu dillendirir. Marat hâlen kendisinden çok şey beklenen biridir. Halkın “Marat, biz mezarımızı kazmak istemiyoruz (...) Yaşa Marat! Ümidimiz sensin! İnandığımız tek insan sensin!” yakarıları bunun göstergesidir. Oyunun üç alkolik ve bir fahişeden oluşan dört Şarkıcı’sı Marat’nın 1793’te öldürülmeden önceki durumunu betimler.

Marat’nın tüm oyun boyunca tekrarladığı “Söyleyim, Fransa halkına hazırladığım 14 Temmuz söyleyim...” yakınmaları aslında hep daha fazlasını isteyen bir liderin, bir “küvet dolusu kanla” yetinmeyen hırsının ve “binlerce ceset az” diyen çürümüşlüğü-nün bir yakarıdır aslında. Roland Barthes varoluşun özdekliliğini açıklamak bakımından bir izlekler bütünü kurmaya çalıştığı yapıtında Robespierre’i “kedi”, Marat’ı ise bir “kurbağa” olarak betimlemişti: “Marat kurbağagiller türündendir, yapışkan ve donmuş bir yüz olarak tiksindirir.”²⁹ “Başım yanıyor, nefes alamıyorum. Halkı, halkın isyanını içimde duyuyorum, içimde. Devrim benim.” diyen Marat için artık olacakları ya da olması gerekenleri hiçbir şekilde önleme imkânı yoktur. Elleri testereyle kesilecek olanları gösterirken, bu durumun meşruiyetini “Halk çok acı çekti, artık öcünü alıyor. Bir intikam izliyorsunuz, ama halkı buna yönlendirenlerin sizler olduğunu unuttunuz. Dökülen kanlara ağlamak için çok geç.” diyerek açıklar.

Marat’nın kendi aşırılığını oturttuğu zemin “eylem”dir. Çünkü Marat, doğanın sessizliğine karşı kanlı bir eylemi kışkırtır. Elleri testere ile kesilen kurbanların başının kesildiği sahnede, bu “eylem”in coşkunluğu en üst düzeydedir. Marat, acı çeken halkın sessizliğine karşı bir isyanı körükler hep. Acı çeken yoksulların Rahipler tarafından nasıl son meteliklerine kadar düzülüşünün, yoksulların karınlarını doyurmak yerine bir resimle, her tarafından kan fışkıran, cezalandırılan ve çarmıha gerilen İsa’nın resmiyle nasıl avutulduğunu haykırır. Acizliklerinin ilahına tapınan halkı sözleriyle ve eylemiyle kamçılar.

29 Roland Barthes (1954): *Michelet par lui-même*, Paris: Seuil.

Marat'nın tam karşı kutbunda yer alan Sade ise, artık idealizme ve vatanseverliğe inanmamaktadır. Bir zamanlar devrime katılan ve onun ideallerine inanan Sade, artık "Devrim benim!" demektedir. Oyunda Marat'ya insanları ideolojinin terkesine oturtma, Sade'a da insanları gemlenmiş arzularından arındırma misyonu yüklenmiştir. Tüm oyun boyunca deli gömleğine sarılı olarak gördüğümüz Papaz Roux, sürekli kargaşa çıkartarak halkı (hastaları) yönetime karşı kıskırtır. Marat'ı devrime ve devrimin ideallerine ihanet etmekle suçlar. Düzenin temsilcisi olan Hastane yöneticisi Coulmier ise, hep halkı dizginleme derdindedir.

Marat ile Sade'ı karşı karşıya getiren şey ise gerçekte Sade'ın "Neyin yanlış, neyin doğru olduğuna karar vermeden önce kendimizi tanımalıyız. Ben kendimi tanımıyorum. Bir şey keşfettiğimi düşündüğüm anda şüpheye kapılıyorum ve bulduğumu yok etmek zorunda kalıyorum. Yaptıklarımız, yapmak istediklerimizin hayalinden başka bir şey değil. Gösterebileceğimiz tek gerçek, kendi deneyimlerimizin değişebilirliği gerçeğidir. Ben cellat mıyım, kurban mı? En korkunç işkenceleri düşünüyorum ve bunları anlatırken o acıyı kendim çekiyorum." sözlerinde yatmaktadır. Sade, Marat'nın küvetinde düşünceleriyle büzülmüş, yapayalnız yüzdüğünü düşünmektedir. Zira, dışarıdaki dünya artık Marat'nın dünyası değildir. Marat'nın içinde bulunmadığı bir dünya için kaygılanmasını gereksiz bir durum olarak görür. Çünkü kendisi için tek bir gerçek vardır: kendi içindeki dünyasının zenginliği ve hayal gücü. Oysa Marat, tam tersi bir düşünceye sahiptir.

Peter Weiss'ın Marat karşısında taraflı bir figür olarak ele aldığı Sade yorumu, oyunda çok sönük ve arzusu göstermelik bir kırbaçlanma sahnesi ile verilmeye çalışılan bir motif olarak kalmıştır. Oysa Sade yorumundaki temel çelişkilerden biri de budur. Sade'a göre tek suç, doğaya karşı işlenen suçtur. Doğa tarafından bir kez yaratılmış olmak, onun egemenliğinden kurtulmuş olmak demektir ve asıl önemli olan bu özgürleşmenin farkında olmaktır. Sade için her türlü zevkin kaynağında suç ve kötülükler yatar. Devrime inanan Marat'ya karşılık, hangi nedenle olursa olsun kurban olmaya inanmayan, yalnızca kendisine inanan bir

Marquis de Sade vardır karşımızda. Sade, önceleri devrimi intikamını ve kasıklarını patlatıncaya kadar fıskırtabileceği muhteşem bir fırsat olarak görürken; şimdi çok daha farklı olarak bireyselliğin sindirilmesine ve aynılık içerisinde ertilmesine doğru gidildiğini düşünmekte ve kendisini de haklı olarak, bu bozguna uğramışlardan biri olarak görmektedir.

Marquis de Sade'ın Marat'ya karşı oldukça pasifist ve pragmatist bir çizgide değerlendirildiği *Marat/Sade* oyunu, Peter Weiss'ın belgesel tiyatrosunun bir özelliği olarak taraflı bir çizgi üzerinden yürümekte, bu da doğal olarak Sade'ın metinlerinden yansıyan libidinal bir arzu politikasının eksikliğiyle, hadım edilmesiyle sonuçlanmaktadır.

Marat/Sade kuşkusuz çok yönlülüğüyle, her konuma parantez açılacak metinsel yapısıyla önemli bir yapıttır. Weiss'ın bu oyunu bağlamında, özellikle bugünün dünyasına ilişkin söylenebilecek ya da ayrıştırılması gereken en önemli noktalardan biri de Marat ve Sade kişiliklerinde, özellikle de Sade'ın coşumcu, dirimsel entelektüelliğinden neşet eden farkındalık biçimlerinin ve bakış siyasasının üzerinde durulması gerekliliğidir. Özellikle de kötülük düşüncesi ve entelektüel kimlik noktasında böylesi bir tartışma elzemdir.

Marat/Sade devrime yüklediği özel anlamla kendi çevrimsel koşullarının dışında hareket etmeyen bir oyundur. Zira, Fransız devriminden hareket etmekle birlikte, Peter Weiss'ın en temel argümanlarından biri tarihe bugünün bakışıyla bakabilmesinde yatmaktadır. Bu bakış doğal olarak, tarihsel malzemenin şimdi'ye ve *şimdi'nin saf zamanına* ne türden hizmet edeceği noktasında kendisini sabitler. Bu *düğüm noktası* da Weiss'ın kendi düşüncesine hizmet eden bir araçsal rasyonalite'ye dönüşmüştür: Corday zamanı *kesintiye* uğratan bir figürdür. Bu kesinti, oyunda Marat'ı düşlerinden ve söylevinden uzaklaştırma edimiyle ortaya çıkar.

Jacques Derrida "*Oyun, mevcudiyetin kesintiye uğramasıdır (Le jeu est la disruption de la présence)*" der.³⁰ İlk köken

30 Jacques Derrida (1967): "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", (*L'écriture et la différence*, içinde, s. 409-428), Paris: Éditions du Seuil, s. 426.

bilgisinden bu yana, insanlar kendilerini açık ya da gizli olarak, hep bir “oyun” düşüncesi içerisinde şekillendirmişlerdir. Verili tüm yaşam biçimlerini belirleyen bu yaklaşım, tüm kültürlerin ve uygarlıkların tasarımsal dünyalarını da inşa etmiştir. Derrida’nın insanın ve varlığın onto-teolojik adı olarak kodladığı oyun düşüncesi, bizatihi Corday’ın üç defa Marat’nın eşliğine gelerek kesintiye uğrattığı *mise en scène*’inin, Sade aracılığıyla başka bir zamana taşınmasıyla sonuçlanır. *Marat/Sade* oyununda, tam da bu bağlamda, üç zaman çevrimi mevcuttur. İlk olarak oyunun *mise en scène*’ini oluşturan 1808 yılı ve Charenton akıl hastanesi; ikinci olarak oyuna konu olan Marat’nın öldürüldüğü 1793 yılı Fransa’sının çalkantılı dönemi; son olarak da Weiss’in metne egemen kıldığı kendi çevrimsel zamanı. Bu üç zaman çevrimi bütünleşik bir biçimde bu oyunun dünyasını oluşturur. Bu üç zamanın hiçbirisi de birbirinden ayrılamaz. Metinsel düzlemde birbirini kuran bu yapı taşları, saf şimdinin trajik zaman çevrimi’ni oluşturur. Bu da oyunun çok katmanlı sarmal bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Birbirini sürekli yoklayarak sarsan bu zamansal geçişler, kuşkusuz Marat/Sade oyununun kısmen belgesel yönünü de temize çıkaran girişimlerdir. Akıl hastalarının sürekli olarak rollerini unutmasının vurgu yaptığı gerçeklik hali, siyasal-toplumsal alana içkin bir bellek ve unutuş kipini hatırlatmaya yönelik bir edimdir aslında. Verili bilgiyle donatılmış bireyler, aynı zamanda geçmişin belleğinden de yoksundur. Aynı yoksunluk, şimdi’nin ve geleceğin bilgisine sahip olamayışın zamansallığının bir göstergesidir.

Romandan Tiyatroya Savaş ve Barış

Savaş ve Barış'a ait notların birinde Tolstoy, kitabının bir roman olmadığını; bir şiir, ya da bir tarihi günce de sayılamayacağını, bunun yeni bir ifade biçimi olduğunu ve "yazarın anlatmak istediklerine uygun olarak tasarlandığını" söyler.³¹ Tolstoy'un yapıtı "Bir roman, yorum üreten bir makinedir. (Un roman est une machine à générer de l'interprétation)" diyen Umberto Eco'nun öngörüsünü ziyadesiyle karşılayan bir sözce'ye (*énonciation*) denk düşüyor. Zira Tolstoy'un biçemi tüm sınırların dışında, kendi zamanını dokuyan teatral bir temsil biçimine kapı aralar. Çünkü *Savaş ve Barış* güçlü bir roman olmasının yanında, bir sanatçının ustalıkla ellerinde vücut bulmuş, insani toplumsal gerçekliğin tüm söylem kipleriyle alınıldığı bir felsefe metnidir aynı zamanda.

Yapıtlarında "nesnelerin birliği"nin Tolstoy'daki kadar zengin, bu kadar tam olduğu bir başka modern yazar daha olmadığını düşünen³² Georg Lukács için de *Savaş ve Barış*'ın epik-lirik dolayımı öncelikli yapı birimini oluşturur. Yaşamın bütünlüğünün epik olarak verilmesi, dramatiğin tersine; yaşamın dış görünümünün *verilişini* insan yaşamının herhangi bir alanını yapan en önemli nesnelerin epik-şürsel dönüşümünü ve böyle bir alanda zorunlu olarak geçen en tipik olayları kaçınılmaz bir şekilde içermelidir. Hegelyen epik form tam da bu bağlamda *Savaş ve Barış*'ın her satırında karşılığını, lirizmini, şürselliğini ve teatral temsil biçimlerini bulabileceğimiz üç temel koyut üzerinde şekil-

31 Henri Troyat (2005): *Savaş ve Barış*, çev. Özge Özgüler, (Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış*, cilt:1 içinde, s.7-24.), İstanbul: İletişim, s.11.

32 Georg Lukács (1987): *Avrupa Gerçekçiliği*, (çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel.

lenmiştir: Epik, şartların ve ilişkilerin bütün genişliği içinde ifadesini bulması gereken bir edimin gerçekleşmesini kendine konu edinir. Şartların ve ilişkilerin bütün genişliği içinde, bir ülkenin ve çağın total dünyasıyla bağlantılı, zengin bir olay olarak bir edimin olmasını kendine konu edinir. Daha sonradan katı dinsel dogma veya sivil ve ahlaki yasa haline gelen her şey, zihnin yaşayan bir tutumu olarak bu tekil bireyden ayrılmış olarak kalır... Şüphesiz Hegelyen epik tümlüğün Tolstoy'daki tek karşılığı bu belirlenimlerle sınırlı değildir. Bu sınırsızlık, *Savaş ve Barış*'ın tematik yapısını bütünleyen nesne, olay ve yaşam alanı ekseninin tüm romana yayılan bir doku içerisinde veriliyor olmasında yatmaktadır.

Savaş ve Barış her yönüyle karakterlerinin birer arzu taşıyıcısı olduğu bir yapıttır. Her ne kadar farklı kesitlerde ilerlese de Andrey'in, Piyer'in, Nataşa'nın arzuları gerçekte çökmekte olan bir sınıfın derin bunalımlarının ilk habercisi olma özelliğini taşır. Romanın asal karakterlerinden olan Piyer ile Andrey, yaratıcıları Tolstoy gibi hep bir iç dinginliğini ararlar. Her ikisi de ölüm ve hayat sırlarına cevap isterler, ama ne ötekini ne berikini bulamazlar; bunun dışında bu iki insan birbirine hiç benzemez. Andrey'in yazgısı ona her türlü zorunluluğun ve içe kapanmanın dayattığı bir yazgıdır. Bağlı olduğu sınıfsal yapı, tıpkı Piyer'in dönüşümünde olduğu gibi, tüm güç uygulamaları ile Andrey'in bir yerlere ait olamama duygulanımını daha da güçlendirmiştir. Andrey'in reformist düşüncelerinin karşılığını bulduğu uzam, tam da tüm aidiyetini yitirdiği Rus aristokrasisidir. Dolayısıyla Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta tüm karakterlerine egemen olan yapıyı, onların yaşamlarını kendi zamanlarından aşkın kılarak, dilin içerdiği tüm soyutlamalardan ve sözün çizdiği tüm sınırların da ötesinde, zamanı aşacak bir şekilde betimlemiştir. Bu zamansal döngü, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ta kurmaya çalıştığı tarih felsefesinin de trajik özünü oluşturur.

Savaş ve Barış'ta Tolstoy, iyiliği yaşamla değiş tokuş etmenin mümkün olduğunu inkâr etmekle yetinmez; böyle bir değiş tokuşun doğaya karşı olduğunu, yanlış ve yapmacık olacağını dü-

şünmeye kadar işi vardır; velhasıl, her kim olursa olsun, hatta insanların en iyisi bile olsa, sonunda itiraz eder.³³ Tolstoy insan yaşamını tasvir etmekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda yargılar. Üstelik insan yaşamını, ne merhamet ne de öfke taşıyan sakın ve yansız bir yargıcın yaptığı gibi değil, davanın sonucuyla derinden ve tutkuyla ilgili bir insan olarak yargılar.

Tolstoy'un kahramanları, şüphesiz ki, çevrimsel koşullarına egemen olan Kapitalizm'in yarattığı dünyaya ve onun tüm alçaltma ve sömürülerine karşı bir savaşımın aktörleridir. Tolstoy'un kahramanlarının savaşımı ve yenilgisi bu anlamda, trajik çevrimin genel hatlarına dâhil olan bir uzamda yer alırlar. Bu ise, hatları tamamen Tolstoy'un büyük eserinin içerisinde gizli olan trajik gerçekçiliğin zamansal çevriminden başka bir şey değildir. Tolstoy'u Batı Avrupa yazarlarından ayıran en temel özelliği; gerçekçiliği toplumsal ve tarihsel nüvelerinden ayırtırmayarak, onu insansal gerçekliğin bir öznesi haline getirmesidir.

Trajik gerçekçiliğin Tolstoy'un yapıtında bu şekilde açığa çıkması, onun tüm diğer söylem biçimleri ve metinsel yapılarla arasındaki koşutluğunun somutlaştırılmış edimi olarak bir *oyun* düşüncesinde mevcudiyet bulmasına olanak sağlar. Tolstoy'un epik-lirik yapıtını Erwin Piscator'un Politik Tiyatro'su ile birlikte okumak, kanımca hem metinsel olana hem teatral olana hem de tarih felsefesine yeni bir bakış kazandıracaktır. Bu bağlamda Politik Tiyatro'nun kurucusu Erwin Piscator'un *Savaş ve Barış*³⁴ uyarlaması da Marksist estetiğin temel öncüllerine hiç de aykırı düşmeyen Tolstoy'un yapıtını organik bir bütün içerisinde sahneye taşımıştır. Zira Piscator, kendisini şimdiye kadar gelmiş olan tiyatro deneyimlerinden ayıran şeyler neyse, aynı özgüllüğü Tolstoy'un yapıtında da bulmuştur. Lenin'in Tolstoy'u "*Rus devriminin aynası*" olarak adlandıran bakışı da gerçekte Tolstoy'un büyük yapıtına nüfuz eden toplumsal yapının ve ilişkilerin insan-

33 Lev Chestov (2007): *Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus, s. 16.

34 Lev Tolstoy (1994): *Savaş ve Barış*, Oyunlaştıranlar: Erwin Piscator, Alfred Neumann, Guntram Prüfer, (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Mitos Boyut.

sal gerçekliği belirleyen ve dönüştüren özelliğiyle bütünleşik bir perspektifle ele alınmasıyla vücuda gelmiştir.

"Bizim için sahnede çizilen insan, toplumsal bir öge olarak anlamlıdır. Temel olan ne kendisiyle ne tanrıyla ilişkisi değil, toplumla ilişkisidir. Ne zaman görünse, sınıfsal ve toplumsal konumu da onunla birlikte yerini alır."³⁵ diyen Erwin Piscator, *Savaş ve Barış*'ı oyunlaştırırken kendi sahne tekniği ve kendi ideolojik alımlamasına uygun olarak pek çok şeyi değiştirmiş, pek çok karakter ve durumu da doğal olarak sivrilmiştir. Bu durum da nihayetinde bu oylumlu yapıta birebir sadık kalmaktan uzaklaştırmıştır Piscator'u. Pek çok şeyi sahne mantığına ve teatral anlatımın ekonomisine göre düzenlemiştir. O nedenle romanın asal karakterleri dâhil, pek çok durum Piscator'un tercihlerine göre şekillenmek zorunda kalmıştır.

Romanın asal karakterlerinden biri olan Piyer Bezukov ve Andrey Bolkonski'de bu durumu net bir şekilde görmek mümkündür. Tolstoy'un Piyer'i budala ve yufka yürekli biridir. Hep ideal barışa ve merhamete bir özlemi vardır, saf ve garip biridir. Çoğu zaman neye inanacağını bilemez, kimi seveceğini bilemez; kararsız, kaypak ve sersemdir. Piscator'un Piyer'i idealist olmasına idealisttir, kafası karışıktır, fakat her şeyden önce dost canlısı bir insandır, divane biridir; tek dostu Andrey için her şeyi göze alabilen birisidir. Hatta Piyer bu uğurda, eline hiç silah almamış birisi olarak düelloya bile girer. Fakat bu düello sahnesi, roman-da Piyer'in karısı için girdiği bir düellodur.

Keza Tolstoy'un Andrey'i gergin, şeytani ve gururlu bir karakterdir. O da dostu Piyer gibi hep bir arayış içerisinde. Yaşama zevki vardır, karısı Liza'ya bir çocukmuş gibi davranır ve hiç önemsemez. Pragmatist, zalim ve şüphecidir. Andrey duygularını ironi ile gizlemesini çok iyi becerir, fakat yüreğine hiçbir zaman güvenmez. Hırslıdır, savaş onun kendisini kanıtlaması için bir araçtır yalnızca. Oysa Piscator'un Andrey'i biraz daha temiz

35 Erwin Piscator (1985): *Politik Tiyatro*, (çev. M. Ünlü-S. Güney), İstanbul: Metis, s. 200.

duygularla yüklüdür, Nataşa'ya duyduğu aşk gerçek bir aşktır. Köylülerden yanadır, zira Piscator burada sınıfsal ayrımı vurgulamak zorundadır. Onun için de Andrey, bu köhne ilişkilere karşı duracak bir figür olarak, fazlasıyla sivriltilerek işlenmiştir.

Oyunda romana sadık kalarak değiştirilmeyen tek karakter belki de Prenses Mariya'dır. O, zalim babasının gölgesinde tatlılık ve teslimiyet hissi yayar tüm roman boyunca. Zira Tolstoy için Mariya, eskisi gibi kalan tek ruhtur. Sonsuza ve kusursuza dönük tek tip. Piscator, Tolstoy'un Mariya'ya yüklediği tüm bu özelliklere rağmen, onun bu özgül ruhunu yine de Tolstoy'un amaçladığı doğrultuda kullanmamayı yeğlemiştir.

Tolstoy'un en neşeli, en tutkulu karakterlerinden biridir Nataşa. Kimseye aldırmayan, inatçı yapısıyla Nataşa hep müşfik bir iyimserlik havası yayar tüm roman boyunca. O herkesçe sevilen, gururlu, kendine güvenen, uyumlu ve yaptığı her şeye bedenini ve ruhunu veren bir yapıya sahiptir. Onun çocuksu bir kucaklaşmaya hazır çıplak kollarının sıcaklığının Andrey de dâhil, herkes farkındadır. Kolayca gönlünü herkese kaptırabiliyor Nataşa, fakat Piscator'un Nataşa'sı Andrey'e tutkuyla bağlı bir âşıktır. Romanda daha çok ağırbaşlılığıyla tanıdığımız Nataşa'nın annesi Kontes ve Andrey'in babası Prens Bolkonski ise, kişilikleri Piscator tarafından en fazla sivriltilen karakterlerdir. Piscator'un sınıfsal ayrımı güçlü bir şekilde verebilmesi için bu kişiliklerle oynamaktan başka bir çıkar yol da yoktur aslında.

Soylu beş ailenin öyküsü ekseninde soyluların, köylülerin, subayların, askerlerin, kent ve kır yaşamının harmanlandığı böylesi bir yapıtta; sözün uzayıp giden özgüllüğü içerisinde, imgelemine yitirmiş pek çok durumu bir ressamın dokunuşundaki maharet ve sadelik içerisinde oluşturmaya bilmiştir Tolstoy. Romanın gerçekliğinden taşan varoluşun şiiri, teatral dilin büyüdü dünyasında yeni bir lirizme kavuşmuştur artık. Savaş, tarihsel bir gerçeklik olarak kişilerin ve şeylerin özdeşliğini ve kimliğini parçalar ve onları indirgemeci bir bakışın içerisinde eritir. Savaşın insan ilişkilerini çarpıtan ve son eylemi, sonucu önemli hâle getiren yönü, hem bir roman hem de bir tiyatro olgusu olarak

Savaş ve Barış'ın tematize ettiği gerçeklik bilgisinin içerisinde eriyip giden bir "son" olarak belleklerde yerini alır.

Savaş ve Barış dolayımında roman ve tiyatro ilişkisini açm-
lamak, yazınsal metnin ve teatral dilin temsil biçimlerinin göster-
gelerine müdâhil olmak, hem okuru hem de izleyeni kuşatacak
yeni görme biçimlerinin ekonomisine davet eden bir bakışa kapı
aralar. Bu kapıdan içeri girmek, Tolstoy'un betimlediği o devasa
insanlık durumunun sadece rüzgârın alıp götürdüğü ve güneşin
soldurduğu çayır otlarından ibaret olmadığını da kabullenmek
demektir. Her satırında varoluşun şiirini belleklere kazıyan bir
roman olarak *Savaş ve Barış*'ın sahnede açığa çıkarttığı gerçekli-
ği de bu şiirin onsuz olunmaz geçmişini hatıraya sunan bekleyi-
şinde aramak gerekecektir.

Şiir ve Büyülü Bir Matematik:

Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosunda Şiirsel Söyleşim

Sabahattin Kudret Aksal'ın diğer yazınsal yapıtlarında olduğu gibi, oyunlarında da zaman daha çok trajik çevrimin bir sonucu olarak kendisine yer edinir. Düşlemsel olanın zamansal bir kopma içerisinde yaşamsal olana dâhil olduğu oyunlarında Aksal, daha çok şiirsel dilin kapsamı içerisinde kalarak, “yaşanmışın saptanması, toplumun gerçek tarihi, kişinin ya da çağın da geleceğe bildirisi”³⁶ şeklinde açıkladığı sanatsal düsturun gerekliliklerini yerine getirmeye çalışır.

Bunu yerine getirirken Aksal'ın ziyadesiyle yararlandığı temel biçem hep şiir dili olmuştur. Şiir ve dramatik dil³⁷ ilişkisinin durduğu yer, onun oyunları bağlamında oldukça kırılan bir dengeğin sonucu olarak ortaya çıkar. Çünkü, unutmamak gerekiyor: Sözün dur durak bilmeden ilerlediği ve büyülenmiş bakışın bütün başlangıçları paranteze aldığı bir ara dünyadır şiir. Bu ara dünya, her zaman, nesnenin imgesel bir betiye dönüştüğü tüm sözel edimlerin dilsel bir *aura*'da kendisini var kıldığı bir uzama kapı aralar. Zira şiir, kendisine yeten bir nesneyi, bir dili örgütler.³⁸

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* yapıtı da böylesi bir hatırlama ediminin şiirsel söylem aracılığıyla sahne-

36 Behzat Ay (1980): “Sabahattin Kudret Aksal'la”, *Varlık*, sayı: 875.

37 Dramatik dil için bkz.: Pierre Larthomas (1980): *Le Langage Dramatique: Sa nature, ses procédés*, Paris: PUF.

38 Şiirsel söylem biçimleri için bkz. Ahmet Bozkurt, “Varlık, Dil ve Şiirsel Uzam”, *Şiir Çalışıyor*, içinde s. 22-27, İstanbul 2007, Şiirden Yayınları; Ahmet Bozkurt “Taşlaşmış Zamanın Unutkan Yalnızlığında Düşlemin Poetikası, *No Edebiyat Sanat Seçkisi*, sayı: 2, s. 44-52, 2007; Ahmet Bozkurt, “*Ut Picture Poesis: Şiirin Görme Biçimi*”, *Hece*, sayı: 142, Ekim 2008, s. 40- 51.

ye taşınmasıyla oluşan bir oyundur. Aksal'ın şair kimliğinin her satırına nüfuz ettiği güçlü bir şiirsellik içerisinde sahne üzerinde hayatıyet kazanan bu oyundaki teatral örgünün kendi içerisindeki ustalıklı kurgusu, dramatik dil öğeleri açısından da Türk tiyatrosuna önemli koridorlar açıyor. Aksal'ın dillendirdiği gerçeklik biçimi bu noktada daha açıklayıcı olacaktır: "*Paul Valéry, şiirin yaratılışını şu tümceyle tanımlıyor: İlk dize Tanrı vergisidir, ondan sonrası da ozanın çabası. Tanrı vergisi, esin ya da bilinçaltının rastlantısal ürünü! Aynı gerçeği belirten deyimler olmalı bunlar! Bu ilk çıkış noktası, ilk dize, diyelim ki tartışmasız, bütün kesinliğiyle gelivermiştir. Doğa gibi, doğadan bir parça gibi, yaratık gibi bir şey. Bir varlıktır o. Bir aydınlığın şaşmaz habercisi! Her şey, şiirin uzunluğu, soluğu, uyumu, imge düzeni, yapısı, ölçü ve uyağa gereksinip gereksinmediği, gereksiniyorsa ölçü ve uyak düzeni... Her şey onunla belirlenir. Kulak vermelidir ozan o dizinin sesine, onu anlamaya, tanımaya çalışmalıdır. Böylece çabası başlamıştır ozanın. El yordamıyla ve yarı karanlıkta bir yol alacak, bir bilinmezlikten bir kesinlik çıkaracak, ama bu oluşum tamamlanuncaya değin özellikle iki duygu, kuşkuyla karışık bir alçakgönüllülük duygusuyla aradığını bulmak tutkusu yönetecektir onu. Bu iki duygunun öğrenciliğe özgü duygular olduğunu, öğrenme eylemine yardım eden zorunlu duygular olduğunu rahatça söyleyebiliriz.*"³⁹

Kahvede Şenlik Var oyunu, dilsel ve anlatımsal çok çeşitliliğiyle geleneksel ve modern anlatım biçimlerinin ustalıkla harmanlandığı, "*uyuşmanın da, uyuşmazlığın da, akla karanın, yalanla gerçeğin, ağustosböceğiyle karıncanın en büyük örneği olan kadınla erkek*" üstüne kurgulanmış fantastik bir temadır. *Kahvede Şenlik Var*, sahneye taşıdığı tüm anlatımsal unsurlarıyla, döneminde yazılmış pek çok oyunun karakteristik özelliklerinin dışında, her anlamda kadın ve erkek ilişkisine farklı bir cepheden bakmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Zira bu oyun,

39 Sabahattin Kudret Aksal (1998): "Eleştiri Üstüne Söyleşi", *Denemeler, Konuşmalar*, İstanbul: YKY, s.96.

kadın ve erkek arasındaki kadim ilişkinin çekişmeli boyutuna düşsel bir kapı aralar. Aşk, evlilik, birlikte olma beklentilerinin iki cins tarafından alımlanma biçimlerini, geleneksel temaşa sanatımızın dramatik biçemleriyle donatarak, gülmeceli bir şenlik sunuyor seyircisine. Oyunun anlatıcısı konumundaki Garson aracılığıyla açık biçiminin ziyadesiyle öne çıktığı *Kahvede Şenlik Var*, düş ve gerçekliğin zamansal döngü içerisinde yoğrulduğu dilsel bir gerilimdir aynı zamanda.

İki perdeden oluşan oyun, bir kır kahvesinde geçer. Oyunun kişileri Garson, Erkek ve Kadın'dır. Davranışları bir palyaçonun davranışlarını andıran Garson, hem bu tiyatro kahvesinin garsonu, hem de bu oyunun yönetmenidir. Sırası geldikçe, oyunun gelişimini sağlamak için oyunculara yön gösterir. Oyunun açık biçiminin en temel imleyeni olan Garson, dramatik anlatımın tüm aşamalarında etkileyen, belirleyen ve açıklayan yönleriyle hem geleneksel tiyatro anlayışının modern tiyatro ile yoğrulmuş bir figürü hem de bütün bir tiyatro dilinin sorgulanabileceği model bir kişileştirme örneği olarak, *Kahvede Şenlik Var*'ın belki de en şenlikli yüzünü oluşturur. Tam da bu yüzden yazar, bir palyaço olarak düşünülebilecek olan Garson'u sahneye bu karakteristik özelliklerle donatılmış olarak çıkartır: "Neyse, istediklerimi bir solukta söylemiyeyim, daha iyi. Sırası gelince söyleyeceğim nasıl olsa. (Bir susuş) Siz sevgili seyirciler, herbiriniz ayrı ayrı ya da ikiniz üçünüz bir arada, işinizden, evinizden, kahvenizden, sokağınızdan kalktınız geldiniz buraya. Kapıda, şu bizim tiyatronun kapısında, bir şeyleri bıraktınız. Bugünü birçok günleri belki de (...) Bir kahve. Yazlık bir kahve. Bir tiyatro kahvesi. Tiyatrolarda bugüne değin gördüğümüz binbir kahveden bir kahve. Bir tepenin üstünde. Uzakta deniz. (Bir susuş) Siz bir tiyatro kahvesinin gerçekten daha gerçek olduğunu biliyor musunuz? Ben biliyorum. Ben, belki de sadece bunu biliyorum. Buna, inanıyorum. (Birdenbire) Ya siz? Siz de inanıyor musunuz? Bir tiyatro kahvesinin gerçek bir kahveden daha gerçek olduğuna? (...) Bir oyuncunun gözyaşlarıyla ağladım karşınızda. Soyunma odam da değildi burası Birdenbire nasıl oldu, ben de anlamadım (...) Bir

tiyatro kahvesinin gerçekten de gerçek olduğuna inanmanızı istiyorum. (Bağırarak) İnanmayanları istemiyorum (...) Burası bir kahve! Ben de onun garsonuyum. Garsonuyum ya, sadece garson da değilim. Biraz da yönetmeniyim bu oyunun (...) Sırası gelince oyunun gelişmesini sağlamak için yön göstereceğim oyunculara. Düpedüz bir yönetmen gibi davranacağım (...) Uyuşmanın da, uyuşmazlığın da en büyük örneği kadınla erkek (...) Erkek aksa kadın karadır, kadın, gerçekse erkek yalan, erkek ağustos böceğiye kadın karınca. Bu bir denge işidir. O kadar! Bütün bu ikilikler olmadan dengeyi bulan kadınlarla erkekler de vardır. Ama bizim işimize yaramaz onlar, tiyatroya çıkarmayız biz onları!⁴⁰ (...) Şimdi on dakika perde arası. (Geriye doğru dönerek bağırır) Perdecil! Perdecil! Perde! (Seyircilere) Şimdi biz, içerde sizi konuşacağız. Siz de isterseniz, konuşun bizi.”⁴¹

Oyunun geçtiği kır kahvesine çizgili pantolonu, uzun tören ceketi, bir elinde silindir şapkası, öbür elinde bir demet çiçekle Erkek gelir ve Garson’a bir bayanın gelip gelmediğini sorar. Evleneceği kadını beklemek üzere kahveye gelen Erkek ile Garson arasında geçen konuşmalar bir süre sonra hep tekrarlamalar ile devam eder. Araya genç bir dostlarının girmesiyle böyle bir buluşma düzenlenmiştir. Erkek elinde bir demet çiçek tutacak, Kadın’ın da elinde mavi bir şemsiye olacaktır. Kadınla anlaşırса, hele aralarında bir aşk doğarsa hemen orada evlenecektir. Bu konuda Erkek Garson’dan yardım ister, çünkü hem evlenmek isteyen insan konumundadır, hem de evlenmek isteyen insan dışında bir görücü konumunda. Garson, kendine güveninin gelmesi için onu yüceltmelidir: Güzel bir evi vardır, Avrupa’da öğrenim görmüştür, saygıdeğer bir işi vardır, evi kitap doludur; şiir okumayı, ay ışığında sevişmeyi adet haline getirmiştir. Ama korkmakta, çekinmekte ve sıkılmaktadır. Onun için önce Garson Kadın’la konuşmalıdır. Garson Erkek’i sahnenin bir ucuna oturtuktan sonra Kadın’ı karşılar. Kadın’ın üstünde tuvalet, başında yemişli

40 Sabahattin Kudret Aksal (1966): *Kahvede Şenlik Var*, İstanbul: Varlık, s. 6-9.

41 Sabahattin Kudret Aksal, age., s. 44.

bir şapka, elinde de mavi bir şemsiye vardır; Erkek'i aramaktadır, onunla tanışmak ve evlenmek için gelmiştir. Kadın'la söyleşiye koyulan Garson, Kadın'ın düşünce ve yargılarını Erkek'e aktararak arabuluculuk yapmayı sürdürür. Kadın, Garson'dan Erkek'e kendisini yüceltmesini ister: Erkek ondan korkmalı ve onu kıskanmalıdır; ona tepeden tırnağa dayalı döşeli bir evi, lavanta çiçeği kokan çarşaf takımlarıyla bir evle düşündürmek istiyordur, Garson doğacak çocuklarının ruhu olduğunu söylemelidir ona. Kadın, Erkek'i beklerken yorgun düşüp ağlamaya başlayınca, Garson Kadın'ı sahnenin öbür ucuna oturtur. Garson'a göre, bütün ömürleri boyunca oynayacakları oyunun küçük bir deneşmesini yapıyorlardır şimdi: Bay, Bayan ağladığı için uyumakta, Bayan da Bay uyuduğu için ağlamaktadır! Garson, sahne çalışanlarından bir ağız mızıkası çalınmasını ister. Ağız mızıkasının sesiyle birlikte Erkek ve Kadın doğrulurlar, karşı karşıya gelirler ve birbirlerini görürler:

“Erkek: Elinde mavi bir şemsiye var.

Kadın: Bir demet çiçek tutuyor elinde.

Erkek: O! Bahse girerim ki o!

Kadın: Ondan başkası olamaz!

Erkek: (Kendi kendine) Seslensem mi? Yoksa aldırmasam mı? (Bir susuş) Bayan! Özür dilerim, bayan... size bir şey sormak istiyorum... Siz misiniz?

Kadın: Evet, benim.

Erkek: (O olmasaydı demiştir içinden) Ya! Sizsiniz.

Kadın: Ya siz? Siz de... Siz misiniz?

Erkek: Evet, benim.

Kadın: Siz olduğunuza sevindim.

Erkek: Teşekkür ederim. Ben de. (Bir susuş, çekingen) Sizi buraya...

Kadın: Sizi buraya kim gönderdiyse o...

Erkek: Bay Arabulan.

Kadın: (Bir tanıdığının adını duymak sevindirmiştir onu) Evet, evet, Bay Arabulan.

Erkek: Ne saygıdeğer bir kişidir o.

Kadın: Ağırbaşlı, uzak görüşlü, üstün yaratılışlı.

Erkek: Zengin ve kibar.

Kadın: Kibar ve zengin,

Erkek: Selam ve saygı size Bay Arabulan!

Kadın: Saygı ve selam size Bay Arabulan!"⁴²

Kadın ve Erkek arasındaki bu türden söyleşmeler bütün oyun boyunca devam eder. Birbirini takip eden tekrarlama otomatizmi, söyleşim kalıpları, geleneksel tiyatromuzun belirgin söz öbekleri dilin oyunun aksiyonu içerisindeki en önemli konumuna hizmet eder. Çünkü buradaki dramatik dil, oyunun olay örgüsü üzerinde belirgin bir işleve sahiptir. Dramatik dilin bu işlevselliği, şiirsel söylemin de devreye girmesiyle birlikte kişileştirmenin temel parametrelerini de oluşturmuş olur. Oyun kişilerinin ve oyunun tematik kurgusunun belirgin en temel ögesi, dramatik dil aracılığıyla oluşturulmaktadır. Garson'un dışardan gözlemleyiciliği ve yer yer araya girip arabuluculuğa devam etmesi sırasında, Kadın ve Erkek birbirlerini anlayıp tanımak üzere konuşmaya başlarlar. Erkek, Kadın'dan beklediklerini anlatırken, Kadın da Erkek'ten beklediklerini anlatır. Erkek Kadın'a daha önce sevdiği bir kişinin olup olmadığını sorduğunda, Garson Kadının çocukluk aşkı rolüne girerek Kadının ilk aşk deneyimini Erkek'e oynar. Erkek ve Kadın, konuşulması gereken şeyleri konuşmuşlar, ama hiçbir konuda anlaşamamışlardır. Garson, son atağını yapar: İşte asıl şimdi anlaşmışlardır ve evleneceklerdir, çünkü şu kadar kısa bir süre içinde anlaşamadılarsa önlerinde tartışmaya açık bütün bir ömürleri vardır, artık bütün bir ömür vardır önlerinde birbirlerini sevmeye çaba göstermek için, kısacası, anlaşmak için evleneceklerdir. Sonunda Garson her ikisinden de "evet" yanıtını alarak, öbürüne bildirir. Düğün marşı çalınsın

42 Sabahattin Kudret Aksal, age., s. 45-46.

ister. Kadın ile Erkek'in ellerini birbirine tutuşturur, üstlerine şenlik kâğıtlarını, şeritleri savurur, bu sırada mutluluklar ve iyi gelecekler diler ikisine de. Kadın ve Erkek'in bütün yakınlarından ve tanıdıklarından kutlama kartları, telgrafları gelmiştir, onları okuyup okuyup havaya saçarlar ve Garson'a el sallayarak giderler. Garson'a da oyunu bitirmek kalır.

Aksal'ın metaforik imleri diğer oyunlarında da baskın bir şekilde ortaya çıkar. Onun, *Bay Hiç* ve *Önemli Adam* oyunları da bir nevi *Kahvede Şenlik Var* ile aynı uzam içerisinde yer alırlar. Şiirsel dilin bu üç oyunda da gerçek ve düş karşıtlığıyla şimdiki zaman içerisinde kendine yer edinmesi, Aksal'ın hemen bütün oyunlarında sorunsallaştırdığı "boş oda", "bir başınalık" kavramları odağında şiirsel bir çeperle örülmüştür. *Önemli Adam* oyunundaki durumu, *Kahvede Şenlik Var*'ın bütünleyicisi olarak düşünmek oldukça isabetli olacaktır. Bu oyunda, Erkek ve Kadın yüz yıldır evlidirler. Aynı evin içerisinde, aynı salonda olmalarına rağmen, birbirleriyle konuşmalarında birbirlerini hiç dinlemezler. Elli yıldır sahip oldukları telefon, aldıkları günden beri hiç çalmamıştır. Hiç kimse, hiçbir zaman onların varlıklarından bile haberdar olmamıştır. Arada bir eve gelen "yakın akrabalar" dahi onların yaşamlarına, arzularına ve düşlerine çok uzaktırlar. Bu yakınlık yalnızca teyze ve amcaların onlara olan yakınlık derecesiyle sınırlıdır. Orta halli bir evin oturma odasında geçen oyun, Erkek ve Kadın'ın evlilik yaşamlarını anlatır. Erkek bir sabah kalktığında, her gece düşünde gördüğü gibi, o gece de düşünde bir telefonun çaldığını görür. O sabah Erkek'in düşünde gördüğü gibi telefon çalacaktır. Erkeğe önemli bir yerden, önemli konular üzerine bir konferans vermesi için ricada bulunulmuştur. Oysa Erkek bugüne kadar hayatında, karısı da dâhil, hiç kimse tarafından dinlenmemiştir. Şimdi ise telefondaki ses ondan zaman üzerine, yaşam üzerine, kısacası istediği her konudan bahsedebileceği bir söylev hazırlamasını ister. Erkek şimdiye kadar bütün bu kavramlar üzerine düşünmüş, fakat bunu bir türlü dile getirme fırsatı bulamamıştır.

Erkek'in beklentisinin gerçekleştiğine inandığımız anda, o, elinde fişi kopmuş telefon ile konuşmaya devam etmektedir. O

evde elli yıldır çalmayan telefon, hiçbir zaman çalmayacaktır. Bu nedenle bir gün önce Kadın, telefonun kablosunu bozulan Buzdolabının kablosunun yerine kullanmıştır. Erkek, kablonun kesildiğinin farkına varınca:

“Erkek: Neden bayan, neden? Neden kestiniz kordonu?”

Kadın: Buzdolabının kordonu yanmıştı. Buzdan yanmıştı. Hemen koştum, çamaşır makinesinin kordonunu çıkardım, buzdolabına... fırınınkini çamaşır makinesine... elektrik ocağıninkini sobaya... sobanıninkini ütüye... ütününkini sobaya... onu buna, bunu ona, onu buna... takıp takıştırdım, takıştırdım, yakıştırdım. Bu kadar iş de yedek kordonsuz olur mu? Olmaz. Telefonun kordonundan da bu arada bir karışık kestim.”⁴³

Kadın, yıllardır çalmayan telefonun, hiçbir zaman çalmayacağını farkındadır. Bu nedenle telefonların varlığını bile unutmuş, onların tozunu bile almamıştır. Erkek bir gün gelip de telefonun çalacağı ve tekdüze yaşamlarında bir şeylerin değişebileceği beklentisi ile hep düş kurmaktadır. Kadın’a rüyasında çalan telefonları anlattığı zaman, Kadın ona inanmaz. Erkek ise bunun düş olduğunu kabullenmek istemez. Çünkü Erkek için düş olan ne varsa, bir an gelip gerçekleşecektir. Onun için kitaplar, resimler, ezgiler, her şey başlangıçta bir düştür. Fakat resimler çizildikten, kitaplar yazıldıktan sonra hepsi gerçeğe dönüşmüştür. Bu nedenle sık sık beklentisini dile getiren Erkek, Kadın’ı ona inanmamakla suçlar. Aslında her ikisi de birbirlerinden çok uzak beklentiler içerisindedir. Erkek telefonun çalmasını beklerken, Kadın ise sokaklarına gelecek çöp kamyonunu beklemektedir. Oysa evde atılacak hiçbir şey yoktur. İkisi de birbirlerine

43 Sabahattin Kudret Aksal (1983): *Önemli Adam*, İstanbul: Devlet Tiyatrosu Yayınları, s. 28.

sürekli “Çöp kamyonu gelmedi mi? Telefon çalmadı mı?” diye sorarlar. Beklentileri ve düşleri birbirlerinden farklı olan Kadın ile Erkek’i bir arada tutan yalnızca evlilikleri ve evin oturma odasıdır. Kadın çöp kamyonunun sesini duyduğunda telaşla mutfığa giderek, içlerini hava ile doldurduğu renk renk çöp torbalarını dışarı çıkaracaktır. Böylece bütün mahalle, onların evlerinden çıkan çöp torbalarına göre ne kadar zengin olduklarını ve ne kadar çok çöp çıkardıklarını görecektir. Kadın torbaları dışarı çıkarmak için Erkek’ten yardım isterken, Erkek bu durumu doğallıkla karşılar ve hiçbir zaman onun oyununu bozmak istemez. Artık Kadın da onun telefon oyununa inanmış gibi davranır. Her ikisi de birbirlerinin sorgulayıcısı olmaktan kaçınırlar. Beklentileri ve eylemleri birbirleriyle uyumsuzluk gösterse de, yüz yıldır aynı evde, aynı mahallede yaşayıp gitmişlerdir. Bu süre boyunca birlikte, tek başlarına ve seyahat etmeden yaşamlarına devam etmişlerdir. Şimdi ise Erkek’e gelen telefonda, tek başına seyahat etmesi gerektiği söylenmiştir. Erkek’in gideceği yer bilinmeyen bir ülkede, bilinmeyen beş yıldızlı bir oteldir. Kadın ise Erkek’in tek başına seyahat edeceği haberini alınca bu duruma çok öfkelenir. Bunun üzerine Erkek, az önce konuştuğu adamı arayıp karısının da onunla gelip gelemeyeceğini sorar. Adamı karısının da onunla birlikte gelmesi konusunda ikna etmek için, onsuz hiç seyahat etmediğini söyler. Aslında Erkek hayatı boyunca hiç seyahat etmemiştir. Telefondaki ses böyle bir şeyin mümkün olmayacağını söylediği zaman, Kadın Erkek’in bavulunu hazırlamaktadır. Bavula yerleştirdiği her kıyafetin sayısı bir diğeriyle aynıdır. Kadın Erkek’in çıkacağı seyahatin kaç gün olduğunu, Erkek’in ne zaman döneceğini bilmez. Aslında erkek de telefondaki adama bunu sorma gerekliliği duymamıştır. Oyunun sonunda görüldüğü gibi, Erkek’in yolculuğu sonsuza kadar sürecek bir yolculuktur. Fakat bir türlü bu yolculuğa çıkamaz. Tam evden çıkacağı sırada, Kadın dışarıdan gelen birtakım gürültüler işitir. Kafasını pencereden dışarıya uzattığında sokağın tamamen kazılmış olduğunu, bu nedenle de kocasının evden çıkmasının mümkün olmayacağını anlar. Oturdıkları apartmanın önündeki basamak taşı

dahi sökülmüştür. Erkek bu duruma öfkelenerek, ne yapacağını bilemez bir halde odanın içerisinde dolaşmaya başlar. Aradan bir süre geçtikten sonra dışarıda kazılan bütün çukurların kapatıldığını, basamak taşının yerli yerine konulduğu görülür. Bu sefer de Erkek gitmek istemeyecektir. Sonra içeriye simgesel bir cenaze alayı eşliğinde bisikletler getirilir. Kadın ve Erkek bisikletlerin üzerine binerek evin içerisinde dolaşmaya başlarlar. Etraflarında gördükleri herkes ellerinde çelenk ile onların cenaze törenlerine gelmişlerdir. Tabutların içerisinde götürülen Kadın ve Erkek'in ta kendileridir. Her ikisi de kendi ölümlerini izlemenin şaşkınlığı içerisindeyler. Aslında bu şaşkınlık onların yaşamları boyunca da devam etmiştir.

Oyunun sonunda her ikisi de kanepede sırtüstü yatıp, gözlerini tavanda bir noktaya dikmişlerdir. Artık ölüme, ölümün sonsuz evrenine gitmek üzere yaşamlarında ilk kez bir yolculuğa çıkarlar. Kadın ve Erkek bu ani ölümle birlikte varolduklarının farkına varmışlardır. Erkek "*Sonsuza kadar konuşabiliriz.*" derken, ardından Kadın da aynı cümleleri tekrarlar.

Aksal'ın oyunlarındaki sonsuzluk ve düş algısı, zamansal bir kapanım içerisinde dramatik uzamın temel bileşenini oluşturur. Düşün şiirsel tasavvuru, onun oyunlarının absürd karakterinin en temel imleyenidir. Çünkü, varlığın uykuya yatırılmasıdır düş. Zamanın melankolisinden bir düş devşiren şiirsel imge, sözün eşsiz bir *korpus*'udur. Onun için şiirsel düşlem, duyumsanan varlık algısının imgelemsel bir dünyada içerilmiş olmasıyla bir hakikat kipine sahiptir. İçsel varlığın kadranı şiir için vurur: Şiirin dili, düşlemin dilidir. Düşün yakaladığı imge, şiirsel imgelemde içerilmiş bir yalnızlık ve hiçbir zaman sahibiyle aynı dili konuşmayan bir gereklilik kipiyle malul bir hatırla(n)ma'nın unutuşa terk edilmediği gelecek zaman kipinin çekiminin ertelenmediği bir uzamdır.⁴⁴ Böylesi bir uzam, Aksal'ın oyununun dramatik uzamını oluşturur:

44 Ahmet Bozkurt (2008): "Vehim ve Rüya: Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinin Zamansal Oluşları", *Hece*, sayı: 143, s. 48-56.

“Erkek: (Cep saatini çıkarıp bakar, uzaklaşan Garsona) Baksanızal

Garson: Evet, bayım?

Erkek: Saatiniz kaç?

Garson: (Saatine bakmadan) On.

Erkek: Benimki onu yirmi geçiyor. (Ayar etmek için yeniden saatini çıkarır.) Biraz ileri gitmiş olmalı.

Garson: Hayır bayım, düzeltmeniz gerekmez.

Doğru olanı sizinki.

Erkek: Ya!

Garson: Benim saatim, benim saatim değil...

Garson: Buranın saati, kahvenin saati demek istiyorum. Müşterilerimin istediği saat. Her zaman güzel bir günden çalınmış yirmi dakikayı gösteren saat. Bizim işimizdir bu. Saatlerimizi öyle ayarlarız ki, sizin için çok değerli olan yirmi dakikayı kaşla göz arasında sizden çalar, sonra gene size armağan ederiz.⁴⁵

Kahvede Şenlik Var oyunundaki dil örgüsü böylesi uzamsal bir kapanıma olanak tanısa da oyunun dil ve anlam birimleri tarafından örgütlenen şiirsel söyleşimi, toplumsal ve kültürel kodların yine dil aracılığıyla tematize edildiği bir kurgu tarafından örgütlenmiştir. Dilin betimleme işlevinin aynı zamanda hem bireysel hem de yazınsal olana tekabül etmesi, onun temel söyleşim biçiminin teatral örgünün dışında varolmamasını da olanaklı kılmıştır. Oyundaki sözcüklerin işlevsel kullanımı, Aksal'ın temel öngörülerinden ayrı düşmez. Bir söyleşisinde bu durumu şöyle özetler: “Bence bir piyesi düşünebilme işi, vakaları perdeler halinde düşünebilme işidir. Her perde bir cümledir. Bir tiyatro düşünürü Tiyatro yazarı, herhangi bir olayı üç perde halinde düşünebi-

45 Sabahattin Kudret Aksal (1966): *Kahvede Şenlik Var*, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 10-11.

len kişidir.' der. Doğrudur. Ben de tiyatrolarımı kaleme almazdan önce kişilerini bulur, vakayı perdelere bölerim; en önemli yanın da perdelerin başlangıcı ile finalleri olduğunu sanıyorum.⁴⁶

Kahvede Şenlik Var, Aksal'ın bu düşüncelerini doğrulayan, dramatik bir dile sahiptir. Aksal sanatın hayatı olduğu gibi yansıtmadığını düşündüğü için, oyunundaki yazınsal ve toplumsal öğeler birbirlerini dengeleyen bir işleve sahip olmuştur. Çünkü onun için hiçbir sanat dalı (roman, resim, tiyatro, müzik) hayatın katıksız bir kopyası değildir. Sanatçı hayatı yeni bir yorumla sanatsevere sunar. Tiyatrocu kahveci çırağını kahvede nasıl konuşuyorsa, o şekilde konuşturamaz. Ressam doğayı olduğu gibi almaz.⁴⁷ Tam da bu yüzden Sabahattin Kudret Aksal, sanatın en önemli özelliklerinden biri olan soyutlamaya başvurmaktan hiçbir zaman çekinmez.

Soyutlamayı gerçeğin değiştirilmesi olarak alan Aksal, sanatta gerçek etkinin ancak bu yolla verilebileceğini düşünmektedir. Soyutlama onun bütün oyunlarında bir gereklilik olarak yerini almıştır. Onun, "öğelerle düşünebilme"⁴⁸ olarak ilkeleştirdiği böylesi bir yaklaşım, dramatik dilin diğer dil şebekeleri ile kurduğu ilişkinin bütünselliğinde şiirsel söyleşimi ve dramatik yoğunluğu da olanaklı kılmasıyla öne çıkar. Aksal bir sanat dalının bir başka sanat dalını etkilemesini, toplumdaki bir kurumun bir başka kurumu etkilemesi kadar doğal karşılamak gerektiğine inanır. Bu durumun dramatik dile işlerlik kazandırması, onun oyunlarını şiirsel kılan en önemli özelliklerden biridir. Ona göre, resimdeki gibi bir soyutlamanın tiyatrodaki gerçekleşmesi uzun bir sürecin sonunda olmuştur. Tiyatronun yapısı ve olanakları bu sürecin gereğinden fazla uzamasına neden olmuştur. Tiyatro bu yüzden çağın akımlarını hep geriden kovalamıştır: "Örneğin resim alanında, bir Braque'ın, bir Leger'nin, bir Picasso'nun çağrısına, tiyatrodaki Samuel Beckett'in, Eugène Ionesco'nun, Arthur

46 Oktay Akbal (1951): "Sabahattin Kudret'le Bir Konuşma", *Varlık*, sayı: 375.

47 Sabahattin Kudret Aksal (1954): "Oyun Kişilerinin Dili Üzerine", *Türk Dili*, sayı: 29.

48 Sabahattin Kudret Aksal (1954): "Okumakla Oynamak", *Kültür Dünyası*, sayı: 1, 15 Ocak 1954.

Adamov'un oyunlarıyla geç karşılık verilmişse, bunu tiyatro sanatının belirtmeye çalıştığımız niteliğinde aramalıdır."⁴⁹

Kahvede Şenlik Var oyununda özellikle dramatik dilin temel unsurlarını kapsamına dâhil eden yoğun, etkileyici, ilginç bir anlatımın betimsel ve düşsel bir imgelem içerisinde şürsel söylem kalıplarının kusursuz bir örneğini sunması, Aksal'ın poetikasına baktığımızda hiç de yadırganmamalıdır. Çünkü ona göre sanatçı kendi bilincine karşı, giderek salt bilince karşı özgürlük savaşımındadır. Bu bilinci hep uyanık tutan Sabahattin Kudret Aksal, zaman ve mekân kalıplarına bağlı bir bilincin doğayı da bu kalıplar içinde algılamaya çalışmasının, sanatçının kendi bilincine ve salt bilince karşı sonlanmaz bir mücadelede içinde olmasına neden olduğunu düşünmekte haklıdır: *"Sanatıma önce zaman ve uzam kalıplarıdır karşıtlığı, çağdaş akımları bir yana bırakalım, klasik çağdan beri bu savaşımı sürmüştü! Bunun ardından doğayı değiştirmek, çözümlenerek bir başka bileşime ulaşmak gelecek, onu da topluma yeni öneriler izleyecektir. Bir İlkçağ düşünürü olan Aristoteles'in bugün bize şaşırtıcı gelecek bulgusunu anımsayalım: 'Sanatçı, doğayı salt olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi de algılar.' diyordu Aristoteles. Bu da özgürlük özleminden başka ne?"*⁵⁰

Şiirin coşku veren bir matematik⁵¹ olduğu düşüncesini oyunlarına ustalıkla yediren Aksal'ın, Paul Valéry'den mülhem bir poetik düşünceye sahip olmadığı aşikârdır. Şiirin matematikle mistiğin harmanlanmasından mürekkep olduğuna inan Aksal için, her şeyden önce, şiir ve düzyazı ayrılığı esas teşkil eder. Şiiri düz yazıdan ayıran özü, teatral dilin temsil imkânlarını da yedeğine alarak, oyunları aracılığıyla açığa çıkartır. Bu ayrımı da şöyle yapar: Öncelikle düzyazı yazarı için yapı ile deyiş kaygısı taşımak başlıca amaç değil, araçtır. Onun amacı, okura ulaştırılması gereken ve konusu şu ya da bu olan bir bildiridir, yani anlamdır. Düz yazıların

49 Sabahattin Kudret Aksal (1958): "Genç Oyuncular - Küçük Sahne'de 'Aşk Otu' - Sahne 8 Topluluğunun Oyunu 'Kraliçe ve Asiler' - Karaca Tiyatro'da 'Hatıra Defteri'", *Varlık*, sayı: 476 15 Nisan 1958.

50 Sabahattin Kudret Aksal (1978): "Sanatı Savunmak", *Milliyet Sanat*, sayı: 266.

51 Enver Ercan (1990): "Sabahattin Kudret Aksal ile 'Buluşma'", *Varlık*, sayı: 994; Muazzez Menemencioğlu (1963): "Sabahattin Kudret Aksal", *Varlık*, sayı: 598.

hepsinin birleştigi öz işte bu anlam özüdür. Yazar “Bir anlamı ne denli çözümleyerek, ne denli aydınlık, kesinlikle sınırlanmış söylesen, yayıp açarak okura iletirse işini o denli yapmış olur.” Şiirde ise yapıyla deyiş, şair için doğrudan doğruya bir amaçtır. Akla şu soru gelebilir: “Bir anlamı, bir bildirisi yok mudur şiirin?” Aksal bu soruyu sözcüklerle yazılan şiirin mutlaka bir bildirisinin var olacağını, ama bu bildiriye asla açıklamayacağını, sadece sezdireceğini söyleyerek cevaplandırır. Şiir düzyazı ayrımını, şairin amacının deyiş ve yapıyı kurmak olması şeklinde açıklayarak ortaya koyan Sabahattin Kudret, şairin şiirde kurmaya çalıştığı bu yapıyı daha çok, anlatılamayacak *plastique* bir yapı olarak görmektedir: “Yapısıyla vardır, güzel ya da çirkin, tıpkı bir yaratık gibi. Sözcükler, sözcüklerin dizimi, bir araç değil bir erek, sonuçtur. Ama o erek diye alınan sözcüklerin dizimi, bir anlam yükünü birlikte getirmiştir. Bir canlıda, yapıyla öz nasıl birbirinden çözülemeyecek gibi sarmaş dolaşsa, şiirde de yapıyla öz öyledir. Canlılık, canlılığın hızı bu iki örneğin ayrılmazlığındadır belki, yaşam buradan çıkmıştır. Öyle! Özünden çözülmez bir yapıdır şiir. Öyle bir yapı ki, ben matematiğe benzetiyorum. Usun büyük yardımıyla, belki de salt us yoluyla kurulan coşku verici bir matematik! Büyülü bir matematik!”

İşte, Sabahattin Kudret Aksal’ın her sahnesine yedirdiği böylesi bir büyümlü matematik, *Kahvede Şenlik Var*’ın T.S. Eliot’ın çok önceden haber verdiği “Şiirsel dram olası mı?” sorusu eşliğinde ele aldığı, şairin payına düşen “yapılacaklardan”⁵² yalnızca bir tanesini oluşturuyor. Eliot için, bizi zamanımızın şiirsel dram konusundaki beceriksizliğinin nedenine götürebilecek her durum, yapılacak olanların yekunundan yalnızca biridir. Çünkü yazın her zaman insan aksiyonlarındaki olayları ya da dış dünyada nesneleri sayıp dökerek, ya bir düşünceyi ya da bir duyguyu sunar. Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarının ritmi ve uyumu, şiirsel söylemin anlam kodlarını oluşturan yapısıyla, şiirsel bir dramın olasılığına verilebilecek en uygun yanıtlardan biri olsa gerektir.

52 T.S. Eliot (1988): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 61-68.

IV. BÖLÜM

ŞİİRİN VE RESMİN YENİ DİL BİLGİSİ

Parçalanan Parergonal Bakış ve Örtülü Bedenin Şiiri



**"Dünyanın imge olması, varoluş içinde insanın
özne olmasıyla aynı eylemdir."**

Martin Heidegger

Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience: la vibration des apparences qui est le berceau des choses. Pour ce peintre-là, une seule émotion est possible: le sentiment d'étrangeté, un seul lyrisme: celui de l'existence toujours recommencée.

Maurice Merleau-Ponty

Göz'ün Egemenliği

I

"Kein Ding sei wo das Wort Gebricht"

Stefan George

Dili varlığın mekânı olarak kodlayan *Sein und Zeit*'in yazarı Heidegger'e göre, Dasein'in aşkınlığı sayesinde kurulan yerleşik bir tecrübe olarak dil, bu dünyaya içkin bir boyut katarak hakikatin uzamsal yüzünü tamamlar. Zira, Heidegger için insanın varoluşu, ancak "*dünya-içerisinde-varlık*" (*in-der-Welt sein*) olarak tanımlandığı müddetçe bir anlam taşır. Heidegger'in Dasein olarak anlamlandırdığı insan varoluşu, sonuçta kendi anlamsal devinimine bu dünya içerisinde dillendirilen ontik bir mekânda kavuşur. "*Dünya-içerisindeki-varlık*"ın özsel bir göndergesi olan Dasein, sözel imgelemler aracılığıyla oluşturulan bir varlık düşüncesinin, insanın ne'liğine bir anlam bulamayan dilin içerisinde nasıl faş olduğunu gösterir bize. Aynı zamanda bir kendilik biçimi olan Dasein, yine Heidegger'in bir *varlık sorusu* (*seinfrage*) olarak önerdiği, sahiciliğin yittiği yeni bir farklılık formu içerisinde bu dünyaya dâhil olur.

Aşkın bir ontik kökensellikten hareket eden Dasein, çevresel bir dışsallığın içerisinde yiten mekânın örtülü (*veiling*) yüzünü oluşturur. Bu anlamda zaten zamana içkin bir yapı arzeder varlık. Onun için şuh bir içkinliğe ve melankoliye kapı aralayan suskunluğun diliyle konuşan bir varlık, sonuçta bu dünyaya içkin bir varlıktır. Zaten Heidegger'in Dasein'i de bu dünyaya ait bir

1 "Sözün kesildiği yerde hiçbir şey varolamaz."

dilde yurtlanır. İşte bunun içindir ki Heidegger, gündelik akışların suskunluğuna bırakır dili. Gündelik dilsel akışların meş'um suskunluğuna hapsedilen varlığa içkin bir "ben" de sonuçta "ötekileşen" varlığın *ara-yüz*'ünü oluşturur.

Heidegger'in hermetik bir dolayımın dışında düşünilemeyecek olan *Dasein*'i, kutsal olanı dil aracılığıyla adlandıran insanın kendi varoluşunun içkin sınırları içerisinde bu dünyaya bir *ek-lenti* (*supplement*) olarak *atılmışlığının* (*geworfenheit*) özsel bir ikrarıdır. Onun için Heidegger, bir çift kaba köylü ayakkabısını betimleyen bir Van Gogh resmi için "*Burada ne var?*" diye sorar. Her bakış bir sınırdır. Kendisine bakılan nesne, ontik içkinliğine yönelen tüm uzamsal görme biçimlerine karşı hep bir "var"ın içerisinde konumlandırır kendisini. Heidegger'in "hepsine ve hiçbirine" demekten kaçınmayacağı bir bakışumluluk içerisinde Van Gogh'un resminde farklılaşan ya da ona bakan kişiyle bütünleşen bedensel fenomenin (*leibhanomen*), nasıl bir dilsel yarıktaki (*punctum*) fırça darbelerinin egemenliğine yenik düştüğünü anlayabiliriz. "*Gerçekte resim hiçbir şeyi andırmaz.*" der Heidegger. Fakat bu resmin anlattığı şeyin kimin hikâyesi olduğunu söylemeden de edemez. Resimde açığa çıkan şey, gerçekte bizim varlığımızda bütünselliğini bulan bir içkinlik düzlemidir. Bu resimde yurtlanan, barınan (*verborgenheit*) şey; en yalın haliyle kendi ben'idir insanın. Bu anlamda, zaten bir yerlere yerleşik olan milletin mekânını adlandırmaktadır bu resim. Zira zaman ve mekânın içkinliğinde yapılaşan varlık, her şeyin tamamen nesneleştiği bir uzamda *bedenleşmeye* (*embodiment*) de nihai formunu verir. Heidegger'in bedensel fenomen olarak nitelendirdiği şey, sonuçta bedene yönelik tüm psişik içsel itkileri ve tüm dışsal edimleri bağlam dışı tutarak, bütün bunların dışında tamamen diyalojik bir süreç sonrasında oluşturulan varlığa içkin bir farkındalık hâlidir. Zira varlık bir yurtluk, yurtlanma; zamana ve mekâna kapanmışlığın, "orada"lığın ve "burada"lığın imleyeneğidir. Mutlak surette bir yere ve yurda bağlanır varlık. Varlığın tüm yaşamsal dinamizmini de zaten bu tür bir yurtluk düşüncesi oluşturur. Bu nedenle, bir yurtluğun her zaman için varlığın tüm

ontik kökenselliğini ve sahiciliğini tamamladığını da unutmamak gerekir. Van Gogh'un resminde bütün çıplaklığıyla ortaya çıkan olgu da budur zaten. Varlığın ontik kökenselliğinde bir saklanmışlığın, barınmışlığın bulunmasıdır. Çevresel bir dışsallığa doğru ilerleyen edimselliğin, dille birlikte varlıkta bulabileceği son barınaklardan biridir bu resmin imlediği.

Hölderlin ise "*die vaterlandische Umkehr*" diye dillendirdiği yurda dönüşü, varlığın ontik kökenine şiirsel bir dönüş ve kapanma olarak görür. Tam anlamıyla bir barınma ve saklanmışlık hâlidir burada egemen olan. Öte yandan bilme istencinin varlığın ontik formuna yönelik bir eylemliliği kışkırtması, en basitinden, Van Gogh'un bir çift kaba köylü ayakkabısını betimlediği bir resimde ortaya çıkması, Dasein'in dünya içindeki varlığının gönderimsel özünü ifşa eder.

Kutsallığın içerisinde barınan dilsel süreçlerin örttüğü bir beden, Heideggeryen anlamda "*dünya-içinde-varlık*"ın onu bir yere ve yurda kapatan metafizik dolayımının ve bedensel fenomene içkin mekânsallığının tinsel bir dışavurumudur.

"*Dichterisch wohnt der mensch*" (insanlık şiirce, şiir halinde yurtlanır) diyor Hölderlin. İnsan varoluşunun özsel bir niteliğini imleyen varlık sorusuna, Heidegger'in "*şairane düşünme*" (*des dichtenden Denkes*) olarak kutsadığı bir oluş içindeki geleceği (*gewesende Zukunft*) varoluşun gövdesel bütünlüğü sayesinde cevap vermek mümkün olacaktır. Daha en başından itibaren dile, özellikle de şiirsel dile özel bir önem atfeden Heidegger, kendi yorumsamacı geleneğini bütünüyle kuşatan Yeni Ahid'in tüm hermetik dolayımını yansıltırcasına, sözü hep varlığın ilksel kökeni olarak görmüştür. Dili bir şiir gibi görür ve öyle adlandırır Heidegger. Dil, bir halkı tarihe mal eden şiirsel uzamdır ona göre. Onun için dil, bu anlamda bir toplumun Dasein'ini (*orada-varlık*) oluşturur. Zira şiirsel dil, insan varoluşuna içkin özlerin ifşa edildiği biricik eşzamanlılık biçimidir.

Şiirsel dilin gövdesel bir parçalanma içerisinde şizofrenik bir ayrıma uğraması, insan varoluşunun tüm ontik kökenselliğini oluşturan bu dünyaya ait bir dilin psişik sınırları içerisinde açığa

çıkır. Bu dünyaya *atılan* (*geworfenheit*) insan, yine bu dünyaya *atılan* bir dil aracılığıyla bir yere ve yurda sahiptir. Dile getirilemez olanın aktarıldığı bir zemin, bir ara-yer olan şiirsel dil; düşsel bir imgelem içerisinde insan varoluşunun kapısını aralayan uzamsal bir eşikte durmaktadır. Dilin içerisindeki tüm farkındalık biçimlerini kutsayarak mekâna içkin tekillikleri yerelleştiren varlık, sözü bedenden ayıran yalıtılmış imgelerin hükümlerine de böylece son verir. Zira, varoluşun içerisinde barınma olanağını yalnızca dil sağlar. Zaten Heidegger de şiiri varlığın sözle tamamlandığı bir biçim olarak görür. Sözü bedenden ayırmak; kutsalın dili olan şiirsel dili, imleyenin yittiği bir uzamda öznesiz ve tarihsiz bırakmaktan başka bir şey değildir. Zira; insan kutsal olanı dil aracılığıyla, şiirsel dille adlandırır. Heidegger dilin bu tinsel dolayımının farkında olarak, Stefan George'un şiirinin imlediği anlamın dışına çıkarak, son sözü çoktan söylemiştir. Söz kesildiği zaman bir "varlık" ortaya çıkar: *Ein "ist" ergibht sich wo das Wort Zerbricht.*

II

"Dil bir deridir: dilimi ötekine sürterim

(...) dilim arzudan titrer."

Roland Barthes

Şuh ve melankolik bir suskunluk içerisinde varolan beden, zaman ve mekânı örten bir tinsellik biçimi olan dilsel bir *aura*'da bu dünyaya karşı cephe alır. Dilde ortaya çıkan, dilin psişik sınırları içerisinde yurtlanan bir dünya da ancak böyle bir bakışlılık halinin egemen olduğu ontik bir farklılık içerisinde tenin metafizik dolayımına boyun eğer.

Hermetik bir dolayımın içerisinde kendi bütünselliğine kavuşan Heidegger'in Dasein'i bile, çevresel bir dışsallığın içerisinde yiten tarihsellik malul bir dilsel dünyaya sahiptir. Onun için, biraz da geçmişe mitik bir bağlanma söz konusudur burada. Zira

varlık, aynı zamanda ancak geçmişe ait nostaljik bir *hatırlanma* (*andenken*) içerisinde bu dünyaya dâhil olabilir.

Walter Benjamin'in tikel bir zaman ve mekân örgüsü olarak ele aldığı *aura*, bedeni örten bir tinsellik biçimine sahiptir. Dünyaya ve kültüre bakmak ise, hep dirimsel bir özle mücehhez olan bir *aura*'nın zaman ve mekânı örten tinselliği, tinsel mahremiyeti (*privacy*) ile bir bedene kavuşabilecektir. İşte bundan dolayı hep simetrik bir arzu imler *aura*'yı. Tinsel bir bakışmıllık hâlinin haz-zın doruk noktasına ulaştığı bir zamanda, *aura* da böylece uzamsal bir yer edinir kendisine. Keza, şizoid bir yanılsama sonrasında bedeni örten tinselliğin öznededen tecrid edilerek sahte bir otantizm içerisinde gövdeleşmesi, "öteki"nin yüzünü aynılaştırarak her türlü iktidarın gücünü kutsayan yeni bir dil sayesinde gerçekleşir.

"*Dil kendi kendisine dokunarak doyuma ulaşır.*" diyor Barthes.² Duyumsal dilin tensel çekiciliği, bedende biçimlenen ontik dili felce uğrattır. Zira dil, bedeni sarar. Bu noktadan sonra da zaten bir üçüncü ten, bir üçüncü dil devreye girer. Bu ise, sözel imgelemlere sarılan "öteki"nin, dilin özgüllüğünde ifşa olan bir bedene kapanmasından başka bir şey değildir. Kendisine her bakışında "öteki" olmaklığın hüznünü tadan beden, Merlau-Ponty'nin algısal fenomenolojisinde de "*hem görendir, hem de görünürdür*"³. Dolayısıyla, şeylerin bedenimizde açtığı *yarık* (*punctum*) hangi görünüp iç uzama aitse, sözel imgelemlerin bilinçte açtığı dünya da aynı görünür iç-uzama aittir. Tıpkı Barthes'in kutsadığı "bakılmak"lığın bizi kuşatan ve saran nesnelliği gibi, beden(imiz) in istediği de "*bir kibar orospu gibi*" kendisine bakılmasıdır. Bakış her zaman için nesnelerin iç-uzamına egemen olan, mutlak bir eylemliliğin gönderimsel kodunu oluşturur. Bakışımız istemli bir yoğunluk içerisinden hareket eder. Onun için "*bana beden duyumu bir nesne olarak değil, uzamda ve zamanda yaşanan bir şey olarak geri ver(en)*" bir akışkanlık haline sahiptir bakış. Be-

2 Roland Barthes (1993): *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis, s.70.

3 Maurice Merlau-Ponty (1964): *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard.; (1996): *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard.

denimiz, Josipovici'nin de söylediği gibi, aynada olduğu haliyle bakışımıza açık bir nesne değildir; bakan, hisseden, hareket edendir. "Benim açımdan dünya, onu gördüğüm için değil, onun bir parçası olduğum için vardır."⁴ Bize görünür olanın muğlak süreksizliğini ve bu dünyadan kopan göstergelerin dehşetinden yayılan dilsel çekiciliğin ara-yüzünü gösterir bakışımız. Dolayısıyla yüze ve bedene de mutlak bir sınır koyarız. Bakışımız her zaman bu sınır üzerinden hareket ederek, bedene egemen olan imgeselliği bu dünya içerisindeki şizofrenik bir dilin içerisine kapatır.⁵

Ten ise, ancak görünür olanın açığa çıktığı bir düzlemde öteki bedene dönük bir eylemlilik hâline kendisini kışkırtan metafizik dolayımın ve sözel imgelemlerin egemen olduğu ara bir dünyada baskın olan dilsel yarıkların yansıdığı bir uzamda, varlığın soluk alması (*inspiration*) gibi bir kutsallık deneyimine yol açar. Dili kutsallığın içerisine kapatan imge, kutsallığı tenin sınırları içerisinde tutan katıksız imgeselliğin ta kendisidir. Yoğun bir arzu hâlinin ve hazzın sözel olarak dolayımına geçtiği tensesel bir uzamda dil, bedenın tüm aşırılıklarına bir sınır çizecektir. Dilin sınırları içerisinde çizilebilen bir beden ise, en nihayetinde kutsallıkla içiçe geçen Batı geleneğinde de örneklerini bulabileceğimiz, bakire Meryem ve daha bir çok tensel hazza ve erotik imgeleme dayanan yapısal bir özgüllük hâline sahiptir.

Kutsal olanın semiyotik bir dizge içerisinde örtüldüğü maskedir beden. Kutsal bir edilgenlikle mülhem bir süreksizliğe sahip olan beden, modern dünyada ikame bir mutlaklık içerisinde vehimlerle örülü bir tasavvura sahiptir. Bir ara-yerde, eşikte yurtlanan varlık, Antonin Artaud'un bir mektubunda da dile getirdiği gibi, yaşamının insanın gövdesini yitirmesiyle eşdeğer bir zamansallık taşıdığının ikrarıdır. Zira, şizoid bir yanılsama sonrasında bedeni örten tinselliğin öznenen tecrit edilerek sahte bir otantizm içerisinde gövdeleşmesi, "öteki"nin yüzünü aynılaştırarak iktidarın gücünü kutsayan yeni bir dil ile gerçekleşir.

4 Gabriel Josipovici (1997): *Dokumma*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı, s. 21, 34.

5 Ahmet Bozkurt (2000): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53, s. 49.

Ne Foucault'nun bedensel pasifliği söylemsel bir dizge içerisinde ele aldığı genealojik yorumları ne de Deleuze'ün *Logique du Sens (Anlamanın Mantığı)*⁶ adlı yapıtında geliştirdiği, düşsel ve imgesel bir anlamı olan fantazmaların bedeni örten delinemez maddiliği üzerine kurulu olan beden formülasyonu bu dünyaya ait olan bir dilin ürettiği vehimlerin *sadık* sayıklamaları ve onun yerel kapanmışlığı üzerine bir şey söylemez. Fantazi nosyonunun tüm düşsel ve imgesel anlamlarını saf dışı tutarak onu maddileştiren Deleuze, bir tüketim nesnesi olan yüz'ün mahremiyetinin, dilin mekâna bağımlı gösterimsel hükümlerliğinin *inkârında (verleugnung)* gövdeleştirdiğini hesaba katmaz. Nasıl Merleau-Ponty'nin katıksız fenomenolojisinde beden, şeylerin algılanmasıyla eş-zamanlı bir algılanma sonrasında ortaya çıkmaktaysa, fallogosantrik bir imgeselliğin saf püritenliğine dâhil olan arzu nosyonu da bilinç-dışının ve ona egemen olan eksiklik duygusunun bir sonucudur. Onun için arzu, hep bir tamamlanamamışlık içerisinde bilinç-dışından çıkarak, ödipal karmaşaya dâhil olmak ister. Bundan dolayı da arzu hep düşselliğin ve fantazmaların ağır bastığı bir uzamda fallus olmaklığı tatmak ister. Ödipyen yapıların egemenliğinden türeyen bir arzu da zaten kodsuzlaştırılmış içkinliklerin despotik bir iktidar kurgusundan taşan hazlarını, politik bir bağlamda libidinal akışkanlıklar içerisinde tüketir.

III

"Göz, bakış değil, yankı, ruh değil."

Roland Barthes

Bir dil içinde doğduğumuz gibi, bize hükmeden dilin buyurgan doğasına egemen olan bakış da insanı aynı ortalama simgesel düzen içerisinde tanımlayıp, merkezsizleştiren gözün temel fallik imgesini oluşturur. Bu fallik imge bütüncüldür ve görünür olanla

6 Gilles Deleuze (1968): *Logique du Sens*, Paris: Éditions de Minuit.

ilgili her alana müdahale ederek, her türlü edilgenliği de kışkırtır. Merkezileşen bir dilin içerisinde ortaya çıkan tüm ontik farkındalık biçimlerini kuşatan göz, kendi ürettiği *temsiliyetlerin* tutsağı olan bir varoluş kipine sahiptir. Onun için hep dışavurumsal bir sınır imgesinin edilgenliğinde farklı olanın ve yerleşik olanın kültürel *ethos*'unu içermeyen *yöndeş (convergence)* bir görünürlük alanını ve sürekli bir varoluş kipini gerekli kılar göz.

Çoğu zaman ise, imgesel bir tecavüzdür gözün bizlere sunduğu... İç içe geçen nesnelerin her birinin kendi yokluğunu içermlediği bir suç ortaklığının ürünü olan eylemsellik hâlinin kutsandığı bir durumdur bu. Dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir *bakışa* abanan gözün hükümlanlığında inşa olunan bir gerçekliktir bu. Zira simetrik olanın yittiği, sonsuz bir *auradır* gözün imlediği alan.

Jean Baudrillard'ın "*ortaya çıkış estetiği*" adını verdiği görüntünün, transfigürasyonu sağlayan estetik aracılığıyla açığa çıkardığı bilinç hâli de simetrik bir geçiş anının durdurulduğu bir imgeleme sahiptir. Dolayısıyla *görmenin* ve *gözün* fenomenolojik açılımına egemen olan şey, estetikten yoksun bir nesnenin imgeselliğine egemen olan ve bu nesneye yönelen bakışımızın; *görünür* olmayan bir simetriden, bir kaçış noktasından hareket ediyor olmasıdır.

Şiirsel İmgelem İçin Görme Fenomenolojisi:

Şiirin Bellek Dramaturgisine Giriş

"De ki: Deniz mürekkep olsa tükenir,
yazılmaz Rabbimin sözleri tükenmeden,
hatta o deniz kadar bir deniz daha eklense
gene tükenir, yazılamaz."
Kur'an-ı Kerim; Kehf, 109.

"Dünya, çılgın bir ressamın boşluğa fırlattığı
birtakım karmaşık lekeler yığınınan,
durmadan bizim gözyaşlarımızla silinen
lekeler yığınınan başka bir şey değil..."
Marguerite Yourcenar

"Gösterge ancak bir başka göstergenin
yüzüne açılan bir kırıklıktır."
Roland Barthes

Yazınsal metin tek başına ne tarihsel bir yazıttır ne de toplumsal, siyasal, kültürel bireşimleri içerisinde vücuda gelen bir nesnedir. Yazınsal metnin tarihselliği, beraberinde taşıdığı tüm verilerin olsa olsa nedenselliğini oluşturur. Sanat ve toplum arasındaki diyalektik çelişki de metin ve tarihsellik kategorilerinin birbirinden ayrı düşünülmeden, yapı, norm ve işlev arasındaki özerk konumlanma biçiminden hiç de uzağa düşmeyen bir özgüllüğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bir yazınsal met-

nin norm-kırıcı, değer-kırıcı yapısı gerçekte onu tüm zamansal görme biçimlerinden farklı kılan bir başkalaşma edimine ve estetik nesnenin kendine dönüşlülük fiilini yüceleştirdiği bir yazın coğrafyasını mümkün kılmasıyla bir anlama sahiptir. O yüzden sanat eseri, kendi içerisinde taşıdığı bütünlüğü ziyadesiyle kendi yaratıcısının kurduğu, onun tarafından dayatılan bir dünya sayesinde, bir *poïêsis* edimi sonrasında kazanır. Bu anlamda, bir sanat eserinin *varlık nedeni*'ni (*raison d'être*) de onun üreticisinin kurduğu özgül dünyanın dil ve anlam kodları oluşturacaktır. Onun için üretilen eser, estetik, felsefi ve yazınsal görme biçimlerinin bir bütün dâhilinde sanatsal eserde içkinleşmesinden ibarettir. Bu durum yazınsal metnin varlığını şiirsel öze mukim kılan gerçeklik kipidir. Sırf bu özelliğinden dolayı üretilen sanat eserini bu şiirsel özünden ayrı düşünüp yalnızca sosyal, siyasal, tarihsel ve diğer boyutlarıyla birlikte ele almak mümkün değildir. Bütün bunların hepsinden bir sanat eseri vücuda gelebilecektir. Aksi tüm yaklaşımlar sanat eserini bir hetorejenite olarak görmekten ve onu böylesi bir kısır dünyanın ürünü gibi görüp kodlamaktan öteye geçemeyecektir.

Yazınsal alan içerisinde hep bir kırılma anına denk düşen şiir de varlığın ölçüye sığmaz bir sırrı olarak kendi varoluşunu, sınırsız bir boşluk hissi içerisinde, bir görme biçimine dönüştürür. Görmenin egemenliğindeki baskın ve dışavurumcu tüm noktürnler, gerçekte yazıya dâhil olan imlerin bir görme eşiği içerisinde açığa çıktığı an'ın zamansal temsilini oluşturur. Bu zamansal temsil, handiyse kendi kadrajına aldığı tüm imleri rastlantısal bir görme'nin şiirselliğinde eriterek maddeselleştirdiği tüm nesneleri konuşturduğu, onlarla diyaloga girdiği bir sürecin imgesel temsiline de denk düşer. Şiir, dilin büyüğü dünyasına ait bir duyumsama (*aîsthêsis*) hâlidir. Şiirsel imge sözle, sözün özgül gücü ile açığa çıkar. Şiirsel söz, hakikatin dış göndergelerine yönelik bir iç kavrayış içerisinde kendi görme biçiminin sınırlarını da çizmeye başlar.

Görsel algının (*aîsthêsis*) yazıya mütehakkim yapısı, kendi dili içerisinde tamamen tekil bir mevcudiyeti başka'sına yazı-

nın dolaylama biçimi içerisinde *sunan* yazarın, hakikati örten *parergonal*⁷ bir “kalıntı” içerisinde tüm aldatıcı görünüşlerin (*phántasma*) eşliğinde silerken aynı zamanda silinen bir yazgının üreticisi olması pahasına da olsa, tüm parantez içlerini görmenin aldatıcı gerçekliğinden arındırmaya çalışır. Kendi dilinde bir konuk bir yabancı olan yazar, metin ve dünyanın tüm görsel çoğaltımları karşısında çıplak bir mevcudiyete sahiptir. Oysa; çıplak, hakikati örter; dilin içerisindeki örtülü sözce’nin varlık ikamesini tamamlar. O halde bir *görü anlatısı*’ndan (*visionary recital*) bahsetmek ne kadar mümkündür? Dünyaya ait tüm dışsal algılama biçimlerinden farklı olarak, *görü anlatısı*’nı gerçekte bir içe bakış ve Ruh tefsiri olarak görebiliriz. Tinsel başkalaşma ediminin ve tekamülünün tamamlanmadığı bir dünyada, suretlerin egemen olduğu bir dünyayı kavramak da bir o kadar olanaksızdır. Harf simgeciliği bu anlamda dışsal görümlere ve görme biçimlerine yazarı yaklaştıran ilk eşiktir. Zira yazı, görünür olanın izini sürer. Yazı, özü gereği biçimseldir; ancak ötesine geçildiğinde bir anlama varılabilir. Biçimin boşluğundan yeni bir boşluğa geçilir. Eklemlendiği nesneye bu iki boşluğu hissettirdiği ölçüde yazı kendi dengesini bulduğu noktada da gerçeklikle yüzleşir. Görme’nin zamanını beklemek, bize imgenin görünüm anına mütehatti olan belleğin kesintili zamanına maruz bırakacaktır.

Berger “*Görme sözcüklerden önce gelmiştir.*” diyordu. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez.⁸ Mekânın geometrisi içerisinde *parergonal* bir görselliliğin ikonaklast biçimde egemen olduğu bir dünyada, şüphesiz Berger’in de söylediği gibi, sözcüklerin dönüştürücü hiçbir gücü olmayacaktır. Oysa “*Nesneler temsil edilen dünyanın üslubunda yer almak durumunda değildirler, söz konusu dünya görüşünün içinde kendi anlamlarını ifade etmeleri gerekir.*” diyen bir Andrei Tarkovski’nin bakışına da

7 Parergon için bkz.: Jacques Derrida (1978): *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion.

8 John Berger (1995): *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis, s. 7.

odaklanmamız gerekir. Zamanın görselleştirilmesi olgusu tam da bu noktada suretin görünür kılındığı bir mekân geometrisi içerisinde hayatıyet bulur. Zamanın ritmik nabız atışları, nesneleri görünür kılan bir ışık bilgisi eşliğinde, bizi belleğin zamansal unutuşları içerisinde mukim bir şiirsel paradoksa götürür.⁹ İşte bizi ilgilendiren de hep şu şiirsel imge, yazgı, unutuş, görme biçimi, zamansal görünüş kavramları etrafında dönüp dolaşacağımız bir şiirsel bellek dramaturgisinin imkânını sorgulamak olacaktır. Zira unutmamak gerekiyor: Unutuş'un belleği, şiirin imgesinin yurtlandığı mekânda ölümle malul sessiz bir bekleyişin yaşandığı bir dünya sahnesidir aslında—*theātrum mundi*.

İmge sözcüğünün bakılan ve görülen şey, görüntü, idea anlamına gelen *eidōs*'tan türediğini düşündüğümüzde, görmenin duyulur fenomenlerine ilişkin algısal süreçlerin nasıl bir akış içerisinde başkalaştığını görmek hiç de şaşırtıcı olmasa gerektir. Bu sözcüğün biri görmek ve diğeri bilmek olmak üzere iki anlamının olduğunun ayırımına varmak gerekiyor. Platon'un sofistike bir şekilde tanımladığı bu kavram, bize önemli bir şeyi hatırlatıyor: Görme biçiminin nesneleri, tüm duyulur şeylerin bir nedenidir.

Şiirin sınırsızlığı ve farklı dünyalar arasındaki duyumsallığı kaynaştıran görme biçimi, temel bir arketip olarak simgelemin nasıl kullanıldığıyla ilgili bir durumdur. Bu noktada, Ernst Cassirer'in *Philosophie der symbolischen Formen*'de algılanabilir olanı anlamla doldurarak, anlam verme işini gösterge ve imleme işlevi ile yerine getirmesi, simgesel biçimin görmeye dair tüm dolayım işlevlerini açığa çıkartması bağlamında yeni bir okumaya kapı aralar. Cassirer için simge kavramı, anlamın hangi biçiminde olursa olsun algılanabilir olanda açığa vurulduğu

9 Bir görme fenomenolojisi içerisinde şiirsel dilbilgisinin ontik farkındalıkları ve uzamsal temsil biçimlerinin zamansal üretimi için bkz.: Ahmet Bozkurt (1999): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53, s. 47-49.; (2001): "Ayna(sız) Işık", *Hayalet Gemi*, sayı: 62; (2001): "Dile Gelen Bedenin İmgesel Fenomenolojisi", *Tezkire*, sayı: 19; (2003): "Şiir: Gölge-Resim", *Le poète travaille*, sayı: 7, s. 19-25; (2006): "İsmet Doğan Resminde Bengi-Bakiş'in Esemplastik İnşası ve Penetratım", İsmet Doğan, *Penetratım: Ne İçindedin Ne Dışındasın*, İstanbul 2006, Galeri G Art, s. 24-31; (2007): *Şair Çalışıyor*, İstanbul, Şiirden.

(*sinnerfüllung im Sinnlichen*), var olma ve olgusalılık türü her ne olursa olsun (*in der Art seines Da-Seins und So-Seins*) algılanabilir bir verinin özel olarak açığa vurulmuş ve ete kemiğe bürünmüş bir anlamı temsil ettiği tüm görüngüleri kuşatmaktadır. Dünyanın dile getirilebilirliğini de dile çifte anlam olarak simge yoluyla ulaşıldığında ısrar eden Paul Ricœur'ün yaklaşımlarında da simgenin ortaya çıktığı bölgelerden biridir şiirsel imgelem. Ona göre, şiirsel imgelem, hiçbir biçimde, gerçek olmayanın zihinsel resmini oluşturma gücüne indirgenemez. Duyusal kökenli imgeler, söz gücüne yalnızca taşıyıcı ve malzeme olarak hizmet eder. Bachelard'ın *La poétique de l'espace* yapıtında dediği gibi, şiirsel imgelem, "bizi konuşan varlığın kökenine yerleştirir"; şiirsel imge "dilimizin yeni bir varlığı durumuna gelir, bizi dile getirerek, bizi dile getirdiği şey kılar." İmgesel temsili kat eden bu imgesözün adı simgedir. Ricœur açısından; simgede kabından çıkarılacak, "içerim dışı" kılınacak bir şeyler vardır.¹⁰ Ricœur'ün simgelerin yorumlanması bağlamında açığa çıkarttığı tüm içerimler, aslında, tüm dolayimli bilinç durumlarında açığa çıkmayan, görünmeyen nesnelerin bilince bir imge aracılığıyla sunulduğunun (*exposition*) da apaçık ikrarıdır. Zira, görünür olanın gerçekte bir mevcudiyet durumuna denk düştüğünü de unutmamak gerekiyor.

Ricœur'ün bu imgesöz'ünü erteleyen bir taşkınlık hâli olarak Derridacı bir olumsuzluğun, görünür olanın anlamının dile geldiği uzamı bozarak hiçbir zaman ortaya çıkıp kendisini sunmayan; her türlü fenomenselliğin (*phénoménalité*), anlamın mutlak olanaklılığının sınırlarından taşıdığı için, sözcüğün en arı anlamında hiçbir zaman görünmeyen bir uzama mukim olduğunu söyleyebilir miyiz?¹¹ Derrida, imgeye bakışımızı çoktan çerçeve içerisine almıştır: İmge, bir başka yazı türüdür; kendisini temsil ettiği şeyin ya da şeylere bakma tarzının ve onların gerçekte oldukları şeyin doğrudan bir sureti olarak gizleyen bir başka grafik gös-

10 Paul Ricœur (2007): *Yorumla Dair-Freud ve Felsefe* (çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Metis, s.17-30.

11 Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, s. 376.

terge türü dışında hiçbir şeydir.¹² *Görebilme*'nin koşulunu ölme edimine indirgeyen Bataille'ın, *bakış*'ı parçalayan söylemsel dizgeyi kendi kendini silen bir bakış'a havale etmesi, yine Derrida'yı yazının her türlü *époque*'sinden ve sınırlarından taan bir yazıya, küçük yazı olarak şiirsel yazı'nın (*l'écriture poétique comme écriture mineure*) silinmesini söylemin içinde açılan bir yara'ya taşınması gerekecektir. Bu suç ortaklığı Derrida'yı bir metinle bir bakışa, anlamın köleliği yoluyla ölüme uyanışa, bir küçük yazı ile bir büyük ışık yönsemesini bir tarafta mutlak bilginin sıradan dokusuna, bir tarafta da göz'ün öldürücü açıklığını bambaşka bir metin içerisinde kodlayacağı bir gereklilik kipine götürecektir: Sessizce göz'ün yapısını çizen, açıklığı belirginleştirerek *mutlak yırtılış*'ı dokurken her tehlikenin farkında olan, kendi dokusu halen daha okunacak şeylerle örülü kaldığı için yumuşar yumuşamaz "sertleşen", köleşen kendi dokusunu mutlak biçimde yırtan bir metin.¹³ Gerçekte anlamın indirgenmesi edimi, nihayetinde yazının yüklemelerinin dile geldiği uzamın yine anlama ulaşma ve yazıyı oluşturma adına askıya alınma sürecinin bir devamıdır. Bu devamlılık hâli bakış'a ve görme'ye dair tüm imgelemsel süreçlerin de etkileşim alanını oluşturur. Rastlantısal görme'nin şiirselliği, zamanı geciktiren bir bakışın eşzamanlılığına müdâhil olan görme biçiminin bir gereğidir. O yüzden John

12 Jacques Derrida (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, s. 66-67. "l'exclusion de l'écriture. En vérité, même dans l'écriture dite phonétique, le signifiant "graphique" renvoie au phonème à travers un réseau à plusieurs dimensions qui le relie, comme tout signifiant, à d'autres signifiants écrits et oraux, à l'intérieur d'un système "total", disons ouvert à tous les investissements de sens possibles. C'est de la possibilité de ce système total qu'il faut partir (...) Il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son "image" ou son "symbole", et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture".

13 Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, s. 407. "Il y a donc le tissuvulgaire du savoir absolu et l'ouverture mortelle de l'oeil. Un texte et un regard. La servilité du sens et l'éveil à la mort. Une écriture mineure et une lumière majeure. De l'une à l'autre, tout autre, un certain texte. Qui trace en silence la structure de l'oeil, dessine l'ouverture, s'aventure à tramer l'absolu déchirement, déchire absolument son propre tissu redevenu "solide" et servile de se donner encore à lire."

Milton'ın *Paradise Lost*'da bakış'a ve görme'ye sunduğu *imago dei*'nin sözel kavrayışında somutlanan şiirsel görme biçimi, mutlak bir yırtılmanın eşliğinde dile gelir:

"İki soylu mu soylu siluet
Durdular dîmdik ve yüksek,
Tanrısal bir duruştu
Doğal bir asalet elbisesiydi bu
Yaratılmışların efendileri
Çıplak bir haşmet içindeydi
Ve layıktılar hürmete,
Çünkü uluhiyet vardı bakışlarında
Şanlı Yaratıcı'larının
Hayali parladı onlarda
Hakikat, Hikmet, Kutsiyet
Ciddiyet ve yalınlık içinde
Azametli bir ciddiyetti, ama
Hürdüler gerçek bir baba şefkatiyle."

Milton'ın görsel imgelemin dışsal tezahürüne ilişkin betimlediği durum, her ne kadar Batı teolojisinin önsel kabullerinden ayrı düşmüyorsa da ele aldığı "tanrısal duruş"u ve bakış'a egemen olan uluhiyetin, aynı zamanda, benzeş bir söylemin yüklemeleri içerisinde dönüşüme uğrayarak başkalaştığının ve surete egemen kılındığının da bir göstergesidir. Aynı durum İslam sufi dili için de geçerli midir? Ruhun tecelli ettiği bir dil olarak şiir, İslam irfanında algıya hazır, görme'ye hazır olanı imler. Zira İslam düşünce geleneği içerisinde şiir, hep ruhun tecellileri ve algı safveti, görüş saflığı ve duygulanımların doğruluğu ile bağlantılı olmuştur. İbn Arabî'nin *Hakk'tan gayrı (sivâü'l-Hakk)* beyanı ile kodladığı gerçeklik kipi de şiirin öteki yakada yurtlanan görme biçimine bir ilk adımdır: "Âlem, Hakk'ın gölgesidir."

Empresyonist estetiği terketmeksizin nesneye geri dönmeyi amaç edinen Paul Cézanne, yeni bir ışık bilgisi geliştirilmesi gerekliliği üzerinde duruyordu. Bu ışık bilgisi ise ancak, anlamsız

hiçbir ögesi olmayan, mantıki bir görme hissi ile mümkündür Cézanne için. *Varolanı* ifade etmenin sonsuz bir iş olduğunu söyleyen Merleau-Ponty, Cézanne'ın bu görme hissine doğru ilerlerken, özellikle onun perspektif üstüne yaptığı araştırmalarda fenomene sadık kalarak, psikologların yakın zamanlarda keşfettiği bir şeyi bulmuş olduğunu özellikle vurgular. Cézanne'ın resimlerindeki bütüncül kompozisyonda, perspektif çarpılmaları kendi başlarına, doğal bakıştaki gibi görülmez, tersine varagelen bir düzene, oluşmakta olan bir objenin gözlerimiz önünde örgütlenmesine katkıda bulunur. Cézanne'ın dokunma ve görme hissiyatı ilk algıda yabancı ten'in dünya karşısındaki konumu ile ne derece bir açıklığa kavuşabilir bilinmez ama, Merleau-Ponty bu durumu boşlukları olmayan bir kütle olarak betimlediği dünya karşısında perspektifin geriye çekildiği, dış hatların, açılarının ve eğrilerin güç hatları gibi üzerine işlendiği bir renkler sistemi olmasıyla açıklar: Uzam biçimlenirken titreşir. Ressam, o olmadan her bilincin ayrı yaşamına hapsedilmiş olanı, her şeyin beşiği olan görünümünün titreşimini yakalar ve görünür nesneler hâline sokar. Varoluşun sürekli yeniden doğumu olacak bir yabancılık, bir liriklik.¹⁴ Bir yüz'ü "bir nesne gibi" resmetmenin, onu "düşünce"sinden soyamak anlamına gelmediğini bilen Cézanne için, imgelerin titreşen darbelerinden doğacak bir görme biçimi Frenhofer'in yazgısına ne kadar yaklaştıracaktır sanatçıyı?

Balzac'ın *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*¹⁵ öyküsünde ulaşmak istediği görme biçimi, Cézanne da dâhil pek çok ressamın ve şairin nasıl bir dünyanın eşigindeyken dünyanın tüm noktalarını içerisinde sessiz bir dilin taşıyıcısı olduklarının bellek kayıtlarının tutulduğu bir bekleyişin, zamansal unutuş'un resmedilmesidir aslında. Balzac Frenhofer kişiliğinde, sanatın birebir doğayı taklit etmek olmadığını vurgulayarak, Platoncu *mimêsis* ilkesine karşı çıkar. Bu şiirsel bir duruştur: "Sen sıradan bir kopyacı değil, bir şairsin!" Frenhofer için, her yüz bir dünyadır: *Toute figu-*

14 Maurice Merleau-Ponty (1996): *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard, s. 18-21.

15 Honoré de Balzac (1993): *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*, Paris: Folio/Gallimard.

re est un monde. Genç ressam Poussin'e Frenhofer için "büyük bir ressamdan daha çok büyük bir şair" dedirten şey, onun ardına mutluluğunu, umudunu gizlediği örtüyü hiçbir zaman yırtmamasıdır. Frenhofer için şiir ve kadın yalnızca aşığına çıplak görünür. O yüzden şiir ve aklın fırçalarıyla didiştirdiği bir noktada Frenhofer'in trajedisi de gün yüzüne çıkar.

Roland Barthes'ın yazı ve görme arasında kurduğu geometrik ilişki, Frenhofer'in fırça darbeleri gibi bütünleşik bir arzu nesnesi üzerinden hareket etmez. O'nun göstergenin egemenliğine tanıdığı olanak, Cézanne'ın görme hissini de Frenhofer'in özgürleşimci haz nesnesini de kapsayan kırıklıklar üzerinden ilerlemesini sağlar. Bu kırıklık alanı yer yer *punctum* olurken, yer yer de *kesintisiz* süreğenliklerin içerisinde metni geçişsiz bir eylemin tek nesnesi kılan bir görme ediminde somutlar kendisini. Barthes'ın *sémiologique* dizgesinde,¹⁶ yazı hep bir söz boşluğu gerçekleştirir. Yazı kendi yordamınca bir *satori*'dir (Zen'de olay); satori bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü bir yer sarsıntısıdır. Yazıyı oluşturan bir söz boşluğudur, nihayetinde. Bu boşluğu ortaya çıkarmada Doğu, Barthes için yalnızca bir çizgi birikimi sunar. Bilinmeyen dile doğru yapılacak bir yolculukta, yeni bir dile yansımış tasarlanamazın dizgesel düzenini öğrenmek de ancak bu şekilde mümkündür. Zira Barthes için tüm Batı sanatı roman kişilerinin "canlılığını", "gerçekliğini" kesinlemek için soluk tüketirken: Japonca'nın yapısı bu varlıkları *ürün* niteliklerine, öncelikle göndergesel şaşırtmacadan, canlı nesne şaşırtmacasından gösterge niteliğine getirir ya da bu nitelikte tutar: Yazı, gösterimin biricik düz uzamında kavranılamayacak olanı tek bir çalışmada birleştiren edimin ta kendisidir. Yazının ve resmin nerede başladığı sorusuna verilecek cevap, belki de Barthes'ın "yola çıkma" edimini kusursuzlaştıran, ayırıcı anları ya da yerleri olmayan, merkezsiz, "kesintisiz metin" öngörüsünün bilinmeyen bir dilin uğultulu kitlesi içerisinde nasıl bir koru-

16 Roland Barthes (1985): *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil.; Roland Barthes (1996): *Göstergeler İmparatorluğu*, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: YKY.

ma duygusuna denk düştüğünü görmekten başka bir şey olmasa gerektir. Tıpkı, yazma ediminin nedenselliğinin bir görme'ye bağlı olduğunun farkına varmak gibi bir durumdur bu: Bir yeri ilk kez görmek, onu yazmaya başlamaktır; adres yazılı olmadığına göre, kendi yazısını kendisi kurması gerekir.

Heidegger açısından tüm yordamları düzenleyen ve önceliğini saklı tutan "görme", yalnızca bedensel gözlerle algılamak demek değildir; ama elönünde-bulunan bir şeyin elönünde-bulunuşu içinde, arı duyusal-olmayan algılanması demek de değildir. "Görüş"ün varoluşsal imlemi için, yalnızca görme'nin onun için erişilebilir varolan-şeyleri kendilerinde örtülmemiş olarak karşılaşılmaya bırakma özgünlüğünü istememiz gerekir. Heidegger, her "anlam"ın kendi asli açığa çıkarma alanının içinde bunu sağladığını düşünür. Zaten felsefenin geleneği başından bu yana "görme"ye birincil olarak varolan-şeylere ve *Varlığa* bir giriş yolu olarak yönelmiştir. Bu gelenekle bağlantıyı sürdürebilmek için bakmak ile görmek o kadar formalize edilebilir ki, böylece evrensel bir terim elde edilmiş olur ve onunla, varolanlar ile varlığa her erişim genel olarak erişim diye karakterize edilebilir. Varlığın açığa serilmişliğinin en belirtik görünümü bu türden bir imlemlenme içerisinde ortaya çıkar. Heidegger'e göre, Dasein ancak bir "görebilme" ile tasarlanır. Görme, tıpkı görüş kavramı gibi, "bedensel gözler" yoluyla sınırlanmayacaktır. Daha geniş anlamda bir ayırımsama ile elaltında-bulunan ve elönünde-bulunanı görülmeleri açısından kendilerinde "bedensel" olarak karşılaşılmaya-bırakma bir şimdide temellenir. Şimdi, genel olarak içerisinde varolan-şeylerin "bedensel" olarak *bulunuyor* olabilecekleri *ekstatik* çevreni verir. Ama merak, elönünde-bulunanı, onda ayarlanabilmek ve onu *anlayabilmek* için "şimdikleştirmez"; tersine, *yalnızca* görebilmeye ve görmüş olabilmek için görmeye çalışır.¹⁷ "Görme, neliği, neliğin varlığı olarak kavrar, herhangi bir şekilde varoluşa sahip olduğunu öne sürmez."¹⁸

17 Martin Heidegger (2004): *Varlık ve Zaman*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea, s. 217-218, 490.

18 Edmund Husserl (1997): *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, (çev. Abdullah Kaygı), An-

diyen Husserl'in bakışı da bu noktada önemli bağlam içi anlam haritalarını önümüze sermesi açısından önemlidir. Aynı şekilde, Sartre'ın göz'ün merkezi bir konum edindiği farklı bakışların mücadelesinde, bakışın yalnızca tek öznesi olabileceği yönündeki öngörüsünü de ötekinin yalnızca içkinlikteki nesne olabileceğini düşünerek hesaba katmamız gerekiyor. Böylesi bir hesaba katma durumu, şüphesiz, bakışlar arasındaki iktidar mücadelesinin bakışın öznesi konumunu elde etmek uğruna girilen bir mücadele olduğunu hatırlatır bize. "*Öteki tarafından görülüyor olma*", "*ötekini görme*"nin hakikatidir Sartre'a göre. Şu halde, ilke olarak, "*öteki*" bana bakandır. Ben bakış'a bağımlıyım, görüldüğüm gibiyimdir: "*Kendi temelimi kendimin dışında bulurum. Ben ancak öteki'ne yapılmış arı bir gönderme olarak kendim içinim.*"¹⁹ Deleuze ve Guattari ikilisi de her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar* olarak algılam ve duygulamanın, kendi kendisinde varolan sanat yapıtının *bir duyumlar kitlesi*'ni oluşturduğunun altını çiziyordu. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir. Sanatçı algılam ve duygulam kitleleri yaratır, ancak yaratımın tek yasası, bileşimin kendi başına ayakta durmakta oluşudur. Kendi-kendisinde kendini saklayan şey, algılam ve duygulamdır. Malzemenin kalıcılığı birkaç saniyelik bile olsa, *bu kısa süreyle birlikte varolan sonsuzluk içinde*, duyuma, varolma ve kendi-kendisinde kendini saklama gücünü verecektir. Deleuze ve Guattari için, manzara *görür*. O yüzden algılam insandan önceki, insanın yokluğundaki manzaradır. Onun için Cézanne'a başvurmaktan çekinmezler: "İnsan yok, ama bütünüyle manzaranın içinde." Cézanne için de görü denen şey görünmezin görünür hale gelmesidir... Manzara görünmezdir, çünkü biz onu fethettikçe içinde yitip gideriz. Manzaraya ulaşmak için her türlü zamansal, uzaysal, nesnel belirlemeyi elden geldiğince feda etmemiz gerekir; ancak bu terkediş yalnızca hedefimizi vurmaz, aynı ölçüde *bizim kendimizi de etkiler*. Tarihsel varlıklar manzaranın

kara: Türkiye Felsefe Kurumu, s. 40.

19 Jean-Paul Sartre (1943): *L'Être et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard.

içindeyken, bizatihi kendileri de nesnelleştirilebilir varlıklar olmaktan çıkar. Manzaraya ilişkin *bellegimiz yoktur*, manzaranın içindeyken kendimize ilişkin *bellegimiz de yoktur*. Cézanne'ı takip eden Deleuze ve Guattari de, "*Her şey görü'dür.*" der, vizyon haline geliştir; evren haline geliyoruz. Sanatçı, bize verdiği algılamalar veya görülerle bağlantılı olarak duygulamaların göstericisi, duygulamaların mucidi, duygulamaların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşiğin içine alır bizi. Sanat, ister sözcüklerden geçsin, isterse renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyumların dilidir. Sanatın görüşü yoktur. Sanat algıların, duygulanımların ve görüşlerin üçlü düzenini bozar ve bunun yerine dilin işini gören algılanımlardan, duygulanımlardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar. Yazar sözcüklerden yararlanır, ama onları duyuma geçiren ve gündelik dili kekemeleştiren, ya da titreten veya bağırtaan veya hatta ona şarkı söyleten bir sözdizimi yaratarak yapar bunu: Bu üsluptur, "ton"dur, duyumların dilidir, ya da dilin içindeki yabancı dildir.²⁰

Şiirin görme biçiminin kendisini dikte ettirdiği en önemli an, şüphesiz sorduğu soruların bir cevabının olup olmadığına dair içine düştüğümüz kuşku ve bu kuşkunun doğurduğu şiirsel paradoksun işaretleri, izleri olsa gerektir. Derrida bu cevapların zaten dikte edildiğini söylemekte hiçbir sakınca görmez: Şiir "Ben dikteyim, ezberle beni." der. "Kopyala, gözet, bana bak, gözler altında dikteleşmiş durumdayım." der. Belki de, ötekinin diline yönlendirilmiş bir tehlikeye işaret etmek edimi sadece iki sözcükle de olsa şiiri anlamaya çalışır. Belleğin ekonomisi içerisinde şiir kısa, ruhuna ve seslendirilişine göre eksiltileli olmalıdır. Aynı zamanda, "yürekten ezberle öğrenmek" ifadesinin şiirsel bir şekilde sarıp sarmalandığı bir "yüreğin" hikâyesidir şiir. Bu anlamda şiir, tek bir şifre içerisinde anlam ile harfleri, ritmin zamanı uzamlaştırması gibi mühürler. O yüzden şiiri biraz da

20 Gilles Deleuze-Felix Guattari (1993): *Felsefe Nedir?*, (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: YKY, s. 146-177.

ritmin temel bakışimsızlığı olarak görmek gerekir. Şiir başkasından gelen bir duadır. Eğer şiire özgü (*poématique*) bir durumdan bahsediyorsak, o vakit onu *poïésis*'in talim yeri olan bir sirke göndermemiz gerekecektir. Zira şiirin doğasında alıntı yoktur, başlık yoktur, rol yoktur.²¹ Başkasından gelen bir dua ya da bir bekleyiş. Fakat hangi durumun ve neyin karşılığı olarak? T.S. Eliot böylesine bir bekleyiş anında, görünür dünyanın imgelerinin insanlar tarafından nasıl unutuşa terk edildiğinin bulanık bir görüntüsünü sunar okura. Bulanık, fakat hep varlıkla ve onun görünür tüm imlem biçimleriyle, nesneleriyle müteakıl bir ilişki içerisinde bulunan insanın görme duyumunu bir uzaklık durumuna taşıyarak nasıl yabancılaştırdığının da bir haritasını çizer:

*"Tanrılardan pek anlamam: ama sanırım ırmak
Güçlü boz bir tanrıdır-somurtkan, ele geçmez ve serkeş,
Bir yere kadar sabırlı, sınırdır diye bilindi önceleri;
Yararlıydı bir ticaret yolu olarak, güven vermezdi;
Sonra köprü mimarları önündeki mes'ele oldu yalnız.
Bir kez çözüldü mü mes'ele, unuttular boz tanrıyı
Kentlerde oturanlar- o yine de, aman vermez kaldı, daima,
Terketmedi kendi mevsimlerini, taşkınlığını, yıkıcı,
İnsanların unutmayı seçtiğinin hatırlatıcısı. Manikaya
Tapanların gönlünden, gözünden düşmüş, ama bekliyor,
Gözetliyor ve bekliyor."*

Her ne kadar hafıza-i beşer nisyan ile malul de olsa, nihayetinde perspektifin dışa fırlattığı bir durumla karşı karşıyayız. Görmenin şiirle ve kutsal olanla tecrübesinin bir unutma edimi içerisinde varolduğu bir dünya ile karşı karşıyayız. Oysa biliyoruz ki, şair de ressam gibi nesneyi tüm benzeşlerinden ayrı kılarak kökensel bir varlık bilgisi eşliğinde görür, bakışa sunar. Tıpkı bir ressam gibi, uzam içerisinde şey'in bakışını algılar şair. O yüzden şair perspektifin yönünü çizer. Görünür olanın içeri-

21 Jacques Derrida (1992): *Points de suspension*, Paris: Éditions Galilée, s. 303-308.

sindeki tüm kalıntıların varlık bilgisi, artık şiirin söylemi içerisinde dile gelecektir. *Zamansal görüşü (perspective temporelle)* içerisinde varolan her şeyin bir bakışı vardır. Şiir de zamanın kadrana ayarlar bakışını.

Şiirde perspektif ve görme bağlamında özellikle anılması gereken bir şair olan Edip Cansever’de bakış ve görme edimi, şiirin bir sahne dili içerisinde kendi dekorunu nasıl kurduğunun verilerini fazlasıyla sunan dokusuyla dikte ettirir kendisini:

*“Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında
Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı
Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama bu kadar göz
Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı.*

*Kar gözleri, soğuk-güzel, buğu gözleri hamamlarda
En harlısı bu: savaşılar, en ışksız ölümlerdeki
Bitti gözleri onlar bitti.”*

Şair bir tablo resmeder. Onun, perspektifin belirsizliğinde, nesnel karşılıklarla çatışan tüm imgeleri ait oldukları kompozisyon düzleminden çıkartarak ördüğü *görü anlatısı*, kopuşun aslında süreksizliği de imleyen bir görme biçimi olduğuna dair şiirle yapılmış bir ihtarır:

*“İyice baktınız mı, siz artık bu bakma biçiminde
Yeni bir şey oldunuz, bunu kendimden biliyorum”*

Bugün şiir için bir bakış fenomenolojisine her zamankinden daha fazla ihtiyacımız var. Espasla yüzey arasındaki çatışmaya tanıklık edebileceğimiz, göz’ün görülebildiği, bakış’ın tinselliğinin tüm ara-uzamları titreşen bir dilin soluk alıp verişinde duyumsadığı bir bakış siyasasına ihtiyacımız var. Bu bakış siyasası şiirin ne resme ne fotografik ne de sinemetografik görü’ye

indirgenerek maddeselleştirilmesi edimi değildir. Tam tersine, böylesi bir bakış siyasası, bütün bu görülerin *duyum kanalları*-nın (*aisthêtikoi póroi*) açılarak düşüncenin imgesinin araştırıldığı *noologik* bir sürecin adı olacaktır. Kelimenin bütün anlamıyla; farkına vararak görmeyi, sezmeyi, fark etmeyi, gözünden kaçmamayı ve düşüncesinde olma hâlinin bütün içerimleriyle temsiliyetini sağlayacak bir bakış siyasası olacaktır. Bu siyasa görme'nin ve bakış'ın tüm özgül ve tinsel gücünü imgesel bir süreğenliğin çerçevesine alacaktır. Mekânın sessizliğine gömülen imgenin nabız atışı olacaktır. Nasıl ki, görme biçimi hem zamansal hem de uzamsal olarak kendi diline ve mekânın kendi yerleşikliği içerisinde yitip gidecek olan kendi akustiğine sahipse, aynı zamanda bir susku haddinin de imleyeni olacaktır. Zira suskunun mayasının egemen olduğu bir mekânda, görme'ye dair tüm edimler gerçekliğin dokunulabilir nesneler eşliğinde ayartıldığı bir imgeler bütününe götürür şairi: İmgenin bekâreti, görme'nin bekâretidir. İçinde bulunduğu uzamı bozan nesne, bakış fenomenolojisinin şiirsel imgeyi bir sahneleme mantığı içerisinde dile gelmesini sağlayan ilk görü'dür aynı zamanda. Parantez içlerinin ve soru imlerinin yazı'nın ayracına alındığı ilk görü'yü koşullayan bir edimdir bu bakış siyasası. Onun için şiirin kuluçka dönemidir görme biçimi. Şiirin şiir içinde unutulması edimi ise hiç değildir. Böylesi bir bakış siyasası içerisinde kendisini yerlemlendiren görme biçimi, nasıl imgenin çarpıp geri döndüğü her duvar geçmiş zamanın temsilini oluşturuyorsa, o da zamanın ritmik nabız atışları içerisinde mekânın ışığı tarafından emilen gerçekliğin belleğini oluşturur. Görünür kıldığı (*rendre visible*) imgeyi özgürleştirir şiirin görme biçimi.

Anlamı yüz'de boşalmış bir imdir şiir. Onu bir görü anlatısının dilsel taşıyıcısı olarak görmek şaşırtmasın kimseyi. Şiir bir bellek (*mnémosyne*) taşıyıcısı olduğu kadar, zamansal ve mekânsal tüm renklerin de taşıyıcısıdır. Belleğin eşzamanlılığı şiirin zamanına dâhildir. Şiirin zamanı da kendi görme biçimini engellenmiş tüm zamansallık biçimlerinden devşirdiği imgelerle dolaşıma sokar. Şiir ışıktaki soluk alır, onu görme'nin tüm olabi-

lirliklerine hazırlayan bir diyalog, bir duyumsallık halidir ışık. Şiirsel belleğin taşıyıcısı dünyasal tasarımın renkleridir. Bu renkleri açığa çıkartan ışığın gücüdür. Şiirsel belleğe bir ışık tasarımı içerisinde dâhil olan tüm görme imleri, şiirin ertelenmiş (*différé*) zamanı içerisinde yeni bir mevcudiyete sahiptir.

Şiirin görme biçimi, dilin yeni bir varlığı olarak görünen şiirsel imgenin, sözün eşsiz bir *lapsus*'u olarak; hep uzaklık (*distanz*) düşüncesini olanaklı kılarak yeni bir bakış siyasası üreten yeni bir düşlem bilgisine açık bir davettir. Bu davet, tüm üslupları içeren görme biçiminin tüm eksik imgeleri ve işaretleri olanaklı kıldığı bir gizli görünüş (*vie secrète*) içerisinde hayatîyet bulur. Bedenin varoluşunun tinsel süreğenliği içerisinde gizli bir görünen olarak açığa çıkan kül imgeler, bedeni mekân dolayımında sürekli devinim içerisinde olan imgesel bir belirimin retro-projektör ekranına dönüşen algısal eşliğini oluşturur. Farklı zaman parçalarının şimdiki zamanın kesintisizliği içerisinde yüzleştirildiği süreğen bir akışın içerisinde kendi zamanını oluşturan imge, gerçekte görülebilir olanın tüm algısal kopmalarının da mekân içerisindeki yara'sının temsilini oluşturur. Şiirle uyandırılmak da ancak imgesel olan ile gerçek olanın sınırındaki ara-durumların varlığı uyandırması, harekete geçirmesi ile olabilecek bir görünümdür.

Şiir: Gölge-Resim

I

"Nasıl varılabilir resme, fırçasız?."

Enis Batur

Hayatın geçici bir gölgesidir şiir.

Bu dünyayı ve nesneleri adlandıran dil aracılığıyla, salt sözden ve sözün özgüllüğüne dayanan anlık yaşamlarımızın resimsel *korpus*'unu oluşturur şiir. Sözün özgüllüğünü eşeleyen, durmamacasına resimsel bir imge yığınağına sözü mahkûm eden şiir için, artık dilsel bir yapı olmaktan çok daha öte bir şeydir şiir. Bütün başlangıçları resimsel bir izlek eşliğinde paranteze alır: Sessizlik ve susku silinmiştir artık. Söze dayanan anlamı, artık çok daha dolayımşal bir görme biçimiyle yazımsal olanın sınırlarına dâhil etmiştir.

Yaşamın kökenselliği de buradan başlamıyor mu? Sözün ilk kaynak oluşundan yola çıkan şiir için, resim ona özgüllüğünü sağlayan bir ilk durak, ilk eşik değil midir?

Dünyayı söze dönüştüren bir edime sahiptir şiir ve her şeyden önce şiirde adlandırma, ilkin resimsel olanın anlamlandırılma girişiminden ibarettir. Fakat tüm ilksel aidiyet formlarının tamamen dışında bir bakışla bakan şiirin bu bakışı, "görmek"le yetinmeyen bir bakıştır. Bu dünyaya ait nesneleri resmeden, onu kendi devinimi içerisinde, sözü de dışlamadan, çevrimsel bir dil dâhilinde eriten bir bakıştır bu. En çok da bağlamsal tüm sınırların eşğinde dili bir *arzu* (*desiré*) nesnesi olarak kodlayan şiirsel söylem, narsistik bir ilişki sonrasında kendisini hem şeylerin hem de nesnelerin dünyasına açarak, yüce (*sublime*) olana yaklaştırmaya çalışır.

Şeylerin dünyası ise şiirsel bir dizge içerisinde görünmeyen bakışın göndergesel bir betimidir. Nesnelerin ardındaki görüntüleri çevrimsel bir çizgisellik içerisinde adlandıran şiir dili, böylece gölgelerin ardında yiten bir anlamı da şiirin dünyasına taşır. Şeyleri adlandıran şiir için "hakikat", bir yanulsamadan başka bir şey değildir. Onun için narsisistik bir döngü içerisinde şeylerin ve nesnelerin uzamsallığını kendi çevrimi içerisinde tamamlayan şiir, kendi nesnesine yabancı tüm varolma biçimlerinin de dilsel bir resmini sözel imgeleme aktarır. Hakikatin uzaklığını düşsel bir imgelem içerisinde dile daha da yabancılaştıran şiir için bu durum, yazınsal olana hep bir geç kalınmışlık düşüncesinin getirdiği bir eziklik duygusunun da ikame edildiği resimsel bir izlettir.

Yazmak, nasıl Roland Barthes'in dediği gibi, "geçişsiz bir eylem" (*ecriture est un verbe intransitif*) ise, dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir bakışın virtüel bir görüntü aracılığıyla ortaya koyduğu şey, sadece nesnenin gerekliliğini çevrimleyen bir kopyalama olmasıdır.

Sözcelem gücü en yüksek olan bir düşsellik olarak şiir, her zaman görünür bir imgeden hareketle kurar iç yapısını. Dur durak bilmeyen bir imgesellik halinden ziyade, nesnenin kendi hallerinde sunulduğu betimsel bir yapıda söze düşen şey; bu gerçekliği onaylayan bir suskunluktur.

Nesnelerin yokluğuyla varlık kazanan imge için, varlığın gerçekliğine ulaşmada söz ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Zira söz aracılığıyla bu dünyaya öykünecek ve onu betimleyebileceği özel bir dil'e sahip olacaktır.

Varlığın biricikliğine ulaşmada şiirin göndergesel işlevi hiç de hafife alınamayacak bir güce sahiptir. Sınırsal olanın imgeselliğinde, yazınsal olanla hiçbir zaman örtüşemeyen bir görme biçiminden hareketle şiirsel sözcelem gücü; dokunsal olanın, görmenin tüm bakışımnlık hâline nüfuz eden algısal sureti hiç de beklenmedik bir şekilde bedenleştirmesi başka nasıl açıklanabilir? Resmi; düpedüz bakışı yok sayan, tehdit eden bir olgu değil midir dilin dokunsal olanla ilişkisi? Dilin öteki ile girdiği ilişki sonrasında, resimsel olandan uzak bir görsellik algısı peyda

olur. Artık tarihsel bir mutlaklık içerisinde varolan bir gerçeklik algısı, çoktan varolduğu mutlaklık içerisine bir daha geri dönmemesine kendisini hapsedmiştir. Gerçeğin kendi gerçekliğini çürütmesi durumu aslında hiç de yeni bir durum değildir. O varolduğu ilk andan itibaren hep böylesi bir dünya üzerinde kendisini konumlandırmıştır.

Değil mi ki şiir, hep bir gerçeklik olgusu içerisinde yiten hayalin soğurttuğu dilsel bir biçim olarak yazıya *eklemellenmiştir* (*supplement*). Gerçeklik olgusu karşısında verili olanın dışında, çok daha ayrıksı bir biçimde yola çıkan şiir, aslında hayalin cenderesinden devşirdiği imgelerle bir dil kurma uğraşıdır. Gerçekliğin durağanlığından ve yerleşikliğinden farklı olarak, her zaman değişkenliğe açık bir *ara-alan* öngören hayal, şiirin imgelem dünyasının odak noktasını oluşturmuştur. Ancak şiiri besleyen hayal; gerçekliği hiçbir zaman kapı dışarı etmeyen, aksine kendi özsel dolayimsallığı içerisinde onu kuşatan, güçlü bir gerçeklik duygusuna kapı aralayan, el veren bir şeydir. Şiirin kaynağı da bu anlamda hayal olmayan bir hayal ve gerçek olmayan bir gerçekliktir. Şiirin içerisinde yiten hem gerçeklik hem de hayaldir.

II

"kapalı bir nesnenin sessiz dinginliği (...)"

Maurice Blanchot

Kendi bitimsizliği üzerine kapanan bir dilin, suskunun dinginliğinde koruduğu biricik yalnızlığıdır şiir.

Dış dünyanın objelerine kapalı bir dil, enikonu bir varoluşsal içkinliğe bağlıdır. Yazınsallığın devingenliği içerisinde hareket eden dili kendi evreni içerisinde kuşatan şiir, aslında her zaman bir adlandırma edimine denk düşer. Heidegger'i de yalanlamaz bu durum: Heidegger için de zaten şiir, varoluşun ve bütün nesnelerin özünün kurucu adlandırılışıdır; herhangi bir deyiş değil, gündelik dilde tartıştığımız ve kendisiyle iş gördüğümüz bütün

şeyleri ilk kez açığa çıkaran deyiştir.²² Gerçekliğin doğasına ilişkin soruları bir varlık problemi olarak ortaya koyan bir felsefi donanım, şiiri çepeçevre kuşatır; onun alanını varlığın evine doğru yapılan yolculuğun başlangıç eşiği kılar. Şiirin tahayyül dünyasını önceleyen tüm şeyssel yapılar da buradan hareket eder.

İnsan varoluşunun neliğinin dilsel göstergeler aracılığıyla yazınsal alana aktarıldığı şiirsel söylemde, tahayyül dünyasının sınırlarını önceleyen nesnelerin kendilerini konumlandığı yerde, tam olarak zamansal ve uzamsal bir kopmadan, kırılma noktasından bahsetmek mümkündür. Şiir dilinin betimsel olana uzak durmayan doğasının bir ikrarı olarak görebileceğimiz bu kopma, aynı zamanda şiirin epistemik ve ontolojik kökenlerinin de nasıl bir zemin üzerinde yükseldiğini gösterir. Zira, yazınsal bir metnin çevrimselliğini oluşturan uzamsallığın dilden hiç de ayrı düşmeyen bir zamansal yarıktaki kendisini konumlandığını da unutmamak gerekiyor.

En çok da bundan dolayı; yazı içerisindeki tüm uzamsal belirlenimlerden ve kayıtlardan sorumludur dil: *Yazı'nın bilinç kayıtlarından*. Metnin içerisinde çevrensel bir dairedir dil. Yazınsal bir metin içerisinde dil sözün başlangıç çevrenini oluşturduğu gibi, aynı şekilde sınırını da oluşturur. Yani hem eşik hem de bir sınırlar bütünlüğü içerisinde yazınsal bir metnin duraklarını, imlemlerini yine yazı (*écriture*) aracılığıyla metnin içerisine yerleştirir.

Maurice Blanchot için de şair, salt sözden yapıt oluşturur ve bu yapıtta dil özüne dönüşü temsil eder. Gerçekliği olduğu gibi üretemez, şairin yaptığı sadece bir dil nesnesi yaratmaktır. Dolayısıyla, yazmak eylemi de yalnızca içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı, konuşmanın gizlenmenin bağrında, ancak henüz sözün gölgesi olduğu bu noktaya yaklaşmanın yazmak olduğu yerde başlar. Bu söz yalnızca kendi imgesi olan dil, imgesel dil ve imgelemin dili, kimsenin konuşmadığı dil ve son olarak, ken-

22 Martin Heidegger (1997): "Hölderlin ve Şiirin Özü", (Hölderlin, *Seçme Şiirler*, Çev. A.Turan Oflazoğlu, içinde), İstanbul: İz, s.43

dimizi duyurmak istiyorsak, kendisini sessizliğe mahkûm etmek gereken dur durak bilmeyenin ve sonu gelmeyenin mırıltısıdır.²³

III

"Bir ses daha önce söyleneni kesintiye uğrıyor."

Emmanuel Lévinas

Gerçeklik bir yanılsamadır, şiir de öyle.

İşte bu yüzden yitik bir dildir şiir. Sözcelem gücü en yüksek olan düşsellik biçimi olarak şiir, insan varoluşunu imgeleyen bir özsellik öngörür. Enikonu varlığın sözle tamamlandığı bir yapı olarak şiirsel dil, dile getirilemez olanı yazıya aktaran tek temsil biçimidir aynı zamanda.

Tüm bağlamsal sınırların eridiği bir uzam olan şiirsel dilde yazınsal bir metnin dural örgüsünü kıran şey, nesneleri adlandıran şiirin varoluşa içkin bir temellendirme sunan yapısından kaynaklanır.

Hep bir *oluş (fieri)* hâli söz konusudur. Zira şiirde dil, özneyi dışlar. Dolaysız bir biçimde ortaya çıkan sözün algılanımı üzerinde duran Luce Irigaray da yine sözün kendi varoluşunun geçişleri, eşikleri ve sözsel bir algı olan araçları aşarak esinlenen doğasının, kendisini nasıl düzenlediğinden ya da başkaldırdığından bahseder. Bu aynı zamanda dilin eşiğidir de. Tüm sözel imgelem gücümüze sınırlar koyar dil. Zira dil, sahip olduğu anlamı kendi içerisinde tüketen bir yapıya sahiptir. O yüzden dolayimsal bir şekilde hayata dâhil olmayan şeyleri kendi eşiğinden geçirmez çoğu zaman.

Dilin eşiğinden geçen şeyler ancak algıların ve suretlerin kendilerini düşsel olana açtıkları bir zaman aralığından geçebilir. Kendi kendisine dokunarak doyuma ulaşan bir dildir şiirin dili.

23 Maurice Blanchot (1993): *Yazınsal Uzam*, (Çev. S. Öztürk Kasar), İstanbul: Y.K.Y, s.37,43.

Dolayısıyla, hiçbir zaman kendi doğasına içrek olmayan anlama doğru bir hakikat kaygısı taşımaz.

Oysa kesintiye uğrayan şey, dilin içerisinde yiten anlamın kendisini gölgelediği yitik kopyası (*simulacrum*) değil midir?

IV

"Görünmeyen, görünenin gizlediği bir görünendir."

René Magritte

Işığın gizini örten bir sonsuzluk utkusudur gölge.

O sonsuzluğun içerisinde nihayetine ermiş bir bengi-dönüş'ün özmevcudiyetine hiç de yabancı değildir benliğimizin vehimleri. Bu sebepten olsa gerek, hayatımıza dâhil olamayan en yabancı imgedir gölge. Hem yabancı hem de varlıkla örtüşen ilksel bir imgedir gölge. Yaşanılan an'ın yitik bir görüngüsüdür.

Bir anlamda ışığın gizidir gölge. Tüm başlangıçları ve sonları paranteze alan; bilinç-dışı ve bilinç-ötesi ne varsa hepsini tek bir merkezi algı etrafında toplayan, aslı olmayan gerçeklikler üzerinden yeni gerçeklikler devşiren..

Yazı'ya ve dil'e içrek tüm duygulanımların kendisini eşitlediği bir mekânda, varolmak kaygısından çok daha öte bir duyuya, içten gelen bir sese kulak kabartan bir yüceliğin nesnesiz ve imgesiz yitimidir gölge. En azından şiirsel dildeki karşılığı budur gölgenin. Yitik bir dilin melankolik hüznünü tadan söze, çok daha içrek fazlalıklar katan yeni bir farkındalık dünyasıdır.

Bir, "*res incerta*"(görülmez şey)dir gölge. O yüzden lanetli bir yazgıyı yüklenmiştir. Onun payına düşen şey diller ve yüklemeler arasındaki dolaşıksız bir ilişkidir. Dolayımlanan ve aynıleştirilen hiçbir yapıya sahip değildir. Hep "öteki" olmaklığın ve yabancılığın, kendisine bir başkası tarafından verilen *tutunumsuz* (*incoherent*) bir auranın içerisinde soluk alır (*inspiration*). Varlığın dolayımlanan imgelemi içerisinde ise bir bengi-dönüş eylemine denk düşebilecek dilsiz bir öteki'dir gölge. En çok da

şeyleştirilmiş nesnelerin suskun dilini oluşturur. Zira, mekânsız ve bağımsız bir yokluğun içerisinde ortaya çıkmıştır gölge. Gerçeklik algısından tamamen yoksun olan gölgenin dünyası da ona bakan nesnenin gözüyle şekillenir. Enikonu bir varlık sorunsalıdır gölge: Sahibinin benliğinden fıskıran tüm tinsel özlerin bir özeti, bir sonucudur aslında. En nihayetinde dolayımlanan ve gerçekleşen bir nesnedir.

Bir gerçeklik algısına sahip değildir gölge: Fakat gölgesini verdiği nesnenin gerçekliğini de onaylar.

Varlığın “oluş” hâlini imler. Görünür olanın nesnesinden hareket eden bir bilinç varlığın ne’liğine ilişkin sorulan tüm soruları da yedeğine alarak, yeni bir bilinç-alanı oluşturur. Görünür olanın dünyasına ait olan tüm nesneler, zamansal-uzamsal tüm akışların yönelimsel bir tasarımı, bir nevi hayalin gerçeklikle malul bir bireşimidir.

Zamanlara ve mekânlara göre değişse de aslında değişmeyen, hep aynı kalan şey, adlandırdığımız şeylerin kendi kalıcılıklarını onaylattıkları yapıtlardır. Her şey yazı ile başlıyor ve yazı ile resme dökülüyor. Görünür olan simgelerin görselleştirilerek dilselleştirildiği bir alanda ortaya çıkar yazı. O günden bu zamana da fazlaca değişen bir şey yok aslında. Ressam, nasıl, Yunanca’da canlı olan her şeyi yazan kişi (*zôgraphos*), Latince’de ise bir sanat yapıtını ortaya koyan kişi olarak adlandırılıyorsa, bugün de pek farklı bir eylemselliğe sahip değildir.

Resmin temel sorununun: “*Sonsuz anın içine gömülmüş bir tanrının görünüşü gibi bir görüntü nasıl yaratılabilir?*”²⁴ sorusunda yattığını düşünen Pascal Quignard’ın bu düşünme tarzı, Edmund Husserl’in hakiki anlamdaki felsefi görüş olarak kodladığı fenomenolojik ne’lik kavrayışıyla (*phänomenologischen wesenserfassung*)²⁵ eşzamanlı olarak düşünülecek olan bir bakışa da kapı aralar.

24 Pascal Quignard (2001): *Cinsellik ve Korku*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Can, s.41

25 Edmund Husserl (1997): *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, (çev. Abdullah Kaygı), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, s.72

Gölgenin yazılması (*skia-graphos*) eylemi, bakışsımsızlığı im-geler aracılığıyla kutsayan bir varoluşu örgütler. Ölü nesne, temsil edilen suskuyu ve öteki'nin kimliğinin yarılışının da temel amacını açıklar. Hiçbir benzeşik yönü olmayan nesnelerden azade kurulan bir şiir, resme düşürdüğü tüm varoluşsal kimlik yarımalarını ve döngüsel oluş'larını da hep gölgenin yazılması (*skia-graphos*) olarak betimleyebileceğimiz bir öteki'lik içerisinde gerçekleştirir.

Jacques Derrida'ya resim için "*kötü yazılmış yazı*" dedirten şey, piktografik temsil ediminin Derrida'nın her zaman için öncelik tanıdığı bir mevcudiyet metafiziğinin tamamen dışında hareket ediyor olmasıdır. Zaten Derrida'yı bir *ilk-yazı* (*arche-écriture*) düşüncesine götüren şey de böyle bir imsel donanımdır. Her şeye rağmen, saf bir mevcudiyetin (*présence*) dolayimsızlığı içerisinde hareket eden ilksel bir yazı düşüncesi, gerçekte bilincin farklı katmanlarında kendine yer edinen betimsel bir uzamın gösterenini, varoluşsal hâlini imler. İşte bu yüzden resimsel imler hep hazır bir donanım olarak yerini korumuştur toplumsal hafızada. İmgelemsel alana üşenmeden yapmıştır yığınağını.

Hakikatin ontik bir mekânda dile geldiği bir sanat olarak görebileceğimiz resim sanatında, imgesellik her zaman had safhadadır. Bundan dolayı da aynı olanın tekrarı vardır. Bir bütün olarak imge, başlıbaşına söylemsel bir keşiftir. Hem şiirde hem de resimde söylenecek şeyleri ve temsile el veren bütün görme biçimlerini kuşatan imge, sessizliğe uğratılmış bir dünyayı sözcükler dolayımında görünür kılmaktadır.

Oysa şimdi çok daha açık bir şekilde duyumsuyoruz: *Resmin dinginliği, şiirin yazıya sinmiş edilgenliği ve dile geldiği suskunluğudur.*

"*De te fabula narratur*" (Anlatılan senin hikâyendir) diyen Horatius, "*Şiir de resme benzer*" (*ut picture poesis*) diyordu.²⁶ Sanatın mimetik olandan yola çıktığını düşünen Platon için, zaten şairler de ressamalar gibidir: Her ikisi de doğayı taklit ederler.

26 Q. Horatius Flaccus (1994): *Iambuslar, Lirik Şiirler, Satırlar, Mektuplar*, (çev. Türkân Uzel), Ankara: T.T.K. s. 269

Sürekli bir akışkanlık içerisinde evrilen resimsel tüm görünümler, anlamı tüketen bir temsilden ziyade, anlamın dilsel dolaşımını içerisinde zaman ve mekânın özgüllüğüne yayarak bir kalıcılık sağlaması sayesinde oluşur. Görüntünün dile aidiyeti neyse, dilin de görüntüye aidiyeti böyle bir temsiliyet içerisinde gerçekleşir. Onun için, yazınsal olanın sınırları dâhilinde hep bir temsiliyet edimi içerisinde varolur resim ve şiir. Birbirlerini dışalamayan; ne içerisi ne de dışarısı diyebileceğimiz bir ara uzamda yerlemlendirebileceğimiz bir sorunsal olarak durmaktadır daha çok.

Gerek John Ashbery, gerekse Dennis Phillips'in şiir dilini resim diline aktardıkları şiirlerinde de bu ara-uzamın farklı özelliklerini ve resimsel düşüncesin şiirsel imler dolayımında dile geldiği yazınsallığın ne kadar heyecan verici olduğunu görmek hiç de yabana atılır şeyler değildir. Aynı şekilde, Brueghel'in *İkarus'un Düşüşü* (*De val van Icarus*) resmini şiirsel sözün özgüllüğü içerisinde betimleyen İngiliz şair Auden: "Brueghel'in *İkar*'ında mesela, bana mısın bile demeden nasıl/ Her şey sırtımı çeviriyor felakete? İşitmiş olmalı pekâla/ suyun şıptısını rençber, ümitsiz haykırışı" diye devam eden şiirinde, bu mitik olayı Brueghel ile aynı yazınsal eş-zamanlılık içerisinde şiir dilinin dolayımsallığında eritmesini bilmiştir.

Bir Paul Klee resmindeki şiirsellik ve piktografik unsurlar ve yine bir Paul Cézanne tablosu, *Les Grandes Baigneuses* (*Yıkananlar*), yazı ve resmin içine geçtiği; sınırlarını kendi eşikleri içerisinde imgeleyen eşsiz birer kaligrafi örneği değiller midir?

Nasıl ki Antik Yunan'da resim en nihayetinde tinin içsel karakterine (*to tēs psychēs éthos*) ulaşmaya çabalayan ruha öykünerek ona yaklaşmaya çalışan bir resim idiye; Ortaçağ kozmolojisi de şiirin görselleştirici ve sureti ortaya çıkaran yapısından ürküyordu.

Ressam, kesinlikle suskun bir şair değildir; şairin bir söz ressamı olamayacağı gibi. Eskilerin resmi, imge halinde yoğunlaşmış bir şiir anlatısıdır. Simonides şöyle diyordu: "Söz, eylemlerin imgesidir (*eikôn*).” Etik an, imgenin "sessiz sözü"dür. İmge-eylemler insanların *éthos* halinde yoğunlaşarak (tanrılaşarak)

öteki insanların belleğine girmesini sağlar.²⁷ Leonardo da Vinci de *Defterler*'inde; şiirin nesneleri, eylemleri, olayları sözcüklerle göstermeye çabalarken; ressamın ise onları şekillendirmek için, o şekillerin doğru görüntülerini kullandığını dillendirir. O yüzden resme dilsiz şiir diyen şairin, aynı şekilde şiiri "*kör resim*" diye niteleyecek olan ressamı mazur görmesi gerekecektir. Bu anlamda da zaten da Vinci için şairin kalem, hiçbir şekilde ressamın fırçasıyla asla boy ölçüşmeyecektir.²⁸

Leonardo da Vinci'yi haklı çıkartırcasına, Jean-Léon Gérôme'un *Pygmalion ve Galetea* (1890) isimli tablosu gerçekçiliğin sınırlarının fırça darbeleriyle nasıl aşkınsal bir hakikate dönüştüğünün eşsiz bir kanıtı olarak çıkar karşımıza. Sanatın taklit ilkesinden yola çıkması gerektiği anlayışını resme en iyi dâhil eden ressamlardan biri olan Gérôme, bu resminde mitolojik ve ikonografik tüm temsil biçimlerini en ince ayrıntısıyla resmetmesini bilmiştir. Heykeltraş *Pygmalion*'un atölyesinin sağ alt köşesinde Homeros ile Vergilius'un büstleri de vardır. Sanatsal aşkınlığın hakikate dönüştüğü böylesi bir durumda, resmin suskunluğundan doğan şiirselliği Homeros ve Vergilius büstleriyle dolaşıma sokar Gérôme.

Aynı uğrakta ele alınabilecek olan Marcel Duchamp'ın *Merdivenden inen Çıplak* resmi de Harold Rosenberg'in bir şiirinden esinlenerek yapılmıştır. Bir başka örnek Mayakovski'nin "*Protto*" şiirinden esinlenen Manet'nin *Olympia*'sıdır. Kelimeler ve harflerle oynayarak kaligrafinin ülküsel utkusuna en fazla yaklaşan şairlerden biri de hiç şüphesiz, Guillime Apollinaire'dir. Onun, "*Havuz, Fıskiye ve Güvercin*" başlıklı şiiri çoğu letristi bile kışkındıracak şekilde, figürün ve dilsel resmetmenin bir başyapıtıdır neredeyse.

Sözün *ideogram*'laştığı bir uzamda kendi zamanının dışında, zaman-mekân algısının içiçe geçtiği kübist resim dilinin ilk

27 Pascal Quignard, (2001): *Cinsellik ve Korku*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Can, s.41

28 Leonardo da Vinci (1992): *Defterler*, (çev. Turhan Ilgaz-Hakan Yılmaz), İstanbul: Hil, s.20, 22

adımlarını atan bir şair Apollinaire. Aslında Apollinaire'in yaptığı, Fransız fütürisit ressam, Georges Braque'ın bir bütün olarak nesnelerden ziyade, nesnelerin arasındaki ilişkilere odaklanan poetik duruşunun şiire taşınan bir başka boyutudur. Tüm *avant-garde* sanatlarda olduğu gibi, burada da *avant-garde* sanatın çok yönlü getirilerinden birini görmek mümkün: Dilsel bir yıkıntı ve bu yıkıntı içerisinde şiire armağan edilen çokanlamlılık.

O halde şiirin görüntüler dünyasından taşan imgelerin bizi alıp götürdüğü yer bir *yazı yitimi* (*agraphia*) değil midir? Bir yazı yitimini önceleyen dolaysız bir algılanım biçiminin kendisini dayattığı bir farkındalık içerisinde, her zihin tarafından görülebilir olmayan imgeleri ve nesneleri kayıt altına almış olmuyor mu?²⁹

Çizgiselliğin anlatım olanaklarını imgelem dünyasının akışkanlığı içerisinde dile getiren Yüksel Arslan'ın resimlerinde de böylesi bir poetik duruş ve kayıt altına alınmış nesnelerin ve imgelerin *yazı*'yı özgürleştiren kesintisiz bir geçirgenlik hâli egemendir. Temel öncüllü çizgi olan Yüksel Arslan'ın figürlerindeki imgeleme gücü, grotesk anlatımın da tüm verilerinden faydalanmasıyla sanat-ötesi, resim-ötesi bir alana eklemlenmiştir. Yaptığı işleri *arture* olarak adlandıran Arslan'ın bu ürünleri, bildik sınırları ve mekân duygusunu zorlayan bir *pathos*'a sahiptir. Bu yüzden düzçizgisel anlamda bir resim değildir *arture*'ler; bunları yapan da bir ressam değil. Peki, o zaman nasıl adlandıracağız bu işleri ve bu işlerin sahibini? *Arture*'nin gerçek anlamıyla bir resim olmadığını; resim ile yazı, resim ile şiir arasında bir sanat olduğunu dillendirir Arslan. Böylece sanatçıyı hem bir düşünür hem de bir *şair-desinatör* (*dessinateur-poète*) olarak kodlar.³⁰

Sözün sınırında duran ressamlar gibi, suskunun sınırında duran şairler için de sonuç hep aynı: Renkler, hareketler ve susku iç içe geçecek; yeni bir görü, yeni bir düşsellik peyda olacak. O yüzden, varolan tekrarin indirgenemez başatlığı içerisinde hiçbir zaman kendi nesnesiyle buluşamayan bir arzu ve görme biçimine

29 Ahmet Bozkurt (2003): "Ayna Bedenlerden Harf Bedenlere İsmet Doğan Resmi", *Skala*, sayı:21, s.67

30 Yüksel Arslan (1985) : *Influences: 126 Artures*, Paris, s.6

sahip olan resmin dünyası, hep sınırsal bir dünya va'zeder. Şiir ise imgelenmiş olanın ara-bölgelerinde dilin tüm kırılğan kök uçlarına nüfuz eder. Onun için Charles Demuth, Wassily Kandinsky, Jackson Pollock, Mark Rothko ve Paul Cézanne gibi yazı ile görsellik arasındaki ilişkiye her daim özen gösteren ressamları da Jacques Derrida'nın öngördüğü "*kötü yazı*" dünyasından ayrı tutmak gerekecektir: En azından Derrida'nın şerrinden korumak için.

İmgeleri dehşetengiz şekilde çoğaltan bir çağın yangınına kendisini kaptıran bir şair, elbette ki sözün özgüllüğüne ve varoluşa kökensel mahiyetini kazandıracak olan bir görme'nin, bakışın açtığı bir gedikten resmetmenin ve resmin diline ulaşacaktır.

Dile Gelen Bedenin İmgesel Fenomenolojisi

Orhan Koçak *İmgenin Halleri*'nde, Mithat Şen'in yapıtlarının kırılğan bir dengenin ürünü olduğunu dillendirmişti. Daha çok, geçmişle yaşanmış bir alışverişin resmin içine taşındığını, orada tekrarlandığını düşündüren yapıtlardır Şen'in ürünleri. Bu yüzden kırılğan bir dengenin ürünüdür. Çünkü, temsilcisi olduğu o iç dünyanın var edilmesine yardımcı olmasına bağlı olarak kurulabilen bir dengedir bu. Bu sebepten olsa gerek, Koçak bir iletişim patlamasına karşı bir savunma biçimi olarak gördüğü *suskunluk* deneyimini de Şen'in resmindeki kendi sorusuyla boğuşan tavrına verir.³¹

Zeynep Sayın'ın, ele aldığı sorunsalların kavramsallaştırılmasına ilişkin hatırı sayılır bir zaman açığından soluklanan bir metin olarak gördüğü *Mithat Şen ve Bedenyazısı*³² da, görünür olanın açığa çıktığı sınırsız bir uzamda öykünme, temsil ve imge kavramlarına yüklediği farklılık biçimleriyle değerlendirilebileceği gibi, kendi içerisindeki özdeşliği açık ya da gizli bir şekilde aynı öznenin farklı monadlara bölünen *farkındalığında* psişik bir özgüllüğe kavuşturan "ben" duygusunun öncelediği estetizmin açığa çıktığı bir metin olarak da görülebilir. Bu bağlamda Sayın, Mithat Şen'in resmine eğilirken yalnızca *Doğu*'ya ve *Bati*'ya ve imgeye ilişkin iki ayrı metni birden içermeyi ve *meta-phérein*'i iki ayrı bağlamda birden açıklamayı değil, düzçizgiselliği ve *telos*'u kıran iki ayrı zamanı da zamanlararası bir yarıktaki konumlandırmanın olası olup olmadığını tartışmayı amaçlar. Bunun için de İslamiyet'e ilişkin bir bağlamda imge kavramına yeniden yaklaşmak gerektiğine

31 Orhan Koçak (1995): *İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme*, İstanbul: Metis.

32 Zeynep Sayın (1999): *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, İstanbul: Kaknüs.

işaret eder Sayın. Zira, ona göre İslâmiyet'i *meta-phorikos*'un, yani imgenin taşıyıcı işlevinden uzaklaştırmak ve sanat öncesi bir yerde yeniden konumlandırmak gerekmektedir.

Heidegger'in ontik-ontolojik farklılık olarak varlıkla varolanı birbirinden ayırttığı uzama³³ atıfta bulunarak, İslami uzamda varlığın saltık ve radikal bir yabancılık halinde konumlandırıldığı anda, onu *phérein*'in taşıyıcı özelliği sayesinde görünmez *idea*'ların *meta* evreninden varolana taşıyarak görünür kılmak gibi bir çabanın İslami uzamda devreye girmediğini söylemektedir Sayın. Onun için, Mithat Şen'in görsel metinlerindeki "*beden imgesi*" üzerinden özdeşliğin kendinden uzaklaştırılarak, kendi üzerine katlandığı bir metinle karşı karşıya kaldığımızı söyler Sayın. Bu çok katlılık ne kadar Mithat Şen'in resmine özgü bir *farkındalık* (*awareness*) durumu ise, bir o kadar da üzerinde durduğu coğrafyanın uzamsal içkinliğine egemen olan bakış açısının simetrik görme biçiminin ürünüdür. Dolayısıyla Mithat Şen'in resminde ortaya çıkan ve yazarın da bir anlamda bir hedef ve *telos* olarak açığa çıkartmak istediği şey, aslında tamamen ele aldığı nesnenin imgeselliğine içkin olan bir anlam haritasıdır. Bu haritada mekânı yiten coğrafyalardan ve gövdesinden kopan bedeninin eril söyleminden başka bir şey bulamayız aslında. Ancak Zeynep Sayın'ın bu görsel metinlerde temel izleğini sürdüğü şey, bir anlamda "*arzulanan belirlenememezliğini elinden alarak onu hak etmediği bir çerçevede belirlemiş*" olmak gibi çelişkili bir duruma da yol açar.

Simgelerin ve eğretilmelerin bir temsil ilişkisi içinde bulunduğunu savlayan Sayın, simgeler ve eğretilmelerin kurdukları bu benzeşim sayesinde kendileri dışına çıkarak, kendileri dışında bir şeyi temsil ettiğini ve böylece temsil ettiği bu dışsallık sayesinde varolduğunu düşünmektedir. Yalnız bu dışsallığı simgeler ve eğretilmeler için değil, sözcüğün geniş anlamıyla imgelerin tümü için geçerli bir olgu olarak ele almaktadır Zeynep Sayın. Zira

33 Görmenin iktidarının varolan üzerinden içerimlendiği bir "benlik" ve öznenin ontik farkındalığını bir beden imgeselliği içerisinde ele alan bir okuma için bkz.: Ahmet Bozkurt (1999): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53, s. 47-49.

onun deyimiyle, kendi dışındaki şeyi imleyen bir dışsallık biçimidir imge. Yazarın kurulan bir *benzerlik* ve *temsil* sayesinde varolabilen simgesel sanat gibi, varolan bir şeyin, bir mevcudiyetin (*présence*) yeniden üretimi olarak gördüğü temsil ise, kendisiyle ilişkiye giren her imgenin kaçınılmaz olarak bir mevcudiyet olarak değil, artık ondan farklılaşmış olan başka bir şeyi dile getiren bir hakikat olarak açığa çıkar. Ancak, kendi dolaylılıkları sayesinde dile gelmekten yoksun şeyleri dilselleştiren imge nosyonunu ise, *metaphorâ* karşılığı olarak kullanmaktadır Sayın.

Bilinmeyeni görünür kılan imgenin dışsal temsili olmaksızın varlık kazanamayan nesneler, bu yüzden imgelerin kaçınılmaz bir temsil ve iktidar ilişkisinin oyununu sürdürmesine de aracılık eder. Kendi başlarına mevcudiyetlerini dile getiremeyen nesneler ise dışsal olana ilişkin bir akışkanlık içerisinde çevrimlendiği müddetçe tek başlarına hiçbir mevcudiyet fikri taşıyamaz. Ancak dışsal olana yönelik bir hareketlenme sonrasında bir varlık ve özdeşlik formu kazanır. Zira, imgeler bir yandan görüngüler dünyasından aşkınlığın uzamına çevrimledikleri, öte yandan aşkınlığın uzamından görüngüler dünyasına taşıdıkları nesnelere benzer, onları temsil eder, onları görselleştirme ve dilselleştirme görevini üstlenirler.

Bu temel izleği takip eden Zeynep Sayın, Mithat Şen'i *Üç Beden Serisi*'nden hareketle imgelerin ezberinden ve temsilden rahatsızlık duyan ve onları temsilin açmazından kurtarmayı amaçlayan bir sanatçı olarak okur. Zira Sayın açısından, imgeler içine kilitlendikleri tekrardan ve temsilden kurtularak kendilerini özgürleştirmek, tutsaklıklarını aşmak zorundadırlar. Bu bağlamda öykünme (*mimesis*) ile dışında bir bağı olan imgenin sureti olduğu şeyi temsil etmekle ve bir yandan da öykündükleri nesneye varlık kazandırmasıyla zaten bu tutumu haklılaştırdığını görmektedir. Geleneksel felsefi kozmolojinin her şeyi benzeşim ilkesine göre tekrar eden yapısını, nesnesine dışsal olan bir imgeselliğin, nesnenin içselliğini benzeşimle dile getirmekle yükümlü olduğu bir yokluk içerisinde imler. Dolayısıyla böyle bir öykünme dolayımında Mithat Şen'in resmi de kendilerini de-

ğil, imledikleri şeyin aslını temsil etme iddiasında bulunduğu için onları bu açmazdan kurtarmak ister. Bu da en özlü haliyle Mithat Şen'in resminde imgelerin dışsallığının kırılmak istenmesiyle açığa çıkar.

Nesnelerin kendilerini temsil edemeyeceğini dillendiren Sayın; çelişkili bir durum olarak gördüğü iktidarın, nesnelerin elindeymiş gibi görünürken vücut bulmak için nesnelerin yine de imgelere gereksinim duyduğu bu sorunsalın açmazından soluklanan görsel bir metin olarak görmektedir Mithat Şen'in resmini. Bu metin aynı zamanda imgeleri bir yandan benzeşim ilkesinden kurtarmak isterken, öte yandan nesneleri kendi başına bırakmayı amaçlayan bir metindir. En nihayetinde de böylesi bir çaba, imgenin kendisini 'temsil' ilişkisinden sıyırmak istemesiyle bir anlama kavuşmaktadır. Bu bağlamda da zaten Zeynep Sayın, Mithat Şen'in beden imgelerini, özgöndergesel olmayı amaçlamalarına karşın, yine de kendi dışlarında bir şeye işaret etmesiyle biricik bir uzama oturtur. Böylece Sayın, imgenin dışına çıkma çabası olarak tanımladığı Şen'in resmini, özellikle beden imgesini varlık ve yokluk ötesi bir uzamda nasıl yalnızca kendine işaret eden anlam ve *imge-ötesi* bir kendiliğindenliğe taşımaya çalıştığını göstermeye çalışmaktadır.

İmgelere tuzak kurmayı düşleyen Mithat Şen'in, onları varlıkbilimsel bir merci olmalarını engelleyen bir oyun alanına taşıyarak, onların anlam fazlalığının yol açtığı semiyotik şiddeti ve bu şiddetten kaynaklanan anlamsal öte-söylemleri yok etmeyi amaçlar. Bunu, yani imgelerin varlıkbilimsel bir merci olmalarını, onlara katmaya çalıştığı farklı bir zaman boyutu ile engeller. Dolayısıyla, dilin sınırlarına olan bağımlılıklarından dolayı kendisini bu sınırlar içerisinde hep korunaklı hisseden benzeşim ilkesini, Mithat Şen garip bir şekilde tekinsizleştirir. Zeynep Sayın'a göre, Şen bunu imgesine yeni içerikler ekleyerek, benzeşim ilkesini kendi gövdesinden bile yoksun bırakarak ve gövdesizliğe öykünerek yapmaktadır. Kendinden başka bir şeyi imleyerek başkaları tarafından imlenmeye kapı aralayan ve bir anlamlandırmalar zinciri içinde yer alan bir imge olmaktan

uzaklaşır böylelikle Mithat Şen'in beden imgesi. Anlama yol açacak imgesel herhangi bir farklılıktan bile söz edemeyiz böylesi bir tavırdaki ısrarla, ne kadar sarmallanırsa sarmallansın, kendinden bile farklılık göstermekten kaçınır. Şen'in gövdesinden soyunmuş imge-atığı, ona farklılık sayesinde anlam yükleyebilecek herhangi bir dizgenin içinde yer almaz.

İşte bu yüzden, Şen'in anlam dışı bıraktığı bu imgenin bir metafor bile olmadığını savlar Sayın. Zira Şen, bedeni hiçbir yere taşımamıştır ve bu imge de ona ne toplumsal ne kültürel ne de biyolojik bir anlam fazlası katmamıştır. Ancak onu bir oyunun, kendi oyununun içine sokmasına karşın temelde yerinden bile kıpırdatmaz. Bedene dışsal bir özellik olmaktan kurtulan imge, böylece bedenle beraber özdeşlik ve farklılık ötesi bir yere taşınmıştır. Şen'in, bedenini varlık ile yokluk, bütün ile parça *arası* gövdesiz bir yere oturttuğunu söyler Sayın. Bundan kastı ise, ısrarla o alana öykünerek o *ara-alan*ı tekrarlamasıdır Şen'in. Zeynep Sayın'ın tüm söylediklerinden hareketle bu *ara alan*'ı İslami uzamda ele aldığımız zaman ya da Deleuze ve Guattari'nin *noolojik* okumasına tabi tuttuğumuz zaman, Antonin Artaud'un özgürleşimci çılgınlığından türeyen bir "*organsız gövde*" karşımıza çıkar. Her şeyden önce İslami uzamda böylesi bir *ara-alan*, *ara-dünya (mundus imaginalis)*, S. Hüseyin Nasr'ın da değindiği gibi, İslami sanat tarafından yaratılan mekân ile bu dünyevi hayatta insanın yaşadığı fiziksel mekân arasında bir süreksizliğin öngörüldüğü bir noktada, imgelem dünyasına egemen olan aşkın boyutta mümkün olmamaktadır.

Oysa, Zeynep Sayın'ın okumasında nesneyle imgesi arasındaki zaman-açığı ve imgenin aslına oranla ikincilliği bir yana, geçici olmaktan kurtulur imge; asıyla kendi arasında açılan bir uzama yerleşir ve asla yerinden kıpırdamaz. Ne ki, Sayın, kendinden bile feragat etmiş bir *imge-atığı* olarak görmektedir Mithat Şen'in bedenini. Bir yönüyle de şimdiki zamanın eşliğinde varolabilen bir atıktır. Heidegger'in *geworfenheit*'i misali, Şen'in *bedeni kendinden bile soyarak* bütün sınırların ötesinde ve arasında nesnesiz bir atığa dönüştürmek ve sureti olması gereken

aslından ve kendinden bile feragat etmek istemesi, onun bu atığı yerleştirdiği zaman aralığından kaynaklanır. Dolayısıyla, sonsuza değin mevcudiyetle eklemlenme durumunda, asılla suret arası bir yerde kalacaktır Mithat Şen'in beden imgesi. Onun için, aynı zamanda eski ve yitik bir duruma duyulan özlemin tekrarıdır bu. Hazzın sonsuzluk isteğine ulaşmayı istemektedir Şen'in beden atıkları. Bunun için de sürekli olarak ebedi bir dengeyi aramakta; kendilerini yok etmek, geldikleri anorganik maddeye geri dönmek istemektedirler. Bu anorganik geçmişe duyulan arzunun ve bedensel imge-atıklarının gereksiz kalma, yok olma isteğinin belirginleştiği *Beden 3. Seri*'de Sayın, aynı zamanda yok olma isteğiyle yeniden başlama arası bir gerilimin sürekli tekrarından oluşan bir yarığa da dikkat çeker.

Tam da bu yüzden, Mithat Şen'in beden atıkları, bütün ayrışmışlıklarına karşın, bir yandan zamanı durdurmaya ve sabit kılmaya amaçlarken, öte yandan zamanın geriye dönüşünün olmadığını bilincindedirler ve bu dönüşsüzlüğün oyununu zevkle gerçekleştirirler. Bu nedenle Şen'in bu iki farklı zamanın yanyanlığından oluşan tekrarı, dolayısıyla yaşama içgüdüsünü "evetlemesi" gerekir Sayın'a göre. Onun için Mithat Şen'in ebedi tekrarı; tekrar eden, aslından ve kendinden feragat etmiş bir imge atığının kendini kurucu ve düzenleyici bir ilkeye dönüştürerek, atığın yalnızca kendinden ve kendi açılıp kapanmalarından aldığı zevki sonsuza değin sürdürme isteğinden kaynaklanan, sürekli bir başlangıcın 'evetlenme' ilkesidir.

Sonuçta Mithat Şen'in beden atığı da yitmişliğini yadsırmakta; onu Nietzschevari bir biçimde evetleyerek kendini erotizmin sonsuz tekrarına taşımaktadır. Boşuna değildir aslından ayrılmış bu atığa Şen'in *beden imgesi* adını vermesi: Sarmallanmaya ve katlanmaya, her seferinde baştan çıkmaya, ayrışmaya ve kırılarak yine de aynı sınırlar içinde kalmaya teşne ya da mahkûm bir tekrarın ürünüdür Şen'in bedeni. Şen'in beden imgesinin zamanda ve uzamda açtığı yarık özdeşlik ve farklılık ötesi olan bir ara-alandan kaynaklanan sürgünlük ve yabancılık psikoza içerisinde bulur kendisini. Onun için Sayın, *unheimlich*'in örgütle-

diği bir sürgünlük ve psikotik yabancılık halinin bir *bedenyazısı* olarak gördüğü bedenin imgeselliğinde, bedene ilişkin söylenen her sözün bedenin yerine geçerek onu bir söylemler bütünü olarak gördüğü modernist söylem kümesinin, bedeni egemen özne tarafından okunabilen bir şeye dönüştürerek anlambilimsel bir dizgenin içinde örgütlediğini ifade eder.

Mithat Şen'in zamanda açtığı 'sonlu' yarığın kendini aşma fırsatını tanımamış ve onu sonsuz bir determinizmle kendine kilitleyerek, gerek içinde yer alma görüntüsünü yansıttığı modernizm sonrası söylemler bütününe, gerekse arzu yanılsamasını sunduğu sonsuz hazza bir oyun oynamış olmasını kendi karabasanını evetlemek olarak gören Sayın, bu evetlemenin Şen'in içinde yer aldığı coğrafyayla ve bu farklı coğrafyanın düşünce geleneğiyle yakından ilintili olduğunu düşünür. Bu ilişkiyi açığa çıkaran Sayın, Mithat Şen'in ben ile öteki arasında bir fark tanımayan ve bu farkın ötesinde ve öncesinde bir yerden soluklanan ve içsel bir aşkınlığa fırsat vermeyen evetleme ilkesini gerek *Batı* gerekse *Doğu* felsefesi çerçevesinde tartışmaya ve bu karşıtlığın nasıl aşıldığını göstermeye çalışır. Zira bedene ve bedenin söylemlerine ilişkin bir bağlamda düşünüldüğü zaman, Lévinas'ın bedenin ve yüzün fenomenolojisine vurgu yaptığı diyalojik bir sürecin göz önüne alınması da son derece önemlidir. Mithat Şen'in zamanda açtığı yarık, ancak Anadolu gibi melez bir uzamda varlık bulabilecektir. Zaten Zeynep Sayın da *Mithat Şen ve Bedenyazısı* I'nın dışında Şen'in beden imgesini göstereniy-le gösterileni arası bir yarığa yerleştirebilmesinin olanaklılığını taşıyan coğrafi bir uzam olarak gördüğü Anadolu'nun bu melez ve şizoid özelliğini diğer yazılarında aynı beden imgeselliği içerisinde ele almıştı.³⁴ Bu yapıtında da Sayın, iki farklı bilginin

34 Zeynep Sayın (1997): "Melezlik ve Edebiyat: Belirsiz Bir Alanda Dekonstrüksiyon", *Defer*, sayı: 30, s. 10-36; (1998): "Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: *Beden, Kesintisiz Metin*", *Defer*, sayı: 34, s. 14-45; (2000): "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I", *Defer*, sayı: 39, s. 159-204; (2000): "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II: İslami Beden Temsili", *Defer*, sayı: 40, s. 195-234; (2000): "Beynin Uzu", *Defer*, sayı: 41, s. 73-105.

yanyanalığından ayrı düşünemediği ve her ikisinin de yapıbozumundan soluklanan bir metin olarak gördüğü Şen'in görsel metinlerini *Doğu*'yla ve özellikle de Anadolu'ya ilişkin bir tasavvuf bilgisiyle ilişkilendirmeye çalışır.

Zamansal bir uzamın dışlanarak ele alındığı bir temsiliyet ve görme biçimi her şeyden önce kendisini yansılayan tekrarın indirgenemez diyalektiğini oluşturduğu gibi, Zeynep Sayın'ın bir temsiliyet biçimi olarak ele aldığı beden sorunsalı da temsilin dilde ve harekette yoğunlaşan imgeselliğini parantez dışında tutmaz. Merlau-Ponty'nin algısal fenomenolojisinde *uzam* içerisinde ve *uzam* sayesinde oluşan beden bir temsiliyet biçimi olarak varoluyorsa, Sayın'ın Şen'in beden imgesini, *Doğu* ve *Batı* bağlamında ele aldığı sorunsal da eşzamanlılığın tekrarından doğan bir algı kaymasından ve alt-bilincin farklı monadlara bölünen akışkanlığından doğan bu dünyaya içrek bir uzama sahiptir.

Dilin sınırlarının dünyanın sınırlarını belirlediği bir uzamda, Zeynep Sayın da Mithat Şen'in görsel metinlerini bu sınırın uzamsal içkinliğinde okumakta, hem yapıbozum hem semiyoloji hem de algısal fenomenolojinin verilerinden ve farklı disiplinler yapılarından hareketle bu beden coğrafyasını çözümlemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Derridacı bir yapıbozumla, semiyotik şiddetin bir suskunluğa dönüşerek imgelerin tahakkümüne direndiği noktada Barthesvari bir semiyolojik dizgeyle hareket edip, Wittgenstein'in resim kuramından hiç de uzağa düşmeyen dilsel-metinsel bir çözümlemedir Sayın'ın uğraşı. Bu anlamda da her yönüyle önemli bir ilk çalışmadır *Türkçe*'de.

Hiçbir zaman ikame ettiği bir isimsizlikle örtüşemeyerek, yeni bir arzu hâlinin sınırsal olanın ardında yatan ve imgesel bir tecavüz halinin sürekliliğini sağlayan varlığın görünmez yüzünü açığa çıkaran Zeynep Sayın'ın izleğini sürdüğü "bedenyazısı", *Noli me Tangere*³⁵ ile de hem *Doğu*ya hem de *Batı*ya ilişkin temel kırılma noktalarının kesiştiği bir uzamda yine öykünme ve temsil biçimlerinin de eşlik ettiği kültürel ve yazınsal bir bağlamda

35 Zeynep Sayın (2000): *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul: Kaknüs.

bu melez uzamlara ilişkin okumaların *kesintisiz* olarak devam ettiğini göstermektedir.

Zeynep Sayın, Batı diye nitelendirdiği uzamda sınırın ardında yatan şeye ulaşma arzusunu ve yine İslami Doğu olarak nitelendirdiği anlamlandırma dizgesinin sınırın ardında yatan şeyi nasıl anlamlandırdığını göstermeyi amaçladığı bu yapıtında ise, söz konusu Doğu-Batı karşıtlığının yalnızca Batı diye nitelendirilen coğrafyadan ithal bir karşıtlık olarak, bütünsel bir çerçevede bir araya gelmesi asla mümkün olmayan farklı bilgi yığınlarının farklı bağlamsal sınırlar içinde eşitleyen bir ucu açıklık içerisinde seyreden metinsel bir *yöndeşlik (convergence)* ve farkındalık biçimi olarak ele almaktadır.

Gerek fragmanter yapısıyla, gerekse de yazınsallığın en uç sınırlarında ilerleyen içsel derinliğiyle Zeynep Sayın'ın metni, hepimizin çok uzak bir coğrafyadan yankısını duyduğumuz, ama tanrısal bir ürkekliğin bizi ittiği çaresizliğin eşliğinde adlandıramadığımız titreşimlerin ve uçup giden dilselliğin görme biçimlerine abanarak çepeçevre muhayyilemizi saran "öteki" imgeselliğin metinsel düzlemde dile geldiği heyecan verici ve 'uçuk' bir çalışma olarak karşımızda duruyor. Birer okuyucu olarak, kendi kendisine dokunarak doyuma ulaşan bu metin karşısında yapacağımız tek şey var, o da duyumsal dilin tensel çekiciliğinin bedende biçimlenen ontik dili nasıl felce uğrattığını görmek olacaktır.

Ayna(sız) Işık

"Herkesin yüzünde bir ayna, bir köredici ışık,
bir Mukanna mı kayıtlıdır?"

Enis Batur

Işığı cisimlerin tözsel biçimi olarak algılayan Ortaçağ kozmolojisinde, ışık, aynı zamanda ruhsal gerçekliğin temel gerçekleşimi olarak görülmüş ve Tanrı bir ışık olarak tasavvur edilmiştir. Ortaçağ kozmolojisinde ışığın fiziksel gerçekliğinin dışında metafizik bir gerçeklik içerisinde konumlandırılan bu algılanım tarzı, ona matematiksel bir uyumluluk katmıştır. Bu matematiksel ve geometrik uyumluluğu tüm Ortaçağ figüratif sanatında görmek mümkün. Ayrıca, yalın renklerin canlılığıyla ışığın canlılığını birleştiren mimari betimlemelere Gotik Kilise çizgilerinde de sıkça rastlayabiliyoruz. Zira Gotik mimarideki en belirgin özellik, içeriye süzülen ışığın vitraylara kattığı canlılıktır.

Gizli ışık kaynakları sayesinde görüngüsel duyarlılığı mekânsal bir form içerisinde oluşturan Barok mimari tarzın yanı sıra aynı dönem ressamlarından Rubens ve Rembrandt'ın aşkînsal boyutta ele aldıkları ışık anlayışı da dokünsal tacizkârlığın ikiye bölünmüş başka bir üslubun yaratıcısı olmalarına zemin hazırlamıştır. Rembrandt'ta "kontrast"ın uygulanması aracılığıyla gölgedeki ışığın görülüp resmedildiği; Rubens'de ise "ışık-gölge tekniği"nin kullanılarak kışkırtılmış cinselliğin açığa vurulduğu yeni bir üslup ortaya çıkartmıştır. Bu anlayış, görmeye ve görünür olanın mutlak edilgenliğine kendisini açan Rönesans

resminde ışığın kırılma imlerinin ağırlığını fazlasıyla hissettirdiğinin de bir habercisi olma özelliğine sahiptir.

Ortaçağda güzel şeylerin organik mükemmeliyetinden hareket ederek, nitel ilke ile nicel ilke arasındaki karşıtlığı, ışığın oranların en üstünü olarak "*kendisiyle oranlılık*" şeklinde tanımlayarak çözmeye çalışan Robert Grosseteste için de ışık benzersiz bir oran ve *Yaratan*'ın bölünmez güzelliğinin temelini oluşturan ilksel bir temsil biçimidir. Yine Ortaçağ kozmolojisi içerisinde Aristoteles'in *hilomorfik (madde-suret)* anlayışından pek de uzakta olmayan bir yaklaşımla, ışığı cisimlerin tözsel biçimi olarak algılayan başka bir metafizikçi, Aziz Bonaventura da tıpkı Grosseteste'de olduğu gibi her güzelliğin temel ilkesi olarak ışığı kodlamıştır. Bonaventura açısından cisimler ışıktan ne kadar pay alırsa o kadar gerçek olarak ve o kadar hak ederek varlığa sahip olurlar.

Ortaçağ'da optik konusunda Batılı yazarların yararlandıkları tek kaynak, hem antik dönemin hem de çağının çok ilerisinde olan İbnü'l Heysem'in (Elhazen) görme ve gözün işlevlerini ele aldığı, *Kitab el-Menazir (Opticae Thesaurus)* adlı çalışmasıdır. Saydam cisimlerdeki kırılma kanunlarını bulan İbnü'l Heysem'in örtüşme ve yansıma ile ilgili yaptığı deneyler, daha sonraki teorik çalışmalarda kullanılmıştır. Gözün görülen nesneye görme ışınları göndermesi ile ilgili egemen olan dönemin hakim Öklidci ve Batlamyuscu anlayışını sarsan İbnü'l Heysem, ışığın yansıma kanunlarını, küresel ve parabolik sapmaları, daha sonraları ise *Snell Kanunu* diye bilinen ışığın kırılma kanununu bulmuştu. Işığın doğrusal hareketlerini gözlemleyen İbnü'l Gözün nesneden gelen ışıkları almasından sonra gözbebeğinden geçen bu ışığın görme sinirleri aracılığıyla beyne ulaştırıldığı tezi üzerine kurulan Heysem'in optik teorisi; özellikle küresel ve parabolik aynalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Küresel sapmaları incelerken, parabolik aynaların bütün ışınları tek bir noktada yoğunlaştırdığını keşfetmiştir.

İslam felsefesi içerisinde farklı bir eşikte duran Sühreverdi'nin İslam hikmetinin imgelemsel ve içkin olana yönelik (*mundus imaginalis/alem-i misal*) arketipsel kozmogonisinden hareket

ederek metafizik bir ışık deneyimine dayandırdığı İshraki felsefesinde (*Hikmet'ül İshrak*) de bilinç-üstü bir varlığa sahiptir ışık. Karanlığın ideaların belirlediği şey, ışığın ise bir varlık olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla onun varlığı kendisini her yerde hissettirir, yokluğu ise zaten karanlıktır. Aristoteles'in hilomorfik düşüncesinin reddi üzerine kurulu olan Sühreverdi'nin İshraki felsefesinde, ışık katmanlara ayrılmış bir ontoloji içerisinde yerini alır. Doğu'yu kozmik aydınlanmanın ve ışığın, Batı'yı ise maddi bir karanlık ve cehennemin temsilcisi olarak betimleyen İbn Sina gibi, Sühreverdi'de de hem Doğu'nun hem de Batı'nın başlangıç noktalarını imleyen varoluşsal bir kategorik bölümleme vardır. İmgelemsel bir varlık tasavvurunun oluşturduğu geometrik desenlerden neş'et eden bir ışık kozmogonisidir bu.

Bizzat kendi varlığıyla kaim herhangi bir şeye denk düşen bir varlık düşüncesinin, Plotinus'un ışığın farklı yüklemelerine gönderme yaptığı imajinal düşünme tarzında açığa çıkması; güneşten südür eden tözselliğin eşzamanlı doğumunu ifşa eder. Işığın simgesel dolayımına dayalı bir fizik anlayışı ortaya koyan Plotinus açısından, eğer güneş bir cisim olmak yerine, cisimden ayrı bir güç olsaydı ve böylece kendi ışığını meydana getirseydi, bu ışığın başlangıç noktası olmayacaktı. Onun nereden geldiğini söyleyemeycektik; dolayısıyla her yerde, sadece, başlangıcı ve kaynağı olmayan tek bir ışık olacaktır.

"*Işığı kendi ışığına perde*" (İbn Sina) olan bir ontolojik tasarımın her şeyden önce, kendisini *varoluş* ile eşitlemesi gerekir. Zira görüngüler dünyasında egemen olan ışık, dışsal bir forma sahip değildir. Dolayısıyla kendi nesnel gerçekliğine tezahür eden farklı bir bileşenden de yoksundur. Kendi varlığına ancak kendi özsel bileşenlerinin yansıması sonrasında ulaşacaktır. Bir aynaya ihtiyacı vardır görüngüler dünyasındaki ışığın. Zira, *idealar* (*eídos*) dünyasından doğan şeyler, kendi aynalarından yansıyan sonsuz bir ışıktan beslenirler.

Hiçbir şeyin bir ışık gibi görünemeyeceğini, görünebilirliğin ise herhangi bir tanıma ihtiyacı olmadığını söyleyen Sühreverdi, acaba nesnelerin söylemsel üretiminin ve gerçekliğin görüntü-

ler aracılığıyla yorumlandığı, adeta fotoğraf makinası sayesinde göndergenin fışkırdığı bugünkü durumda ne düşünürdü? Pek farklı bir şey olmazdı ama, yine de görünebilir olanın göstergesel gerçekliğinin varoluşsal olanı tamamen tükettiğinde ayak dirdi. Bu noktada hiç de haksız sayılmayız. Zira fotografik görüntünün virtüel olandan ayrık, farklı bir gerçeklik tasarımı ortaya koyması, modern toplumlarda sınırsızca tüketilen gerçeklik algısının nasıl imgesel bir süzgeçten geçirilerek, sahte bir doğruluğun içerisinde eritildiğinin bir kanıtıdır adeta. Işık aracılığıyla yakalanan görüntünün kopyalanmış hâli olan fotoğraf, böyle bir gerçeklik tasarımı sunar. Onun için; ölümün, yalnızlığın ve an'a ait olanın kendini ele vermesinde önemli bir araçtır fotoğraf.

Fotografik eylemde hep bir geçiş anı vardır. Buna ister Baudrillard'ın dediği gibi "*ışığın yazısı*" diyelim, isterse suskun görüntülerin dramatik eylemselliği, fotoğrafta her yönüyle gerçekliğin kopyalanmasına dayalı bir görüntü egemenliği vardır. Bundan dolayı, nesne ve fotoğraf ilişkisinin gün yüzüne çıkardığı bir transfigürasyon olarak görüntünün, bir metinle hiçbir ilişkisi yoktur. Yazmak, Roland Barthes'in dediği gibi, "*geçişsiz bir eylem*" (*écrire est un serbe intransitif*) ise, dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir bakışın virtüel bir görüntü aracılığıyla ortaya koyduğu şey, sadece nesnenin gerçekliğini çevrimleyen bir kopyalamadan başka bir şey değildir.

Varoluşun kapısının aralandığı ilk duraktır ışık. Doğrusal bir çizgi üzerinden hareket eder; dolayısıyla nesnelerle hep dolayım sal bir şekilde ilişkide bulunur. Suretlere ve formlara boy lamsal bir şekilde yeni görme biçimleri kazandırır. Nesnelerin dış formundaki yapaylıkların bir benzeri olarak görünmesinden dolayı, imgesel bir görüntü içerisinde yer alır. Nesnelerin ışığı yansıtarak optik bir görüntüye dönüşmesinden ve onun görün gesel bir taklidinden başka bir şey olmayan imge; ışığı simgesel bir aralıkta konu edinmemize olanak sağlar.

Tam da bu bağlamda hiç de haksız göremeyiz Paul Cézanne'ı. Ona göre, ressam için ışık yoktur aslında. Optik bir duyumsallık içerisinde gözlerimizin düşündüğü şeye, yani renklere izlenimsel

bir form veren ressam için, bu karışım idelerin kipliğinden özsel bir pay çıkartmıştır kendisine. Bunun için de yepyeni bir ışık bilgisi gerekmektedir.

Bu ışık bilgisini en iyi kullanan ressamlardan biri olarak gösterebileceğimiz Georges de La Tour, lamba ve kandil gibi dolayım sal araçlar sayesinde elde ettiğ i ışık ile figüratif resim sanatına yalın bir lirizm katmıştır. Onun *Kandilli Magdalena* ve *Yusuf'un Marangozluğu* adlı tabloları ışık-gölge (*chiaroscuro*) tekniğ inin uygulandığı en lirik ve şiirsel çalışmalardır. Gerek Velázquez'in *Las Meninas'ı* (*Nedimeler*), gerekse Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi* adlı tablolarında hep aynı ışık bilgisinin yalınlığ ının ancak bir ayna aracılığıyla bütünleştirildiğ ine şahit oluruz. Belki de Lacan'ın niyetini çok önceden haber veren bu resimsel tasarımlar, dilsel bir yarı k (*punctum*) içerisinde dokunsal olanın optik duyumuna imgesel bir veçhe eklemektedirler. Zira, hep bir "öteki" dolayım ında inşa edilen kimliğ in (*identité*) varoluşsal eksikliğ inin farkına varırken özdeşimde olduğ u şey, karşısındaki aynadır. Zaman ise *Kandilli Magdalena*'nın m umundan yayılan ışı k la beraber erimektedir.

Bir metafor olmaktan daha çok nesnel etkileşimlerin bilinç alanına dâhil olan aşkınsal bir uzama denk düş en ışık, gösterimsel olanı da güçlü kontrastlar aracılığıyla algıya açık hale getirir. İşte bu nedenle, renksel izlenimlerin göz aracılığıyla aktarıldığı şeylerin nesnel düzeneğ i içerisinde temsil edildiğ i bir uzam ön-görür ışık.

Ayna Bedenlerden Harf Bedenlere:

İsmet Doğan Resminde Bengi-Bakış'ın *Esemplastic* İnşası ve *Penetrātum*

I

"Le jeu est la disruption de la présence."³⁶

Jacques Derrida

Esemplastic kavramını Yunanca εἰσενπλαστικὴν sözcüğünden türeten Samuel Taylor Coleridge; tüm yazınsal metinlerinde bir biçime sokmak, apayrı şeyleri düzgün bir bütünde birleştirmek anlamlarına gelecek şekilde kullanmıştı.³⁷ Göstergelerin akışkanlığı içerisinde var olan, kendisini yazı içerisinde deneyimleyerek aşkın üst kodlarla hayata müdâhil olan bir nesneleşme sürecinin ürünüdür kavramlar. Süreğen imgeler evreninde hayat bulan her kavram, olasılıkların çevreninde dönenip duran örgen bir yapıya sahiptir. Bu örgenlik de onun yeterli bir ölümsüzlük ve tamamlanmışlık yazgısını zamanın örttüğü bir safiyet içerisinde adlandırmasına olanak tanır. Tinin gölgelediği bir dünya içerisinde vücuda gelen böylesi bir edimsellik, hep bir paranteze alınan varlık dolayımında varoluşunun farkına varır. Bir nevi *bulunma* edimi olarak da düşünülebilecek olan bu olgu, saf bir dünyanın trajedisidir. Bu trajediyi var kılan ise, hep tanrısal zayıflığın ölüm

36 "Oyun mevcudiyetin kesintiye uğramasıdır." Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil., s. 426.

37 Samuel Taylor Coleridge (1993): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: Y.K.Y., s. 67.

korkusuna içkin olan *bulunma* hâlidir. Bu türden bir bulunma hâli içerisinde zihne ait tüm duyumsallıklar (*aîsthêsis*), görünüşte bir merkez düşüncesinden hareket eden bütünselliğin dekonstrüktif bir çaba içerisinde parçalanmasından sonra, *esemplastic* bir eylem içerisinde birleştirilmeye çalışılır.

Jacques Derrida'nın *yapı* kavramına yüklediği özsel bir olay vardır. Bu olay ona yüklenen tüm anlam yüklerinden çok daha farklı bir uzamda ortaya çıkar. Yapı ona yüklenen tüm anlam katmanlarından farklı olarak bir "*kopma*" (*rupture*) ve *çiftkatlanmanın* (*redoublement*) dışsal biçimi ile varolmaktadır. Derrida'nın ısrarla üzerinde durduğu "*yapının yapısallığı*" düşüncesi, Batı epistemesinde hep indirgenen ve nötralize edilen bir kavram olagelmıştır. Bu indirgeme edimi ise ona bir merkez bahşetmekten ziyade, bir *mevcudiyet* (*présence*) düğümüne ve sabit bir kökene duhul ettirilen bir jest yoluyla gerçekleştirilmiştir. Derrida'nın "*yapının oyunu*" (*jeu de la structure*) diye adlandırdığı şey, tam da bu noktadan sonra bizatihi bir merkezden yoksun bir *yapı*'nın bizzat, düşünülemez olanı temsilinde düğümlenmektedir. Fakat şunu unutmamak gerekir: Merkez aynı zamanda açtığı ve mümkün kıldığı bu oyunu kapatır da. *Kurulmuş* bir oyun kavramının, merkezleşmiş yapı kavramının, gerçekte kendisini kurucu bir hareketsizliğe ve güven verici bir kesinlik içerisinde inşa olmasına bağlayan Derrida açısından tek kelimeyle bir anlamın tarihi içerisinde *alınan* merkez düşüncesi, daima yapıyı oyunun dışında olan tam bir mevcudiyetten itibaren düşünmeyi denemiştir. Onun *mevcudiyet* (*présence*) olarak belirlediği olgu, merkezin tüm adlarının sürekli sabit bir mevcudiyeti imlemesi ile (*eidos, arché, telos, energia, ousia, aletheia*) aynı bağlamsal süreçte tezahür eder. Derrida'nın bir *kopma*, kesinti olarak adlandırdığı olgu ise sözcüğün tüm anlamlarında hep bir *tekrarı* (*répétition*) imler.³⁸

Paul Cézanne de anlamsız hiçbir ögesi olmayan bir görme duyumsallığından hareketle kendi ölü doğasını oluşturdu. Res-

38 Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil., s. 409-411.

min merkez yapısı içerisinde oynadığı oyun, ona sanatın kişisel bir duyumsama biçimi olduğunun farkına varma imkânını sağladı. Böylece Cézanne, sanata duyumsal bir gövde kazandırarak, onu bir resim olarak örgütlemeyi öngörmüştü.³⁹ Varolanın duyumsanabilir bir etkinlik kaynağı olarak *aîsthêsis*'in nesneler dünyası ile olan ilişkisi, bizi görme fenomenolojisi ile karşı karşıya bırakır. Algılanabilir dünyanın geçitlerinden (*pôroi*) akıp gelen şey, görmenin psişik sonuçlarını da ıskalamayan bir estetik biçime dayanır. Bu estetik biçim aynı zamanda düşünceyi (*nóesis*) de tözsel bir durum olarak örgütler. Algılanabilir dünya içerisindeki tüm bu görsel imgeler, böylece bir *başkalaşma* (*alloîôsis*) edimi içerisinde varolurlar.

İsmet Doğan resmi de daha en başından beri Merlau-Ponty ve ardıllarının ısrarla dillendirdikleri şeyi, yani bir *bedenler dünyası* (*mundus corpus*), farklı alımlama biçimleriyle anlamı soğurtan fallik gösterenleriyle açığa vuruyor. Onun için, dil, aynen ressam gibi, izleyici olarak resimle yaratıcı diyaloga girmenin öncelikli önkoşulunu oluşturur. Dolayısıyla harf ve suret, dil ve beden bir göz aldatmacasından (*trompe l'oeil*) ya da aktif imgeleme dayanan bir gösterge olarak harfin öykünerek dünyayı imlediği, figürleştirdiği bir *gölge-fenomen*'den (*epiphenomenon*) çok daha farklı bir uzamda tecessüm eder.

Zira, dil ve imge arasındaki klasik bağı koparan figürün kendini metinsel olana açarak çözüldüğü yeni söylemsel durum, tamamen mekânsal ve daha çok bedenin alımlama tarzından doğan görüngülere ve bilinçdışı özlere aidiyetinden kaynaklanan bir sorundur. Zaten "bilinçdışının imgelerinden" bahseder İsmet Doğan. Çünkü sanat bilinçdışıdır ona göre ve bu durum kişisel bir önermesi değildir sanatçının.

Geçmişin temsili anlatımını; hem yerel olanı hem de evrensel olanı içerimleyen bir beden tasarımıyla ele alan İsmet Doğan resminde, bulunduğu zamanı soğurtan farklı bir zamansal anın

39 Maurice Merlau-Ponty (1996): *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard., s. 18. ("L'art est une *aperception* personnelle. Je place cette *aperception* dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre." Paul Cézanne.)

bakışsımsızlığı içerisinde kendisini sunan imgesel bir eşik, harf ve suretin benzeşimselliğinden hareket eden ortak bir yaşam alanı mevcuttur. Her şeyden önce nonfigüratif örgülerle işlenen bu resimler, temsil ettiği epistemolojik uğrağa hiç de uzak düşmeyen betimsel yönüyle, geçmişe ait olanın metinsel bir form içerisinde ele alındığı yapıtlardır. Doğan'ın yapıtlarının dilbilgisel özünü akamete uğratmayan özellik, aynı zamanda bu resimlerin üzerine kazınmış her türlü imin ve kodun göstergesel bütün yapısını da kendi bünyesinde anlatsal bir bağlamda dile getirmektedir.

Daha önce düzenlenmiş olan, bir önceki, *Medium: Yazı* serisinin devamı niteliğinde olan *Medium: Yazı-Beden (Lapsus)* serisinde de İsmet Doğan, dil ve tarihi bir sorunsal olarak önüne koymaktadır. Bu temel sorunsalı ise bir modernite eleştirisi ve aynı zamanda hermenötik bir okuma ile aşmaya çalışmaktadır. Yaptığı işleri bir "resim-iş" olarak değerlendiren Doğan, bunları resm-i olmayan modern resim okumaları olarak görmesiyle de farklı bir resimsel korpus içerisinde yer almaktadır.

Kaligrafik (resim-yazı) yöntem aracılığıyla resimlerinde işlediği bedenler, hem geleneğin hem de modernitenin içselleştirdiği suretlere egemen olan figürdeki deformasyonu açığa vuran imgesel duraklara sahiptir. İşte bu yüzden Doğan'ın resminde, birbirine eklenmiş dışsallıkların dile geldiği boylamsal geometrik bir düzlemde içbükey imgesellik haline sahip olan nesneler, kendi gerçekliğine denk düşen ara bir uzamda, eşikte; parçalanmış gövdeler, paralar, senetler, et parçaları, Atatürk ve Osmanlı padişah portreleri, kufi yazılar, haritalar, gazete parçaları, rozetler, bulmacalar ve labirentler eşliğinde simgesel bir yurt edinmiştir kendisine.

Bir nevi, resmi tarih anlayışının ve onunla malul retrospektif tarih ve kültürün arketipsel-ikonografik imlerinin yapıbozumu-na uğratıldığı metinsel yapıtlardır *Medium: Yazı-Beden* serisine dâhil olan resimler. En çok da bu özelliğiyle, Doğan, dilsel göndergeleri son derece köklü bir şekilde resmine yerleştirir. Böylece kullandığı imgeleri daha da bir akışkan hale getirerek, resme dâhil olan tüm gösterenleri zihinsel bir kodlamaya tabi tutmaktadır. Bu anlamda da zaten Doğan, neredeyse bir yazı yitimini

(*agraphia*) önceleyen dolaysız bir algılanım biçiminin kendisini dayattığı bir farkındalık içerisinde, her zihin tarafından görülebilen olmayan imgeleri ve nesneleri kayıt altına almış olmaktadır.

O yüzden, anlamın ve görüntünün hiçbir değişikliğe uğratılmadan görsel bir çoğaltım içerisinde aktarıldığı dinsel bir biçim olan ikonografiler gibi, Türk modernleşmesinin temel seyrini oluşturan Atatürk'ün posterlerini de ikonografik bir temsil ilişkisi içerisinde ele alır Doğan. Böylece hem gelenekle olan güçlü bağını vurgulamak için kullandığı kufi yazılar hem de modern bir temsil ve kullanım biçimi olarak ışıklarla çerçevelenmiş bir ritüel eşliğinde iki farklı "Mustafa Kemal" imgesini bedenleştirir. İsmet Doğan resmi, Türk modernleşmesine vurgu yapan bu yönüyle de daha şimdiden farklı bir uğrakta yerini almış durumda.

Türk politik kültürüne ilişkin tüm dilsel, kültürel, mekânsal imleri ele aldığı felsefi çerçevesiyle İsmet Doğan, hem yerel olanı hem de evrensel olanı içermeyen kültürel kodların *yapısökümüne* girişmiştir. Hiç kuşkusuz bu dekonstrüktif çaba "*Şeylerin dünyasını yaratan, kelimelerin dünyasıdır.*" diyen Jacques Lacan'ı da böylesi bir varoluş kipinden ayrı tutmayan, paranteze alan metinsel bir yapıya sahiptir. Zaten aynadan yansıyan suretlerin bir bengi-dönüş sayesinde giderek nasıl harfsel bedenlere dönüştüğünü; algıda duyumsal olarak kendini hissettiren şeyin bu türden bir bedenlenme biçimi olduğunu gösteriyor İsmet Doğan'ın resmi. Ayna aşamasının bir *kimliklenme (identification)* olarak kendisini açığa çıkarttığı Lacancı retorikte de bir eksiklik olarak kendisini hissettiren şey, aslında tam anlamıyla bir bilinç durumunun kendisini hep "öteki" olarak kurmasıdır.

"Öteki" olmaklığın bir bilinç akışı eşliğinde kendisini hissettirdiği bu resimlerde bizi Derrida'nın öngördüğü şekilde bir *ilk-yazı (arche-écriture)* deneyimine götüren şey nedir o zaman? Her şeyden önce İsmet Doğan hep bir unutuş olarak hafızalara kazınan mitik ve ütöpik tüm imgeleri bağlı bulunduğu dil ve tarih bağlamından da ayrı tutmadan, zamansal ve mekânsal bütün bilişsel öğeleri görünen nesnelerin içkinliğine abanan bir ayna aracılığıyla aktarma yolunu seçmiştir.

Onun için İsmet Doğan resminde “ötekileştirici” özelliğiyle ön plana çıkan ayna imgeselliği, mekâna hapsolan tarihsel bilincin yeniden sessizliğin dili olan resim aracılığıyla yansıtıldığı bir aktarımdan başka bir şey değildir.

II

“Sen ki ayırıyorsun ve cezbediyorsun,
Deniz gibi değişerek,
Birden ayna oluyorsun, yüzümüz
Kanşır gördüğümüzle geçerek;
Uzlaşmalı bir özgürlük örneği,
Kaderin varlığı ile;
Bu görüntüyle bizde eşitleniyor
Dışarının fazla büyüklüğü.”
Rainer Maria Rilke

Hiçbir aidiyet duygusunun olmadığı bir *kendiliğin* (*entity*) biçimlendirdiği görüngüler dünyasında, insan hem simgesel olarak hem de kurmacaya dayalı zihinsel anlatım biçimlerine sahiptir. Böylece varlığa içkin bir ara-uzamda yerlemlendirilen beden, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırın imgesel farklılığında soluk alan bir kurgusallığa yaslanır. Dile getirdiği şeyi kendi içerisinde tüketen, bir imge tarafından kalıcılığını onaylatan beden, gerçekte görülen nesne içerisinde bir “seçilmişlik” edimine denk düşer. Zira beden, sürekli olarak yeniden yaratılan ve üretilen bir düzlemde, hep kendisine bakılan nesnenin içkinliğinde dokunsal olanın tacizkârlığından da güç alan fenomenolojik bir sürece sahiptir. Her imgede bir görme biçiminin yattığını dillendiren John Berger’i haklı çıkartan sanat nesnesi (*objekt d’art*) de budur zaten. Öteki’nin “aynı”lığı içerisinde suskunluğa uğratılmış tüm bedenler, kimliğin akışkanlığı içerisinde harekete geçen dilsel bir özdenliğe sahiptir. Şimdiki an’ın bilinç akışında, dolaysız bir farkındalık biçimine sahiptir beden. Bu yüzden görmenin fenome-

nolojisine abanan dilsel bir süreç olarak beden, bu dünyada bizi akışkan bir zaman içerisinde verili bir mekâna bağlar. Anlamdan yoksun bir dünya, *dilden* yoksun bir dünyadır. Dolayısıyla bakışın ve görmenin fenomenolojik dolayımı her zaman düşsel bir imgelem içerisinde dile gelir.

Bu bağlamda bedeni yazmak edimi de, benliğin kendi varoluşuna kapandığı döngüsel bir zaman içerisinde dile gelen bir söylemselliğe sahiptir. Şeylerin edimselliği üzerinden hareket ederek, eylemselliğini ancak iç-içe geçmiş imgelerin toplamında bulan dünya da her şeyden önce bir beden olarak beliren dilin içerisinde varlığını haber verir bizlere. O halde zamanda ve mekânda sabit bir aralığı olmayan bir varlık nosyonu, dünyanın bedenlerden oluştuğunu söyleyen Bergson'u ne kadar haklı çıkartabilir?

Nesnelerin söylemsel üretimi sayesinde bir dil gibi varolmaktadır beden. Mekâna bağımlı olan bir bedenin örttüğü tinsellik biçimi olarak dil, her zaman böylesi bir aralığa sahip çıkmıştır. Dolayısıyla bedenin tam da yapısalcı anlamda "yazı" tarafından kodlanan anlamın ve yorumun üst düzeyde geçerliliğini koruduğu kültürel bir metin ile sabitleştirilmiş bir "aralık" (*spacing*) içerisinde vücut bulduğunu söyleyebiliriz. Zira dil, kendisine "kapalı" bir anlam kümesi oluşturduğu gibi, *bedeni yazma* düşüncesinin doğurduğu metinselci bir yapı da aynı kapalılığı sabitleştirilmiş bir aralıkta, toplumsal muhayyilede açığa çıkartmaktadır. Heidegger'in önerdiği bir "yaşayan beden" tasavvuru da ancak bu düzlemde ele alınabilir. Gerek bilinçdışının yıkıcılığından bahseden Luce Irigaray'ın dekonstrüktif çabası, gerekse de iktidarın bedenlerde ve bedenler aracılığıyla işlediğini dile getiren Foucault'nun beden merkezli *genealojik* yorumlarında⁴⁰ hep söylemsel üretimin yazı dolayımında dile geldiği libidinal bir akışkanlık egemendir. Freud'da bir nevi *tutunumlu* (*chorent*), bilinçli özneyi söken bilinçdışının yapı taşı olan beden; Merlau-

40 Michel Foucault (1966): *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.

Ponty'nin katıksız fenomenolojisiinde ise şeylerin algılanmasıyla eş-zamanlı bir algılanma sonrasında ortaya çıkmaktadır. Aynı durum, Edmund Husserl'in *yönelimsel (intentionalité)* düşüncesinin bir devamı olarak görülebilecek olan J. P. Sartre'ın, bilinci kendinin dışına çıkma eylemi olarak betimlediği varlık sorunu-na "öteki" ile olan karşılıklı bir bakışmıllık ve dokunma duyumsallığı içerisinde deşinen düşünsel serüveninde de rastlamak mümkün. Psikik olanın kendi başına bir dünya oluşturmadığını; "ben" olarak ya da "ben yaşantısı" olarak verilen böylesi şeylerin, deneysel bedenler denen belli fizik şeylere bağılı olarak görüldüğünü dillendiren Husserl'de bu süreç daha da etkindir. Bakışın "öteki"nin bedenini cisimleştirdiğini söyleyen Sartre, bedeninin okşanması ile varlığın oluşumuna edimsel bir boyut katar. Onun için Sartre: "*Ötekini okşarken, benim okşamam ile onun bedenini doğurmaktayım.*" diyerek bedeni okşama ile varlığa sunmaktadır.⁴¹ Dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir bakış ise, Merlau-Ponty'nin *imlenen varlık (être signifié)* dediğı bir adanmışlığın bu dünyaya bir armağan olarak sunulmasından başka bir şey değildir.

Bedenin imge durumuna içkin bir hatırlamayla varolur İsmet Doğan resmi. Giderek an'ı yakalayan bir hâle, bir sınır-durumdan daha öte, belleğin akışkanlığında bir imge kuruculuğun giderek ikonoklast bir *imge kırıcılığına* dönüşmesi ne tüm beden duyumlarının ardındaki *aura*'ya eşlik eden bir özgüllüğe yaslanmıştır İsmet Doğan'ın sanatsal yaratısı. Sabitlediğı zaman içerisinde an'ın içerisinde sızan bir imgeselliğin anlatsal bir süreç içerisinde döngüsel olarak kendisini tamamladığı bir izleğe sahiptir İsmet Doğan'ın resimleri. Her daim tüm sembolik iktidar düzlemlerini sorgulayan Doğan, dil gibi duyumsal bir veçhe eklemiştir resimlerine. Tarih ve söz, tüm beden durumlarına yazılmaktadır onun yapıtlarında. Ele aldığı modernlik eleştirisini hermetik bir düzlemde dekonstrüktif bir çabayla var eden Doğan, her şeyden önce bir metin olarak oluşturmaktadır tüm

41 Jean-Paul Sartre (1943): *L'Être et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard.

yapıtlarını. Modernlik eleştirisini yaparken, şizofrenik ve epistemik kopmanın resimsel anlatımını, ayna gibi temsil biçimleriyle adlandırmaktadır. Bunu yaparken de onda, resmin nesneleşmesi süreci anlatısal uzamda hep *bengi-bakış*'a el veren bir süreçte varolur.

İsmet Doğan'ın özne-bedenleri hiçbir zaman duyumsal bir *temaşa*'yı (*contemplatio*) dışılamaz. Yansımaların etkin birer dönüştürücü gücü olarak, her zaman o görme psikolojisinin içkinliğinde varolur. Ortaçağ'da Kutsal Kitap okumalarında ortaya çıkan ve kökleri Saint Paulus'a dayanan, ancak Dante ile tanımaya fırsat bulduğumuz alegorik kuramın *huruf-ı mukattaa*'sı olan bir epigramı aktarır Umberto Eco: "*Videmus nunc per speculum in ænigmate, tunc autem facie ad faciem.*" (Aynaya baktığımızda kendi yüzümüzde başka yüzleri görürüz.)⁴²

Zaman-dışının örge bir betimselliğine el veren tüm bu resimler, *duyulur-olan*'ın (*aîshêton*) algı tasarımını gerekli kılan birer *penetratum* olarak, süreğen bir şaşırtmanın *bengi-bakış*'ta yoğunlaşan hakikat oyununa gönderir bizi. Oyuna, yani parçalanan yapıların ve aynaların muammasına, kim bilir belki de hakikatine, her zamankinden daha şürsel bir yolculuğa ve kapanmayan yaraları açık tutan bir gelecek bilgisine havale eder bizi.

42 Umberto Eco (1965): *L'œuvre ouverte*, (traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux - André Boucourechliev), Paris: Éditions du Seuil, s. 19.



V. BÖLÜM

ŞİİR İÇİN TERSTEN PERSPEKTİF KATMANLARI

"Poesis doctrinae tanquam somnium."

Francis Bacon

Şiir ve Deneme

"Sonuna kadar düşünölmüş bir eser, benden
başkasına giden ve bana bir karşılık gibi
geri dönmeyen bir armağandır."

Emmanuel Lévinas

George Lukács denemelerini topladığı *Die Sele und die Formen (Ruh ve Biçimler)* kitabına yazdığı bir giriş yazısı olan "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine"de, şeyler dünyasını düzene sokmayan bir şiirin imkânsızlığı üzerinden hareketle, saf şiirin yalnızca şeylerin bilgisi olduğundan, şiir için her şeyin sahici, tekil ve benzersiz oluşundan bahsediyordu. Sırf bu özelliklerinden dolayı, şiir soru sormaz Lukács'a göre; şeylere değil, yalnızca onların ilişkilerine soru yöneltilebilir ve masallarda olduğu gibi, şiirde de her soru, onu doğuran şeye geri döner. Lukács'ın düşüncesinde deneme ile şiir arasındaki en temel fark, şiirin motiflerini hayattan (sanattan), denemenin ise modellerini sanatta (ve hayatta) buluyor oluşudur. O yüzden Lukács, "Deneme" kelimesindeki yalın tevazunun aslında bir kibri gizlediğini düşünür. Deneme yazarı, onu zaman zaman nihai hakikate yaklaştığına inandıran kibirli umutları bir kenara bırakır; çünkü sonuç olarak, başkalarının şiirlerini ya da en fazla kendi fikirlerini açıklamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Dolaysız gerçeklik olarak, varlığın kendiliğindenliği olarak, duyumsanan bir yaşantı olarak zihinsellik ve kavramsallıktan hareket eden Lukács, şiire biçimini veren temel şeyin kader olduğunu düşünür: Şiirde biçim ancak kaderin bir görünüşü olabilir. Denemede

ise biçimin kendisi kadere dönüşmüştür. Bu nedenle deneme, doğası gereği, yokluktan yeni şeyler yaratmak yerine, bir zamanlar yaşanmış olanı düzenler. Biçimsizlikten yeni bir biçim yaratmayıp, yaşanmış olana yeni bir düzen verdiği için de kendinden önceki yaşantılara tâbidir. Deneme bir sanat biçimidir ona göre, özerk ve eksiksiz yaşanmış bir hayata özerk ve bütünlüklü bir biçim vermektir.

Theodor W. Adorno ise deneme türünün Almanya'da bir dirençle karşılaşması ve adının melez diye kötüye çıkmasını, onun tinin özgürlüğünü çağrıştırmamasından kaynaklandığını düşünmekteydi. Onun için deneme, dışarıdan dayatılan her tür sorumluluk alanının dışında bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, başkalarının çoktan yapmış olduğu şeylere tutularak çocuksuluğun esinini yansıtmaktan başka bir şey değildir. Adorno'nun söyleminde talih ve oyun kavramı, deneme için yaşamsal bir öneme sahiptir: Zira o tini hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz; sevileni ve nefret edileni yansıtır. Filolojik yönden sağlam, akli başında yorumlar getirmez; tine karşı bekçilik etmek üzere aptallığın hizmetine giren o çok dikkatli *anlık*'ın otomatikleşmiş yargıları açısından baktığında, üstyorumlardır asıl yaptığı. Doğrudan ifade etmese bile, özdeşlik-dışı'nın bilincinin belirmesine izin verir deneme. Yöntemin mutlak ayrıcalığı konusunda düşünce alanında şüphe uyandırmayı sadece deneme başarmıştır. Aynı zamanda şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmasıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal bir biçimdir deneme. Örgütlenmiş bilim ve kuramın oyun kurallarına boyun eğmez. Kavramların boşluk bırakmayan düzeni, var olan şeylerin düzeniyle aynı olmadığı için, tündengelimci ya da tümevarımcı bir kapalı yapı kurmaya kalkışmaz. Soyutlama sürecinin sonucu olan kavramın, ele aldığı bireyselliğin tersine, zamansal bir değişmez oluşuna ontolojik bir haysiyet atfeden dogmanın şiddetinden tiksintiyle kaçınır deneme. Bu yüzden deneme, tarihsel olarak üretilmiş olanın, kuram için elverişsiz bir konu sayılıp aşağılanması kabul etmez. Ezelden verilmiş bir şeyin pe-

şinden koşmaz. Böylece, kendi damgasını taşımayan hiçbir şeye katlanamadığı için, kendi her-yerde-oluşunu hatırlatan şeylere hiç katlanamayan ve bu yüzden ideolojik bir tamamlayıcı olarak tam da kendi pratiği yüzünden tamamıyla yok olmuş doğayı mecburen işin içine sokan, toplumsallaştırılmış bir toplumun öfkesini çeker. Deneme, düşüncenin *thesis* alanından –yani kültürden– sıyrılıp *physis* alanına –yani doğaya– geçebileceği yanılsamasına sessizce son verir. Deneme için, düşünmeye başladığı ana kadar, dolayımın bütün aşamaları dolaysızdır. Ezeli verileri reddeden deneme, kendi kavramlarının tanımlanmasına da razı olmaz. Deneme antisistematik yönelimi kendi hareket tarzına dâhil eder ve kavramları törensizce, “dolaysızca”, aynen edindiği gibi sunar. Gerçekte bütün kavramların daha baştan içinde yer aldıkları dil tarafından örtük biçimde somutlandığını düşünen Adorno, kendisi de esas itibariyle dil olan denemenin, kavramların bu anlamlarıyla işe koyulduğunu ve onları daha da ileri götürerek, dile kavramlarla olan ilişkisinde yardım etmek, dilde düşünmeden anılan kavramların üzerinde düşünmek istediğini belirtir. Onun için, kavramların tanımlanmasında olduğu kadar şüpheli bir tutum içinde olan denemenin, genel kavramlar olmadan yapamadığını da ekler. Denemenin yöntemli bir yöntemsizlik olduğunu düşünen Adorno için, denemenin hakikat hâline gelişi temellere yönelen bir hazine avcılığı takıntısıyla değil, onu kendi dışına doğru sürükleyen kendi ilerleyişi içinde olur. Kavramları denemenin kendisinden de saklı bulunan bir *terminus ad quem*’den (bitiriş anı) alır ışığını, herkesin gözü önündeki bir *terminus aquo*’dan (başlangıç anı) değil. Bu yöntemde denemenin ütöpik amaçlılığı da dile gelmiş olur. Adorno, denemenin kendini biçimine içkin bir göreceleştirme olduğunu düşünür: Her an herhangi bir noktada bitebilecekmiş gibi kurmalıdır kendini. Gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünür ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulur, onların üstünü örterek değil. Deneme gerçekten de sona ermez ve bunu yapamıyor oluşunu kendi önselinin parodisi halinde vurgulayarak sergiler. Denemeyi belirleyen onun nesnesinin birliğidir ve

o nesnede çökelmiş olan kuram ve deneyim de buna dâhildir. Kendi içeriği tarafından belirlenir sınır çizgileri. Denemenin bütünlüğü, gelişimini kendi içinden türetmiş (*auskonstruiert*) bir biçimin birliği olarak, bütünsel olmayan bir şeyin bütünlüğüdür, bir içerik olarak reddettiği “düşünce ile nesnenin özdeşliği” tezi- ni biçim olarak da reddeden bir bütünlük.

Adorno'ya göre deneme, ne kendini sistematik biçimde kuramdan türetir ne de gelecekteki sentezlerin bir ön ödemesi durumundadır. Deneme, kavram ve deneyimleri nasıl dışardan alıp özümlüyorsa, kuramları da öyle özümle. Ama onlarla bir “bakış açısı” ilişkisi içinde değildir. Denemede bakış açısının bulunmayışı bir safdillik olmaktan çıkarak, nesnelerinin önceliğine bağımlı hale gelmişse ve deneme, nesneleriyle ilişkisini bir başlangıç noktasının büyüünden kurtulmak için kullanıyorsa eğer, düşünüşün karşısında hep güçsüz kaldığı o “bakış açısı” felsefe- siyle parodi halinde bir polemik de gerçekleştirebiliyor demektir. Kendisine yakın duran kuramları yutar deneme; anlamı hep çözüp eritmeye eğilimlidir, kendisi için çıkış noktası olan anlam da dâhildir buna. Denemenin bilerek içine daldığı hakikatsizlik, aynı zamanda onun hakikatini de barındıran öğedir. Denemenin asıl ilgilendiği nesnesindeki kör yandır. Kavramları kullanarak zorla açığa çıkarmak istediği şey, nesnelerde kavramlar tarafından kapsanamayan şeydir – ya da bu kavramların oluşturduğu nesnellik ağının altında salt öznel bir düzenleme olduğunu, yine kavramların içine sürüklendikleri çelişkiler aracılığıyla ele veren şey. Işık geçirmez ve yekpare olanı kutupsallaştırmak, ondaki örtük güçleri serbest kılmak ister.

Adorno'nun denemenin nesnesindeki o kör yan dediği şey, biraz da her metnin kendi içerisinde başka bir metnin eritilmesi ve başkalaşması sonrasında bir alıntılar mozaik gibi oluştuğunu düşünen Julia Kristeva'nın bahsettiği gibi, denemeye içrek olanın, Pontalis'in bir başka yerde söylediği o “öznel” alanın, yani hem açık pencereler hem de kendine özgü odalarda konaklamasından başka ne olabilir?

İmgelerle ve dille dilin dolaylımsız akışkanlığı içerisinde ku-

ruhan bir dokuya sahiptir deneme. Tıpkı şiir gibi, o da kendisini ele vermeyen bir anlam ağı içerisinde dokur yapısını. Ben'e öncelik tanıyan bir dokudur bu. Bu dünyayı çevreleyen bir dilin doğal anlam akışıdır aynı zamanda. Zira deneme, çevrensel bir dünya tasavvuru içerisinde vara gelen bir yazı deneyimidir. Hem deneme hem de şiir verili dünyanın göstergelerine karşı oyun'un özgül dünyası içerisinde cephe alan, onunla oyun oynayan, hedonist ama aynı zamanda bunu ironik bir dil dolayımında kuran bir yapıya sahiptirler. Bu dünyada soluk alan tin'in izini sürerler. Şiir ve deneme için tüm eylemlerimiz ve dünya okunacak birer metindir.

Deneme nasıl bir dil-içi çeviri pratiği değilse, şiir de yüksek dillerin bir çevirisi değildir. İkisinin de öngördüğü şey, dilin anlam çevreni içerisinde yazı'ya dair bir dünya inşa etmektir. Bir dilyeti-si olmasının ötesinde, bu dünyayı anlamlandırma ve yorumlama pratiğini de içerisinde barındırır deneme. Bu dünyaya ait göstergeler, onun yazı evreni içerisinde suskun birer gölge değildir.

Şiir ve deneme, her ikisi de, "*Gerçek çıplaktır, ama çıplağın altında derisi yüzülmüş vardır.*" diyen Paul Valéry'i yansılarcasına kurarlar kendi iç dokusunu. O yüzden şiir ve deneme hiç de birbirinden ayrı yakalarda yerleşmiş biçimler değildir. Tıpkı şairler ve denemeciler gibi: Öte yakada duran bir Victor Hugo, S. Taylor Coleridge, Paul Valéry, Stéphan Mallarmé, Saint-Pol Roux, Paul Claudel, André Breton, Yves Bonnefoy, T. S. Eliot'ın yazdıkları az şey midir, şiirin çok mu dışında kaldılar da yazı'ya el verme gereksinimi duydular? Aynı şeyi bir Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Tournier, Walter Benjamin, T. W. Adorno, Raymond Queneau için de söyleyemez miyiz? Peki, onlar ne kadar şiirin dışındaydılar?

Adorno, denemenin asli özelliklerinden birinin de "kesintili" olmasında yattığını söylüyordu: Tıpkı bu deneme gibi, konusunun da "daima durdurulmuş bir çatışma" üzerinde yükseldiği gibi. Belki Bergson'un "geçmişin şimdide korunumu ve birikmesi" diye özetlediği bir süre ve bellek kavrayışına olabildiğince uzaktayız, fakat bugün *zamansal görünüşü'nün* (*perspective*

temporelle) bize dayattığı şey; deneme ve şiir ikilisinin (ikizinin) gerçekte her adımda bölünen, her bölündüğünde de başkalaşan Akhilleus'un koşusundan başka bir şey olmadığını hatırlamaktır.

Dünyayı sınıflandırmaktan ve sınırlandırmaktan öte, sınıflandırılmış ve sınırlandırılmış bir dünyanın başkalaşıma uğrayan, dönüşen nesnelere kulak kabartan deneme, artık şiirin unutuşun hafızasına terk edilmediği bir uzamda hatırlamayı ve hatırlanmayı mümkün kılan tek biçim olarak yazınsal zamanın kanat çırpışlarına kuracaktır kalp atışlarını.

Şiirin Zaman Haritası

Kadimlerde zaman (*khrónos*) kavramı ne döngüsel ne de doğrusal bir algıya sahip değildi. An kavrayışına olabildiğine uzaktılar. Karşıtlıkların devingen bir yer değişiminden ibaret ve ancak bir *tópos* içerisinde varolduğu müddetçe akışkan bir zaman düşüncesine sahiptilerdi. Antikitede Sokrates öncesi felsefi tasavvurun temellerinden birini oluşturan *aiôn* kavramı da kadimlerin kozmolojik dünya algılarını öncesiz-sonrasız bir uzamda, bir zaman aralığında düşündüklerinin en belirgin göstergelerinden biriydi. Zaman, özellikle Parmenides'te, hakiki varlıkta tekevvün'ün, geçmiş ve gelecek ayrımının reddi ve şimdiki zamanın bütünsel eşzamanlılığının olumlanması olarak anlam kazanmıştı. *Aiôn* bu anlamda tüm zamanı kuşatan, sınırsız (*ápeiron*) bir özgüllüğe sahipti. Platon evrenin ömrüne ilişkin bir adlandırma olarak ortaya çıkmış olan *aiôn*'u devralarak, artık olasılıkla bir tür düzensiz hareket içeren, belirlenip tamamlanmamış bir Pythagorasçı *ápeiron* olarak değil, idealar'ın (*eidê*) hareketsiz tarzı olarak görülen kozmos-dışı zamana bu kavramı uygular. Zaman, Platon'a göre, "tek-olan"ın içerisinde hareketsiz duran öncesiz-sonrasızlığın, sayının yasalarına göre hareket eden kalıcı bir imgesidir (*eikôn*) artık. Hem Platon hem de Aristoteles için zaman ve hareketin karşılıklı bir arada bulunmaları durumu, özellikle Aristoteles'te zamanın varolması koşulunun ancak zihnin varolmasına bağlanmasıyla sonlandırılmıştır¹. Zaman kavramının Antik Yunan'da, özellikle şairlerin elinde kullanışlı bir malzemeye dönüştüğüne tanık oluruz. Zaman, traged-

1 Francis E. Peters (2004): *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü: Tarihsel Bir Okuma*, (çev. Hakkı Hünler), İstanbul: Paradigma.

yalarda kozmogonik dünyaya ilişkin tüm fikirlerin doğduğu ve tanrısal öze mücehhez bir yetkeye sahiptir. Nasıl *Odyssens*'da Homeros'un kahramanları her zaman saf bir *şimdi* içerisinde bir mevcudiyete sahipse ve "her güne sanki dünyanın ilk gününe uyanıyorlarmış gibi uyanıyorlarsa,"² zaman da döngüsel olarak tarihin bizatihi kendisini de durdurduğu ara bir zamanda, bir zaman-dışılıkta soluk alıyordur artık.

Zaman, uzamsal olana kapandığı müddetçe bir anlam taşır. Felsefi bir *topos* içerisinde kendisini yerlemlendiren bir zaman, indirgenemez bir bütünlük içerisinde varolur. Uzamın göstergelerinin imlediği bir zaman, bireyi an'ın o saklı imgeselliğine götürür. Tinin gölgelediği bir dünya içerisinde varolur zaman. Şiir de böylesi bir zaman içerisinde, unutuşun ve yazgının eşanlı bir edim olarak varolmasıyla tekevvün eder. Söylemin aşırılığından doğan bir *varlık içerisinde bulunuşu*, her şeyden önce şiirin duyumsal nesnelerin eşliğinde bir imgeye, bir göstergeye bel bağlayan saf bir bulunuş ve unutuş hâlinin edimsel bir sonucu olarak görmek gerekiyor. Zamanın sonluluğu ve sınırlılığı düşüncesi *atopik* bir uzam düşüncesine uzandığı gibi, aynı zamanda ölüme yöneltilmiş bir çağrıdır. Şiir de ölüm içerisinde saf bir unutuş'a varan, ölüme yazgılı bir dinginliktir nihayetinde.

Artık bütünsel olanın anlamının olmadığı bir dünyada, bir alanın sonsuzluğunun sonlu görme'yle ya da sonlu bir söylemle kuşatılamayacağından değil, alanın; yani dilin ve sonlu bir dilin doğasının bütün olanı dışlamasından dolayı sonlu bir bütünün kapanmışlığındaki sonsuz eklemlerlerin alanında³ varolur şiir. Bu alan sonluluk kavramı etrafında değil, Derrida'nın bir başka bağlamsal durum için önerdiği, *oyun* kavramının bakış açısıyla görülebilecek bir zaman aralığına havale eder bizi. Şiirin zaman'a karşı oynadığı oyun dilsel ikamelerle ve hatırlamayla malul bir geçmiş hafızasıyla gerçekleşir. Mevcudiyeti dâhilinde

2 Erich Auerbach (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard, s. 21.

3 Jacques Derrida (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, s. 423.

yer aldığı an içerisinde geçmişin ve şimdinin tüm göstergelerine karşı kayıtsız da değildir. Kendi zaman imgesini, varolduğu dilsel uzamda gerçekleştirir. Unutuşun başlangıcıdır bu. Fakat geçici ve yeterli bir ölüm tasavvuruna el verdiği müddetçe de süregelen imgeler evrenini duyumsal bir bengi'lik içerisinde vareder.

Yitik bir şimdi'nin içerisinde dile gelir şiirin zamanı: Aynı olanın zamansallığı içerisinde eriyen tikel bir aralık'a (*spacing*) sahiptir. Tüm imlemleriyle varolduğu o aralık'ta, öteki'nin bakışında kendi arzusunu nesneleştirdiği bir uzamda varolur. Geçmiş zamanı mitsel arketiplerle örülüdür. Geçmiş, şimdi ve gelecek kaygısı gütmendiğinden olsa gerek, duyumsanan bir an içerisinde soluklanır hep. An'ı yakaladığı için, öteki'ne bakmanın aynı zamanda kendi gölgesine bakmak olduğunu bilir: Bir bakış'ı vardır çünkü. O yüzden, açtığı yaraları hiçbir zaman kapatmaz. Zamanın akışkanlığında eriyip giden tüm nesneleri kendi an'ına hapseder, imlediği tüm oluş'lara kendi özgül sözce'si dâhilinde bir varlık kazandırır. Şiir için, metaforik imlemlerden oluşan geçmiş zaman, olsa olsa onu şimdiki an'ın imgelemsel coğrafyası içerisinde dillendirebileceği sonsuz bir aura'dır. Şiirin zamanı dünyanın gerçekliği içerisinde varolan uzamın dışındadır bu yüzden. Hep bir ara durakta, bir eşikte soluklanır. Ne içeriye ne de dışarıya dâhil olabilen bir yapısı vardır. Kendi suskunluğunun dinginliği içerisinde kendi zamanını kurar. Kendi zamanının tik-tak'ları üzerinde, hükümranlılık kurulamayacak şizoid bir gerçek-dışının dilini oluşturur.

Bir fısıltıdır şiirin zamanı, kendi dinginliğini dinleyen.

No Comment:

Şiirin Kıyıları İçin

I

Hilmi Yavuz'un, Retorik/Lirik sorunsalı bağlamında Türk şiir tarihini yeniden okuma denemesinde bulunduğu yazılarına birkaç çıkma yapacağım burada. Lirik şiiri, "gayesi kendinde" olan (Aristoteles'in "auto telos"u) sözü kendisinden öte bir gayeye vasıta kılmayan şiir olarak tanımlıyor Hilmi Yavuz. Sözü bir düşüncenin vasıtası olarak almayan lirik şiir, dilin kendisini gaye edinir. Kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmaz şiir dili; bu noktadan yola çıkan Yavuz için, şiirle müzik arasındaki bağıntı da lirik şiir dolayımında önemli bir konuma sahiptir. Lirik şiirin "bireyci" ve "özel" olmayan yönünü ziyadesiyle göstermek için de Frankfurt okulunun en önemli düşünürlerinden Theodor W. Adorno'ya başvurur Hilmi Yavuz. Adorno'nun deyişiyle "Lirik yapıt, daima bir sosyal çatışmanın özel ifadesidir; kaçınılmaz olarak özeldir elbette, evet, ama bireyci değil!"

Hilmi Yavuz'un durduğu yerden değil ama, bakışının odaklandığı düzlemde birtakım çıkmalarda bulunmak bir zaruret: Özellikle şiirsel dildeki sözce'nin (énoncé) göndergesel işlevinden dolayı, Ahmet Haşim'in ya da Yahya Kemal'in "duyuş" ve "deyiş" ayrımlarından da öte bir durakta ele alınmalıdır lirik şiir.

Suskun ve dingin, ruhu yücelten bir şiir değil midir lirik şiir? Mekânsal tüm kapanımları reddeden, yüksek bir bilinçlilik düzeyi içerisinden dile gelir. Bu yüzden, lirik şiirin tüm sınır-durumlarını yazınsal alana dâhil eden *ilk-yazı (arche-écriturg)* deneyimine sahip olan şairlerdir Baudelaire, Lamartine, Rimbaud,

Verlaine, Hugo, H. Heine. Nasıl şiirsel söylem dilin arkaik tüm köklerine inen bir bilinç kaydına sahip ise, lirik şiirin eşliğini fazlasıyla aşındıran bu şairler de böylesi bir bilinç kaydının saklı olduğu lirizmin anahtarına sahip olan ender isimlerdir.

André Gide, imgeyle düşünce, sözcükle şey arasındaki yarıklardan söz ediyordu. Bu yarık Barthes'in adına *punctum* dediği şeyin, Lucio Fontana'nın ise tuvalindeki "kesik" in özsel bir ifadesidir. Değil mi ki, Gide'in bahsettiği 'söz'e denk gelen edim, en nihayetinde, şiirsel üretimin öze dönük doğasının ona her zaman bir varlık nedeni bulmasını zorunlu kılmasına dair bir görüşe sahip olmasına bağlıdır.

Zaten, Baudelaire'in şiirindeki esin kaynağı da zamanı ve mekânı soğurtan eşsiz bir lirizmin *düşünölmüş hayat (vita contemplativa)* içerisinde hatırlandığı, hatıraya sunulduğu, bir bilinç kaydına sahiptir.

Gölgeleriyle varolan hayatımız, bizatihi bu tutulmuş kayıtların hüznünden bir "söz" devşiren şiir değil midir?

II

Geçtiğimiz yıl İstanbul Bienali'nin ana temasını oluşturunuyordu "şiirsel adalet" kavramı. Oldukça farklı duraklarda konaklayan şiir ve adalet kavramlarını bir arada düşünmek, ikisi arasındaki temel üslup farklılıklarının ayırdına varmak açısından oldukça, önemli bir bienaldi. Yaşadığımız dünya her ne kadar bizlere şiirsel bir adaletin mümkün olmadığını dayatsa da en azından birer birey olarak, düşlem gücümüzün ayakta durduğu müddetçe şiire de her zaman vaktimizin olduğunu düşündürdü.

Düşselliği ve hayatın tekdüzeliği karşısında suskuyu canlı tutan şiir için, adalet dediğimiz şey hangi imgesel durakta konaklayacak bilinmez. Ama her şeye rağmen şiirin düşlemleriyle ve diliyle ortaya çıkacak yeni bir görüşe de hiç kimse kayıtsız kalamayacak gibi görünüyor.

Şiirsel adalet tanrısal bir tecellinin yeryüzündeki yansıması

olarak mı durmaktadır? Aslında, ilahi adalet denen şeyden hiç de uzak bir geçmişe sahip değildir şiirsel adalet.

“Sanat ve şiirin gerçeklik değerleriyle jeopolitik alanın gerçeklik değerlerini uzlaştırma çabasının anlamı nedir?” sorusuna cevap arayan bienal küratörü Dan Cameron, “*dile bir tanrısallık hissi kazandırma girişimi*” olarak adlandırdığı şiirsel adalet kavramını da izleyicilerin geçici bir süre için de olsa, tüm dünyanın dokunulabilir temsili olarak görmelerine bu anlamda özel bir önem veriyor. Cameron için şiirde asıl ulaşılmaya çalışılan şey, tüm insan bilgi ve deneyiminin, fizik ve metafiziğin, geçmiş ve geleceğin yalnızca sözcükler yoluyla çağrıştırılmasıdır. Bu anlamda, şiirle adaleti ilişkilendirmeyi en zorunlu kılan dürtü olarak, manevi unsurun tüm potansiyel tezahürleriyle birlikte değer kaybına uğratılmasına duyulan tepkiyi görmektedir. Çağdaş sanat üretiminde genel bir duygulanım sığlığının egemen olduğu bir tür materyalist araçsallığın, kültürel otorite konumlarını değiştirmek ya da güçlendirmek yönünde atılan en iyi niyetli adımlara bile hükmettiği düşüncesine sahip Cameron.

Burada, “*Adalet aşktan çıkar.*” diyen Emmanuel Lévinas’ı da unutmayalım. Zira bütün başlangıçlar tanrısal bir öze sahiptir. Varlığı esinleyen bir başlangıç olarak şiir, kutsallıkla donanmış bir dil yetisiyle varolmuştur. Bu kutsallık uhrevi bir kapanım değildir. Dilin bir duygu taşıma olarak hayatîyet bulmasıdır. Onun için, tanrısal bir adalet duygusundan hiç de uzakta olmayan bir geçmişi paylaşmaktadır şiir.

Varlığın öncesizliğini ve sonrasızlığını bir şimdide bulunuş (*présence*) içerisine dil aracılığıyla hapseden şiir, dünyasal adaleti şiirin öznesi haline getirir.

Peki, ya adalet? Gerçekleşmesi mümkün olmayan bir yanılsama, bir sanrı değil midir adalet? O halde neden inanalım ona: Şiirin gücü apaçık ortadayken.

III

Bir görüntüler çağı içerisinde yaşıyor olmamız şaşırtmasın bizi. Görüntülerin alabildiğine egemenleştiği simülatif bir kurgunun,

artık neredeyse bir hakikat olarak zihinlerimize işlendiği bir *şim-dinin* ağırlığı içerisinde eziliyor olmamız, sözün askıya alınması için geçerli sebep midir bilinmez. Fakat bilinen bir şey var: Görsellik ve görsel algı, yaşamımızın her alanında olduğu gibi, imge-leri kullanarak dile yalınkat bir mevcudiyet alanı çizer.

Görselliğin en belirgin sunumudur sinema. Sinemayı, sine-ma dilini aslında bir *semiosis* olarak görmek gerekiyor. Değil mi ki, sinema tüm simülatif kurgulanımıyla hep varlığını gösterecek bir şekilde işlev görür.

Bugün için artık sinemanın yapabileceği tek şeyin içlerinde yitip gittiği hayaletler üretmekten ibaret olduğunu düşünen Jean Baudrillard, hiç de haksız sayılmaz. Baudrillard için, yitirilmiş bir nesne olan insan nasıl anlamını yitirmekte olan bir gönderen sistemi tarafından büyülenmişse, sinema da *yitirilmiş bir nesne* olarak kendi kendisi tarafından büyülenmiştir.

Sinemanın görsel algılarımızı kullanarak bizlere sunduğu şey oldukça yalındır: Bildik perspektif anlayışımızı tersyüz eden bir bakışa sahip olan bu anlayış, aslında katıksız bir teknolo-jik yanılsamaya dayanır. Resim sanatından devraldığı ideografik perspektiflerin ve geleneksel tüm temsil biçimlerinin reddi üzere kurulmuş olan yapısıyla sinema, sözcüğün en arı anlamıyla, imgesel yapıları tekniğin gücüyle anlamdan yoksun kılma (*de-signification*) çabasıdır.

Rudolf Arnheim'e soracak olursak; insanların yaşam deneyimlerini anlatmada yararlandıkları iki ana aktarım aracı vardır: görsel imgeler ile sözel dil. Görsel imgeler fazlasıyla yerinel bir uzam içerisinde dil ile olan bağlaşıklığını metinsel düzleme taşır. Görsel algılama her şeyden önce imgeleri merkeze alır. Merkeze aldığı imgeyi tamamen soyut ve anlamın edilgenliğinin egemen olduğu dilden farklı olarak optik bir tasarım içerisinde sunan görsel algı, böylece görülebilir olanı kayıt altına alır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, öteden beri ikinci bir hayat olduğu söylenegelen rüyanın, nasıl büyük hakikatlerin cevherinden örülmüş bir masal çehresi takındığından bahseder. Bir düşsellik biçimi olarak rüyanın, hayatımızı ve üst üste yaşanmış binlerce

hayatı her an yeni bir terkip olarak sunuşunu, şuurun ve ihsasların verimlerini derinleştirerek büyük mebdelerin yollarını nasıl hazırladığını anlatır. Zira ona göre, rüyalarımızla bir küllün cüzü, büyük ve âlem-şumûl bir dünyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız. Bütün "mit"ler rüyaların çocuğudur Tanpınar'a göre.

Modern bir mit olarak sinema; dilin döngüsel bir zaman içerisinde yittiği, sözün ise mekanik bir kurgusallık dolayımında tamamen askıya alındığı bir ara-zamanda, tamamen aşkın bir düşsellik içerisindeki yazının hayatımıza sinmiş sinik bir gölgesidir artık.

Gölgelerin şiirde yitişinin resmidir sinema. Bunu anlatmıyor muydu Behçet Necatigil:

*"Benim şiirlerde çizdiğim resim
Sen miydin hiç görmemiş gibiyim*

*Bu pastel renkler bu siyah fon
Aslında var mıydı hiç bilmiyorum*

*O evler bu kadar geri planda mıydı
Işıkları olmasa da gece de*

*Bir siyahın ortasında damlamış yeşil
Çekmez miydi bakışları hiç bilmiyorum*

*Sen onları çizerken ben
Neredeydim olmamış gibiyim hiç"*

Gündelik algılarımızın bir gerçeklik dolayımında yönlendirdiği varoluşun şiirsel dilbilgisi, böylesi bir düşlem gücü içerisinde dile gelir. Şairin şiirlerinde çizdiği resimler kadar naif ve pastel bir fonu vardır gündelik yaşantımızın. Arzulanabilir bir şey olmaktan hiç de uzak değildir sanatsal imgeler. İşte bu yüzden nesne ile şey (*ding- la chose*) arasındaki farka gönderme ile kendini kuran bir varlık da, aynı zamanda, ona kendi yabancılığını hatırlatan bir arzu biçimine sahiptir.

Düşselliğin, şiirin ve görüntülerin tüm ara bölgelerinde dolaşan bir yönetmen olarak Andrei Tarkovski de 1975 yapımı *Zerkalo (Ayna)* adlı filminde, daha önce de değişik zamanlarda irdelediği geri dönüşsüzlük ve sonrasızlığın ağırlığı içerisinde dile gelen anlamı ve düşselliği, *ayna*'da beliren tüm biçimleri içerisinde ele almıştı. Onun için şiir, ruhu harekete geçirmeli ve heyecanlandırmalıdır. Şiirin görevi hiçbir zaman putperestler yetiştirmek olmamalıdır.

Sözel bir edimden uzak duruşuna bakarak, sinemanın dil-bilgisinin nasıl bir çevrimsellik içinde oluştuğunu ve ne tür bir görme biçimine gereksinim duyduğunu da bilmemiz gerekiyor. Eğer saf bir görüntüler biçimi olarak ele alınacaksa, indirgenemez bir bütün içinde sinema da sonuçta kendi varoluşuna eşdeğer bir görüntü diline sahiptir. En çok da ne kadar yakın olursa olsun, uzaklığın tek bir kerelik görünmesine dâhil olduğumuz Walter Benjamin'in *aura*'sına götürür bizi. Bu uzaklık aynı zamanda, özdeş olmayanın, "öteki"nin ayırdına varmamızı sağlayan bir iz, bir görü'dür. İnsanın nesnede bıraktığı izin sinematoğrafik bir görüntü içerisinde dile geldiği bir varsıllık, unutulmuş tüm imgelelerin hatırlatıldığı *şimdinin* o sonsuz akışkanlığında sabitler bireyi.

O yüzden düşsellik, hiçbir zaman ıskalanmayacak bir gerçekliğin gölgesi olarak yer edinir sinema dilinde.

Yazı'nın ve sözün tüm olabilirlik sınırlarını aşındırır sinema. Görsel bir belirsizlik içerisinde kayıt altına aldığı en tanıdık şey ise düşsel yenilgilerdir. Sözü kökenindeki suskuya, yazıyı ise bir işarete eşitler sinema.

Vehim ve Rûya:

Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinin Zamansal Oluşları

I

Ne içindeyim Zamanın

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre geniş bir ânin
Parçalanmaz akışında.

Bir garip rüyâ rengiyle
Uyuşmuş gibi her şekil,
Rüzgârda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil.

Başım sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Ahmet Hamdi Tanpınar

II

"Le rêve est une seconde vie"⁴

Gérard de Nerval, Aurélia.

Gaston Bachelard *La poétique de la Rêverie* adlı yapıtında, düşlem gücünün basiretsiz bir zamanda tüm bağlayıcılıklardan yoksun olarak yaşanıldığını dillendirmişti. Gerçeğin dışına bir kaçış olarak adlandırılan bu edim, gerçekte belleğin olmadığı, bilincin *gevşediği*, karanlıklaştığı dingin bir uzama sahiptir. Zira Bachelard için azalan, uyuyan ve düşleyen bir bilinç; artık bilinç değildir. Düşlem gerçekte bizi hep bir yanlış eğime, inen eğime sokar. Oysa aynı Bachelard için şiirsel düşlemin yeri apayrıdır: O, şiirin doğru eğime yerleştirdiği bir düşlemdir, artan bir bilincin izleyebildiği bir düşlemdir, kendini *yazan* bir düşlemdir. Bachelard için, kimi şiirsel düşlemler, bizi kozmik âlemde güvence altına alarak, yaşamımızı genişleten yaşam varsayımlarına sahiptir: Düşlenmiş bir dünya, bizim olan bu âlemde, varlığımızı büyütme olasılıklarını bize öğretir.⁵ Nerval'e uykunun ilk anlarını ölümün imgesi olarak dayatan hakikat bilgisi, rüyanın başkalaşarak varolduğu uzamı parantez dışında tutmaz: "*Rüya ikinci yaşamdır.*" Uykuda *ben*'in bir başka biçim altında varoluş yapıtını devam ettirdiği o bulanık *an*'ı tanımlayamayız. Rüya gerçek yaşama kapılarını açar. Rüya tuhaf gibi görünen eylemler bile hayalin (*illusion*) emri altındadır.⁶

Zamanı felce uğratan bir dildir düşlemlerin dili. Dilin; eşiğine gelip dayandığı, soluklandığı, yurtlandığı ve zamanın geçişsizliğine olanak tanıyan şeyin tinsel bir edim olduğunu *hatırladığı* bir *bekleyiş* ve aynı zamanda *unutma* durağıdır şiirsel imgelem. İmgenin sakınımsızlığından güç alan dil, şiirin kendi varlık bilgisini oluştururken ilişkiye geçtiği kozmik çevrimin tinselliğinden de güç alarak düşlemsel bir yaşam alanı oluşturur. Düşlemin me-

4 "Rüya ikinci yaşamdır."

5 Gaston Bachelard (1960): *La poétique de la Rêverie*, Paris: Éditions PUF.

6 Gérard de Nerval (1966): *Œuvres*, Paris: Éditions Garnier Frères, s. 753, 760.

lankolik ve ele geçirildiği an eriyip yok olan bir geri dönüşsüzlük içerisinde varolduğu düşünülecek olursa, şiirsel düşünem tam da bu sakınımsızlığın ve mevcut *an*'ın tutsağı olmanın zamansal bir temsilidir aynı zamanda.

Düş, enikonu bir *başka*'sının bizde *kendisi* olarak gördüğü bir düştür. *Başka*'sının bilincine *kendi* bilincimizde varmak, onu sakatlamak, düş bilгимizin gerektirdiği ön koşullardan olsa gerektir. Zira düşlemlerimiz bize ait değildir. Düşlemin dünyası *başka*'sının dünyasıdır: *Başka*'sında *kendisi*'nin soluklandığı tinsel bir eşik, bir mevcudiyet bileşeninin paranteze alındığı bir *düşgezer*'lik hâlidir. Düşlemsel dünya bu anlamda zamansal unutuşların *bengi bekleyiş*'lere havale edildiği biricik eşzamanlılık biçimleridir.

Varlığın uykuya yatırılmasıdır düş. Zamanın melankolisinden bir düş devşiren şiirsel imge, sözün eşsiz bir *korpus*'udur. Onun için şiirsel düşünem, duyumsanan varlık algısının imgelem-sel bir dünyada içerilmiş olmasıyla bir hakikat kipine sahiptir. İçsel varlığın kadranı şiir için vurur: Şiirin dili düşünemın dilidir. Düşün yakaladığı imge, şiirsel imgelemede içerilmiş bir yalnızlık ve hiçbir zaman sahibiyle aynı dili konuşmayan bir gereklilik ki-piyle malul bir hatırla(n)ma'nın unutuşa terk edilmediği gelecek zaman kipinin çekiminin ertelenmediği bir uzamdır.

Hep yalnızlığa yazgılı bir edimdir şiir. Tüm dilsel sınırlardan ve eşiklerden âzâde yazı'nın o tuhaf ülkesinde *bengi-dönüşlerle* varlığını tamamlayan şair için söz, kendisini hiçbir zaman büyü-sünden kurtaramadığı biricik yalnızlığıdır. Yalnızlığın benliğinde açtığı yarayla dilin en uç sınırlarında gezinen şair, kendi yitik ülkesine doğru yaptığı yolculuğun kayıtlarını tutar. Yaratıcılığının belki de en onulmaz, erişilmez seviyelerinden birisidir yalnızlık. Sözcükler gibi bir başına olmaklığın hüznünü tadan şair, tinsel bir uzamda dile kendi varoluşunun bile sağlayamadığı bir sahi-cilik yükler. Onu çepeçevre kuşatır, tüm fetişlerinden arındırır.

Sözün dur durak bilmeden ilerlediği ve büyülenmiş bakışın bütün başlangıçları paranteze aldığı bir ara dünyadır şiir. Bu ara dünya, her zaman, nesnenin imgesel bir betiye dönüştüğü tüm

sözel edimlerin dilsel bir aura'da kendisini var kıldığı bir uzama kapı aralar. Zira şiir, kendisine yeten bir nesneyi, bir dili örgütler.

Sözün dolaşımdaki gücünün farkında olan şair için; yaşadığı dünya, okunacak, üzerinde çalışılacak bir metindir. Yaşadığı dünyanın belleğinde açtığı yaralar, sözün gücü ile kapatılmaya çalışılacaktır. Şairin düşlemlerinden oluşturduğu metinler de hep bu yaranın üzerini kapatmak için giriştiği çabaların sonucudur. Dünya karşısındaki yalnızlığı ile bu yarayı daha da derinleştiren şair için inşa halindeki metin, yaşadığı hayatın körlüğüne ayaç açan ilksel bir adımı barındırır içerisinde. Hakikate söz'ün gücü ile ulaşmaya çalışan şair, böylece gölgelerin insiyaki birer terennümü olan yazı'da hayatiyet bulur. İmgeleme yetisini ve düşsellikliğini var gücüyle yazı'nın o gizil dünyasına bahşeder. Dünyanın acımasızlığı karşısında yazı'nın o sonsuz yalvaçsı mağarasına sığınan şair, bundan sonrası için de artık kendi içine bakmayı, fazlasıyla, bir görev hâline getirecektir.

Uyku hâlindeki bedenin duyumsanan nesneler karşısındaki kayıtsızlığından farklı olarak, rüyalar aracılığıyla nesneleri içkinleştiren tinsel bir aktarım sonrasında vücuda gelir şiirsel söz. O yüzden her şeyden önce, kelimeler nezdinde, zihinsel bir tasarımı öngörür şiir. Nesneleri bu şekilde görünür kılan şiirsel söz; algı eşiğini tasarladığı müddetçe, maddeye ilişkin tüm suretleri de dilin dolayımında birleştirerek varlığın ne'liği sorusunu olanaklı kılan yeni bir kapı açar. Zihnin varetteği nesneleri duyumsal dilin akışkanlığında maddileştiren şiirsel söz, algıya ait tüm psişik halleri de kendi bünyesine katar. Tinselliğini bir şekilde dilsel bir mahremiyete dönüştüren şiir için, sözce'nin (*enoncé*) basit bir varlık sorunu olmaktan çıkıp varlığın tamamlayıcı olması da en nihayetinde imgenin bir düş içinde kurulmasıyla gerçekleşir. Tıpkı rüyaların o teozofik evreninde olduğu gibi, şiirsel sözün dünyası da algıya hazır birtakım simgesel nesnelerin geçmişe ait tüm kopukluklardan arındırılarak hatırlandığı bir şimdi'nin içerisinde dile gelir.

III

"Ey gözüm, ey boynum, ey kollarım, karanlık ve
aydınlıklarım... size şükrediyorum, bu dakikanın
sarayında, bu anın mucizesinde beraberce var
olduğumuz için; sizinle bir andan öbürüne
geçebildiğim için; onlan birleştirip düz ve yekpare
zaman kurabildiğim için!"

Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur

Eskiler *ta'kid* lafzını bir sözün içinde ifadenin *kördüğüm* edilmiş ve anlamının sökülemez bir hâle getirilmiş olması durumunu açıklamak için kullanırlardı. *Ta'kid*'in sözlükteki anlamının "dügümlemek" olduğunu hatıra getirmek, aynı zamanda Tanpınar'ın *Ne İçindeyim Zamanın* şiirinin *dügümlendiği* noktada, geçmişin bir *şimdide* mevcudiyet bulduğu *an*'da sözün özgüllüğüne sarıp sarmalanan bir *sunu*'nun (*exposition*) eşğine davet eder okuru. Bu sunu bizatihi varlığın izinden giden bir imgelem gücüyle mücehhez bir *yarayla*, bir *izle* (*tracement*) maluldur. Sergileyen ve aynı zamanda dile, zamana ve düşe maruz bırakan yapısıyla Tanpınar şiirinde izini süreceğimiz *représentation* (*yeniden mevcudiyete sunma*) hâli nasıl Jacques Derrida için, görü'nün (*intuition*) en hakiki biçimi olarak işaret, zaman içerisinde bir varoluşu imleyen mevcudiyetin silinişi ise duyumsanan dolayımsızlığı içerisindeki imgeye hayatiyet kazandıran "*bir garip rüyâ rengi*" de aynı mebzul sükûtu öğüten bir uzamsal kapanıma içkindir. Onun için Tanpınar'ın bize varoluşunu sunduğu dünya, bir uzam-zamansal oyun'un kodları ile bütünleşik bir erime mevcudiyet kazandırıyor, bu şiirsel yapıda yazı'nın *titreyen* (*erzittern*) soluğunu duymamak imkânsızdır. Tanpınar'ın şiirindeki zamanla malul metafizik dolayım "*yekpâre, geniş bir ân içerisinde*" algılanan bir *yerinden-etme* (*déplacement*) durumundan başka ne olabilir? Uzam-zamansal tüm görü'ler, gerçekte imgenin duyulur dolayım-sallığında ve aynı şekilde metaforik tüm imlerin kendi kendisini işaretleyerek her daim paranteze alınan bir kendiliğin gücül bir

ırza geçme hâlerinden daha çok, varlığın mevcudiyetinin soluk aldığı tüm kesitlerin arkaik bir geçmiş imgesine havale edilmeden yazı'nın ayracında içkinleşerek tinsel bir özgüllüğe kavuştuğu an'ın *zamansal görünüşü*'sünü (*perspective temporelle*) oluşturur. Tanpınar'da bu *zamansal görünüş* daha çok, başta da söylediğimiz gibi, bir yer-değiştirme durumu gibi düşünülebilir. Fakat tek başına yeterli olmayan bir yer-değiştirme hâlidir bu. Çünkü Tanpınar, kayıt altına aldığı tüm imgeleri bir rüya gibi yaşadığı ân'ın içerisine hapseder. Rüyanın garip rengiyle hemhâl olmuş şiirsel imgeleri, şairini de arınmış bir hâlde "abasız, postsuz bir derviş"e dönüştürmektedir. Tanpınar, daha çok dil-öncesi bir dünyaya, rüya ile ulaşmanın hazzını yaşamaktadır. "Kökü" kendisinde olan bir "sarmaşık"tır onu bu dil-öncesi dünyaya ulaştıran düşlem bilgisi. Onun için farklılaşan ve tüm farklılıkların başkalaştırılarak *ertelendiği* (*différé*) bir dünyaya adım atar şair. Sergilediği ve maruz bıraktığı (*exposer*) imge, insan varoluşunun düşlemin diliyle yekpâre bir bütünlük oluşturduğu bir *ideler* evrenidir. Bu evrende şair taşlaşmış ve unutkan bir yalnızlığın iz'ini sürer. İz'ini sürdüğü tüm imgeler kendi imzasını taşıyan belleğin yitip giden yazgısıdır. Şairin yaşadığı çatışkı, artık tüm tutulan kayıtların giderek silindiği bir *zamansal unutuluş*'un eşiğine götürür onu. *Bekleme*'nin ve *hatırlama*'nın sınırındaki tüm durumlar gibi, bu da onu bütünleşebileceği bir varlık ve zaman algısından uzağa taşır. Zamanda ve uzamda bir *aralık* (*spacing*) açma düşüncesi; yoklayan, oraya kaydolan fakat aynı zamanda kaybolduğu gibi de silinebilen sofistike bir çizgiye, bir *sunu*'ya götürür şairin belleğini. Varlığın kipliğini "mavi, masmavi bir ışık"ta bulan şairin tek yazgısı, artık hep bir yokoluşa doğru ilerliyor olmasıdır. Artık bu *yok-oluşun* iz'ine koyulmuştur (*tracement*) şair: İmgelerle ve *düşyazısı* ile çoğalttığı dünya gecenin sessizliğine doğru yol alan "tüy" kadar hafif bir yalnızlığı öğütmektedir artık. Şair, kavranabilir olmaktan uzak bir *düğüm* atmaktadır zamana. Çünkü zaman bizzatı bir düş'ün, suyun arılığı içerisinde ancak idrak edilebildiği bir erimle varolabilmektedir. Düşü duyumsayan (*aîsthêsis*) ve ona metafizik bir dolayım kazandıran

bir temsil edilme halini bahşeder. Böylece, düşlemsel olanın peydahlandığı tüm imgeler, şairin içini rahat ettirecek bir uyuşmuşluğun içerisinde parçalanmaz bir akışkanlığa doğru evrilecektir.

Roland Barthes, yazını tanımlayan temel kesinliği, dilin bir öznenin dile getirilmez ya da dile getirmekte kullanılacak bir yüklemi değil, tam aksine bir özne oluşuyla açıklamaktaydı. Zira aynı biçimdeki özneleri ve nesneleri imgelerle dile getirmek söz konusu olsaydı, yazına da gerek kalmazdı. Onun için simgeyi taşıyan şey, vazgeçmemecesine *ben*'in *hiçliğini* göstermek zorunluluğudur.⁷ Şairin kutsal olanı adlandırdığını düşünen Martin Heidegger de varlığın sesine itaat eden düşünmenin, Varlığın hakikatinin dile geleceği, Varlığa uyacak sözü arayacağına ısrar eder. Tarihsel insanın dili, ancak bu sözden kaynaklandığı takdirde uygundur. Dil uygunsa, gizli kaynakların sedasız sesinin güvencesi ona el eder. Varlığın düşünmesi, sözü korur ve bu koruma içinde onun belirlenimini gerçekleştirir. Dilsizliğin özünü sürdürdüğü yerlerden biri de Hiçin uçurumunun insanı heyecanlandığı dehşet anlamındaki korkudur. Varolandan başka-olan-olarak duran Hiç, Varlığın pençesidir. Varolanın kaderi hakkındaki karar, Varlıkta verilmiştir. Heidegger, kadim Yunanlılığın son şairi olarak gördüğü Sophokles'in son şüri olan *Oidipous Kolonos*'ta oyununu, tam da bu kopma noktasında, yeniden düşünölmeye gerek kalmayacak şekilde bu halkın gizli tarihine geri dönüp bakan ve onun Varlığın tanınmayan hakikatine adım atmasını koruyan şu sözlerle son bulduğunu düşünmektedir:

*"Kesin artık,
daha fazla yakınıp durmayın;
çünkü Olagelen, her tarafta
tamamlanma kararında ısrarlıdır."⁸*

7 Roland Barthes (1966): *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil, s. 70-71.

8 Martin Heidegger (1991): *Metafizik Nedir ?*, (çev. Yusuf Örneke), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, s. 51-52.

Öncesiz ve sonrasız bir zamansal akışta dilin eriminden kurtulamayan bir şiirsel imge, kendisini varlığın kalbine taşıyacak olan bir düşlemden yoksun değildir. Ruhun masumiyeti, zorlama bir masumiyettir şiir için. O yüzden şiirden düşe doğru bir hakikatin iz'ini süren şair de bir suç ortağıdır. Başkalaşan varlık durumlarının kendisini bir oyun'un mantığıyla görünür kılması uğraşı da aslında düş'ün zamansal kavranışının önündeki en büyük açmazlardan birini oluşturur. Bu açmaz şiirin temsiliyetini hissedilebilir bir dolayımsızlık içerisinden dillendirebildiği gibi, mevcudiyetin varlık içerisinde silinişinin imsel bir ikrarı da olabilir.

O nedenle Tanpınar'ın arkaik geçmiş imgeleri ve Bergson'un sezgisel *durée*'sinden kaynaklı bir metafizik dolayım içerisinde dillenen zamansal kavrayışı, kökü kültürel ve bilişsel anlamda "mazide olmanın" bir gereği ve sonucu olarak mistik ve tasavvufi kavrayışa uzanır. Dilsel ve imsel geçişler bu anlamda hiç de yersiz kullanılmamıştır. Tanpınar'ın içinde bulunduğu an'ın yurtlandığı mekânın betimidir bu:

"Başım sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş."

Bu söylem bile tek başına Tanpınar'ın zaman ve mekân algısının odaklandığı düğüm noktasını çözmemize el verir. Şüphesiz Tanpınar için bütün "mit"ler rüyaların çocuğudur: Rüya uykuya münhasır bir keyfiyet değildir. Gece gibi onu da içimizde taşıyız. Gece bizde konuştuğu için rüya görürüz. Herkes kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizler. Bu demektir ki eserlerimizde, benliğimizin bir köşesinde bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir. Musikiyi giydirilmiş zaman olarak gören Tanpınar için, şairin sözünü başkalarının sözünden ve sükûtunu da başkalarının sükûtundan ayıran şey şiirdir. Diğer sanatlar yalnız kendilerine ait ve has olan maddelere müftekir iken, o doğrudan doğruya malzemesini umuma ait olan ve onun

ihtiyaçlarından doğan lisandan alır.⁹ *Ne İçindeyim Zamanın* ři-
 irinin mukim olduğu kozmik âlem de, bu bağlamda, İslami var-
 lık algısının varettiği bir *tpos*'dan ayrı düşünülemez. Bu şiirin
 geleneksel öğretilerle bütünleşik bir poetik yapısının olmasına
 karşın, enikonu, şairinin soluklandığı iklimi de düşündüğümüz
 vakit bu düşünce daha da yerli yerine oturmaktadır. Geleneksel
 ğretiye göre, batını göz algının aracı olduğu için, deruni göze
 ya da entelektüel keşfe kendini aan kozmosun batını hakikati,
 kendisini cismani olan üzerinde tanzim eden bir uyuma dayanır.
 Üstelik bu uyum kendisini bizzat dilin dünyasında yansıtır. Dil
 alanında, harici dünyanın maddi mevcudiyetinin yerine geçen ve
 kozmik uyumun zihne yerleşmesini sağlayan, kelimedir. Uyum
 her zaman vardır; fakat kelime ya da dilin özü üzerinde tabedil-
 mesi hayli belirgin ve derin olunca şiir oluşur; bu şiir, nesnelerin
 temel uyumunu yeniden yankılaması aracılığıyla insanın, varo-
 luşun ve bilinçliliğin daha yüce makamlarına dönmesine yardım
 etmeye muktedirdir. İslami öğretiye göre, makrokozmetik dünya-
 daki her şey harici bir suret ve batını bir anlamdan oluşur. Bu,
 aynı zamanda, dilin salt özü ya da onun sureti üzerine atfedilen
 ma'nanın bir sonucu olarak mevcudiyet kazanan insan dili için
 de doğrudur. şiirsel dille anlamın açığa çıktığı bu süreç, ilham
 edilmiş şiir durumunda, mana tamamıyla suret üzerinde egemen
 olana ve tamamen içeriden harici formu yeniden şekillendirene
 kadar yoğunluğun daha yüce bir derecesine ulaşır.¹⁰ Bu derece
 farkının Tanpınar'ın şiirinde aşama aşama gerçekleştiğine şahit
 olmaktadır. Fakat aslanan, kadim hikmeti eksiltili bir biçimde
 yedeğine alarak ilerleyen bir şairin bu açığını, modern felsefi
 düşünmenin sayıtlılarıyla kapatmaya çalışmış olmasıdır. Oysa
 Tanpınar'ın ezeli hikmetle birlikte şiirsel dünyasına devşirme-
 si gereken önemli duraklardan biri de, Heidegger'in de hiçbir
 zaman dönmekten imtina etmediği, kadim Yunan geleneğidir.

9 Ahmet Hamdi Tanpınar (2000): *Edebiyat zerine Makaleler*, İstanbul: Dergah,
 s. 13-43.

10 S. Hüseyin Nasr (1992): *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, (ev. Ahmet Demirhan),
 İstanbul: İnsan, s. 121-122.

Tanpınar'ın bu şiirde belki *unutulmaz bir yası* (*penthos aleston*) tutacak gücü yoktu. Fakat kökü kendisinde olan bir sarmaşık, onu bir *póthos*'un (*yokluk*) eşğine getirmiştir. Belki de bu *póthos*, ancak bir geçmişe ve hatıraya geçişi canlı tutabildiği ölçüde Tanpınar şiirini *páthos*'a çevirmenin bir aracı olarak düşünülebilirdi. Zira Tanpınar'ın *páthos*'u artık, rüzgarda uçan tüy'ün hafifliğine gebe bulutsu bir yazgının mahpusudur.

Ne İçindeyim Zamanın şiirindeki temel görü'lerden biri de yaşanan an'a ve mekâna mukim bir içsel zamanın sürerliliğinin vurgulanıyor olmasıdır. Bu süreğenlik hâli, parçalanmayan bir bütünsellik ve yekpârelik içerisinde verilir. Eşik'in metafor olarak özel bir yeri vardır. Mevcudiyeti ve zamanı kesintiye uğratan bir geçişkenlik hâline azade bir aradalık durumu tüm şiirlerinde olduğu gibi, bu şiirinde de başatlığını korur. Müteredit an'ın zamansal kopuşları, varlığa geçmiş imgeselliği içerisinde parçalanmaz bir akışkanlık katar. Şuurun verileri zamansal olandan hiçbir zaman ayrı düşünülemez. Onun için duyumsal olan, zamandan ayrı bir algı kaymasının saiklerinden biri değildir. Müsebbibi olduğu *an'ın* içerisinde sürekli dönenip duran arkaik bir geçmiş imgesi, varlığın mevcudiyeti içerisinde kesintiye uğrayan düşlemsel ve bölünmez olan bir *zamansal görünüş*'e sahip olur.

Rüya varlığın zamansal ve uzamsal bir *sumu*'mudur. Tanpınar da zaten hakikati rüya ile açığa çıkartan bir şairdir. Dile maruz kalmışlığın verili bir dil içerisinde alınıldığı bir dünyada *verilişin* (*donation*), düşlemsel olanın *ötekiliği* (*altérité*) kaydı altına aldığı uzamsal bir aralıkta soluk alan imge, imleyenin askıya alındığı bir kararsızlık an'ının iz'ini sürer. Zira varolma, dile gelme kaygısı, dünyaya fırlatılan dilin olmayan bir yokluk içerisinde varoluşunu tamamlaması, yazı'ya mevcudiyetini veren zamansal sınır durumlarıdır. Yazı'nın umudunu, bütün olabilirlikleri hiçbir şeyden hareketle kuran ve başlatan şiirin umudu ayakta tutar. Şairin kendini aldatığı durum, tüm zamansal ve uzamsal varagelişleri ve özgürlüğü dolaysız bir şekilde dilin dışına taşıdığı anda başlar. Suya ve düşe yazılan bir ölüm hakkını elinde tutan şair, onu zamanın dışına taşıdığı vakit, sözün özgüllüğü içerisinde kanatlanmış şiirsel imgeyi de kesintiye uğratmış olur. Şüphesiz bu kesinti ne şairini ne de şiirini zaman-

dan ve mekândan bağımsız kılmaz. Yazmak, varoluşun sonlu bir gerçekleşimi olarak ölüm hakkını ve istencini de her zaman elinde tutar: Ölümü bu dünyaya ilişkin bir hakikat olarak yedeğinde tutan varoluş, aynı zamanda ölümden varlığını sürdüren bir hayata içkin kodlara da sahiptir. Yazınsal olan da bu mutlak ortaklığın içerisinde doğar. Tanpınar'da bu ölüm istenci bir *saklanmışlık* içerisinde kendisini açığa çıkartır. Saklanmış ve başka bir yere taşınmış, zamanın süreğenliği içerisinde bir unutuş'a terkedilmiştir. Bu unutkanlık hali, "*kendi cevherinde mahpus bir ânın*" içerisinde belirdiği gibi, bir uykudan şairine hiç bitmemecesine dönen tekrarlarla da açığa çıkabilmektedir. O yüzden Tanpınar'ın "Eşik" şiiri geçmiş zaman algımızı tümünden dönüştüren bir yapıya sahiptir:

*"Kendi cevherinde mahpus bir ânın
Dağıttığı dünya hep yaprak yaprak
Dalgın, unutulmuş sesleri uzak
Bir uykudan bana tekrar dönenler
İçimde dışımda hep aynı çember!
(...)
Gülen ve gömülen gölge ufuklar..."*

Hep "gölge ufuklar"la malul "yekpare" ve "bölünmez" bir zamandır Tanpınar'ın zamanı. Bu bölünmezlik ve yekparelik, doğal olarak, anakronik bir yapıya sahiptir. Tanpınar'da zaman tek başına bir *doxa* olarak belirmez hiçbir zaman. Zamanın muayyen görünümü bellek, geçmiş ve tarih birlikteliği ile el ele yürür. Tarih neredeyse zamansal bir forma bürünür. O yüzden Bergson'un *durée*'sini, Yahya Kemal'in *imtidâd* ile karşılaması hiç de yabana atılacak bir öngörü olmasa gerektir. Kültürel kimlikle, geçmişle ve "kökü mazide olan âti"nin kendi hakikatini geçerli ve gerekli kıldığı çok daha köklü bir *kapanımı* (*portée*) bundan daha iyi hangi adlandırma karşılayabilirdi ki?

Proustgil kayıp zamanın izinde yürüyen bir şair olarak Tanpınar, kesintiye uğrayan zamanın *pyshe*'sine doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. Bu yolculukta doğal olarak geçmiş, tarih, anı birlikteliği ile bütünleşik kişi, bellek, nesne, zaman dizgele-

ri onun şiirindeki zaman algısına içrek olan anakronizmin de temel belirleyenlerini inşa eder. Tanpınar'ın zaman göstergele-ri onun şiirindeki vuzuhla ve derinden ilerleyen algı dünyasıyla bağlantılı bir poetik zemine yaslanır. "*Ne içindeyim zamanını/ Ne de büsbütün dışında*" derken bile temel bir yalnızlık duru-muna ve arada kalmışlığa vurgu yapmaktadır Tanpınar. Eşik'te olmanın muayyen bir görünümü, kendisi olma durumunun, yine bir rüya dolayımında, başkası'nın varlığında tamamlandığı bir ara-dünya'ya götürür şairi. Onun için Tanpınar, tıpkı Marcel Proust gibi kayıp zamanın izinde, hep bir rüya içerisinde sözün özgüllüğüne sırtını dayayarak bir ömür tüketmiştir.

Zamana hükmetmenin bir aracı olarak, şiirin kadranını rüya haline kurar Tanpınar. Verili takvimsel zamanın hep ilerleyen ve ilerledikçe de bir anlamsızlığa ulaşan yapısına karşı bir mücadele alanı oluşturur bu içe dalma hâli. Onun şiirinin gizi, hep bu rüyanın hakikate sarmalanmış muzdarip ve huzursuz bir ruhun saf bir lisa-nı olan bir duyuş'un her daim, "abasız, postsuz bir derviş" misali terennüm ediliyor olmasında yatar. Tanpınar'ın şiirindeki parçala-namayan bu akış, geçmişin *şimdi* içerisinde dile geldiği bir zamansal akıştır. Zamanın yerli yerindeliği, aynileşen duyuşlar, rüyanın ağırlı-ğı, tüyün hafifliği, cezbe ve hülya hali hep cehd içerisindeki bir şiirin müşahhas görünümleridir aslında. "*O benlikler hep vehm-i guma-nındır*" diyen Şeyh Galib'i de varlığın şiirle duyumsandığı bir uğ-rakta selamlamak, hiç de yanlış olmasa gerektir. Benlik, vehim, rüya birlikteliğinden zamana düşen bir şiirin, gerçekte zamanın varlığı oluşturan bir müzik olduğunun farkına varmak, ertelenemeyecek bir durumdur. Zaman, varlığı oluşturan müziktir Tanpınar'ın şiirinde. Onun tüm yazınsal etkinliği bir murakabe ve tinsel bir duyuş hâlinin açığa çıkarttığı rüya içerisinde tükenmek bilmeyen bir cehd ile tekevvün eder. Zamanın akışı içerisindeki bu yazınsal birliktelik, şairi yüksek bir duyuş içerisinden konuşmaya itmektedir.

Müzik ve zamanın sürekli bir oluş içerisinde varlığa sun-dukları mevcudiyet, şiirsel bir mevcudiyettir. Tanpınar'ın şiiri de, varlığı rüya içerisinde ve zamanın bengi-akışkanlığında duyum-sayan bir şiirdir.

Türk Şiiri İçin Kavşak Noktaları

I. İdeolojik Kavşak

Modern Türk şiiri içerisinde ideolojik düzlemin hayatîyet bulduğu alan, oldukça derin ve geniş bir yelpazeye sahiptir. Şiiri, bir milleti var eden tüm duyuşların özet bir ifadesi olarak gören bakış, her dönemde farklı şekillerde de olsa bu siyaset-kurucu özelliğini hiçbir zaman yitirmemiştir. Tevfik Fikret'in istibdatın "sis"i içerisinde yükselen sesini, Mehmet Akif'in İslami duyarlığını, Nâzım Hikmet'in sosyalist duruşunu birer eşik olarak kabul ettiğimizde modern Türk şiirinin de Türk ulus-devletinin beka kaygısı içerisinde şekillenen özgüven serumuna her dönemde katkıda bulunduğunu söylemek mümkün. Fakat, şiir ve ideoloji kavşağı her zaman Türk şiirinde toplumu dönüştürücü gücünden yoksun olarak görülmüşse de bu durum şiirin asli işlevlerinden birinin de bu dönüşümü tüm toplum katlarından başlayarak müesses nizama karşı verdiği mücadeleyle ortaya koymasında somutlaşacaktır. O yüzden şair, her dönemde siyasal düşüncesini de ürettiklerine yansıtır. Bu yansıtma birebir dilsel düzlemde, şiirin kuruluşuyla olabileceği gibi, bizatihi hayatın düşünceyle bütünleştiği noktada şiirin tanıklığıyla da olacaktır. Türk şiiri Tanzimat'tan bu yana siyaset üreten şairleriyle, özellikle böyle bir bağlamdan uzak tutulamaz. Tanzimat'ın ses bayrağını nasıl Namık Kemal üstlendiyse, Meşrutiyet döneminin şiir sesi de Tevfik Fikret'ti. Siyasal yönsemenin Namık Kemal'deki aceleciliği, Tevfik Fikret'te şiirin üstüne düşen siyasal ağırlığın şiiri ezmesiyle sonuçlansa da bu durum tebliğ edici vasfıyla Mehmet Akif'in şiiriyle birlikte sokağa taşar. Yahya Kemal'in romantist-özcü Osmanlı duyarlılığı ideoloji-şiir dolayımının

durakları konusunda uyarıcı veriler içerir. Ziya Paşa'nın, Süleyman Nazif'in, Hüseyin Siret'in ve Rıza Tevfik'in şiirsel dolayimleri her ne kadar şiir alanında uyarıcı olmasalar da nihayetinde Cumhuriyet'le birlikte başlayacak olan şiirsel yönsemenin de sacayağını oluşturur. Türk ulus-devletinin inşasına ithal ikameci bir şiirsel duruşla onay veren şiirimiz, 1940'lı yıllara kadar ritüelistik yüzüyle hep müesses nizamın yanında yer alır. Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki ayrık sesi, ideolojinin artık şiirle işlendiği bir dönemin ilk işaretidir. Nâzım Hikmet'in, devrimci duyusu şiirine işlerken ulaştığı yetkinlik bu anlamda Türk şiirinde şimdiye kadar ulaşılmamış bir burçtur.

Bizde ilkin, Garip'le başlayan ve daha sonra Toplumcu Gerçekçilik ile devam eden şiirin topluma yönelmesi edimi, İkinci Yeni'de şiir ve otorite, iktidar kavramlarının sorgulanmasına yol açmıştır. Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi şairlerin şiir diyalektiğini de bu söylemsel yapı oluşturur. Her türlü kurulu düzene karşı verilecek olan mücadelede en önemli silahlardan biridir şiir. Zaten otoriteye ve iktidara karşı duruşuyla da böylesi bir mücadelenin öncülü olabilecek bir güce sahiptir. Siyasal mücadelenin şiirle ve şiirin gücü dolayımında ilerlemesi, aslında bir dönem şiirimize egemen olan toplumcu gerçekçiliğin de özgüllüğünü bize yeniden hatırlatması açısından önemlidir. Fakat toplumcu-gerçekçi şiirsel anlayışta yazılan pek çok şiirin ideolojinin terkinde kalması ve şiiri şiir yapan pek çok özelliğinin ıskı geçilerek önceliğin ideolojiye dayandırılması da Türk şiirinin dönemsel karakteristiği içerisinde *kesintiye* uğradığı zamanlardan birini oluşturur. Şiirin sadece tema olarak algılanması ve biçimin gözardı edilmesi doğal olarak kuru ve sloganik şiirler yazılmasına yol açmıştır. İkinci Yeni'nin şiire getirdiği, tek tek bireysel çabalarla oluşturulan bütünselliği ile 1960'lı yıllarda artık toplumcu şiir adına konuşan, *Halkın Dostları* dergisini çıkartarak Türk şiirine yeni bir soluk getiren İsmet Özel ve Atıf Behramoğlu'nun, Süreyya Berfe'nin yönsemeleleriyle yeni bir yola girilir. Bu dönem şiiri şüphesiz, şiir ve siyasa ilişkisinin ilk elden verimleriyle doludur. 12 Mart sonrasında

Nâzım Hikmet çizgisini devam ettiren bu şiirin önemli isimlerini Ahmed Arif, Can Yücel, Süreyya Berfe, Arif Damar, Hasan Hüseyin gibi şairler oluşturur. Bu dönemde toplumculukla hemhal olmuş bir lirizmin şiire egemen olması, 1940 sonrasında şiirimizin dönemsel karakteristiklerini inşa eden Garip, İkinci Yeni ve Marksist söylem eşliğinde gelişerek 1970'li ve 1980'li yıllara kadar Türkiye'nin siyasal havasıyla birlikte yürüyen bir şiirin diyalektini de belirler. 70'li yıllarda toplumsal bir silah olarak görülen şiir, 80'li yıllara biraz daha içe kapanma duygusuyla girdi. Tüm diğer alanlarda olduğu gibi Türk şiiri de Batılılaşmanın, modernleşmenin ithal ikamecilik ve beka kaygısıyla malul bir *aciliyet* içerisinde varolmuştur. Türk şiirinin çok daha kökensel sorunlara biçimsel anlamda ulaşamamış olması bu acelecilikten kaynaklanıyordu. Çünkü buna zamanı da yoktu Türk şiirinin. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi Türk şiiri hep birtakım isimler ve akımlar etrafında kurmuştur şiirini. Baudelaire, Rimbaud, Neruda gibi pek çok şairin etkisi de böyle anlaşılmalıdır. Şiiri var eden pek çok öğeden yoksun olunmasına yol açan bu durum, doğal olarak bir tamamlanmamışlığın da işaretlerini sunmaktadır. Şiirimizde lirik duyumsamanın sadece belli yönleriyle açığa çıktığını hesaba kattığımızda, özellikle *trajik* olanın yoksunluğu Türk şiirini büyük bir şiire varacağı bütün eşiklerden uzak tutmaktadır.

II. Eleştirel Kavşak

Bizde eleştirinin Tanzimat'tan bu yana geçen süreçte yaşadığı değişimi, değersizleştirilmeyi ve Türk ulus-devletinin yapısal ideolojik süreçleriyle örtüşen ünsiyet bağına değinmekten ziyade, eleştiri ve şiir kavramları üzerinden birkaç çıkarımda bulunmak sanırım en doğrusu. Kuşkusuz bütün bu sorunlar ileride daha geniş bir şekilde ele alınması gereken konular olarak zihnimizi hep meşgul edecek. Yazınımızda şiir eleştirisinin durumu üzerine şimdilik betimleyici bir çerçeve sunmaktansa, öncelikli olarak

böyle bir kaygının kendisini dayatmasının olası saikleri üzerinde düşünmek gerekiyor. Her şeyden önce, değişik zamanlarda bir şekilde tekrar edilen şu meşum “bizde eleştiri yok” lafzının hakaniyetle ve uzun uzadıya ele alınması gerektiğine inanıyorum. Yazınımızda bir eleştiri var mıdır, varsa hangi bağlam ve yazınsal ölçüler dâhilinde vardır? Yoksa, bu yokluğa neden olan temel parametrelerin ortaya konması gerekmektedir. O nedenle genel bir çerçeve için sorulması gerekenleri sıralamak en doğrusu: Yazınımızda köklü bir eleştiri geleneğinden bahsetmek mümkün müdür? Eleştirel söylemin her şeyden önce *dilsel* bir yapı içerisinden inşa olduğunun görmezden gelinmesi ve neredeyse diğer yazın türlerinin, hikâyeleştirme, anı, iyi-kötü karşıtlığı gibi bazı öznel durumlarının eleştirel söylem içerisine dâhil edilmesi Türk eleştiri geleneğinde ne türden arızalara yol açmıştır? Son zamanlarda eleştirinin neredeyse birebir kitap tanıtım yazılarıyla eşitlendiği bariz bir şekilde gözlenmekte. Ele aldığı metni özgül bağlamı içerisinde ele almaya imkân vermeyen böylesi bir yöntem gerçekte nihai amacı ele aldığı metni özgürleştirmek olan eleştiriye bir katkı olarak mı görülmeli yoksa onu akamete uğratan bir biçim ya da ondan tamamen ayrı düşünülmesi gereken bir alan olarak başka bir bağlama mı oturtulmalıdır? Bugün için Türkçe eleştirinin, başlangıcından bugüne katettiği zamansal aralıkta, Türkçe şiir eleştirisini belirleyen, kuran ve, varsa eğer, *kesintiye* uğratan saikler nelerdir? Günümüzün şiir iklimini yeşerdiği çevrimsel koşullara bağımlı kılan, ayrıştıran olgular nelerdir? Eleştirinin bu bağlamda üzerine vazife edineceği bilinç durumları nelerdir, neler olmalıdır?

Günümüzde eleştirinin en belirgin özelliği, bir alıntılar toplamı, hep aynı olanın tekrarının sürekli olarak bir aktarma mantığı içerisinde anlatılıyor oluşudur. Bugün için yazınsal belleğimizin ıska geçtiği en önemli şeyi herhalde Phillippe Sollers çok önceden dillendirmişti: “*Her metin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması, yoğunlaştırılması, yer değiştirmesi ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur*”. Mevcut tüm soruların dayattığı gerçekliği şiir eleştirimiz bağla-

mında düşündüğümüz vakit, hiç de iç açıcı bir durumla karşı karşıya olmadığımız ortaya çıkar. Bugün Türk şiir eleştirisinin şiirin biçimsel yönelimlerini, geleneksel ve modern reflekslerini, uzviyetçi paradigmaya yaslanan dolaysızlığına ve jeo-kültürel kırılmalara yoğunlaşmayan, şiirin özgül evreni ile kesişmeyen bir yerde konumlandığı çok açıktır.

Kuşkusuz, şiir eleştirisinin izlediği yolda yazılan şiirin önemli bir payı vardır. Bugün daha çok gelenek ve modernlik arasındaki çapraşık, anakronik ilişkilerden türeyen zamansız, mekânsız ve tarih-dışı bir şiirle karşı karşıyayız. Bu tarih-dışı'lıktan, gerçek-dışı'lıktan kurtulmak ise aslında indirgemeci olmayan bir bakışla üstesinden gelinebilecek bir durum. Zira modern dünyada gönderge yokluğunun ve söylemin imgeyle iç içe geçerek bir yanılısamaya uğrattığı metinsel yapılarla karşılaşırız. İmge sadece *simülatif* bir kurguya indirgeniyor. Hiper-gerçekliğin içerisinde yiten bir imge de en nihayetinde bize köksüz ve kopyası olmayan bir tarihsellik bahsediyor. Gerçekliğin yittiği, algının simüle edildiği kaygan bir zeminden başka bir şey sunmuyor bize böylesi bir dünya. Oysa imgenin söylemin dile getirebileceği bir gösteren olarak bizatihi var kılınması, tüm dilsel süreçleri ve metinsel yapıları paranteze alan bir yazınsal edimin en temel amacı olmalıdır. Gündelik hayatı gündelik bir dil içerisinde eritemeyen bir bakış açısına sahibiz. Bu tür bir bakışı şiirle sabitleyerek, şiirle kayıt altına alan kimi şiirsel yönelişlerin olmasına rağmen, bugün yazılan şiirin daha ziyade hep aynı olanın tekrarlandığı noktaya kapanan bir manzumeler bütünü olduğuna tanıklık etmekteyiz. Yalınlık ve gündelik hayatı yansıtmaya adına şiirin kurucu yönü, estetik boyutu yine şairlerin elinde sönük bir malzemeye dönüşmektedir. "Şiir eleştirimiz" tam da böylesi hayatı bir noktada devreye girmesi gerekirken, tam tersi bir olguyla yazılan her şeyi şiir adına bir eylem olarak kutsayan bir körlükle malul. Böyle bir yargıya varmadan önce kullandığım "eleştiri" lafzını bu anlamda hep parantez içine aldığımı belirtmem gerekecek. Daha çok II. Yeni'nin şiirimizde oluşturduğu kırılmanın verimlerini bugüne taşıyamayan bir şiir anlayışı hakim. Yetmiş-

li ve seksenli yıllardan bugüne taşınan bu şiirsel miras, bugün tam anlamıyla boyutları bozularak, değişerek aynaya yansıyan bir *anamorphose*'dan başka bir şey değil. Şiirdeki bu dönüşemenin kodlarının eleştiriyeye sirayet etmesi ise kaçınılmaz bir sürecidir. Eleştirinin şiire oranla bu *anamorphose*'a kayıtsız şekilde tutulması ise kuşkusuz bugün şiir eleştirisinin muzdarip olduğu kısırlığın, yavanlığın en önemli saiklerinden birini oluşturuyor.

Modern anlamda bir şiir eleştirisinin belki de ilk nüvelerini bulabileceğimiz bir Beşir Fuad'ın gayretleri ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan uzayıp bugünlere gelen, gelenek-modernlik eksenindeki çatışmanın izinin sürüldüğü bir kırılma anı, eleştirinin uzak geçmişle kurduğu parçalanmış bakışın sonuçları, bu anlamda önemli pek çok içerime sahiptir. Nurullah Ataç'ın öznel-izlenimci bakışında somutlanan bir eleştiri geçmişine sahibiz. Aynı bakışın Memet Fuat, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'da devam ettiğini görmek en azından eleştirel bakışın bugüne taşınmasındaki olası zayıflıkların temel işaretlerini görmemiz açısından yeterlidir. Eleştirinin bir şekilde edebiyat tarihçiliğiyle birlikte yürütmesi hep bu zayıf halkanın en önemli yanını oluşturmuştur. Fuat Köprülü, Tahir Alangu, Cevdet Kudret, Kenan Akyüz ve Atilla Özkırımlı'nın çabalarını da bu minvalde değerlendirmek en doğrusudur. Sadece XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'yle bile Tanpınar'ın her yönüyle çözümleyici gayreti bu tarihselleştirmenin dışında bir istisna teşkil eder. Her şeye rağmen Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ahmet Oktay, Hüseyin Cöntürk, Mehmet H. Doğan'ın şiir eleştirisindeki kurucu yönleri önemli bir sacayağı oluşturur. Enis Batur'un *Şiir ve Eleştiri* ve *Estetik Ütopya* ile sınırladığı eleştirel pratiği; bir şairin dönemini ve kendi şiirini anlamlandırması noktasında etkileyici bir çabanın ürünü olan İsmet Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu*; Hasan Bülent Kahraman'ın nesnel ve uzak bakışı; Mehmet Rifat'ın göstergebilimin sınırlarını aşamayan, yer yer de şematik bir akademizmin kurbanı olan eleştirisi; Melih Başaran'ın kimi dergi ve kitap sayfaları arasında kalmış şiir-şair çözümlemelerinin yoğunluğu; Orhan Koçak'ın ısrarla dergi sayfalarında kalmasını yeğlediği

şiiir eleştirileri, yarım kalmış Enis Batur incelemesi; Mehmet Can Doğan'ın şiiir sorunları ve dönem eleştirileri; Bâki Asiltürk'ün 1980 Kuşığı Türk Şiirinin Poetikası üzerine yoğunlaşan yapısı ve eleştirel çözümlemeleri bu anlamda son otuz yılın en önemli verimleri olarak göze çarpıyor. Fakat her şeye rağmen bugün gerçek anlamda bir şiiir eleştirisinin, yapılan tüm bireysel çalışmalara rağmen, olmadığını bir kez daha ikrar etmek gerekiyor. Günümüzde şiiir üzerine yazılan pek çok şeyin tanıtma-övme yazılarından öteye gidememesi, şiiiri önceleyememesi, bütünlüklü bir poetik ilgiden ve yazınsal çabadan yoksun olarak ilerlemesi bu durumun müsebbiblerinden biridir. O yüzden bugün her zamankinden daha fazla eleştirinin yeniden tanımlanarak onun dilsel bir yapı olarak kurulması ve şiiir eleştirisinin de böylesi dilsel, poetik felsefi bir çerçeve içerisinde şimdiye taşınması gerekmektedir. Aksi halde ne bir eleştiri geleneğinden ne de bu geleneğin malzemesini oluşturacak güçlü bir şiiir yapısından bahsetmek mümkün olacaktır. Eleştiri ve şiiir arasındaki uçurumu da şiiirsel sözün kendinde taşıdığı o mutlak güçte aramak yararsız bir tutku olmasa gerektir. Zira şiiirsel sözün açtığı uçurumda mutlak bir kusursuzluk vardır. Kendi uzaklığına yaptığı her müdahale, aslında dilin kayıtsızlığına bir müdahaledir. Şiiir kendi ağıının ipliğini bu uçurumdan toplar ve kendisini kusacak bir rahim arar. Her yerde ve hiçbir yerde olmanın tuhaf yalnızlığını kusal o rahimde. Eleştiri ise hiçbir zaman beklediği yerde değildir.

III. Şimdi'nin Kavşığı

80'li yılların şiiirini eşikte silinen yazı'nın/yazgının bir şiiiri olarak görmek mümkün müdür? Bu döneme ve bu dönemin şiiirine ilişkin olarak tüm hakim söylem paradigmalarının dışında söylenebilecek tek şey 80'lerin şiiirini kendi zamansal korpus'u içerisinde kendi devingen yatağında akan bir ırmak olarak değerlendirmektir. Kendi yatağında akan fakat aynı zamanda pek çok kaynaktan da beslenen, tüm istisnailik durumlarına rağmen,

yine de suyunu ziyadesiyle bulandırmamış bir dönem şiiridir 80'ler. Her dönem yaşanan şiir kirlenmesini tecrübe etmesine rağmen yine de bu kirlilikten kendisini arındırmayı bilmiş bir dönemden bahsediyoruz aslında. Dile geldiği dönemin ayırt edici tüm farklılıklarına rağmen, kendi epistemik dönüşümünü dilsel bir eşikte sağlama almayı bilmiştir 80 döneminin şairleri.

80'li yıllar şiiri, her şeyden önce, hem şiirsel dilbilgisini hem de poetikasına içkin tüm yönelimlerini oluştururken geçmişin birikiminden ziyadesiyle faydalanmış, böylece şiirsel yolculuğunda Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Oktay Rifat, İsmet Özel ve Hilmi Yavuz gibi şairler çıkış noktalarını oluşturmuştu. Bugünkü süreçte yazılan şiire ve geline nokta döndü baktığımızda, 80'li yıllarda şiir yazan şairlerin şiir kavrayışı ve odaklandıkları temel sorunsallar belli bir öngörü taşıyan nihailikler üzerinden yol almıştır. Yeri gelmişken şu tasfiyesi düşünülen 80'li yıllar şiirinin şairlerini de bir yad etmek gerekiyor: Lale Müldür, Hüseyin Ferhad, Haydar Ergülen, Enis Batur, Enver Ercan, küçük iskender, Sami Baydar, Gülseli İnal, Metin Cengiz, Osman Hakan A., V.B. Bayrıl, İhsan Deniz, Ahmet Güntan, Nejat Çavuş, Cahit Koytak, Mehmet Ocaktan, Orhan Alkaya, İzzet Yasar, Akif Kurtuluş, Seyhan Erözçelik, Sina Akyol, Birhan Keskin, Yusuf Alper, Mustafa Irgat, Celal Soyca, Roni Margulies, Turgay Fişekçi, Tuğrul Tanyol, Şükrü Erbaş, Abdulkadir Budak, Turgay Kantürk, Salih Bolat, Ali Günvar ve Ahmet Erhan. İsmi anılan 80 dönemi şairlerinin farklılığına bakıldığı zaman bile, bu dönemin şiirine egemen olan rengin yekpare bir bütünlük taşımadığını görmek mümkün. Bu farklılık aslında 80 dönemi şiirini bir "kuşak" mantığının dışında nasıl bir şiir mühendisliği içerisinde ele alınıp çözümlenmesi gerektiği sorununu önümüze bütün çıplaklığıyla koymaktadır. 80 şiiri, doğal olarak Türkiye'nin kültürel ve siyasal ikliminin tüm nirengi noktalarını içerisinde barındıran özellikleriyle tam da sorduğumuz sorunun cevabını içeren yapıyla eşikte silinen yazı'nın/yazgının şiiri olarak görebileceğimiz tüm verilere sahiptir.

Kuşak kavramını ve kuşak tanımlamasını da aslında tüm bu sebeplerden dolayı sakıncalı ve yanlış bulduğumu belirtmem gerekiyor. Kuşak tanımlaması bir nevi “şahıslar tarihi” oluşturmaktan öte bir girişimden başka bir şey değildir. Belki dönemsel kuşakların bugün hâlen daha ürettiğini ve belki de pek çok kuşak eskiterek kendi şiirinin başatlığını kabullendirmesi, tüm bu tanımlamalar ve sınıflandırmalar yapılırken, nedense görmezden geliniyor. Bugün bir Fazıl Hüsnü Dağlarca’yı, bir İlhan Berk’i kendi kuşak dilimleri geçtiği halde kabullenmeyi nasıl bir gerekçeyle açıklayacağız o zaman? O hâlde şöyle mi dememiz gerekiyor: 80 kuşağı miadını doldurdu, onlar kendi köşelerine çekilsinler, yeni bir kuşak tahtı devralıyor. Böylesi bir kuşak tanımlamasından doğal olarak çıkartılacak sonuç da böylesi bir yanılsama hâli olsa gerek. Bu durumda, ara kuşakları, bireysel yönelişleri nereye ve hangi zamansal *korpus*’a oturtacağız o hâlde? 80 döneminin pek çok şairi hâlen daha, tüm güçlü özellikleriyle şiir yazıyorlar. Şunu mu dememiz gerekiyor: 80’ler çok geride kaldı, dolayısıyla 80 kuşağı da misyonunu tamamlamıştır, bundan sonra söyleyebileceği bir söz de yoktur. Tüm bu kuşak tanımlamalarından ve tartışmalarından çıkaracağımız sonucun bu mu olması gerekiyor? Elbette, hayır. Sanırım bu konularda, bu yazının kısıtlılığı içerisinde, değinemeyeceğim pek çok kavramın sil baştan ele alınması gerekiyor. Kavram kargaşasından uzak, net bir yazın coğrafyası üzerinden bu konulara el atmak gerekiyor. Aksi bir durum hep aynı yanlışlıkların tekrarlanması beraberinde getirecektir. Şiirsel dilbilgimizi akamete uğratan böylesi kavram kargaşalarından ve sınıflandırmalardan da uzak durulması gerektiğine inanıyorum. Onun için, T.S. Eliot’ın kuşak tanımlamasına değinmekte yarar vardır. Eliot, “*Çağımızda ‘şiir kuşakları’ yirmi yıllık sürelerden oluşmaktadır. Bununla herhangi bir şairin en iyi eserini yirmi yıl içinde yarattığını söylemek istemiyorum. Şiirde yeni bir okulun veya üslubun ortaya çıkması için yirmi yıllık bir sürenin geçmesi gerektiğini söylüyorum. Yani bir insan elli yaşına geldiği zaman, ardında yetmiş, önünde otuz yaşındaki şairlerin yarattığı birbirinden farklı iki çeşit şiire*

sahiptir. Bu, şimdi benim içinde bulunduğum durumun aynıdır ve eğer bir yirmi yıl daha yaşarsam, daha genç bir kuşağın yaratacağı yeni bir şiir okulunu daha tanıyacağımı ümit ediyorum.” der.¹¹ Şimdi Eliot, kuşaklar her yirmi yılda bir değişiyor diyor. Bu durumda tasfiye meraklılarının da yine bu kuşağın ağırlıklı olduğu dönemde ürettikleri ve metinsel olarak pek bir ağırlık da edinemedikleri düşünülürse, onları da 80’li yıllara, 80 kuşağına dâhil etmek doğru olacaktır. Diğer taraftan bugün yaşları otuzun altında olan yeni kuşağın da pek farklı bir şiir ürettiğini de söyleyemeyiz.¹² Zira Eliot’ın tanımlamasını veri olarak ele aldığımızda 2000’li yıllar da 80 kuşağı tanımlamasının içerisine girmektedir. Dolayısıyla 80 kuşağına karşı çıkan ve onun tasfiyesine memur olanlar da doğal olarak bu kuşağın birer mensubudurlar. O yüzden 80’lerin şiirini anlamak için ve bir yerlere oturtabilmek için sürecin halihazırda devam ettiğini unutmamak gerekiyor. Bugünkü ortamda şöyle bir dönüp geriye baktığımızda, 80’li yıllar şiirinden bir seçme yapıldığında, şimdiden pek çok ismin gerilerde kalacağını, zaman tarafından unutulmuş’a terkedileceğini unutmamak gerekiyor. Böyle bir durumu ilan etmek ise şimdiden aceleci bir tutum olur. Fakat, her şeye rağmen, yine de 80 şiirinin geleceğe kalacak olan isimlerinin Lale Müldür, Hüseyin Ferhad, Haydar Ergülen, Enis Batuğ, küçük iskender, Ahmet Güntan, Cahit Koytak, İzzet Yasar, Seyhan Erözçelik, Sina Akyol, Metin Cengiz, Yusuf Alper, Birhan Keskin ve Ahmet Erhan’dan oluştuğunu belirtmek gerekir. Birbirlerinden çok farklı şiirler yazsalar da bugün adları ziyadesiyle öne çıkan şairlerdir bunlar.

80’lerde yazılan şiir modern Türk şiirinde köklü kırılmalara tanıklık etmiştir: Şöyle ki; 80’lerde yazılan şiirle birlikte modern ulus-devlet’in epistemolojik ve kutsal yazıtlarından belki de ilk kopmalar harici bir düzlemde gerçekleşmiştir. Zira, hem ithal ikameci bir modernleşme projesinin egemenliğindeki bir kültürel

11 T.S. Eliot (1983): *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: K.T.B., s. 117.

12 Şiirimizin son dönemdeki ahvaline ilişkin bkz. Ahmet Bozkurt (2007): “Şiirin Gündemi”, *Sınırdaki*, Mayıs-Ağustos, sayı:7, s. 49-52.

düzlemin dışına çıkmaya yönelik hem de Cumhuriyet geleneğinin oluşturmak istediği kültürel bilincin dışında, o *kanon*'dan ayrı yeni bir dil siyasetinin sönük de olsa ilk belirtilerini görürüz 80'li yıllar şiirinde. 80'lerin çalkantılı ve bilinci dumura uğratan kültürel ikliminde kendi yönünü bulmaya çalışan şiir de doğal olarak bazı epistemik yarılımlara aracı olmuştur. Bu özelliği biraz da olsa 80'ler şiirinin günahını mazur görmemizi gerektirir. Zira 80 şiiri dile getirdikleriyle, geçmiş tarihselliğiyle süregelen akışkanlığı içerisinde Türk şiirinde özel bir dilin söylem alanına taşınmasında öncü bir role sahiptir.

80'ler şiirinde görülen, bireyin kendi dışındaki dünyaya karşı duran tavrı, aslında yeni ve o dönemin şiirine özgü bir durum olmaktan ziyade, dönemin çevrimsel koşullarıyla ilgilidir. Bu dönemde kendisini iyiden iyiye hissettiren bir muhalefet biçimi olarak *underground* şiir ve İslamcı şiirin bu ayrışılığı, yine çevrimsel koşulların bir dayatmasından başka bir şey değildir. Yoksa bu türden bir farklılık biçimini olanaklı kılacak hiçbir yapısal ve toplumsal süreci yaşamayan Türkiye toplumunda, gerçekte ne bir *underground* şiirin ne de İslamcı şiirin epistemik bir *varlık nedeni*'nden (*raison d'être*) bahsedebiliriz.

Cumhuriyetle birlikte tüm diğer yapıların başına gelen akıbet gibi, edebiyat da bir siyasal-toplumsal mühendisliğe havale edilmiştir. Devlet eliyle oluşturulan *edebi kanon*'un izlerini 80'lerde ancak dolaylı şekillerde görmek mümkündür. Bunun dışında 80'lerde yazılan şiirin içe dönük yapısını bir entelektüel atalet ve 12 Eylül'ün getirdiği bir depolitizasyon süreci olarak görmemek gerekiyor. Şüphesiz kısmi etkilenmeler olmuştur, olacaktır da. Fakat 80'ler şiirinin en önemli özelliklerinden biri de onun bir "eve dönüş" şiiri olmasıdır. "*Bugün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur.*" diyordu Adorno. Yerlilik tecrübesinin gerçekçi bir yansıması olan bu durum, 80'ler şiirinin en özgün yüzünü oluşturur. 80 dönemi şairlerinin şiirle kurduğu sıcak ilişki, bu dönemin şiirinin de yalnızca şiir üzerinden yükselen ve şiiri kendisine dert edinen bir poetikayı oluşturmasını sağlamıştır. Eklenmesi gerekiyor: Bu dönem

şairlerinin enikonu iyi bir şiir bilgisiyle donanmış olması, onların şiirlerinde dil işçiliğinin, dilin sınırlarının zorlanarak kelimedeki fonemlerin güçlü bir lirizm eşliğinde dile gelmesini sağlamıştır.

80'li yıllar şiirinin belki de tek ve en önemli eksiği *parergonal*¹³ bir "kalıntı" olarak metni ve metnin dışını çizerek hem metni hem de kendi çevreni içerisinde dönen dilin içerisindeki örtülü sözce'nin (*énoncé*) varlık ikamesini tamamlayan bir "önsöz"ünün olmamasıdır. Zamanın çevrimi, bu "önsöz"ün nasıl bir "çerçeve" içerisinde sunulacağının tek belirleyeni olacaktır.

"2000'li yıllar Türk yazını için kurucu bir paradigma oluşturabilmiş midir?" sorusu pek çoğumuzun zihnini meşgul edecek yaklaşımlara kapı aralayabilir. Keza, aynı durum toplumsal siyasal alana mündemiç bir siyasal aklı da devreye sokacaktır. Zira bu toplumda romantisist özle mukim bir şiirsel anlayış; millet, vatan gibi kavramların oluşturulmasında öncü ve köklü bir muhalifliğin sacayaklarından birini oluşturuyordu. Bugün belki de şiirin önündeki en önemli kavşak noktalarından birini de ideolojik çeper oluşturmaktadır. Günümüzde her alanda olduğu gibi yazın alanında da tarih dışı bir zemine itilen bir ideoloji hesaplaşması, her zamankinden daha çok bugün kendisini hissettiriyor. Keza modern şiir bağlamında düşünülmesi gereken en önemli sorunlardan birini de bu oluşturmaktadır.

Sadece bu durum bile, bugün yazılan şiirin ve onun üzerinde kafa yoran zihinlerin 80'lerden bugüne taşınan geriye çekilmenin saiklerine dair net bir fotoğraf koymuyor önümüze. Fakat bugünün şiirinin var olduğu alan, kuşkusuz İkinci Yeni'den, 70'li ve 80'li yıllardan bugüne taşınan isimlerle kaim değil. 2000'li yıllarda her alanda olduğu gibi, şiir alanında da köklü ve *avant-garde* yeniliklerin kendisini hissettirmesi, bugün şiirimiz için henüz kazanç vesilesi sayılacak bir aşamada değildir.

Bunun için pek çok neden sıralamak mümkün: Şiirin bir varoluş biçiminden ziyade, popüler ve politik bir edebiyat *kannon*'una mündemiç bir yapı olarak görülmesi, bireysel duruş-

13 Jacques Derrida (1978): *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, s. 22, 44-94.

ların ön plana çıkması gibi pek çok durum saptanabilir. Fakat tüm bu sayılan nedenler bugünkü durumu anlamak ve adlandırmak için yeterli gerekçelere elbette ki sahip değildir. Peki o halde 2000'li yıllarda ne oldu? 2000'li yıllarda öne çıkan durumları şöyle saptayabiliriz: Öncelikli olarak 2000'li yılların şairi, sonuçlanmış olsun ya da olmasın bir şekilde geçmişle hesaplaşma yönüne gitmiştir. Kuşkusuz pasif ve geçmişe onay veren bir hesaplaşmadır bu. En yakın örneğimiz, henüz daha muhasebesi devam eden 80'li yıllar tartışmasında olduğu gibi. Kuşkusuz bu alanda en kayda değer çaba Bâki Asiltürk'e aittir. Onun 1980 *Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*'nı bütün yönleriyle inceleyen yapıtı, bu konudaki kafa karışıklığını ziyadesiyle sonlandıracak bir özelliğe sahiptir. Her ne kadar tasfiye tartışmaları bu alana bir gölge düşürse de kimi 80 kuşağı şairlerinin mevsisini korumaya çalışarak, Jdanov'culuk gibi kimi bayatlamış sol jargonun savunma reflekslerini harekete geçirirse de bugün, sonuçlandırılması belki de zamana bırakılması gereken bir tartışma olarak yerini alacaktır 80 tartışması.

2000'li yıllarla birlikte yazınımızda bir taşra gerçeğinin olduğu nihayet anlaşılabildi. Edebiyatın İstanbul özelinde bir merkeze hasredildiği Türk edebiyatı için böylesi bir deneyimle yüzleşmek de yine şiir dolayımında oldu. İlk sayısı 2000 yılında Erzincan'da yayımlanan *Le poète travaille* dergisinin müsebbibi olduğu bir tartışma uzun erimli ve sonuçları Türk şiiri açısından hayırlara vesile olan bir girişimdi. Aynı şekilde Yom dergisinin Adana'da varlığını sürdürmesi ve bu taşra, yerellik ve merkez tartışmalarından sonra pek çok derginin taşradan sökün etmesi, artık kabullenilmesi gereken bir gerçeklik olarak 2000'li yıllarda süregelen bir iz bıraktı. Bugün taşrada yayımlanan pek çok derginin böylesi bir sürecin devamı olduğunu söylemek hiç de yanlış olmasa gerektir.

Bütün bu olanlarla birlikte, şiirin ciddi anlamda toplumsal olandan uzaklaştığını da öncelikli olarak belirtmek gerekir. Dönemin siyasal kavrayışına uygun olarak çok daha pragmatist, dengeleyici bir şiir siyasetinin üretildiği bir gerçek. Bu duru-

mu hazırlayan ortamın yazınsal ve felsefi bir karşılığı yok. Tam tersine politik bir tarafı var. Türk siyasetinin yükselen eğrisinin muhafazakârlık ve İslamileşme olduğu bir dönemde, Türk şiirinin de derin bir politika geliştirmesi, buna uygun manevralarla yeni mevzi arayışlarında olması, böylesi bir durumu ortaya çıkardı. Henüz Sivas göklerinde Sırp tayyareleri uçmuyor, fakat şiirsel ve yazınsal kaygıların dışındaki böylesi bir hesapçılık, 2000'li yılların şairi için düşülmesi gereken önemli bir şerhtir. Bütün bu kaygıların ve hesapçılığın dışında gerçekten samimi ve sahici bir şair olarak Cahit Koytak'ın Hrant Dink için yazdığı şiiri, bu anlamda 2000'li yılların en önemli şiir olaylarından biri olarak selamlıyorum.

Şiir manifestoları ayrıca üzerinde durulması gereken bir konu olarak, kendisini 2000'li yıllarda fazlasıyla hissettirdi. Bu alanda sadece Ahmet Güntan'ın *Parçalı-Ham* ve Bâki Ayhan T.'nin *Soylu Yenilikçi Şiir* manifestosunun bugünün şiiri için anlamlı varoluşsal bir eşikte durduğunu belirtmem gerekecek. Aynı şekilde Yücel Kayıran'ın *felsefi şiir* poetikasının da kendisi dışında, felsefi ve yazınsal boyutlarıyla ele alınmadığına tanıklık etmek üzücü bir durumdu. Tüm eksikliklerine ve yanlış anlaşılan taraflarına rağmen, felsefi şiir tanımlamasını Coleridge'in felsefi şiir anlayışıyla, John Donne'un ve T.S. Eliot'in konumlandırılmalarıyla birlikte yeniden düşünmek gerekiyor.

2000'li yıllarda önemli bir genç kuşağın varlığını sürdürdüğü bir gerçek. Pek çok iyi genç şairin şiirini yazdığı bugün için, kimi deneysel arayışların ve yenilik çabalarının olması kadar doğal bir şey de yoktur. O yüzden 2000'li yıllarda kendisini fazlasıyla hissettiren görsel şiir açılımını bu bağlamda, tüm olabilirlik sınırları içerisinde değerlendirmek gerekiyor. Serkan Işın, Ömer Şişman, Enis Akın gibi şairlerin elinde hayatıyet kazanan bu şiir henüz köklü bir hesaplaşma mantığı içerisinde ele alınamadı. Ercümend Behzad Lav gibi öncü bir şairin şiirsel mirasının bu bağlamda şimdiye kadar üzerinde hiç durulmamış olması ise ayrı bir soru işareti olarak zihinleri kurcalamalıdır.

Oldukça karamsar bir tablo çiziyor olabilirim, fakat görünen gerçeğe daha fazla kayıtsız kalmamak adına, burada sıraladığım

birkaç şey dışında bugünün şiirine egemen olan ataleti başka türlü bertaraf etmenin bir yolu da yok. Onun için, şiirin bunca zenginliğine rağmen eleştiri kuramının ve kurumunun bunca yokluğuna hiç kimsenin adalet duygusunun izin vereceğine inanmıyorum. Bugün ne istibdatın sisi içerisinden yükselen bir ses ne de Bursa kalesinden şimdisine ve geleceğine seslenen bir şiir var. Bugün, yazık ki, pop bilgi nümayişi içerisinde körelen zihinleri sözde şiir ile cilalayan bir bakar-kör şiir iklimine sahibiz.

Türk şiirinde genç şairlerin, hemen her zaman, en sıkı okuru Cemal Süreya olmuştur. Onun sönmeyen bir hevesle takip ettiği genç şairler için sarfettiği sözler, kendi şiirini kurması açısından da anlamlıdır: *"Tuhaf bir yazgısı var şairin: Ya zamanında ölecek ya da kendinden sonraki şiirsel serüveni sonuna dek izleyecek. O serüven, yazmayı sürdürdüğü sürece, kendi şiirinin serüvenidir çünkü."* Cemal Süreya'nın dillendirdiği bu gerçeklik, genç şiire ve şaire odaklanacak bakışımız için açılan önemli bir araç. Genç şairin şiire getireceği her türlü yenilik, putkırıcılık gerçekte şiirin diriliğiyle birlikte yürüyen bir yaşam alanını açacaktır. Fakat şiirin genç olduğunu söylemek, aslında paradoksal biçimde farkına varılamayan bir geçkalinmışlığı, ertelenmeyi de şiirsel algımıza bir sorun olarak sunmalı. Şiir ve gençlik sorgusunun, tam da bu noktada, geç kalınmışlık halesiyle örtük şekilde algımıza sunulması gerektiği kanısındayım. Zira şiirdeki *gençlik* ve *genç şiir* olgusunu bu haliyle düşünmediğimiz vakit, mevcut durum faydasız bir geçmiş-gelenek reddi ve pop-bilgi nümayişinin kutsanmış görüngüleriyle şiiri bir maduniyet psikozuna taşımaktan, mazlumluk istencine boyun eğmekten öte bir anlam taşımayacaktır.

Şiir ve gençlik sorgusu, aslında şiir ve yazın algımızın dışında şekillenen bir durum olarak ortaya çıkıyor. Onun daha çok biyolojik yaşla orantılı olarak dile getirilmesi, sınıfsal ve kategorik bir ayrımı da bünyesinde barındırdığının bir göstergesidir. O yüzden genç şiirin sahibi de genç şairdir. Genç ve gençlik tanımlamasını diri tutan, biraz da budur. Bu durum bizi "yaşlı" bir şairin "genç" bir şiirinin olup olamayacağı sorunuyla da karşı

karşıya bırakır. Nasıl *Genç Osmanlılar* cemiyetinin ismindeki “Genç” takısının dâhil edilmesinin, Avrupa’da egemen bir görüş olarak Osmanlı’nın ölüm sancıları içinde olduğu şeklindeki inanca karşı kurucularının imparatorluğun bekasını vurgulamak istemelerinde yattığını düşündüğümüzde gençlik dediğimiz olgunun sayısal tüm bağlardan ayrı olarak bir dirime, eyleme, ayakta durmaya işaret ettiğini düşünmek gerekiyorsa; genç şiir dediğimiz vakit de bir beka kaygısıyla baş başa kalan bir şiirden bahsedip bahsetmediğimizin açıklığa kavuşması gerekir. O zaman, böyle bir şiirin, çok daha köklü bir hareketlilik içerisinde varolması gerekmez mi?

Biraz sert bir soru olacak: Genç şiir bir zafiyetin adı mıdır? İçerdiği tüm anlam kodlarıyla, sirayet ettiği savunma biçimleri ve edindiği konum açısından belki de fazlasıyla bir zafiyetin kurbanıdır. Genç şiirin içerimini delikanlılığına hasretmek; onun gelip geçici tüm heveslerini, yanlışlarını doğrularını gençliğine vermek gibi arızalı bir bağışlayıcılığın kemerini de fazlasıyla başka’sının eline vermekten öte bir anlam taşımaz. Onun için, gençlik kavramını hep bir aczin içerisinde açıklamak ne kadar sakıncalı bir durum ise aynı şekilde onu bitmeyen bir enerjinin ve eylemin temsilcisi gibi görmek de aynı arızalı bakışın bir ürünüdür.

Şüphesiz genç şairin en önemli özelliği aceleciliği. Bitimsiz bir hırsın, hevesin kurbanı olan bir acelecilik. Mayakovski “*genç şairin bitmemiş şiiri pek yoktur*” derken çok haklıdır. Bugün genç şiirimizi sadece yaşadığı an ilgilendiriyor. Hem şiirsel izlekleri hem de şiir bilgisi açısından. Geçmişten feyz alan, onun soluğuyla kendisini donatan bir genç şiirden bahsetmek çok zor. Bunun en temel sebebi ise şüphesiz geleneğin bir geri kalmışlık belirtisi olarak görülmesinden ya da o geçmiş bilgisinden tamamen habersiz olmasından kaynaklanıyor. Bugün için genç şairlerin mecrasında dolaşımda olan en büyük tehlike, *şimdiki an*’ın muhafazası ve topyekûn bir mutlaklaştırılması olarak güçlü bir *dekadans*, daha doğrusu adı henüz tüm çıplaklığıyla ortaya konmamış olan bir muhafazakârlık olgusunda yatmaktadır. Yanlış anlaşılmasın, kasdının hiçbir siyasal öngörüsü yok. Bu muhafazakâr eğilimin

geleneği ve geçmişi muhafaza etmekle bir alakası da yok. Dikkat çekmek istediğim nokta, çok daha kökensel bir gölge-fenomen olarak şiir dünyasında kendisini açığa çıkartmadan hayli yol almış görünüyor. Zira bu eğilim, sadece kendi şimdi'lerinin tutsağı olan şairler tarafından müesses nizamın harcı yapılmaktan öteye gidememiştir. Bu bağlamda bugünün şiirine ve şairine yöneltilecek soruların yekûnu da bir haylidir.

Walter Benjamin ve Max Horkheimer'in tasarrufunda olan bir muhafazakârlık kavramı ve onun geleceği de zapturapt altına alan hegemonik yönsemesinin, bugünün Türk şiiri için asli sorunlardan birini teşkil ettiğini düşünüyorum. Bugünün şairi, daha çok, şimdiki an'ı ve dünya görüşünü ütöpik bir geleceğe, kendi şimdi'sine dayatan bir şiir kuruyor. Yazdığı şiiri bir mutlak içerisinde konumlandıran bugünün şairi, adına yenilik dediği kalıplarla güya reformist bir atılım yaptığını düşünüyor. Bu yönüyle bugünün şairi, sözcüğün en arı anlamında bir muhafazakârdır. Onun muhafazakâr ilgisinin geçmişin değerlerine sahip çıkma ve koruma refleksiyle hiçbir ilgisi yoktur.

Görünen o ki, her türlü şematizmi çoktan yadsıyan bir coğrafyaya sahip bugünün şiiri. Büyük oranda genç şairler eliyle yürütülen kimi yönelişler, gruplaşmalar ve şiirsel biçem arayışları bir kuşak tanımlamasını, homojen bir adlandırmayı gereksiz kılıyor. Görünen gerçek, Türk şiirinin bugün genç şairlerin elinde yeni bir soluğa kavuşacak olması. Fakat aynı durumu şiir eleştirisi için, şimdilik kaydıyla, söylemek çok güç. Genç şairlerin eleştirel bilinçten yoksun oluşu, önlerindeki en büyük açmaz. Eleştirinin ne'liği konusunda somut hiçbir söylem geliştiremeyişi, şiir üzerine yazılanların kuru akademik incelemelerden ve kitap tanıtım yazılarından öteye gidemeyişi, öznel yargıların uluorta her dergiye boca edilişi en büyük zaafı genç şairlerin. Her kuşak, her dönem kendi eleştirmeniyle kaimdir. Fakat görünen o ki, genç şairin soluğu, şimdilik eleştiri konusunda oldukça cılız kalıyor. Bireysel birtakım çıkışlar, tek tek birkaç genç şairin bu durumun dışında yer alarak ortaya nitelikli eleştirel metinler koyması, üretilen şiire bakıldığında oldukça az bir toplam oluşturuyor.

İkinci Yeni'nin Şiir-Yazı'sı

Bugün, Türk şiirinin kendi varlık nedenini askıya aldığı zeminin kayganlığının farkında olmak, öncelikli bir geçmiş bilgisiyle, bir bellek muhasebesiyle mümkün olacaktır. Türk şiirinin 'aşma' ve 'karşılaşma' eşiği, her türden geçmiş bilgisini reddeden bir şimdinin sürüncemede bırakacağı bir köksüzlük içerisinde varolamayacağına göre, istendiği kadar ithal ikameci kendini bilmezliklerin ve hadsizliklerin kuşatması içerisinde olsun, tarihsel bir zorunluluk içerisinde kendisini dayatan, geçmişe ve bugüne 'dokunan' bir şiirin kendisini fazlasıyla mümkün kılacığını kestirmek güç olmasa gerektir. Bu daha çok kendi varlık nedenini dayatan bir olgu olarak görülmeli, kayıtlara da bu şekilde geçmelidir. Varlık nedeni bir varlığın ikamesi olacağı gibi, bir 'yeniden dirilişin' kodlarını da taşıyabilir, ona doğru açılan bir koridorun yol haritasını da önümüze rahatlıkla serebilir.

Bu dayatmayı tarihsel bir zorunluluk olarak görmek mümkün olduğu gibi, bir arayışın, sorgulamanın, tükenişin, bunalım anının ya da *kökü mazide olan atı*'nin saklı gerçeğinin, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak adlandırmak da mümkün. Her ne olursa olsun, bugün İkinci Yeni şiirinin etrafıca ele alınması gerçeği karşımızda bir yükümlülük olarak duruyor. İster zorunluluk, ister hesaplaşma, isterse yeniden inşa densin adına, bugün İkinci Yeni'nin dayattığı bir sorumluluk var. Bu sorumluluktan kaçmak pek mümkün görünmüyor. Seksen Kuşağı da dâhil olmak üzere, bugüne kadar gelen her şiirsel yönsemeye baskın bir "baba" figürü olarak açığa çıkan İkinci Yeni'nin şairleri tarafından oluşturulan poetikaların ilk elden verimleri olan kitapların yeniden özenli bir şekilde yayımlanıyor olması sevindirici bir gelişme. Henüz yeni baskıları olmayan diğer önemli metinlerin de

takipçisi olmak gerekiyor. Biraz ikame bir bakış gibi görünebilir ama, İkinci Yeni'yi modern Türk şiirinde "babalar ve oğulları" arasındaki gerilimin, sürekliliğin, kopuşun tarihi olarak okumak bana daha anlamlı görünüyor. Bu türden bir bakışın somut algıda yaratacağı çağrışımları da hesaba katarak böylesi bir önermede bulunuyorum. En azından bu metaforun İkinci Yeni'ye ve onun Türk şiiri içerisindeki yerine ilişkin farklı okuma ve anlama durakları yaratabileceğini düşünüyorum. İkinci Yeni'yi modern Türk şiirinin "baba" figürü olarak kabul ettiğimiz vakit, bu sefer de Oidipus'un yerine geçecek olan "zamansız oğul"un kim olduğunu belirlemek gerekecek. Keza aksini söylemek de mümkün. Bizatihi İkinci Yeni'nin bu "zamansız oğul"luğu tek başına üstlendiği ve babayı öldürmekte hiçbir beis görmediğini söylemek de pekâlâ mümkün.

Niyetlerimiz, kavrayışımız ve yöntemlerimiz ne olursa olsun, İkinci Yeni karşımızda tüm cesâmetiyle durmakta. Bugün İkinci Yeni üzerine hatırı sayılır bir külliyatın olduğu da bir gerçek. Fakat İkinci Yeni'nin, hem kendi şairleri hem de akademi ve şiir dünyası tarafından ele alınan kapsamının henüz yeterli olgunluğa eriştiğini düşünmüyorum. Elbette kimi istisnai durumları dışarıda tutarak bunu söylüyorum. Sözünü ettiğim çalışmalar, daha çok, var olanı anlamaya yönelik kimi öznel çabalar ve akademik çözümlemelerden ibaret kalan bir tarih yazma girişimi olarak ortada duruyor. İkinci Yeni'nin poetikasının varlık nedenleri, metafizik dolayımı, insani ve toplumsal ilgileri, dönemsel karakteristikleri, modern Türk şiiri içerisinde işgal ettiği konum, pek çok eleştirel disiplinin yöntemleriyle bu alana seferber edilebilir. Nitekim bu türden çabalar da yok değil. Romantisist bir özcülükten ve uzviyetçi paradigmanın kısır eğilimlerinden uzak durarak ele almak gerekiyor İkinci Yeni'yi. Evet, elli yıl bir hareketin tarih önünde hak ettiği yeri alması için yeterli bir süre. Fakat bu sürenin önemli bir kısmının savunma ve karşı çıkışlarla, seksen dönemi boyunca da kendine bir 'kök' arama uğraşısıyla heba edildiğini düşünüyorum. Yeni her hareketin ortaya çıktığında tepkiyle karşılaşması, tartışmalarla kendisini süregelen bir

şekilde kurması kaçınılmaz bir durumdur. Bugün bu elli yıllık zaman dilimi, en azından bu harekete yönelik her türlü bakışın bir anlamda uzak açt kazanması için önemli bir ayraç oluşturuyor. Tarihin bize bahşettiği bu parantez için iyi değerlendirmek gerekiyor. O yüzden, bugün her türden romantisist özcü reflekslerden sıyrılmış bir şekilde ayakta duran, eleştirel bir bakışla İkinci Yeni'ye "yeniden" bakmanın tam zamanıdır.

60'lar ve 70'ler dönümündeki İkinci Yeni algısı pek çok açıdan işlevsel bir yol haritasına sahip. İsmet Özel'in 1970'de *Halkın Dostları*'nda çokça ses getiren "Tanrı Mezarlarını Isıtsın" yazısında dile getirdiği görüşler bu bağlamda yeniden düşünülmelidir. Hatta Özel'in 1982 tarihli, oldukça önemli, "Şairler Intellectin Pençesinde" yazısıyla bugüne taşınabilecek, eskimemiş pek çok öngörünün muhasebesi de yapılmalıdır. 1979'da Özel'e İkinci Yeni'nin "*bir sanat eseri veremediğini*" düşündürten şey en özlü haliyle bu şairlerin "*Mevlana'nın yaşadığı ülkede toplumun atardamarı, vicdanı olamamalarından*" kaynaklanan 'küçük şairler' olarak kalmasından ileri geliyordu. Özel'in durağan ve pesimist bir noktaya taşıdığı bir "haklılık" payı içerisinde, İkinci Yeni'nin durduğu yeri pek çok açıdan deşifre etmek gerekiyor. Elbette biçimci algının olası tüm aksaklıklarından beride durarak böylesi bir çözümlemeye girişmek gerekecektir. Şiirimizin önemli bir bellek mekânı olarak İkinci Yeni, her şeyden önce, onun kalıntılarından çıkarılabilecek bir tarihselliğe, giderek kendi arşivlerinden, olası tüm tarih biçemlerine okuyucusunu davet eden poetik bir yığınakta kuruyor mevzisini. Dolayısıyla Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç tarafından sarsılmaz bir yetkinlik içerisinde kurulan İkinci Yeni'nin, *Pazar Postası* ve *Yeditepe* dergilerinin belleğinde kayıtlı olan pek çok tartışma ve tanıtmanın bütünlüklü bir şekilde okur karşısına çıkıyor olması önemli. İlhan Berk'in uzunca zamandır yeni baskısı yapılmayan *Şairin Toprağı*¹⁴ yapıtına da ayrıca dikkat çekmek gerekiyor. 1970'lerde Asım Bezirci'nin

14 İlhan Berk (1992): *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi.

İkinci Yeni'yi "gelenekten kopma, bilimciliğe kayma, değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, usdışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış" olarak yadsıdığı eleştirel düzlemde hayli yol aldık sayılır. Garip şiirine bir tepki olarak doğan bu şiirin nedenselliğini kavramak, var olduğu toplumsal ve siyasal koşullar içerisindeki yönelişini anlamlandırmak, ancak onun; insanın, toplumun bir bireyi olmasına rağmen, bireyliğine de ağırlık verme girişimi olarak niteleyen Edip Cansever'in; çağdaşlaşma imkânlarıyla, şiire geniş bir soluma ortamı ve bir çeşit şiirsel özgürlük getiren bir şiir olarak gören Turgut Uyar'ın ve bu şiirin temelde bir "karşı şiir" olduğunu dillendiren İlhan Berk'in poetik açıklamalarına kulak kabartmamızla mümkün olacaktır. Şiirinde hep aranarak bulunmuş bir "acemiliği", "hatalı içtenliği", "çıkmanın güzelliğini" kutsayan, "korkulu ustalığın" ne demek olduğunu çok iyi bilen Turgut Uyar'ın şiir yazılarının¹⁵ 'büyüklüğü'nün en az onun şiiri kadar hayrete düşürücü olmasına şaşmamak gerekiyor.

1980'ler dönümü İkinci Yeni için gerçekten de "üçüncü çıkış" olmuştur. İkinci Yeni şairlerinin yakınlığı, uzaklığı bunda oldukça belirleyici bir rol üstlendi. Ama büyük oranda 80'lerden bugüne gelen süreçte, bütün İkinci Yeni şairleri özel bir "kapatılmaya" bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hapsedildiler. Bir tür ilişkiler sarmalı, popülerlik durumları bunu biraz daha pekiştirdi. Bu şairler; şiirsel ilgileri, poetik duruşları dışında daha çok bir şair cemaati, topluluğu oluşturmak için araç konumuna indirgendi. Herkes kendi sesini duyurabileceği bir yakınlık ilişkisi içerisinde, çoğunda da gönül birlikteliğini aşamayan bir ortamda bu ilişkiyi sürdürdü. Ne yazık ki Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk, Edip Cansever ve Sezai Karakoç takipçilerinin pek çoğu İkinci Yeni'deki poetik rezonanstan nasibini almadı. Sanırım, bugüne taşınan hastalıklı bir durum bu. Sezai Karakoç'u yalnızca mistik, metafizik bir dünyaya hapsetmek;

15 Turgut Uyar (2009): *Korkulu Ustalık*, İstanbul: YKY.

Ece Ayhan'ı sistem karşıtlığından öte bir yerde konumlandırmamak; en bayağı kullanımıyla Cemal Süreya'yı erotizmin dışarısına taşıyamamak gibi bir "kapatılma" söz konusu.

O nedenle, Baki Asiltürk'ün İkinci Yeni bahsinde altını çizdiği şu "mesafe"nin üzerinde durmak gerekiyor. Çünkü bu "mesafe"nin çizdiği sınır üzerinden ilerlenmezse, İkinci Yeni'nin poetik açılımının bugün yeterince künhüne varılamayacağını düşünüyorum. Aslında bu "estetik ve etik mesafe", Turgut Uyar özelinde İkinci Yeni için de uyarıcı olacaktır. Bunu özellikle belirtmek isterim. Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın yazılarında sıklıkla şiir-yaşam birlikteliğine, eleştirmenlerin konumuna değinmesi, biraz da bu "mesafe"yi işlerlikli kılmak adına yapılan eylemler. *"Kelimeleri tedirgin etmek"* için yazan bir Turgut Uyar, doğal olarak şiiri de *"zamanında verilmesi gereken sadaka"* olarak görecektir. Evet, ustalık tehlikelidir Uyar'ın gözünde. Onun için *"efendimiz acemilik"* der. Bunu da şu şekilde dillendirir: *"Ben kırkıdan sonra şiir yazmayan şairlerimizin, hayatın yükü, geçim derdi, falan gibi sebeplerle değil, artık çağa uymak gücü kalmadığından, söylenecek şeyleri kalmadığından, yahut şiirle söylenebilecek taze şeyler bulamadıklarından, kendilerini yenden icat edemediklerinden sustuklarına inanıyorum"*.

Evet, Uyar, bunları der ve ardından ekler: *"İnsan bu çıkmaza ancak ustalığa yönelmekle düşebilir."* Onun, "iyi olsun" çabasının ardında bu yatar. Şimdi kalkıp Turgut Uyar gibi bir şairi "usta" olarak nitelendirmek ne kadar doğru? Hep acemi kalmış, sürekli öğrenme arzusuyla yanıp tutuşan, hep yeni sesler ve dünyalar arayan bir şairin dünyası için "ustalık" ne kadar köhne bir sözcük. İlhan Berk'in gençlerle olan ilişkisi de hep bu düzeyde ilerlerdi. Berk'in sahici ilgisi hep şiiri aramakla ilgiliydi. Cemal Süreya, biraz da Oktay Rifat'a yüklendiği bir yazısında, bu ustalık durumunu *"Hiçbir şair bir şiiri bitirmeyi Cahit Külebi kadar bilmez."* diyerek, çok daha keskin bir şekilde dillendirmişti. *Korkulu Ustalık*'ın yazarının hem şiirini hem de poetikasını böyle bir "acemilik" içerisinde kurmuş olması, İkinci Yeni'nin kendi amaçlarına ihanet etmeyen sahici dünyasının ürünüdür diye düşünüyorum.

Sözün tam da bu noktasında şöyle bir parantez daha açabiliriz: Turgut Uyar bir eleştirmen değil. Fakat şiir üzerine yazdıklarının toplamı, bu konuda biraz daha farklı düşünmemizi sağlayacaktır. Yazdıkları deneme tadında daha çok. Kelimenin kendi başına egemen olduğu bir şiir anlayışının, giderek kendi dönemsel koşullarının yarattığı uyumsuzluk içerisinde kendi söyleyiş biçimini kurmasına koşut olarak, Uyar da incelikli bir deneme üslubuyla çıkıyor okur karşısına. Uyar'ın alçakgönüllülüğü sayesinde bu durumun çokça farkına varılmayabilir. Ama bu yazılar toplamında ortaya çıkan şey oldukça gönendirici. Eleştirmenin konumu, şair-okur ilişkisi, şiirin ne'liğine ilişkin uyarıcı tespitler ve daha pek çoğu Uyar'ın yazı coğrafyasında bütünlüklü bir poetik yapının kurulmasıyla sonuçlanıyor. Elbette bunu kendine özgü "acemiliği" içerisinde dillendiriyor. Bu "acemilik", tıpkı Uyar'ın şiirinde olduğu gibi, dilin inceliklerini, imgesel duyarlılığı, çoksesliliği yaşamın diline tercüme eden bir yetkinlik olarak çıkıyor karşımıza. Dahası var, *Korkulu Ustalık*'taki yazıları varsıllaştıran şey, örneğine kolay rastlanılmayacak, sarsılmaz bir denge anlayışı. "Ustalıktan korkan adam"ın gerçek bir "usta" olarak ortaya çıkması kaçınılmaz oluyor. *Korkulu Ustalık* bir eleştiri anlayışında olması gereken şey ne ise onu barındıran yazılarla donatılmış. Ele aldığı yapının ve sorunun tarihsel bağlamını ihmal etmeyen, ayrıntılarına inerek çözümleyen, bunu yaparken de bir metnin temel gayesinin zevk vermek olduğunu yeniden hatırlatan yazılar bunlar. İkinci Yeni şairlerinin "birbirini yaratması" olgusunun, birbirlerini besleme gerçeğinin bu kadar açık yüreklilikle ortaya konması, kıymeti bilinmesi gereken bir sahibilik örneği. İnsan, Turgut Uyar'a, bir de bugüne baktığında bunu daha iyi anlayabilir. Yanıldığını pek sanmıyorum. Bugün orta kuşak ve genç şairlerimizin çoğunluğu neredeyse "usta şair, usta eleştirmen". Ustalığı bir alınlık, bir paye gibi taşımayı özel bir vasıf olarak değerlendirmeye meyilli pek çok şair ya da eleştirmen. Bu da doğal olarak yönlendirmeyi, fütursuz bir cehaleti ortaya çıkarıyor. Şöyle bir baktığımızda, kendi amacına ihanet eden bir seziş, bir kör bakış egemen.

Turgut Uyar'ın tanıklığı da, aslında o zamandan bugüne pek bir şeyin değişmediğini gösteriyor. Hep "büyük şiiri" amaçlayan Uyar için önemli olan "çıkmanın güzelliği, hatalı içtenlik, korkulu ustalık", bugün neden bizim yol işaretlerimiz olmasın? Uyar'ın *Büyük Saat*'inin tik taklarına daha çok kulak kabartmamız gerekecek.

Bu noktadan Edip Cansever'e geçmek istiyorum. İkinci Yeni'nin en az yazı yazan şairlerinden birisi o. Ölümünden sonra yazılarının ve söyleşilerinin toplandığı eksik bir derleme olan *Gül Dönüyor Avucumda*¹⁶ kitabından sonra, *Şiiri Şiirle Ölçmek*¹⁷ neredeyse eksiksiz bir toplam sunuyor okura. Devrim Dirlikyapan tek bir yazının bu yapıtın dışında kaldığını belirtiyor. Ben burada Cansever, Uyar, Süreya sarmalında şekillenen bir "şiir-yazı" ikilisi arasındaki sorunsalın şiir adına su yüzüne çıktığı bir poetik duruşa ve sonuçlarına eğilelim derim. Tomris Uyar'ın sorularını sorduğu bir söyleşide üç şairimizin cevapları bu konuda oldukça belirleyici. Cansever, "Yalnızca şiir düşünüyorum. Biraz da tembellik denebilir, ama şiirden başka hiçbir yazı biçimi beni ilgilendirmiyor artık. (...) T.S. Eliot çapında deneme yazabilen çıkmadı şimdiye kadar. Diyelim bir Lukács gibi tezler öne süren bir incelemeci çıkmadı. (...) Böylesine kapsamlı yazılamayacaksa, yazıdan vazgeçmeli dedim ve en iyi bildiğim -eğer becerebiliyorsam- şiirin daha iyisini yazmayı seçtim." diyor. Aynı soruya Turgut Uyar'ın verdiği cevap ise "Sadece şiir yazmak istiyorum, şiir üstüne düşünmek değil." olur. Kuşkusuz bu cevapları farklı bağlamlarda, kendi nedenselliklerini oluşturan iç dinamikleriyle ve ortaya çıkarttığı sonuçlarla birlikte değerlendirmek gerekir. En azından bu konuda peşin hükümlü olmamak gerek. Fakat benim için daha çok, Cemal Süreya'nın bakışı önem kazanıyor burada: "Bakıyorum da, son sıralar, yazı yazmak da bir çeşit şiir yazmak olmuş benim için, bir bakıma onun yerini de tutmuş."

Bana kalırsa, yazıyı belki de İkinci Yeni'nin ilk evrelerinde zorunlu bir mevzi olarak görüyordu bu şairler. Çünkü bir şekilde

16 Edip Cansever (1987): *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam.

17 Edip Cansever (2009): *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: YKY.

kendilerini savunmaları, bu yeni şiir anlayışını açıklıkla anlatmaları gerekiyordu. Fakat bu türden bir zorunluluk durumu bile, şiir adına da olsa, yazıyı dışlayamaz diye düşünüyorum ben. Şair ve yazı ilişkisinin bu bağlamda yeniden düşünülmesi için önemli kapı açıyor aslında İkinci Yeni şairleri. Bu konu üzerinde biraz düşünülmeli derim. Cansever'in poetik ilgisi, belki de böyle bir konumlandırma içerisinde daha da netlik kazanacaktır. Yazdıklarından ziyade şiirleriyle kurduğu bir poetika bu. Birbirinden farklılıklar gösterse de, bütün olarak şiirin kurduğu bir poetik dokudan bahsetmek mümkün. İkinci Yeni şairlerinin birbirlerinden farklılığı, büyük bir şiir ortaya koymuş olmalarına rağmen hiçbir şekilde bir manifestolarının olmayışı, burada belirleyici olgular gibi görünüyor. Cansever, İkinci Yeni'yi *"bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu"* olarak ele almasıyla aslında bu hareketin temel verimlerini oluşturan "anlamsızlık", "rastlantısallık", "akıl ile kurulabilecek bir şiiri dışlamak" gibi yönelişlerin dışında hareket ederek "düşüncenin şiiri"ni kurmaya, "bireycilik" ve "topluma sırtını dönme" gibi özelliklerin karşısına da şiiri "toplumla ilgiler kurmak" olarak tanımlayarak, "geleneğe karşı çıkma"yı çözüm olarak görmemesiyle belirginleşen bir şair. Bu haliyle Cansever'in poetikasını kurduğu uzam, kendi deyimiyle *"bir boşluk içerisinde dengesini aramakla"* özetlenebilecek bir *"benliğin fazlalaştırılması"* durumundan başka bir şey değildir. Bu kadar farklı arayışların peşinden koşan bir şairin poetik durumu, onun İkinci Yeni içerisindeki konumunun farklılığına ayrı bir dipnot düşülmesini gerekli kılıyor.

"İkinci Yeni'nin tanımlanamazlığı"nın Cansever üzerinden belirginleşmesi her yönüyle anlamlı. Bu açıdan T.S. Eliot için, duygulanımı bir sanat biçimi olarak anlatmanın ancak bir *nesnel bağlaşımla* kavramı içerisinde ele alınabilmesi, Cansever'in ürettiği için anlamlı bir girişim olacaktır. Cansever'in hem şiiri hem de yazdıkları bu durumu açıkça ortaya koyuyor. Onun sık sık oyun yazma isteği, kendisini ve ilgilerini sürekli olarak yoklayan yazınsal kişiliğinde aranmalıdır. Zaten bir söyleşisinde, *"Yer yer tiyatrodan yararlandığımı söyleyebilirim; şiirden değerler alan*

oyunları göz önünde tutarak. Buna bir iç savaşı da diyebiliriz. İnsanın kendiyile konuşmaları, 'Ben' ile çatışmaları, derken bir iç bağlam örgüsü." diyerek bu durumu açıklığa kavuşturuyor. Ben, Cansever'in şiirinde açık ya da örtük şekilde hep teatral bir örgünün 'kesinlik'le ve dramatik bir kurgu içerisinde yaşam bulduğunu düşünmüşümdür hep. Onun şiirinin dramatik monologları, durumu, çelişki ve karşıtlıkları bütüncül bir çatışma ögesi içerisinde şiirsel dekorun nüveleri haline getiren iç yapısı, bunun kanıtıdır. Böylesi bir poetik duruş, doğal olarak, mekânsal belirlenimlerin şiiri olacaktır. Cansever'e ve onun poetikasına bu noktadan bakmak, İkinci Yeni şiirine ilişkin pek çok yeni kavrayışın da önünü açacaktır.

Cansever, modern şiirimizde trajik olanın eksikliğini en erken tespit eden şairlerimizden biri. O yüzden şiirlerine enikonu egemen olan insan-mekân ilişkisi, onun kendi poetikasına dâhil ettiği trajik gerçekçilik içerisinde değerlendirilmeli. Şairin dillendirdiği pek çok yapı, bu şiirin trajik uzam içerisinde kurgulanmasıyla koşut olarak ilerleyen bir varoluşa sahip. Zaten "Ben", "benliği", "öz"ü her zaman mesele edinen bir bilinç düzlemi, doğal olarak, trajik çevrimi varsıllaştıran bir şiir gücüne sahip olacaktır. Cansever, şiiriyle bu trajik yapıyı bir anlamıyla kurdu. Bize düşen, bu yapının tortularından geriye kalan trajik özünün modern Türk şiiri içerisinde ne türden bir tarihe sahip olduğunun izini sürmek. Daha çok Cansever'le sınırlı kalacak olsa da böyle bir çalışma elzem. Edip Cansever keşke yazıyı ikincil bir konuma indirgemeseydi diye hayıflanıyor insan. Çünkü böyle bir şiiri kuran zihnin, şüphesiz bu şiir üzerine söyleyecek pek çok sözü de vardır. İnsan şöyle bir dönüp baktığında, şiire ve hayata ilişkin sorunları şiirine güçlü bir şekilde taşıdığını görünce, Cansever'in düşünce işçiliği de hemen açığa çıkıyor. Bir yazının, felsefi bir metnin konusu olabilecek pek çok şeyi şiirine taşımadaki rahatlık da buradan kaynaklanıyor olsa gerek.

Cansever'in yazı karşısındaki ikincil konumu, bu bağlamda fazlasıyla mazur görülebilecek bir hale geliyor. Bu durum onun poetikasına giriş yapmak açısından da son derece önemli. Me-

sela, şiirde perspektif ve görme bağlamında özellikle anılması gereken bir şairdir Edip Cansever. Onda, bakış ve görme edimi, şiirin bir sahne dili içerisinde kendi dekorunu nasıl kurduğunun verilerini fazlasıyla sunan dokusuyla dikte ettirir kendisini: *"Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar/ Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması/ Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında/ Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı/ Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama bu kadar göz/ Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı."/ Kar gözleri, soğuk-güzelsel, buğu gözleri hamamlarda/ En harlısı bu: savaşlarda, en ışksız ölümlerdeki/ Bitti gözleri onlar bitti."* Şair bir tablo resmeder. Onun, perspektifin belirsizliğinde, nesnel karşılıklarla çatışan tüm imgeleri ait oldukları kompozisyon düzleminden çıkartarak ördüğü görü anlatısı, kopuşun aslında süreksizliği de imleyen bir görme biçimi olduğuna dair şiirle yapılmış bir ihtardır: *"İyice baktınız mı, siz artık bu bakma biçiminde/ Yeni bir şey oldunuz, bunu kendimden biliyorum."* Cansever oldukça açık bir şekilde dillendiriyor düşüncesini. Belki de düzyazının bile bu kadar ince dokuyamayacağı bir derinlikle anlatıyor derdini. O yüzden Cansever'in poetikasına eğilmek yalnızca İkinci Yeni için değil, şiirimizin geldiği yol ve önüne açtığı patikalar açısından da önemli bir durakta yer alıyor. Onun 1959 tarihli "Düşüncenin Şiiri" yazısı üzerinde konaklamak gerekecek. Hem bu yazısında hem de daha sonraki "Düşünceye Sunu", "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?", "Şiiri Şiirle Ölçmek", "Kapalı" gibi yazılarında kendi şiirinin de anlam alanlarını belirliyor. Kendi şiir denklemini açıkça ortaya koyuyor. Çıkar yol olarak da düpedüz "düşüncenin şiiri"ni bulmak ve onu yaratmak olarak görüyor. "Düşüncenin Şiiri"nde *"Bakıyoruz da, şiir ilkin düşünmekle başlıyor. Hatta şiir denen olayı, ancak bazı düşünce yöntemlerinin yardımıyla ortaya çıkarabiliyoruz. Üstelik bilimin, felsefenin sanatla bunca kaynaştığı günümüzde, düşünceyi eski bir şiir alışkanlığıyla örtmek elimizden gelmiyor. Yani 'düşüncenin şiiri' önce bir zorunluluğun şiiri oluyor."* der. Sonra da karşı tiyatronun öncü yazarı Eugène

Ionesco'nun sözü sahne içerisinde nonfigüratif biçimler haline getirme çabasının bir sonucu olan *"sahneye söz koymak"* belirlemesinden hareketle bir olanak olarak, *"Günümüz şiirini de bir sürü öğelerinden soyarak, 'sözlerle yeni biçimler kurmak' diye tanımlayabilir miyiz, bilmem."* der. Cansever'in bildiği, farkında olduğu bir gerçek varsa, o da budur. Karşı karşıya kalınan *"şiir ithalini"* önleyecek, sahici bir şiir birikimi yaratacak tek çözüm budur. Cansever, işte tam da bu nedenle, tarafını ve yönelişini açıkça belirginleştirmiştir: *"Ben ayrıca dıygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı, kendi gerçeklerimize de uygun buluyorum. Hatta şunu da söyleyebilirim: Batının şiir dünyasında yeri olan, ya da Batı şiirine etkin bir Türk şiiri yaratmak istiyorsak seçeceğimiz yol bu olmalıdır."* Cansever'i oluşturduğu bu poetik bilinç kapsamında okumak, hem İkinci Yeni tartışmalarına hem de şiirimizin yol aldığı güzergâhtaki olası tüm kırılma ve kopmalara da katkı sağlayacağından hiç şüphe duymayarak yeniden ve yeniden ele almak, sanırım öncelikli bir görev olarak karşımızda duruyor.

Ahmet Oktay ve Varoluşun Şiiri

Yapıtlarında imlenen bir gerçeklik gibi durmasa da Ahmet Oktay'ın şiirsel yönelişinde Jean-Paul Sartre'ın fenomenolojik varoluşçuluğunun izini sürmek olasıdır. Şüphesiz, yalnızca Sartre'la sınırlanabilecek bir dolayım değildir bu. Şiirsel ve düşünsel ilgileri geniş ve hiçbir kapanıma izin vermeyen bir yazı coğrafyası içerisinde soluk alan biri olarak Ahmet Oktay'dan başka türüsünü beklemek, hiç de şaşırtıcı olmasa gerektir. Fakat burada, daha çok, Ahmet Oktay'ın ilk şiirlerinin yazıldığı günden başlayan "örtük" bir varoluşçu yönelimin hep kendisini hissettirdiğinin altını çiziceğim. İlerleyen, dönüşen, kıvrılan bir geçiş anından, Shakespeare'in deyiimiyle "*çığrından çıkmış bir zaman*"da zamanın ipine tutunarak gerçeklik algısını var eden şiir bilgisinin Ahmet Oktay'daki karşılığından bahsedeceğim. Çünkü bu karşılık, onun şiirinde bir "karşılaşma" uğrağı olarak poetikasının hem başlangıç hem de aşma eşliğini olanaklı kılan bir çabadır.

Ahmet Oktay'ın şiiri, sözcük ve imge seçimiyle kültür ve tarih birlikteliğini mümkün kılan bir geçmişin içinden şimdi'yi tasarlayan, yaşamsal bir zemin üzerinden var olur. Bu yüzden şiirinin söylemsel başkalaşımı, bellekle kurulan bir mütekabiliyet ilişkisidir. Şiirinin şimdi'sini geçmiş an'ın mevcudiyeti ile kuran şair için gelecek, hep bir olanak olarak bu şimdi'de mevcuttur. Tek başına lirik ve ritmik bir söylemsel yapının odağında oluşmayan bu şiir, şiirsel *sözce*'nin var ettiği bir *kendiliğe*, dünyaya, toplumsal olana, geçmiş ve şimdi arasındaki varoluşsal geçişkenliğin epistemik bağlamda kurulduğu bir dil dünyasına denk düşer. Şiirinin düşünsel, varoluşçu ulamı Ahmet Oktay'ın söylemine enikonu egemen olan bir unsurdur.

Ahmet Oktay'ın şiirindeki düşünsellik, hiçbir zaman şiire ait olanı dışlamaz. Onun şiiri ne şiire özgüdür (*poématique*) ne de şiirsel olandır (*poétique*); aksine tek bir şifre içerisinde anlam ile harfleri, ritmin zamanı uzamlaştırması gibi mühürleyen bir şiirdir.¹⁸ Dolayısıyla, kesintiye uğrattığı tüm dilsel eşiklerin ötesinde, tüm zamansal oluşları da soğurtan bir 'geciktirme' ögesine sahiptir. Bu durum, şairin poetikasına içrek olan bir estetik değer kaygısını hep öncelemesini sağlamıştır.

Modern Türk şiirinin kırılma anlarına tanıklık etmiş bir dönemin karakteristiğinin belirgin işaretleriyle ve yönelimleriyle kurulmuş olan Ahmet Oktay şiiri, gerçekliğin dönüştürülerek yeniden üretildiği bir poetikanın işlerlik kazandığı bir zemine yataklık eder. Bu şiirin yaşamsallık kaygısını odağına alan kurgusu ve kendine kapanan dili; süregelen bir yabancılaşma, bunalım, yalnızlık, terkedilmişlik, ölüm, unutma, hatırlama, özne ve nesne diyalektiğinin Sartre'cı *bağlanmaya* yatkın şiir bilgisi ile birlikte bir izlekler bütünü oluşturur. Çünkü zamanın kadrana ayarlı bir şiirdir Ahmet Oktay'ın şiiri. İşaretlerle örülü bir kurgu, metaforlarla ve izlenimlerle kayıt altına alınmış sürekli kendine dönüşü imleyen bir "*yan-anlam sanatıdır*" onun şiiri. Bu nedenle, şiir dilinin gündelik olan içerisinde yaşamsallık kazanması hiç de aykırı bir durum değildir. Yüzyılın başındaki dil bunalımının gerçekte şiirsel bir bunalım olduğunu söyleyen Sartre için, şair dili *kullanmayı* reddeden kişidir. Çünkü şair dünyayı adlandırmaz. Dil bir dış dünya yapısı olduğu için, konuşan kişi dilin *içine yerleşmiş* sözcükler tarafından kuşatılmıştır; dil, onun kıskakları, duyargaları, gözlüğü, duyularının uzantılarıdır. O, bunlara içerden yön verir, sanki kendi bedeni gibi hisseder onları; belli belirsiz bilincine vardığı ve eylemini bütün dünyaya yayan sözsel bir cisimle çevrilidir. Şair ise dilin dışındadır; sözcükler sanki insani durumun içinde değilmişler ve insanlara doğru yaklaştıklarında ilk engel olarak söze rastlıyorlarmışçasına, onları tersinden görür.¹⁹ Bir arayışın

18 Jacques Derrida (1992): *Points de suspension*, Paris: Éditions Galilée.

19 Jean-Paul Sartre (2005): *Edebiyat Nedir?*, (çev. Bertan Onaran), İstanbul: Can, s. 20.

şairi olarak Ahmet Oktay, tam da bu dolayında toplumsal koşulların başat rolünün şiirin üretim tarzını ne oranda değiştirdiğine tanıklık etmiş, dünyanın dönüştürülmesi edimine sığ bir yaşam-sallık ve ajitatif şiir yönelişinin dışında kalarak katkı koymuştur. Şiirini hep biçimsel arayışlarla yeniden kurma uğraşına girmiştir. Başkalaşan ve çok farklı katmanlarda gelişen bir şiirin sahibi olarak, şiirin duygusal katmanlardan çok anlamsal katmanlardan oluştuğuna inanmıştır. Tarihsel varoluşu önceleyen şair, bu varoluşun en temel nüvesini oluşturan bireyi konu edinmiştir. Bu noktada, ideoloji üreten yazınla ideoloji arasına bir uzaklık koyulması gerektiğinin farkında olan şair, bu tutumunda Brecht'in "biçim" üzerindeki çabasını anmaktan da geri durmaz. Çünkü şiir, teatral sunumun araçlarıyla dile gelen öznenin terk edilmişliği içerisinde öteki'nin bakışını bozmaya, parçalamaya eğilimli bir dramatik gerilim ögesini olanaklı kılar. Ahmet Oktay'ın şiiri, bu özün farkında olarak hem "anlamsızlık" hem de "dilin kendi üstüne kapalı olarak 'deforme' edilmesinin" karşısında durmuştur.

İzleyicinin/okuyucunun bakışını davet ederek, sunulan metni önceden varolan dünyanın ayna-görüntüsü olarak okumaya yönelten yanılısamaya dayalı gerçekçi sanatın karşısına Brecht'in epik yönelimi, yalnızca kendine gönderme yapan bir teatrallığı koyar. Bu edim, dünyanın yanılısamalı ve değişebilir doğasını sürekli hatırlatarak, yaşamda teatral olanla ilişki yaratan görme biçimi üzerinde yoğunlaşır. Roland Barthes *Le Bruissement de la langue* (Dilin Uğultusu) yapıtında, Brechtien göstergenin orijinalliğinin iki kere okunacak olmasından kaynaklandığını belirtir. Brecht'in bize okumamız için verdiği şey, doğrudan kendi okumasının nesnesi olmayan okuyucu bakışıdır. Çünkü bu nesne, halihazırda sahnede bulunan bir ilk okuyucunun kavrama edimiyle bize ulaşır. Brecht, Barthes'ın yerinde deyişiyle, "Bize göstergebilimden daha iyi bir şeyi, deprembilimi bırakır."²⁰ Bu türden bir teatral üretimin öngörülerıyla dolu olan Ahmet Oktay'ın şiirinde geçmiş, gelecek ve şimdi içerisinde sarmal bir deprembilimin izle-

20 Roland Barthes (1984): *Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil.

rine tanıklık etmek mümkündür. Bu şiir, varoluşsal teatral temsili kesintiye uğrayan bir dil aracılığıyla yaşamı örgütler.

Lirizmle örülü ritmik bir sesin taşıyıcılığını yapan Oktay'ın şiiri, imgeye bir özgürlük bahşeder. İnsanın özgürlüğü ve terkedilmişliği de şiirin teatral temsilinin öngördüğü bir dünyada bakışa sunulur: Zamanın karşısında, dünyada kendisini "terkedilmiş" olarak bulan insanın yapacağı tek şey, kendi farkındalığını sonsuz şekilde çoğaltmaktan ibarettir. Ahmet Oktay'ın şiiri bu yönüyle, benzerini arayışın süregelen bir 'şimdi' içerisinde dile gelmesidir:

*"benzerim!
Oku geceden süzdüğüm
kam ve sütü;
yaz ve güz bahçelerinden
damıttıklarını;
benzerimsen."*

Ahmet Oktay'ın "benzerim" diye anlamlandırdığı gerçeklik biçimi, daha çok gölge-fenomenlerin egemen olduğu varsıl bir izleğin taşıyıcısıdır. Benzeri aynı zamanda öteki'sidir şairin; öteki'nin kendi nesnesini hükümran kıldığı bakışıdır. Bakışa maruz kalan şair, saydam bir şimdi içerisinde kurar şiirini. Çünkü onun şiirindeki "ben"; bakan, gören, kaydeden bir "ben"dir. Daha doğrusu, Sartre'ın ben ve başkası'na yüklediği bütün oluş ve kendisi için varlık formunu bakış dolayımında açığa çıkartan bir bendir söz konusu olan. Sartre'ın "*Cehennem başkalarıdır*" (*l'enfer, c'est les Autres*) izleğinden, Emmanuel Lévinas'ın "*Gelecek başkasıdır*" (*L'avenir, c'est l'autre*) öngörüsüne taşınacak bir 'şiir-ben'i Ahmet Oktay'ın şiirsel coğrafyasında aramak boşuna bir çaba değildir:

*"Hem kendisi hem başkası herkes;
uzam ve zamana kilitli taş
muska ve mühür; soru ve yanıt.
Sonsuza dek yürümeye yargılı
Yahudi miyim ben? İlk yazdığım
satırdan beri."*

Yazma ediminin sürgün bir bilinçle tamamlandığı böyle bir uğrakta, şair için hem 'kendî' hem de 'başkası' olmanın haki-kati, varoluşa kilitlenen sonuz döngü içerisinde şekillenecektir. "Sürgün Yahudi" izleğinin şairin karşısına bir soru ve yanıt olarak çıkması, aynı olanın sonsuz tekrarının devam ettirildiği bir coğrafyada ne türden bir yazı ve yaşam birlikteliği doğuracaktır?

Özellikle *Hayaletle Övgü*'nün sarmal yapısında belirginleşen "unutma", geçmişin belleğe kazıdığı imlerin bir sonucu mudur yoksa? Geçmişle bir arada bulunma, geçmişin hatıraya sunduğu bellek kayıtlarının şiir dilinde açığa çıkması, Ahmet Oktay'ın şiirindeki "ben" sorununun bir "başkası" dolayımında açığa çıktığı alanın vehimsel yüzünü parantez içerisine alır:

*"Geçti geçen: Anımsamıyorum artık
kimdi ilk seviştığım kadın? Belirsiz
sarıldığım gövde. Kemikli miydi sırtı,
var mıydı öpüşünde yeni sulanmış
bir bahçenin serinliği?"*

Cevabı verilmedikçe çoğalan sorulara bugünden verilmiş kesin bir cevap *Lirikler*'den geliyor:

*"Şimdi mi çevirdim, açık mıydı
Attar'ın kitabındaki tutuşmuş
sayfa: 'Müridi ağlarken
görmüş Davud-i Taî'yi
elinde bir parça ekmek.
Sormuş: 'Acın nerende Şeyhim,
göz yaşlarının hikmeti ne? 'Şöyle
yanıtlamış Taî: 'Üç gündür açım, yine de
yiyemiyorum şu kuru dilimi,
bilmediğimden haram mı, helal mı?"*

*Yanıt ister zamandan kederin
her sorusu. Kandil titrerken*

soru olur yeniden yanıt. Ekranda
vezir vükela ve zengin sofraları,
bir kuş sütü eksik. Mahşer yerine dönmüş
Belediye iftar çadırları.

Hepsi haram Davud-î Taî
Hepsi haram.”

Zamanın şimdiliğine yapılan vurgu, çürüten *an*’ı, belleğe ge-
cikmiş bir imge olarak sunma çabasından başka bir şey değildir.
Geçmişin hatırlanan ve hatıraya sunulan bir imge olarak kayıt
altına alınması, nasıl şimdiki zamanın kutsiyetine ve yaşamsallı-
ğına yönelik bir dolayımı canlı tutuyorsa; aynı şekilde geçmişteki
ve gelecekteki şimdi’nin de *zamansal görünüşü*’süne (*perspective
temporelle*) içkin bir *an*’ı’yı canlı tutar. Bugün Batı metafiziğine
içkin olan bir *şimdilik* (*présentisme*) eğilimi de her şeyden önce
zamanın aynasında tutulan, başkalaşan bir çürüme eğiliminin
üstünün örtülmesi, perde çekilmesi edimidir. T. S. Eliot’ın yıllar
önce dillendirdiği “zaman taşralılığı”, *şimdilik* eğiliminin özsel
yanından, bu dünyanın yalnızca canlı varlıkların malı olduğu,
ölülerin ise hiçbir hissesinin olmadığı bir *taşralılık* hissiyatı üze-
rinden yükseliyordu. Ahmet Oktay’ın şiirsel ulamının böyle bir
şimdilik eğiliminden uzakta durduğu bir gerçek. Onun üstünü
örtmesi gereken bir geçmişi bu anlamda yoktur. Zamanın uk-
desine kanat çırpın bir şiir sesine aşına olmamız, onun şiirinin
utkusuna erişmek için küçük bir bahanedir ancak. Şairin dediği
gibi “herkes bir yankı bırakacak/ kendi dehşetinden”.

Enis Batur Şiirinin Yokluk Yontusu

I

"şiiirin içinde ve ötesinde kurulan
karmaşık bir alan"
Enis Batur, Akrep Dönencesi

Enis Batur şiirinin "sıyrıldığı, koptuğu, gölgeleştiiği" alan ne-
residir? Bu soruya verilebilecek bir cevap, karşısında durdu-
ğumuz Batur şiirinin nesnesiyle olan o sonsuz kavgasına da
tanıklık etmeyi gerektirecektir. Yazının utkusuna, durup dineldiği
noktaya kulak kesilen, her fısıltıyı dinleyen bir şiirle karşı karşı-
yayız. Güç, güç olduğı kadar tüm nedenselliklerin tükendiğı nok-
tada doğan bir şiir ve onun varettiğı gerçek bir bütünsellik algısı
her an tüm belirsizlikleri çepeçevre kuşatabilir. Böylesi bir şiir,
şeylerin ve nesnelerin doğasının varsıllığına içkin bir nedensellik
sunar. Bu şiir için hiç de yabancı bir durum değildir: En az ölüm
duygusunun zihinlerde yol açtığı kaygı kadar bitimsizliğe sahiptir.
Nasıl ölüm duygusunun açtığı nedenselliğe kapanırsa varlık, Enis
Batur şiiri de bu kapanımın başlangıç eşiğinde durur her zaman.

'Düzyazı Şiirler' ya da kimi yerde kendisinin 'Yazı Şiirler'
olarak kayda geçirdiğı yapıtları, Enis Batur'un şiir gövdesi içe-
risinde şiirin hendeselerini aşan, yazıyı felce uğratan kaskatı bir
damardır. Batur'un erken dönem düzyazı şiirlerinden olan *Nil –
Güneşin Altında Yeni Bir Şey Yok* (1973-1974) devinen, kıvrılan
ve damar verdiğı her dizesinde taşan bir şiir olarak, şiir-yazı ilişki-
sinin bulanık bir tarihin berisinde sorgulanarak, ardından gelecek
yapıtlara bereketli bir yatak hazırlayan ilk kitaptır. *Nil*'in bir de-
vamı olarak görülebilecek olan *İblis'e Göre İncil – Teraziler Ki-*

tabı (1975) daha çok şiir resim ilişkisinin sorgulandığı ve şairinin poetik yönünü fazlasıyla öne çıkartan bir toplam olarak görünse de aslında “tarihin yanlış uykusu” üzerinden şaire yeni bir alan açan öncü bir girişim ve kusursuz bir lehçedir. Varoluşçu öğelerin ve öznenin neredeyse yittiği bir adsızlık denkleminde anagramlarla, kelime oyunları ile kurduğu yalğı tiyatrosunun üçüncü adımını oluşturan *Akrep Dönencesi – Dilsiz Kitab ya da Kuyular Kitabı* (1973-1978) daha sonra *Ara Kitab* (1976) ve *Kandil – Meseller Kitabı* (1977-1980) ile kendisine bir “düş-pencere” açmasını bilir. *Sarnıç, Opera, Ouvertures* (1982, 1983, 1984) ise artık asri zamanlarda belleğin kuytu yüzünü aralama çabası olarak *Plutarkhos’un “Hayatlar”ı’na* (1986) el verir. Giderek başkalaşan, hedefinden şaşmayan bir şiir söz konusudur. *ImagoMundi* (1986-1987) Batur’un eşliğinden hiç ayrılmadığı bir teatral temsil biçiminin şiirle onaylandığı ve şiirle sahneye taşındığı, iç sorgulamanın el değmemiş harflerine gebe bir coğrafyada soluk alır. *Koma Provaları* (1990) ve *Sütte Ne Çok Kan – Şiirsel Metinler* (1995-1998) “geldiği yerin yabancı” olan bir yüzün, aradığı şeye hazır olan bir gövdenin kekre gülümsemesini *Abdal Düşü’ne* (1998-2002) taşır. Artık “boğulmak” ile “yazmak” arasındaki o iki ağır külçenin sesine karşılık gelecek bir sesin peşindedir şair.

Bu sesi en çok bulduğu metin, kitap ya da kişi kimdir? Enis Batur şiirinin gönderme alanlarından kendini kurtaramayan pek çok isim, pek çok yer, olay ve zaman. Zamanın yalnızlaşan ve yadsıyan ağırlığı. Tüm bunlar Batur şiirinin, olsa olsa, hendesinden taşan tasarıların küçük bir toplamıdır. Bu şiirin soluk aldığı coğrafya, dile geldiği geçmiş ve tarih arketipi, sürgün edilmiş bir başkalaşım içerisinde onu bir varolma zorunluluğu ile baş başa bırakmıştır. İlk elden açığa çıkan şiir, pathos’u “açıklamasızlığa tutsak” bir denklemin içerisinde enikonu bir yolculuğa sürgün kılıyor şairini. *Nil’in* birinci devinimini oluşturan “Nil-Pathos İlişkisi İçin Özyazılı Yaklaşımlar (RelatoReforo)” bir arayışın ilk adımını oluşturur. Kierkegaard’ın *In Vino Veritas*’ından, “*Bana söylenmiş olandan söz ediyorum*”dan hareketle kabına sığmayan, taşan bir şiirin daha en başından itibaren akacağı ırmağın,

tek başınlıktan uzak, geçmiş imgesine ziyadesiyle yaslanan kutsal bir yazıyı lehimleme isteğini açığa vurur. Fakat bu açıklama yapılırken, şair yalnız değildir. Nietzsche, Laforgue, Ezra Pound, Le Clézio, Samuel Beckett, Jacques Rigaud, Lord Byron gibi pek çok ismin yanı sıra simya, kültür ve tarihten de yararlanır. Onların tanıklığıyla yalnızlığın birimini oluşturur. Her ne kadar şairin, “sığabileceği tek yüreği ıskalamış” olarak betimlediği Nil imgesinde *pathos*’u erteleyen bir başkalaşım mevcutsa da şiirin katmanlı yapısı kendi denkleminde, kendine özgü bir dil haritasında ilerler. Kuşkusuz bu harita her yönüyle içrek bir özcülüğün, şiirsel ben’in kurgusal gerçekliğe adanmasının imleriyle var olur. Çünkü Nil’in uzak kalmışlığı, şairin zihnini kurcalayan öncelikli bir sorundur. Batur’un “özyazılı” yaklaşımında “gerekli” olan şey değişim değildir. Tersine hep “akmak” gerekir ve “çölce susmak” şairin “başkalaşımı” için öncelikli şiir aritmetiğini oluşturur.

Nil’in “ölüme ilişerek” kurduğu “bulanık tarih”i, üzgün ve alaşımli bir geriye dönüşün tescilidir. Batur’un “*Bende benden başkasının yokluğu*” olarak özetlediği bu durum ancak “ölüme ilişerek” anlam bulacaktır.

Nil’den devraldığı “yok-evren”i düşünce dizgesinden aşırarak yeni bir kapı önünde soluklayan Batur, *İblis’e Göre İncil*’de doğum sancısı taşıyan yeni bir görüme adım atmıştır. Nil’de egemen olan ölüm, sürgünlük, başkalaşım, varolma gibi izleklerin bir çıkmaza, korkuya, kana ve gövdeye abanarak ses-anlam kopukluğu üzerinden devam etmesi, şairin kusursuz lehçesinin yeni birimlerini oluşturur. Resim-şiir ve kutsal yazı denkleminin kurulduğu *İblis’e Göre İncil*’de Batur; “*Şiirin resimden yola çıkması, ‘öteki’ anlatımdan kaynaklanması çağdaş bir olgu (...) şiirden çıkacak Kelim, resme gitmek için ‘olsaydılar’ dememiz de bundandı, başlarken. Nasıl varılabilir resme, fırçasız?*” diye sorduktan sonra yanıtını geciktirmez: “*Resmin görsel ilkesi iğdiş edilerek kuşkusuz/ Bir görüme vararak*”.

Nil, *İblis’e Göre İncil* ve *Akrep Dönencesi* izlekleri ve oluşturduğu şiirsel sarmal ile aynı denklemin içerisinde birbirlerini bütünleyen yapıtlardır. Yazının “*Nil’e ayrılandığı*” ırmakta

akan bu şiirler, aynı zamanda şairin şiirini kurduğu poetik bir özcülüğü de içerisinde barındırır. Batur'un *Akrep Dönencesi* ile birlikte yol aldığı şiir denklemi artık "*parçanın bütünden ayrıldığı yerden kaynaklanan aykırı bir sahneye koyuluş*"un teatral birlikteliği içerisinde, parçalar-arası bir bütünlüğe doğru atılan eşiğin önemli bir durağında ağırlar okurunu. Şairin "hurufi merceği" tam da burada devreye girer: "*Şiir, çünkü, insanın kendi gövdesini aramaya koyulduğu, onunla, bütünleşmeye, özdeşleşmeye giriştiği has yığılma tiyatrosudur. Orada kansa birim, ilik sığadır.*" Batur'un şiir yazısı, tam da bu anlamda, sancıyan, ilerleyen sarmal bir doku içerisinde varolur. Kuşkusuz şiirin varoluşu da hep bu doğurgan sarmal ilişkilerin bütününden oluşur. "*İçten dışa, içten öteye*" çekilen şiir ırmağının imlediği doku "karşılıklar", "karşılaşmalar" üzerine kuruludur. Batur'un şiir sahnesinde karşılık bulan her im; her anlam dramatik anlatımdan kaynaklanan bir doğurganlık içerisinde mitolojiden gündelik yaşantıya, iç söyleşimlerden mesellere, kutsal sayıklamalara kadar uzanan girift ama aynı zamanda çok uçlu bir şiir coğrafyasından beslenir. *Akrep Dönencesi* teatral temsil biçiminin şiire yansımalarının somut örnekleriyle doludur. O nedenle şiire, şiir-teatral söylem tartışını dengeleyerek başlar şair: "*Artık bir gölge oyunu şiir, parçanın bütünden ayrıldığı yerden kaynaklanan/ aykırı bir sahneye koyuluş.*"

Batur'un *Akrep Dönencesi*'nde "Adsız Yazgı"nın gövdesinde yoğunlaşması; yazı-yüz sarmalının yeni bir karşıtlamı olarak hayatıyet bulur. "*Yüzü bütün kâğıtlarda silinmiş bir pafta*"nın, "*bir bilinmeyen*"in, Yunus'un izini sürdüğü şiirinde Batur, yazının zamanını yoklayan yabanıl bir soluğun titreşimlerini hep yanıbaşında taşır. Onun için Yunus'un zamansızlığı aynı zamanda Adsız Yazı'nın başlangıç eşiğini oluşturur. Yunus ile ses arasında kurduğu köprü ise kelîmlüğün sürdürülmesiyle ortak bir anlam bulacaktır. Böylesi bir ilişki birimi, suskunun ertelendiği "öteye" gidebilmenin anahtarıdır. Çünkü "*uzağın çağrısını onaylamak*" şiirin yaşadığı rıhtımın, onu "*pusuya, yazının amansız tuzakına düşüren*" kelîmlüğünden öte bir yerde konaklamaz.

Enis Batur şiirinin harcı bir sınırsızlıkla karılıdır. Üzerinde yükseldiği zemin "yazı ile anlatımın, anlatının" ayrıca alınmış tekinsiz sesinden yontulmuş olması, bu şiirin uzamsallığının en belirgin yönüdür.

Enis Batur'un önüne açtığı şiir haritasının uzamsal zamanı oldukça geniştir:

*"sonsuz ölçekli,
yeryüzünü, gökleri ve göklerin ötesini örten,
dağ, koyak, iç deniz, açık deniz, ölü deniz için;
dere tepe düz giden derviş yüzüm,
abdal sesim, keşiş bakışım için bir harita (Asrî Zamanlar)."*

Sarmış, Opera, Ouvertures'in geniş ölçekli haritasından Plutarkhos'un "Hayatlar"ı'na dönüp baktığımızda, Batur'un şiir iklimindeki başkalaşmanın giderek uç bir tarihe el verdiğine tanıklık etmek olası bir durumdur. Hedefinden şaşmayan bir şiir, iskanlanmamış bir hayatın da özetidir belki. Batur'un Plutarkhos'u okurken zihnine üşüşen, muhayyilesine musallat olan tüm sarmal ilişkiler, hiç de uçucu olmayan imgeler sahibinin kapısını her defasında tıklatmakta beis görmeyen bir yaşanmışlığın, o ana adanmışlığın en belirgin göstergesidir. Çünkü şair "Değişiyor hayatım, görüyorum" der: "Değişiyor/ çünkü ona bakışım. Yeniden yakıyor canımı/ yaşamadığım serüvenler ve tanışmadığım/ tanrılar, bir bir dönüp saplanıyor göğsüme/ yıllar önce uç uzağa fırlattığım mızraklar". İşte tam da bu yüzden, şair bir tarih muhasebesinin içerisinde bulur kendisini. Gövdesiyle bütünleşmiş bir varlık algısı huzursuz etmeye başlar şairi. Bu huzursuzluk şimdiki an'a hapsolmuş bir "yokluk" kaygısından ziyade, anlamını yüzün tekinsizliğinde bulacak bir iz'e dayanır. Şairin sesi bu izi aramaya koyulmuştur: "Yüzümü yokluyorum boş bulunup bir an/ Burada mıydı nicedir bu tekinsiz ifade,/ bilmiyorum". Bilmemenin altında yatan gerçek, geçmişten gelen "duyulmamış birkaç çılgılık"ın sahibinin kim ya da ne olacağı noktasında düğümlenmektedir. Bu öyle bir düğüm noktasıdır ki şair her satırında, harflerin her

kıvrımında “hayatın ortasında yer edinen uğultu”nun gelip kendisini bulacağının farkındadır. Bu farkında oluş, şairi yüzün o tekinsiz soğukluğuyla karşı karşıya getirir. Nihayetinde ortaya çıkan şey “tek bir anlamın dile geldiği bir bütün (...) paramparça akış”tan başka bir şey değildir. Onca yaşanmışlık, Plutarkhos’un Hayatlar’ı da dâhil bütün ihanetler, “Büyük Ayaklanmalar ve Suikastler Tarihi” gelip şairin soluk aldığı bir şimdi’de gerçek anlamını bulur. Çünkü, şairin içinde yaşadığı dünyaya kafa tutan, bizatihi kendi içinde yaşayan bir dünyadır:

*“Yıkılan çağlar, kesilen sikkeler,
bulutların savaşları çağrıştırdığı günlerde
insanların sinip oturdukları evler,
kıyamet ve talan için hazırlanmış
evrak, birkaç pul ve bir mühür: Kavimlerle kişiler, törelerle
isyanlar
içinde canlanan zaman içime akarken
sancıldım ve duydum: Yeni beldeler ve şehirler için çıka-
gelmiş yeni umutlar
ve kargıştı her yerde beslenen – kim
ne zaman neye karar vermiş: Hiçbir şey
okunmuyordu aslında Tarih’te, gördüm
ve kavradım.”*

Görülen dünya, gerçekte şairin kıyıda bıraktığı bir pusulanın ibresine ayarlı dipsiz soruların çevreninde dönenip duran bir geçmişe gözlerini dikmiştir. Şimdiisini “son günmüş” gibi yaşamak bu anlamda bir yere, bir mekâna kapanmanın da ilk adımı olacaktır. Batur’un attığı adım; durmamacasına ilerleyen, ilerleyen her koyakta, her istasyonda kendi tarihini oluşturacak hayatları kendi akışkan zamanına katmasıyla bütüncül bir yapıya, bir anlama kavuşur.

Batur’un yıldı tiyatrosundaki en belirgin kabullenilmişliğin ve karşı koymanın açığa çıktığı yapıtlarından biri olan *Imago Mundi* şiiri, zaman ve tüm beklenen sonların özeti gibi duran ölüm sorgusuyla başlar.

II

"Kimim ben kimlerle yanyana bunca kimsesiz"

Enis Batur

Tanrısal utkunun dile geldiği bir esenlik, bir duygu taşımadır şiir. İşte bu yüzden insanın iç-ben'ine doğru yaptığı bir yolculuktur. Tüm sanatlar içerisinde insanı kendi "içeri"siyle en fazla meşgul eden bir edim olmuştur şiir. O halde sormak gerekiyor: Şair şiirinin görünen bir öznesi midir? Düzçizgisel anlamda belki de şiirin en tanıdık öznesi şair olarak görünmektedir. Fakat şair hiçbir zaman, sözcüğün bilinen anlamıyla, şiirin öznesi olmamıştır. Şiirinin dilbilgisi içerisinde yiten, ötekileşen, şiirin imgelemsel dünyası içerisinde yeni bir mekânsal kapanıma kendisini eşitleyen bir "öteki"dir artık şair. Şiiri, şairin benliğinin bir vehimden, bir yanılsamadan başka bir şey olmadığını hatırlatır şaire.

Tüm nedenselliklerin tükendiği noktada doğan bir şiir ve onun varetteği gerçek bir bütünsellik algısı her an tüm belirsizlikleri çepeçevre kuşatabilir. Şiirin, şiirsel dilin mekânsal olana kapandığı bir ara-uzam olarak düzyazı şiir de belirtgelerinin özsel biçimde kendisini açık ettiği bir metinsellik içerisinde kurallarını ve öz yaratımını oluşturur. Sözü eşeleyen imgenin durağanlıktan kendisini kurtardığı tek biçimdir düzyazı. Nesnelere ve imgelere yalınkat bir gerçeklik sunmasının dışında, dilin araçsal konumundan yararlanarak hep bir ilk durak olmanın hazzını yaşar düzyazı. Bu anlamda da dil-üstü bir konumda yer alır. Sürekliliğini ve imgelere sınır koyan yapısını da bu çevrensel güçten alır. Gizil bir güçtür bu. Yazar ile metni arasındaki mahrem ilişkiyi açığa çıkartmayan bir gizil güç. O yüzden, hep bir eksikliğin ve tamamlanmışlığın telafisi olarak, her zaman kendisini bir zorunluluk olarak dayatmasını bilir.

İnsanın iç-ben'ine doğru yaptığı bir yolculuktur şiir. Tüm sanatlar içerisinde insanın kendi "içeri"siyle en fazla meşgul eden bir edim olmuştur. Onun için şiir bir yanılsamadır. İmgelerini

ve nesnelerini hayattan toplayan bir sanrıdır. Oysa düzyazı nesnelerini ve imgelerini bizatihi hayatın içerisinde dolaşıma sokar. Şiir kendi metinselliği içerisinde nasıl bir hakikat yanılsamasının sürekliliğini sağlıyorsa, düzyazı da bu yanılsamanın onaylandığı işlevsel bir mekâna sahiptir. O halde, Melih Cevdet Anday'ın iç-görüsü nerede durmaktadır? Şairin, "güzelleştirilmiş düzyazı olarak şiir" ve "düzyazıdan yakasını kurtarmış olan şiir" dediği durumu hangi dil burcuna oturtmak gerekecek?

Apaçık: Şiir ile düzyazı birbirinden nicel olarak farklı dögümlere sahip bildirimlerdir. Bildik şiir anlayışı, düzyazının mantığından ve biçiminden uzak olmasının dışında, biçimi özel bir duyarlılığın göstergesi olarak metinselleştirir. Bildik şiir anlayışını düzyazının mekânsal ve içbağıntı çevreninden ayrı ve uzak tutan temel özellik de budur zaten. Gündelik dili "unutulmuş" ve "kullanılmış bir şiir" olarak gören Heidegger için de şiirin tersi düzyazı (*prose*) değildir. Saf düzyazı ise asla "düzyazı gibi sıkıcı" değildir. Saf düzyazı da şiir kadar nadir ve şiirseldir.

Sözün özgüllüğüne yaslanan bildik şiir anlayışının dilsel yapısını dönüştüren modern şiir, düzyazıya evrilen süreçte en güçlü sesini Arthur Rimbaud gibi şairlerde bulur. "*Ben bir başkasıdır*" (*Je est un autre*) diyordu Rimbaud. Şiir de bir başka'sının gerçekleştirdiği öteki imgesinin yazı dolayımında özgürlüğe kavuşturulduğu bir edimdir.

Bu özgürlüğün dile geldiği en belirgin biçim olarak düzyazı şiir, suskuya gömülmüş bir mekâna özel bir dil aracılığıyla kapandır. Oysa dünyanın tüm hallerine ulaşmak isteyen bir şiire sahiptir Enis Batur. Zaman kavramını ardında bırakıp, uzun oluşlarla dem bulmuş bir çok hâlin hırkasını yavaşça giyinip birden çıkartarak kendisini ayartan, daha doğrusu kendinin gözüne kestirdiği durumlara girmesini bilen bir şiirdir onunkisi. Bir yerde uzun süre kalmamasının oluşturduğu tanımlanamazlığı kendisinin de istediği bir bilinmez olma arzusuyla tümle ve karşımıza "bir varmış bir yokmuş" masal kahramanı gibi çıkar. Doğu-Batı Divanı'nın kapağındaki resminde sırtı az önce bıraktığına dönük, etrafı lahit taşlarıyla kurulu, ucu sonsuza açılan yeni bir yola revan oluşu;

Enis Batur'un metinlerinden çıkardığımız hep bir gitme hâlinin resmi gibidir. Burada parçalanmış "ben" bu gitme hallerinde yel'le bir yerde toplanır; yel'le tekrardan dağılır. Rüzgâr, Batur'u hep, olduran ve bitiren çok güçlü bir etken olarak belirir.

Enis Batur, ben'in katmanlarına inerek ya da delerek geçmez. Onunkisi bir yayılma, tüm yüzeyleri kaplama hâlidir. Bu yolculuktaki amacı ben'i tanımlamak değildir; ben'in imkânlarını genişletmek, "ben" durumuna getireceği tanımlamaları çoğaltmaktır. Tanımladıkları ve bilerek askıda bıraktıklarıyla bir labirent ören Enis Batur, hep "oyun" ister. Oyuna göz kırpar ve her şeye evet der. Oyun olarak kurduğu yazınında Batur, kendisine küçük sürprizler hazırlayıp, daha sonra bir vesileyle (fotoğraf, düş, anı, sohbet, düzyazı, bir kitap) döndüğü aynı yerde kurdelayı çözer ve orada kendisini görür. Çentik düşüp oralardan geçtiğini, kendini oralarda var kıldığını (düşündüğünü, konuştuğunu, kaydettiğini) hatırladığı an ise müthiş keyiflenir. Bu; yapmış olmanın, bilmiş olmanın, daha önce hafızasına nakşetmiş olmanın, esirgemeyerek gittiği ve gideceği tüm yolların doğruluğunun da sağlamasını yapar.

Bir çok "ben"den oluşan bir yol (dünya), asla egonun nabzının kör edici mevcudiyetini barındırmaz. Zaten birçok yazısında ve söyleşisinde, kendini (kendine) yazdığını söyler Batur. Anatomik bir "ben" vardır Enis Batur şiirinde. Bu "ben" zamanla adına durum-ben-benzeşim dediğim bir yapının temel ilkelerini ortaya çıkartır Batur'un satır aralarında. Kemiklerden, kaslara, eklemlere, sinirlere, liflere, oradan kan hücrelerine giderek kendini atomize eden Enis Batur; sürekli olarak, yeniden kurar kendini. Bize göz kırpan bu Anka, erimesine en güçlü stimülatör olarak suskuyu seçer. Susku onda ben'in oluşmasında çok özel bir yere sahiptir:

"(...) Silindi hırçm dilinden rüzgârın.

*Şiirim, servetim benim: Güneşe yazsam sönecek
birgün geceye yazsam yıldızların arasında
nokta, virgöl, soru işareti: Karanlık cam gibidir,*

*parlar ve kırılır diyor içimden karanlık bir ses –
bir tek susku kalıyor elimde: Kaskatı alfabem.*²¹

Batur poetik duruşunun bir özeti olarak görülebilecek olan “ArsPoetica”da: “Hiçbir şeye benzemediği söylendi şiirlerimin./ WalleceStevens’a benzediğim, hiç kimseye/ benzemediğim, olsa olsa “II. Yeni’nin devamı”/ “III. Yeni’nin ta kendisi” sayılabileceğim-/ “delisaçması bir söz ve işaret yumağı” denildi./ Bütün bunlar bensem, bütün bunlar bendim” diyerek durduğu yeri onaylatıyordu şiirine. Şiirin özüne ise buradan ulaşıyordu; bütün bu karşı çıkışlar ise sonuçta ses ile kelimenin birbiriyle dikleştikleri yere “kilitli”yordu Batur’u. Bu “kilitlenme” anı en çok da öznenin dilini boğan yabancı bir sese yaklaştığı anda yakalar şairi:

*“(…) bir zamanlar
ben de iblisin elçisiyle kömür gibi gecede
buluşmayı gönlümden geçirdim,
ikidebir bavulumu hazırladım
evimi evimden uzakta aramanın doğru
olduğuna bel bağlayarak, (...)
Ben ki kapryı açabilecek
tek anahtardan yoksun kalmış çilingirim
ne çıkabilirim buradan, ne içeri.”²²*

Enis Batur şiirinde, eşsiz bir sözcelem gücü eşliğinde dile gelen ara-metinler, çoğu zaman ise bir ilk duraktan ziyade, şiirin susku haddinin düğümlendiği ve sözün gelip dayandığı son noktadır aynı zamanda. Böylesi bir poetik duruştan hareketle, Enis Batur şiirinin dil-ötesi bir inşa olduğunu söyleyebiliriz. Onun şiirinde, özellikle şiirin anlatım düzlemi ile nesnesinin egemen olduğu imgelem dünyası arasındaki birebir dolaşıksız ilişki, her zaman bir üst-anlatıcıyı zorunlu kılmıştır.

21 Batur, Enis (1998): *Doğu-Batı Divanı*, İstanbul: Y.K.Y., s. 253.

22 Batur, Enis (1998): *Doğu-Batı Divanı*, İstanbul: Y.K.Y., s.120-121.

Şiirsel edimin günübürlük olandan uzaklaşarak yoğunluğunu bir algı ve bilinç akışının imsel donanımına aktardığı anlar, aynı zamanda, dilsel olandan özerk ayrı bir uzama, çok daha duyumsal bir söyleme götürür bizi.

Hiç şüphe yok: Enis Batur şiiri Türk şiir geleneğindeki en önemli kırılma noktalarından birini oluşturur. Modernist Batı şiirinin sıradan bir takipçisi olarak görülemeyecek olan bu şiir; hem izleksel, hem de oluşturduğu dilsel yapı ve imgelem haritasıyla da ait olduğu mekânın, kültürel dokunun lirik bir kod çözümünü, kimi zamansa bunu içrek bir kültürel ses tonuyla anlatmasını bilmiştir.

O nedenle Batur'un lirik şiirlerinden (*Tuğralar, Perişey, Kanat Hareketleri*) başlayarak dile gelen bu duygulanımsal ses tonu, *Doğu-Batı Divanı* ile kendisini daha dingin ve yalvacı bir sese bırakmıştır. Tam anlamıyla kriptografik bir şiir-metin olan *Opera* ve *Koma Provaları* ise kültürel sekansların, gidiş-gelişlerin tarihsel ve kültürel bir sese havale edildiği daha içrek metinlerdir.

Enikonu bir kendini yoklayış şiiri olan *Pasaport*'ta ise Batur, soyutlama dozu yüksek bir şiir anlayışından öyküleme dozu yüksek bir şiir anlayışına geçiş için arkasında; belli ölçüde güven duyduğu bir deneyim deposunun verdiği özgüvenden söz eder. "Akrep Dönencesi"nden başlayıp "Fugue"e uzanan bir çizgi üzerinde hem anlatı tekniklerine başvurduğunu, hem de sahneleme yöntemlerinden yararlandığını söyleyen şair: "Gene de, Gri Divan'ın şiirleri romanesk öğeler ve dramatik öğeler arasında yer yer beni kırıncıyan denge sorunları getirdiler durmadan (...) Şiirin konusu olan kişi(ler) ben'leriyle ayrı bir eğri getiriyorlardı öniüme, şiirin öznesi de her zaman ben-ben değildim üstelik, oysa kendimi hangi odağa - biriki örnekte öte'ye de - koyarsam koyayım, şiiri eninde sonunda ben yazıyordum: Kendi fantazmlarımla ötekilere yüklediklerim, bazen de süzdüklerim, kitabın bütününde aynı labirentin geçenekleri olma durumundaydılar." diyerek şiirdeki dil-ötesi, en çok da ben-ötesi insanın geçişkenliğinin bir başka yüzünü aktarır okura.

Farklı bir bilinç akışı eşliğinde inşa olmuştur Enis Batur şiiri. Şiirsel söylemin özdeksel doğasından kaynaklanan böylesi bir

durum, gösterilenlerin aktif olduğu bir düzlemi de yedeğine alarak, söylemin doğasına egemen olan yaratıcı bir imgelem gücünü de söylemin merkezine yerleştirmeyi bilmiştir.

Buradan yola çıkarak pekâlâ sese ve görülen özneye ait gösterenlerin etkin olduğu bir şiirsel düzlenekte, toplumsal ve kültürel muhayyileye ait bir farkındalık biçimi görmek mümkündür. Onun için, tüm anlamlandırma edimlerinin verili olandan hareket ederek dile geldiği bir biçimsel kurgudan ziyade, bir *oluş*'u tamamlamak üzere devreye girmesi, yazınsal bir metnin öncelikli koşullarından birini oluşturur. Enis Batur şiiri de bu türden bir yazınsal süreçten başka bir şey değildir. Anlam ve giz bir sorunsal olmaktan daha da öte, metnin geçişkenliği içerisinde cevapları aranması gereken sorulara sahiptir artık.

“Yazboz”un yazarı demişti: *“Anlam bir oluşuyor bir çözülüyor işte. Gün ve Tün, Ben ve Öteki, Şimdiki Zaman ve Geçmiş; Herşey, bıraksak içiçe geçecek.”*

Necmi Zekâ'nın Şiir Durakları:

Aura'sını Yitirmiş Zaman İmgeleri

Jorge Luis Borges'in Richard F. Burton'a dayanarak anlattığı bir öykü vardır: Sudan'ın zalim hükümdarlarından Marazlı Yakub'un kendisine canını bağışlaması karşılığında sihirli bir lambanın sunabileceğinden çok daha harikulade hayaller ve suretler sunabileceğini söyleyen büyücü, zalim hükümdara avucunun içine döktüğü mürekkebin içerisinde akıllara durgunluk veren her şeyi gösterir: Cümle kentler, yedi iklim, dünyayı boynuzlarında taşıyan boğanın gölgesi ve boğanın altında yatan balığın gölgesini görür zalim hükümdar. Fakat avucunun içerisindeki mürekkep-ayna'da gördüğü bir görüntü vardır ki; o görüntüde artık kendi yüzündeki örtü kaldırılmıştır: Zalim hükümdar mürekkep-ayna'da kendi ölümünü, kendi yüzünü görmüştür çünkü.

Şair için de hep böylesi bir yazgı, geçiş anı her zaman geçerli değil midir?

Felsefi iç-duyuşların şairidir Necmi Zekâ. Yaşamı gerçekleyen felsefi bir duyusu, tersinmiş tüm durumların ve algıların dışında duyumsanabilir bir sözcelem (*énoncé*) gücü içerisinde şiirine taşır. Bir diğer anlamıyla Necmi Zekâ şiiri, duyargaların küçük tarihi olarak da okunabilir. Felsefe burcunun dingin sessizliğinde akan tüm düşlemler ve duygulanımlar, şiirin has bahçesinde tam da olması gerektiği gibi toplanıyor ve okuyucusunu sarıp sarmalıyor.

Metalik bir dili var Necmi Zekâ şiirlerinin. Kendi bitimsizliği üzerine kapanan mekânsal bir dile sahiptir. İstisnasız, dış dünya objelerinin metnin merkezinde yer aldığı bir görüntüler bütünü hakimdir onun şiirinde. Merkezi bir bütünlükten daha

ziyade, metalik bir dilin akışkanlığında vücuda gelmiş çevre-görüntülerle akıp giden dizelerle kuruludur hep.

Yazınsallığın devingenliği içerisinde hareket eder Necmi Zekâ'nın şiiri. Yazınsal bir metnin çevrimselliğini oluşturan uzamsallığa yaslanan dilden ayrı düşmeyen bir zamansal yarıktaki kendisini konumlandıran bir şiir dilidir bu. O yüzden hep bir yarı-bilinçlilik hâli egemendir onun dizelerine. Belki de şairin gırtlığı dardır: Söyleyeceği o kadar çok şey vardır fakat bunların bazılarının artık bir söz olmaya takati de kalmamıştır artık. Çoğu zaman, bir bombanın koca binaları yıktığına tanıklık etmiş gibi kelimelerin dışarı çıkma arzusunu da telaş ve yükselen nabız atışları bastırmaktadır. Tragedya şiirindeki cevval ses tonu bunun en güzel örneğidir:

*"fırladım yerimden
küçüle küçüle nerelerden geçtik
saatte bilmem kaç doğum bilmem kaç ülke
konuşuyorduk aramızda fırladım yerimden"*

"Hep ucundan ısırır" sözcükleri Necmi Zekâ: "azar azar kıyısından". O yüzden hiç de garipsenecek bir durum değildir unutulşlarla dolu bir yarı-bilinçlilik halinin bu şiire egemen olması. İşte bu yüzden mekân çok yönlü bir işleve sahiptir. Merkezde yer alan kelimeyi açıklamaktan ve başka kaynaklardan beslenmekten çok, onun etrafında dönen sözcenin tuncdan gerçekliğinde bizi sallandıran şiirler olarak çıkıyor karşımıza.

Uzamsal ve zamansal öğelerin ayrışıklığından doğan genel bir devinim hâli, parçadan bütüne hareket eden dilin metin içerisindeki devingenliğini de yazı'nın coğrafyasına hapsetmesini bilmiştir.

Kimi zaman ise; kendi deyimiyle, "dilsiz doğduğunu unutan yanlış ifade"ler de yer alır Necmi Zekâ şiirinde. Gündelik dile tanıdığı amansız taviz, belki de Necmi Zekâ şiirinin en kırılğan noktalarından birini oluşturur.

Her şeye rağmen, felsefenin tırnak işaretleriyle şiirine taşıdığı tüm merdiven-ifadeler ile şiirinin en önemli duraklarından birine varmıştır Necmi Zekâ. Yalnızca bu bile, tek başına, bizlerin

modern zamanlar manifestosu olarak görebileceğimiz bir şiirin duyumsal eşiğinde konaklamamıza imkân sağlamıştır:

*“seni tayfa olarak yanıma alabilirim ama yüzme
bilmeyeceksin biliyor olsan da bilmiyorum diyeceksin
sesin çatladığında beni üzeceksin hiç çatlamayacakmış
gibi sesin pürüzlü konulara hiç değinmeyeceksin eğer
köpeklik etmen gerekiyorsa büyük köpeklik edeceksin
yumurtanın bacakları olur mu diye sormayacaksın
bir bu eksikti diyeceksin bana küfür estetiğinden
bahsetmeyeceksin şiire düşmeyi aşka düşmeye
benzetmeyeceksin pudra şekerli pastalar yiyeceksin
üstünü başını istediğin kadar kirlet ben sana
para vereceğim para içinde yüzeceksin”*

Pek çok eşik, pek çok uğrak sözkonusudur Necmi Zekâ şiirinde. Zira, çok farklı açıklama çabalarına el veren bir yapıya sahiptir onun şiiri. Olağan olanın tamamen dışında, farklı bir dilsel yapıya, ince bir lirik özdenliğe sahiptir bu şiir. Hem ironik hem de lirik olanın sözel tüm sınırlarını kıran ve hiçbir zaman, günü kurtaran bir şiirsel söylemin hizmetinde olmayan bir şiirdir. Necmi Zekâ, şiirsel dilbilgimizi yeniden gözden geçirmemizi gerektiren somut öngörülerle dolu bir şiire sahiptir.

Necmi Zekâ'nın şiirsel söyleminde hiç de ayrışık bir durum değildir farklı anlam yapılarının, dilsel süreçlerin ve bir bütün olarak öznenin tüm sınır durumlarından özge iç-içe geçmesi ve böylece yazınsal metne müdâhil olması. Enikonu bilinen bir gerçekliktir artık: Gerçekliğin aşkınsal bir kod olarak dâhil olduğu tüm yazınsal metinler, kurgusal olanın belirsiz doğasından kendisini sabit bir yapı olarak kurtarmayı/ kurmayı bilmiştir. Aidiyetini bu şekilde yazınsallığa onaylatan gerçeklik, estetik olanın vazgeçilmez yapı taşlarından birini oluşturur. Necmi Zekâ şiirinde bu olgu, her satırında apaçık bir hakikat ve gelecek kurgusu olarak kendisini hissettirmesini çok iyi bilir. Aynadaki yansıyan görüntünün bir yanılısma değil, bizatihi gerçekliğin virtüel bir

algılanımı olduğunu bilir. Onun gerçekleşen tüm edimlerini hakikatin bir yansıması olarak kabul ettirir şiirine. Bu anlamda da zaten yanılısma ötesi bir özgüllüğe sahiptir onun şiiri.

Her zaman ıskalanan bir hayat içerisinde can verir şiire. Kaygısı düpedüz bir ahlakçılık değildir. Temsil edilen öznenin içrek, hüznü, bigane ses tonuyla konuşur çoğu zaman. “*Hangi döneme yetişse*” hep “*yeni bir sevda ısmarlamak*” tek yazgısıdır onun:

*“Seni herkesten uzak tuttuk
son kararlardan, son duraklardan
geriye dönesin diye, sıradaki sevgili
sıradaki anne, bize kızgın değildin (...)
seni gebe çakallar gibi evde tuttuk (...)
kısaladı filmler hepsi bu kadarlık (...)
sıradaki sevgili, sıradaki anne, kokulu ot senin elinde.”*

Necmi Zekâ şiiri için zorunlu uğraklardan biridir lirizmin o dingin ve “yüce” ses tonu. Lirizm, gündelik söylem içerisinde dile gelen bir ayrışıklık ve düşlem gücünü sınırsızca dolaşıma sokan bir yapıya sahiptir. Bir sınırı yoktur lirizmin, kendisini nasıl dönüşümsel bir mekân kurgusu içerisinde hapsedmiyorsa, aynı şekilde bu dünyaya ait tüm edimlerin ve temsil biçimlerinin de sıradan gerçekliği içerisinde yitmeyi göze almıştır. Bu anlamdaki bir lirizm, Necmi Zekâ şiirinde gündelik gerçekliğin sıradanlığı içerisinde dilsel bir süreklilik katar şiire.

Onun şiiri gecikmiş bir adalet duygusu içerisinde gerçekleşir çoğu zaman. Sonranın o sonsuz ağırlığı içerisinde yiten “*haklı tepkilerin habercisi olmayı*” isteyen içrek bir ses tonuna her satırda daha da yaklaşan bu adalet duygusunu dilin sınırında yaşatmayı bilen bir şairdir:

*“Kendisi değil çaresizliğinden sanki
hep bir başkası zarar görmekteydi
karşılar mıydı herkesin zararını
karşılarım demişti*

*biz de inandık ona
sabırlıydık, bıraktık geciktirsin adaleti
(...)
Bizim de bir yarınımız var
göreceğiz ne kaldığını geriye"*

"Gizli kalması gereken bir tedirginlik"tir bu belki de. Belki de, tüm bunların da ötesinde; bir durum, bir yarı-bilinçliliğin şiir aracılığıyla kayda geçirilen *unutuşlar* tarihi olmasıdır. En çok da bize Walter Benjamin'in *aura*'sını hatırlatan bir alımlamanın, bir zaman yitiminin apaçık gün yüzüne çıkmasıdır söz konusu olan. Ne denli yakın olsa da benzersiz bir uzaklık görünümü içerisinde ortaya çıkan bir *unutuşlar* tarihidir bu. O yüzden şair acelecidir: Hep önce davranmak taraflısıdır:

*"O garip hüner şiddet unut gitsin
-ama ölçü kaçsın şişe bitsin önce
sonra belki sen kanatlarını koparacaksın
sırf benimkileri kestiler diye
ikimizden biri pişman olacak şahiden."*

Tüm döngüsel gidiş gelişlerden mahrum bir metin midir Necmi Zekâ'nın ürünleri? Şimdi olanın öncesiz ve sonrasız uzamsallığından tüm akışkanlığıyla şiir dilini yeniden kuran bir söylemin dâhilinde, temsile dönük tüm sınırların eşiğinde durmasıyla da iç-duyuşların şairi olduğunu gösteriyor Zekâ.

Şiirde aranılan tek hakikattir: Hayal edilmiş şeylerin cende-resinden geçen kelimelerin büyüsel anlamına hakim olmak. Roman Jacobson'un dilin önemli öğelerinden biri olarak gördüğü *şiişel işlevi* (*poetic function*), tüm *bildirimsel* (*declarative*) ve *anlatısal* (*narrative*) özellikleriyle gerçekleyen bir yapıttır onun şiir-leri. Zira, şiir dilinin bildirişim diline yakınlaşması, varolan şiir geleneğine karşı çıkmasıyla koşullanır/koşullanmıştır. Anlatısal (*narrative*) bir metnin temel özelliklerinden biri de öykülemeye dayanmasıdır. Şiirde öykülemenin en can alıcı vurgularından biri

de, hiç şüphesiz, yazının içinde yer aldığı mekâna bağlı olarak tüm imgelerin o metnin sınırlarını oluşturan bir uzam içerisinde yer almasıdır. Necmi Zekâ şiirinin anlatısal evrenine müdâhil olan tüm imgeler de zaten dönüştürücü özellikleriyle dilin sınırları içerisinde yeni bir dilin tüm uçlarını açık etmektedir:

*"karşıma oturmuş benimle dünya arasında
bir köprü sanıyor gözlerini*

*hiç tanımadığım biri gibi oturmuş karşıma
hata yapmayan uçar gibi yürüyenlerden biri
yenmek istiyor merakını seğriyen sağ gözüüm*

*karşımda pazarlıksız yaşıyormuş gibilerden biri
inanmıyor boş sandık yüklü olduğuma*

*inanmamak şimdi kapıyı açıp birden imdat
içerde kurtlar var diye bağırmak mı*

*biri kalkıp gösterir nasıl ayrıldığını yolların
sonra biz buluruz nasıl döneceğimizi en başa
ta en başa"*

Necmi Zekâ şiiri, bir bütün olarak gelenek dediğimiz o durağan yapının dayattığı dilsel zorunluluklardan ve zamansal kırılmalardan oldukça uzak bir şiirdir. Topyekün bir gelenek imhası ya da avangard söylemin sınırsızca şiire dâhil edildiği bir yapı da söz konusu değildir. Geleneksel yazma biçiminin ve genel kabul görmüş olmazsa olmazların dışında bir şiirdir bu: Gerek dilsel yapısı, gerekse ele alınan temaların işleniş biçimiyle oldukça ayrışık bir ara-uzamda şiirsel olanın sınırlarını zorlar. Sadece bu yönüyle bile Necmi Zekâ, farklılığını şiirsel özdenliğin en uç noktalarına kadar taşımasını bilmiştir.

Zaten şair de "Özellikle dil kullanımında 'avangard' sayılabilecek bir noktaya varıyor olsam da, benim bir dönüştürüm, baş-

kaldırı ya da red programını yok. Biçim olarak, yaşantı olarak, kendimi zorunlu hissettiğim şiiri yazıyorum sadece.” diyerek bu durumu sarıh bir şekilde özetliyor. Necmi Zekâ'nın en çok da “şiir üretiminin, şiir eleştirisinden farklı olarak /şiir içi/ şiir dışı perspektifine yabancı olduğunu” söylemesi de oldukça açıklayıcıdır. Ona göre, “Modern yenilik baskısı kadar, geleneksel süreklilik baskısı da şiirin değerini belirlemede yetersiz kalır: bazı şiirler, şiir hafızası üzerinden ilerlerler; bazı şiirler bambaşka tasavvurlarla...”

Şiirin ölçüsünün şairin şiir bilgisine dayanmadığını düşünen Necmi Zekâ için poetika da çok ayrı bir sorunsaldır. Poetikanın kavramsallaştırmayı gerektirdiğini düşünür. İster önceden, ister sonradan belirlensin, şiire dışkın bir olgu olarak görür poetikayı. O açıdan, güçlü poetikalar genellikle güçlü şiirleri öncelemez.

Bu anlamıyla Zakâ'nın şiirini dilsel yapısı farklı sapaklara uğrayan lirizmi, yarı-bilinçliliğin ve parçalanmanın ironisini ele aldığı biçimiyle bir kaçış şiiri olarak değerlendirmek mümkündür. Peki, o halde bu kaçış nereye? Bu kaçış, dünyanın kıyılarına vuran unutuşların ve düşlem gücünün gündelik dili parçalı bedenlerde, parçalı heveslerde anonimleştirdiği bir varoluşa doğrudur.

Susku belki de yüce bir dilsizliğe götürecektir onu. İnsanın nesnede bıraktığı silinmez izi betimleyen Benjamin'in *aura*'sı da Necmi Zekâ'nın şiirinde hatırlamanın ve özdeş olmayanın zamansız ve mekânsız bir uzamda suskunlukla malul bir lirizm içerisinde ortaya çıkmasıdır. Kendisini ancak bu şekilde ele veren böylesi bir şiir için, tüm zaman ve makân kayıtları dilsizliğe ve suskunluğa abanan bir özdenliğe sahiptir. O yüzden her şeyi biriktirme taraflısıdır şair:

*Her şey biriksin istiyorum dilimin altında
ağzım tıkalı
(...)
O bir gün bu yoldan geçecek
iki azı dişi ve ağırlaşan gövdesiyle
önümden geçecek
bir diyeceği kalmış gibi*

Necmi Zekâ yapıtında kendini ele veren bir durumdur: Tüm temsil ilişkileri içerisindeki görünürlüğüne nesnesine yabancı bir özne dolayımında gizlemeyi becerebilen bir imgesel tasarım, yazı içerisindeki tüm görme biçimlerine egemen olan dilsel bir susku içerisinde gerçekleşir.

Apaçık biliyoruz: şiirin çıkmazından doğan sözün bir hakikat olarak kendisini var kıldığını. Sözü çepeçevre kuşatan gerçekliğin, imgesel olandan hiç de uzağa düşmediğini bilen şair için, kendi özneliği dâhilinde şiirsel söylemde dile gelen biricik uyumun ileriye dönük bir sonsuzluk düşüncesinin tüm biçimlerden ve altüst oluşlardan azade gecikmiş bir sonranın içerisinde hayat bulduğunu görmesi kadar hiçbir şey şaşırtmaz onu.

Hayretle bakar hayata Necmi Zekâ. Çevre görüntülerle akıp giden dizeler ve şiirsel söylemindeki *merdiven-ifadeler* aracılığıyla şaşırtır bizleri. İmgesel gidiş gelişleri ile dilin arkaik tüm köklerinde bir bilinç kaydına sahiptir. O yüzden camdan bir kalbi vardır şiirinin. Kırılğan ve dilin kök uçlarına nüfuz eden bir şiir. Mürekkebin soğurttuğu bir aynadan yansıyan imgeler de sonuçta şairin kendi iç-ben'inde duraklayan şiirinin kırılğan iç-yüz'ünü açık eder.

Şiire Adını Veren Kitap

Şiir çoğu zaman kendini ele vermez. Kendi çevreni etrafında dönerek, şiirsel denklemini çok daha farklı bir uzama taşır. Örgenleri tarafından sırrına erilemeyecek bir başkalık durumu oluşturur. Necmi Zekâ'nın şiirsel yönelişinde de böylesi bir farkındalık durumunu işaretlemek, sanırım, onun şiir denklemini oluşturan birimlerin sahilliğine temellük edecek bir bakışla mümkün olacaktır. Şiirsel söze "eksik kaşıntıları tamamlayan" iradi bir eylem içerisinde hayatıyet kazandırmak, olası tüm şiir oluşların teşhir edileceği poetik bilince ilişkin soruları da mümkün kılacaktır. Zekâ'nın, *Kitaba Adını Veren Şiir* yapıtı böylesi bir bilince hem modern Türk şiiri içerisinde nasıl bir yer verileceği noktasında hem de pek çok sarmal yapı eşliğinde genişlemesi, kendi çevrenini kuracak bir dizi dilsel yığınağın mevzisini kurması açısından önemli içerimlere sahip.

Alain Badiou'nun Paul Celan'ın yapıtı tarafından sonunun ilan edildiğini dillendirdiği "şairler çağı"nın, daha çok felsefenin düşünce ve türeyimsel (*générique*) usuller için oluşturmadağı genel bir karşılama uzamını sanatların içinde inşa etme ihtiyacının yarattığı bir tür entelektüel baskı uygulandığını tahayyül etmekle tamamlanacağını düşündüğü bir eklentili mahlûliyyet zamanında, artık şiiri tam da felsefenin eksik olduğı yerde zamana ve varlığa dair bir önermenin geliştirildiğı dilin yeri olarak düşünmek gerekiyor. Badiou'nun "şairler çağı" öngörüsünün mevcudiyet bulduğı alanın temel saiklerinden birini oluşturan söz ile deneyim arasındaki bağlantının adı olan sanatın düşsel ufkunda, bir sözün kurulabileceğı hâliyle mevcudiyet idealinin yer almasının sanata çok uzak bir işlev olması, kendinin dışında olanın kesintiye uğrayan anlam alanlarının kurulmasında ne türden bir gücün sahibidir?

Böylesi bir soruya imkân tanıyan bir şair olarak Necmi Zekâ'nın *Kitaba Adımı Veren Şiir* yapıtındaki muhasebesi, her türlü yan yanalıkların sorgulanabileceği bir karşılaşma eşliği sunuyor okura. O nedenle Badiou'nun, daha çok, *inestetique* (estetiğe aykırı olan) düşüncesi eşliğinde okunabilecek bir şiirsel yolculuğa fazlasıyla hazır, bütünlüklü bir toplamdan oluşan Zekâ'nın şiirsel kavrayışı, okuru her defasında hayrete düşürecek yapısıyla da ayrıca ele alınmayı gerektiriyor.

Badiou'nun Lacoue-Laberte'in söylemleriyle dillendirdiği gerçek, bu çağın şiirinin göz kamaştırıcı kuraklığının tarihsel pat-hosu koşuklamaktan öteye gidemediğidir. Bugün yazılan şiirin göz kamaştırıcı kuraklığının dışında yer alan Necmi Zekâ'nın şiiri de her şeyden önce şiir denklemini çok daha kendine özgü bir yazı coğrafyasının içerisinde şekillendiriyor. Zekâ'nın şiir coğrafyasının şekillendiği düzlem, biraz da, Orhan Koçak'ın daha önce dillendirdiği "zor" olma durumundan kaynaklanıyor olsa gerek. Ele geçmek istemeyen, belirlemek ama ele geçmemek isteyen şeyin çatışkısından doğan bir çift kutupluluk hâlinin fazlasıyla bu şiire eşlik ettiğini hesaba katarak hareket etmek en doğrusu. Ancak böylesi bir çıkış noktasından sonra Zekâ'nın şiirinde aslolan "öz" kuvve-i fiile çıkacaktır.

Şiirsel sözün açtığı uçurumda mutlak bir kusursuzluk vardır. Kendi uzaklığına yaptığı her müdahale, aslında dilin kayıtsızlığına bir müdahaledir. Şiir kendi ağının ipliğini bu uçurumdan toplar ve kendisini kusacak bir rahim arar. Her yerde ve hiçbir yerde olmanın tuhaf yalnızlığını kusal o rahimde. Zira ölüm, hiçbir zaman beklediği yerde değildir. *Kitaba Adımı Veren Şiir*, her şeyden önce nominalist vurgusuyla 'şiir' ve 'ad' ilişkisi üzerinde durarak, çok daha temel bir noktadan şiire giriş yapıyor. Şiiri adlandırmak, yazıya ad vermek, hele ki bir kitabın adında bütünlüklü tüm harflerle kaim bir imgelem, okuyucuyu daha en başından yolları çatallanan bahçeye davet eder. Kuşkusuz bu davet tek yönlü değil. Gündelik yaşamın sahilliği içerisinde yitmeyen, onu hep uyanık bir zihnin sözcükleriyle şiire ait kılan Zekâ'nın bütün kitap boyunca yaptığı hiç de yabana atılacak gibi değildir: "*Sabah erkenden kalktım*

en iyi duamı mühlet ağacının dibine gömdüm" dizesiyle başlayan "*dur bakalım*" ikazının sonlandığı uzam, ancak "*mühlet ağacının dibine 'sizi duyan yok' diyen dilleri gömdüm*" olacaktır. Dolayısıyla kitaba adını veren şiirlerin gündelik yaşam içerisindeki yeri, yaşam sahnesinden ayrı düşmeyen teatral örgü içerisinde kendisini var kılıyor. Hayatın "*dekorla uyumsuz*"luğunu belki de hep "*bir avuç hapşırığa benzer sarsılışların*" eşliğinde "*farklı imdat replikleri*"ni başkalarının sokak karanlığı içerisinde sarmalamak, şairin niyetini de fazlasıyla ifşa ediyor. Şiirin adlandırılması da nihayetinde bu türden bir sürecin sonunda ortaya çıkar. Necmi Zekâ'nın şiirdeki teatral kurgusu, dramatik olanı açığa çıkartması, gerçekte hayatın anlamsızlığı sorununda ayak direyen bir öznel inancın, aynı zamanda sanat eseriyle bütünleşik bir birliktelik içerisinde vücut buluyor olmasından kaynaklanır. Bu tutum, daha çok yaşanan hayatı bir ses ve öfke nesnesi olarak ele almaktan kaynaklanan düşüncenin verimlerinden biridir.

Bugün daha çok gelenek ve modernlik arasındaki çapraşık, anokranik ilişkilerden türeyen zamansız, mekânsız ve tarih-dışı bir şiirle karşı karşıyayız. Bu tarih-dışı'lıktan, gerçek-dışı'lıktan kurtulmak ise aslında indirgemeci olmayan bir bakışla üstesinden gelinebilecek bir durum. Zira modern dünyada gönderge yokluğunun ve söylemin imgeyle iç içe geçerek bir yanılısamaya uğrattığı metinsel yapılarla karşılaşırız. İmge sadece simülatif bir kurguya indirgeniyor. Hiper-gerçekliğin içerisinde yiten bir imge de en nihayetinde bize köksüz ve kopyası olmayan bir tarihsellik bahşediyor. Gerçekliğin yitdiği, algının simüle edildiği, kaygan bir zeminden başka bir şey sunmuyor bize böylesi bir dünya. Oysa imgenin, söylemin dile getirebileceği bir gösteren olarak bizatihi var kılınması, tüm dilsel süreçleri ve metinsel yapıları paranteze alan bir yazınsal edimin en temel amacı olmalıdır. Gündelik hayatı gündelik bir dil içerisinde eritmeyen bir bakış açısına sahibiz. Bu tür bir bakışı şiirle sabitleyerek, şiirle kayıt altına alan Necmi Zekâ'nın özellikle "*iç içe ayaklanmalar*" şiirinde açığa çıkarttığı saklı gerçek de bu olsa gerek. Bu şiir, kitaba adını veren şiir olarak, tüm "*ısrarlı taleplere semantik direniş*" gösteren bir uğrakta okuyucusunu selamlıyor:

birinci avluda annelerin şefkat balyozuna şükran borcu... ikinci avluda babalık / bulantısından kaçan kayıkçı tayfası... üçüncü avluda diriden ve ölüden / kurtulun bir an evvel... dördüncü avluda ey göz kelepçesi bu senin yaptığın iş / değil... beşinci avluda ilim tahsiline çocuk yaşta başlayanlar... altıncı avluda / istirahat çekilirsek tarihten siliniriz korkusu... yedinci avluda tanrıyla uğraşan / geometrik motiflerin cambazlığı... sekizinci avluda siliklik hizasını bir miktar / aşan kemal-i kudret... dokuzuncu avluda tanzim ve taksim edilmeyi bekleyen / sulu eşya... onuncu avluda ıslah edilemeyecek kadar bozulmuş bir kitaplık... / onbirinci avluda ısrarlı taleplere semantik direniş... onikinci avluda dik ve / meyilli bir açık hava zindanı... onüçüncü avluda her gün sakatlanan fil bacakları / en az dört tane... on dördüncü avluda demode leoparın zavallı deseni sen / baksana banali... onbeşinci avluda korkunç ziyan uçkurlar peşkirler ve bir / bozuk sifon... onaltıncı avluda darphaneden yeni çıkmış dilenci ordusu...

dokuzyüzdoksandokuzuncu avluda benimki biraz delirdi... bininci avluda / benimki de... binbirinci avluda benimki de benimki de...

Avlulara bölünen bir şiir ve her avlunun direngen sonsuz bakışı, tekrarları, sarmal ilişkileri, kendi çıkmazlarından oluşturduğu tüm eklentili mahlûliyyetleri devam etmekte olan bir şiirin merdiven ifadeleri olarak yerini daha da sağlamlaştırıyor. Şairin “benimki de...” dediği nokta, bu sonsuz ve çifteliklenmiş imgenin esaslı mabedi olarak, Paul Celan’ın yapıtı tarafından ilan edilen “şairler çağı”nın sonuna bizi ne kadar yakınlaştırıyor? Asıl sorulması gereken soru da bu zaten. Elbette ki, “başka sorunuz?..” yoksa.

Şiir Tutulması:

Şiirle Bir Cezaya Çarptırıldık, Düzyazı İle Bağışlandık

I

Şiiri, yazını salt yaşamsal olana indirgemek ne kadar arızalı bir durumsa; aynı şekilde yazınsal alana mündemiç tüm biçimleri de salt bir tekniğe indirgemek, aynı arızalı durumun bir uzantısı olsa gerektir. Şiir, yazın durdurulamayacak, verili bir dünyaya sahip olmayan ve hiçbir zaman sınır konulamayacak bir edimdir. Onu tek bir biçime ya da yoğunluklu olarak teknik bir soruna indirgemek, şüphesiz yazınsal alanın muhtevastan bihaber olmak demektir. Aslında, şiiri sadece bir teknik olarak görmenin altında yatan temel unsurlardan biri de yazınsal alanın o sonsuz coğrafyasından duyulan ürkeklikten kaynaklanmaktadır. Şiir hem dile getirdikleriyle hem de dile geldiği uzamın niceliksel ölçüsü bağlamında hep bir *poiesis*, yapma edimi içerisinde varolur. Şiirin dile getirdiği sözce'nin şiirsel bir yönseme içerisinde alımlanması, bizatihi dile geldiği yazınsal uzamın biricik bir gerçeklik olarak formüle edilip, sözün önemsenmediği bir şiirsel biçim de düşünülemez. Şiir varageldiği biçimsel tüm özellikleri gibi, aynı zamanda o biçimi özgüleştiren ve yaşatan temel öncüllerinden birini de içerik, izlek, adına ne dersek diyelim şiirin o yaşam alanı oluşturur. Şiirin yaşam alanı kendinden menkul bir dünyada varolmaz. Şiirin yaşamsallığını oluşturan şey, anlamı ve sözce'yi arama çabasındaki bu simbiyotik güçten kaynaklanır.

Şüphesiz, başlı başına şiirin bir dil ve biçim olduğunu görmezden gelerek yazılan, tamamen belli bir dünya görüşünün sığ imleyenlerinin göstergeler dünyasında evrilen şiirler yazıldığı

gibi, şiiri tek başına bir biçem sorunu olarak algılayıp, yaşanan dünyadan el etek çeken şiirler de yazılmıştır. Sorun, aslında bu iki yönelişin kaynaklandığı arızaların bir türlü üzerine gidilememiş olmasında yatmaktadır.

II

“Bireysel arayışları ve beslenmeleri bir yana bırakarak” şiir yazan ve kendilerine de güya bir geçmiş ve kök-dayanak yaratan bir şiir arayış-sızlığı-ının olduğu acı bir gerçek. İşin tuhafı –elbetteki istisnalar vardır- genç kuşak da dâhil, şiir üzerine konuşan ve yazan herkeste ciddi bir donanım eksikliğinin göze çarpıyor olmasıdır. Bu söylediğim şey elbette sadece şiir için geçerli değil; aynı durum sanatın, yazının tüm alanları için geçerli. Bu ülkede halen daha edebiyat ve sanat yeni bir bilinç ve yaşam alanı sunmaktan uzak, gündelik pop bilgi nümayişinin ayyuka çıktığı bir sıradanlık ve hamaset içerisinde yürümektedir. Her şeyin dibe vurduğu, neredeyse sıradan olanın yüceleştirildiği, yalnızca “bize özgü” tuhaf bir yazınsal ve siyasal-toplumsal bir iklime sahibiz. Toplumsal gerçekliğimize nüfuz eden ve bizleri hiç de şaşırtmayacak bir şekilde tüm toplum katlarına yayılan bir *dekadans*’ın meşrulaştırıldığı ve bizatihi sözde eli kalem tutan sanat ve yazın erbabı tarafından inşa edildiği bir coğrafyaya mukim bir şekilde yaşıyoruz. Güya bilgi ve sanat üreten Akademya’sından tutun da edebiyat kanon’una ve kendinden menkul *underground* edebiyatçılarına kadar bu sıradanlık ve dibe vurmuşluk her geçen gün daha da şizoid bir hâl almakta. Nihayetinde bu topraklarda, yazık ki, felsefeyi felsefeye, sosyolojiyi sosyolojiye, edebiyatı edebiyata, tiyatroyu tiyatroya v.b. hasreden, birbirinden bağımsızmış gibi gören nev-i şahsına münhasır bir entelejansiya var. Elbette konumuz şiir ve şairler olunca işin rengi daha da değişiyor. Divan edebiyatını gerici-lik, Halk edebiyatını romantik bir özcülük-devrimcilik, Nâzım’ı ulaşılamayan bir şiir ilahı, Orhan Veli’yi acemi şair, İkinci Yeni’yi gerçeküstücü, Batı edebiyatını ise neredeyse bilmemişliğin bir kur-

banı olarak tümden yok sayan bakar-kör bir şiir dünyamız var. Kendisini bir boya fabrikasında zanneden bazı amele zihniyetler ise ne id    belirsiz bir organik-sentetik şiir ayrıştırmasını ya da ne felsefenin ne de şiirin sınırlarını ve yapısını anlamadan tamamen spe  latif verilerden hareketle traji-komik bir felsefi şiir poetikasını önemli ve büyük bir buluşmuş gibi önümüze sermeye pek hevesliler. Gençlerde durum daha da vahim: Onlar için (istisnaları her zaman için bir parantez içine aldığımı eklemeliyim)  iir Şu an bir yeraltı edebiyatıymış, bir Bukovski serencamıymış gibi g r   yor. Sözde anarşizm tafraları da cabası. Güya cinsel tercihlerin şiirde kendisini dillendirerek şiirin ve tüm yaratma edimlerinin önüne ve ötesine geçmesi de yine aynı pragmatizm adına yapılan bir  irkefl k. Bugün İkinci Yeni adına konu up onu kutsayan ya da yeren ya da 1980 kuşağı şiirini anladığını ve benimsediğini s y leyen insanların da bu bağlamda ciddi bir şiir ve bilgi yoksunluğu içerisinde olduklarını düşünüyorum. Gerisi laf  zaf...

Aslında İkinci Yeni de dâhil, bugüne kadar gelen süreçte Türk  iirinin poetik serüvenini ve yapısal inşasını tamamladığını düşünmek, bunu bu Şekilde hatalarıyla se aplarıyla kabullenmek, hoş görmek, bilinci ve şiirsel dilbilgimizi akamete u ratan bir anlayıştır. Modern Türk  iiri; do du u ilk andan itibaren beslendiğı ve ıska geçtiğı kaynaklar d   nt ld  nde, hep epistemik bir kesinti içerisinde varolmu tur. Sadece belli şiir kalıplarını ya da belli poetik yönsemeleri benimseyerek şiir oluşturulamaz. Modern  iire, büyük şiire giden yol bu değildir. Batı yazını hiçbir zaman kendisini vareden yapısal süreçlerden ve bilişsel katmanlardan, toplumsal ve siyasal algılardan azade bir poetika dev irmedi. Şiire ve şiirsel olana bu açıdan bakıldığında ne İkinci Yeni ne de başka bir dönem şiiri gerçek anlamda bizi büyük şiire, büyük şiirin poetikasına ulaştıran bir e ikte duramadılar. Fakat Şu da bir gerçek: Bugün bile, hâlen daha,  iirimizi omuzlayan poetik anlayış İkinci Yeni ve 80 kuşağı tarafından y r t   yor. Artık kuşak ve dönem ayrımlarının da bu anlamda gereksiz olduğunu düşünüyorum. Zaten bugün Türk  iirinin bir kuşak olu urmaya da mecali yoktur. Bugün ve yarın Türk şiirini ancak bireysel çabalar bir yere götürecektir.

III

Deneyisel ve somut şiir atılımları, her yenilik gibi, bizim yazını-mızda yine metinsel düzlemde değil de daha çok şairini ya da yazarını görünür kılma, onu *işaret* etme ve ilk yapan olma ama-cını taşıdığı için, aslında pek de masum girişimler olarak görül-memeli. Elbette bu alanda oldukça başarılı ürünler verildi. Fakat son zamanlarda bu “deneyim”, kendinden menkul marazi bir mecraya kaymış gibi görünüyor. Şüphesiz bu şairlerimiz, aslında en büyük *avant-garde* şairimiz olan Nâzım Hikmet de dâhil, pek çok şairimizin ortaya koyduğu birikimlerden habersiz bir şekilde böylesi deneyisel çalışmalara soyunmaktadırlar. Bir merni sadece alt alta dizerek ya da ona geometrik bir tasarım vererek kaligra-fik olanı yakalamaya çalışayım derken, deneyisel şiirin temel özünün ıska geçilmesi bu çalışmalardaki en temel hata. Sanırım bu şairlerimizin yazma ediminin “geçişsiz bir eylem” (*ecrire est un verbe intransitif*) olduğunu gözardı etmeden, sözün giderek *ideogram*’laştığı, zaman-mekân algısının iç içe geçtiği bir uzamda biraz daha G. Apollinaire, C. Demuth, W. Kandinski, J. Ashbery, J. Pollock, M. Rothko, P. Cézanne, P. Valéry, S. Mallarmé, G. Perec, F. Pongé, D. Phillips’e sil baştan, yeniden bir göz atmaları gerekecektir.

IV

İspanyol şair Angelus Silesius söylemişti: “*La rosa sin porqué florece porque florece*” (*Gülün nedeni yoktur; gül çiçek açtığı için çiçek açar*). Güzellik ve estetik yaratım, yazınsal alanın en temel vazgeçilmezidir. Fakat güzelliğe kurallarla varılmadığı da bir gerçek. İnsani gerçekliğe ilişkin tüm algılanabilir ve görülebilir formların bir dil içerisinde duyumsanan ve vazgeçilemeyecek bir dil içerisinde dile geldiğini hiçbir zaman unutmamak gerekiyor. Bu anlamda şairin, güzel olanı yakalamaya çalışırken çıktığı her serüvende insana ve gerçekliğe ait tüm önceliklerin aynı za-

manda yaşadığımız hayata mukim bir hakikat bilgisi olduğunu da hiçbir zaman akıldan çıkarmaması gerekir. Zira şair, aynı zamanda, hiçbir aidiyet duygusuna sahip olmayan bir sürgündür. Tüm biçimlere ve sınırlara karşı o hep bir ara yerde, bir eşikte durur. Dolayısıyla dili de yaşamı da ürettiklerinin birer toplamı olan tüm yazınsal yaratıları da en nihayetinde hep *sürgünsoy-lu* bir uzamda varolur. Şiir, gerçeklik, birey, toplum birlikteliği üzerine söylenecek şey belki de Jacques Derrida'nın bir sözünü tersine çevirmekten ibaret olacaktır: "*La poesia est la disruption de la présence*" (Şiir mevcudiyetin kesintiye uğramasıdır). İzzet Yasar'ın bir şiiri ise buna fazlasıyla yanıt veriyor: "*ah sahne mantığım... sarılıp soruluyorsun/ bak, perdene gözler iniyor/ işte bu suretle yaralarından sızıyorsun*".

V

Önce bir tespit: İslami duyarlılıkların ve İslam kozmolojisinin bilinç akışlarının ve sanat algısının vahiy, felsefe, akıl denkleminde dile getirildiği İslami bir şiir olabilir; fakat ne İslamcı bir şiir ne de İslamcı bir şair kategorisi, kendi bağlamı içerisinde dahi, bir mevcudiyete sahip olamaz. İslamcılık modern bir ideolojidir, modern zihniyet dünyasının türettiği tüm diğer ideolojiler gibi hep yukarıdan aşağıya bir değişimi öngören, ikame bir anlayışa sahiptir. Keza bugün adına İslamcı şiir denilen olgu, bilinci modernitenin formel tüm çarpıklıklarıyla kirlenmiş, marazi ve hayata geç kalmış bir şiirdir. İslamcı şiir ve İslamcı şair kategorisi, bir kere her şeyden önce, şiiri yedeğine alarak ilerleyen, şiiri araçsallaştıran pragmatist bir siyaset diline içkin bir zihniyet dünyasına sahiptir. Oysa şiirin dünyası hiçbir ideolojik kalıp içerisinde biçimlenmez. İdeolojiler ve dünya görüşleri şairin yaşam alanını belirler ve dünyaya bakışını, şair şiire bakışını ancak poetika bağlamında özgül bir çevrene dayandırabilir. İdeolojiler bu anlamda hiçbir zaman şiirin dilini kendi dillerine bağımlı kılmalıdır. Ancak şiirin dünyasını zenginleştirdiği ve var kılabilirdiği

oranda ideolojiler şiirin hizmetinde olabilirler. Bu bile aslında pek mazur görülecek bir durum olmasa gerektir. Bu durum çok ince ve tehlikeli bir sınır çizgisini gerekli kılar. Zira, bu dengenin makul bir şekilde yürütüldüğü şiirsel yapıya rastlamak çok nadir bir durumdur. O yüzden tüm diğer ideolojik yapılanmalar gibi, İslamcı şiir kategorisi de bizleri oldukça spekülâtif ve kırılğan bir alana havale eder. İslamcı şair tanımlaması bile başlı başına yanlış bir tanımlamadır ve bizleri onun karşısında yer alan pek çok yeni ve gereksiz şiir ve şair sınıflandırmalarının/sınırlandırmalarının içerisine çekecektir. Şiirin bir tek ve evrensel bir dili vardır, bunu unutmamak gerekiyor. Diğer taraftan bugün İslamcı şair olarak nitelendirilen insanların ne kadarı acaba İslamiyet'in öngördüğü dil ve duyuş içerisinden hareket etmektedir? Yıllar önce İsmet Özel "Sünni şair olur mu?" diye sormuştu ve eklemiştir: "Şairlere yön veren, onları harekete sevkeden ortodoks ilkedir." Aslında hiç de yanlış düşünmüyor İsmet Özel: Şair bu topraklarda algılandığı şekliyle her türlü i'tizal hareketine karşıdır, o hep müesses nizamın kurucusu, koruyucusu ve bekçisidir; o her zaman ulul-emr'e itaat eder, zalime başkaldıramaz çünkü o kelimenin en arı anlamında Sünni şairdir. Sormak gerekiyor: Bugün hangi İslamcı şairde İslamiyetin bir "din" olarak sesini duyabiliyoruz, bir din diyorum, çünkü bugün İslamcı şiir adına duyduğumuz tek şey bir kimlik etrafında kendi yaşam alanını garanti altına almaya çalışan pragmatist bir dil siyasetinden ibarettir. Duyabildiğimiz tek şey erkek egemen, Türk ve Sünni bir şiirin modernitenin zihniyet dünyasıyla kafası karışmış, tarihe ve akla hep geç kalan bütünlükten yoksun, eskil bir ses oluyor. Bunun neresinde İslamiyet var? *İslamiyet öldü, irtica bir nostaljiden ibaret.*

VI

Adorno "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır." diyordu. İki dünya savaşı arasında gittikçe çözülen ve çöken bir dünya, şüphesiz yine Adorno'nun öngördüğü gibi, bir açikhava

hapishanesine dönüştükçe, her şey bir o kadar bir ve aynı olmuştur. Böyle bir ortamda da zaten neyin neye bağımlı olduğunu bilmenin pek o kadar da önemi yoktur. Adorno'nun yaşadığı ruh iklimi, ideolojilerin tükendiği bir dünyaya aitti ve dünya da artık hep kendi nesnesi tarafından sürüklenen bir gerçeklikten başka bir şey değildi. Üstelik bu durum, tam da Adorno'nun söylediği anlamda, Auschwitz'den sonra şiir yazmama durumunun neden imkânsız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de anlamsız hale getiren bir *aura*'ya sahiptir. Şüphesiz her daim umut etmek güzel bir şey. Fakat hiçbir şekilde Paul Valéry'nin açıksözlü öngörüsünü de unutmamak kaydıyla: *"Umut varlığın kendi tininin kesin öngörülerine karşı kuşkulandırmasından başka bir şey değildir. Varlığın başına gelebilecek her türlü kötü sonucun kendi tininin bir yanlışı olduğu akla gelir."*

Poetik bir olanak olarak Marksist bakış açısının denendiği ve farklı kanallardan aktığı bir şiir, elbette bugünün dünyasında ve yaşadığımız an'ın zamansal çevrimine yönelik karşı duruşun bir cephesi olması bağlamında, bizi hamasetten ve günübirlik olandan kurtarabildiği müddetçe, şüphesiz anlamlı bir girişimdir. Fakat bu girişim de yine şiir ve ideoloji bağlamında ıska geçilmemesi gereken pek çok noktayı paranteze aldığı müddetçe bir anlama kavuşacaktır. O yüzden yıllar önce Cemal Süreya'nın *"Yıkıcıdır şiir, Gayrimeşrûdur. Temizleyicidir. Sürekli bir ihtilaldir."* deyip, sözlerine başladığı noktadan şiiri alıp yine onun umut ettiği yere doğru, yani *"Şiirsel gerilimin dairesi yeniden kurulacaktır"* dediği andan itibaren devralmak gerekiyor bu mirası.

Tabula Gratulatoria

- Adonis (2004): *Arap Poetikası*, (çev. Emrullah İşler), İstanbul: YKY.
- Adorno, Theodor W. (2004): *Edebiyat Yazıları*, (çev. S. Yücesoy – O. Koçak), İstanbul: Metis.
- Adorno, Theodor W. (1998): *Minima Moralia*, (çev. O. Koçak – A. Doğukan), İstanbul: Metis.
- Aksal, Sabahattin Kudret (1998): *Denemeler, Konuşmalar*, İstanbul: YKY.
- Andrews, Walter (2000): *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, (çev. Tansel Güney): İstanbul: İletişim.
- Aragon, Louis (1985): *Gerçekçiliğin Boyutları*, (çev. Erdoğan Aklan), İstanbul: De.
- Arendt, Hannah (1994): *İnsanlık Durumu*, (çev. B. Sina Şener), İstanbul: İletişim.
- Aristoteles (2005): *Poietika*, (çev. Nazile Kalaycı), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Arnheim, Rudolf (1973): *Vers une psychologie de l'art*, Paris: Seghers.
- Arslan, Yüksel (1985): *Influences: 126 Artures*, Paris: Imprimerie Louis-Jean.
- Arslan, Yüksel (1986): *Autoartures*, Paris: Imprimerie Louis-Jean.
- Artaud, Antonin (1985): *Le Théâtre et son double*, Paris: Paris: Éditions Gallimard.
- Assmann, Jan (2001): *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı.
- Ataç, Nurullah (1953): *Karalama Defteri*, İstanbul: Varlık.
- Auerbach, Erich (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard.

- Augé, Marc (1999): *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris: Flammarion.
- Augé, Marc (2001): *Les formes de l'oubli*, Paris: Rivages Poche
- Bachelard, Gaston (1949): *La Psychanalyse du fen*, Paris: Éditions Gallimard.
- Bachelard, Gaston (1993): *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Livre de Poche.
- Bachelard, Gaston (1992): *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF.
- Bachmann, Ingeborg (1989): *Frankfurt Dersleri*, (çev. Zeynep Sayın), İstanbul: Bağlam.
- Badiou, Alain (1998): *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Badiou, Alain (2003): *L'éthique: Essai sur la conscience du mal*, Paris: Nous.
- Badiou, Alain (2005): *Felsefe İçin Manifesto*, (çev. N. Tatal-H. Hünler), İzmir: Ara-lık.
- Badiou, Alain (2006): *Sonsuz Düşünce*, (çev. I. Ergüden -T. Birkan), İstanbul: Metis.
- Baker, Ulus (2000): *Aşındırma Denemeleri*, İstanbul: Birikim.
- Bakhtin, Mikhail (2001): *Karnavaladan Romana*, (çev. Sibel Irzik), İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, Mikhail (2004): *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis.
- Barrault, Jean-Louis (1959): *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Paris: Flammarion.
- Barthes, Roland (1954): *Michelet par lui-même*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1963): *Sur Racine*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1964): *Essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1966): *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1967): *Système de la Mode*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1984): *Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1985): *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil.

- Barthes, Roland (1993): *Göstergebilimsel Seriüven*, (çev. M. Rifat-S. Rifat), İstanbul: YKY.
- Barthes, Roland (1993): *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis.
- Barthes, Roland (2003): *Yazının Sıfır Derecesi*, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis.
- Bataille, Georges (1957): *L'érotisme*, Paris: Éditions de Minuit
- Bataille, Georges (1957): *La littérature et le mall*, Paris: Éditions Gallimard.
- Bataille, Georges (1999): *İç Deney*, (çev. M. Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2000): *Başkalaşım I-X*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2000): *Başkalaşım XI-XX*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2001): *Smokinli Berduş*, İstanbul: YKY.
- Baudelaire, Charles (2003): *Modern Hayatın Ressamı*, (çev. Ali Artun), İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, Jean (1985): *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- Baudrillard, Jean (1990): *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Éditions Galilée.
- Bauman, Zygmunt (1996): *Yasa Koyucular İle Yorumcular*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Metis.
- Bayard, Pierre (2002): *Enquête sur Hamlet: Le dialogue de sourds*, Paris: Éditions de Minuit.
- Benhabib, Şeyla (1999): *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ablâk Felsefesine Katkılar*, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı.
- Benhabib, Şeyla (2005): *Eleştiri, Norm ve Ütopya*, (çev. İsmet Tekerek), İstanbul: İletişim.
- Benjamin, Walter (1995): *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY.
- Benveniste, Emile (1995): *Genel Dilbilim Sorunları*, (çev. Erdim Öztokat), İstanbul: YKY.
- Berger, John (1995): *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis.

- Berk, İlhan (1992): *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi.
- Berk, İlhan (2001): *Kült Kitap*, İstanbul: YKY.
- Beşir Fuad (1999): *Şiir ve Hakikat*, İstanbul: YKY.
- Birsel, Salâh (1986): *Şiirin İlkeleri*, İstanbul: Broy.
- Blanchot, Maurice (1943): *Faux pas*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1962): *L'attente l'oubli*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1969): *L'Entretien Infini*, Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1973): *Le pas au-delà*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1983): *Après Coup*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1985): *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1993): *Yazımsal Uzam*, (çev. S. Öztürk Kasar), İstanbul: YKY.
- Bonnefoy, Yves (1961): *Rimbaud par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bonnefoy, Yves (2003): *Olasılık Dışındaki*, (çev. Ömer Aygün), İstanbul: YKY.
- Bonitzer, Pascal (1995): *Bakış ve Ses*, (çev. İzzet Yasar), İstanbul: YKY.
- Bonitzer, Pascal (2006): *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev. İzzet Yasar), İstanbul: Metis.
- Borgeaud, Philippe (1993): "La cité grecque au féminin", *Revue de l'histoire des religions*, No: 210, s. 349-356.
- Borges, J. Luis (2000): *Dantevari Denemeler/Shakespeare'in Belleği*, (çev. P. Beyaz Charum), İstanbul: İletişim.
- Borges, J. Luis (2005): *Öteki Soruşturmalar*, (çev. P. B. Charum-T. Armaner), İstanbul: İletişim.
- Baudelaire, Charles (2004): *Modern Hayatın Ressamı*, (çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, Pierre (1980): *Le sens pratique*, Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*, Paris: Éditions du Seuil.

- Bourdieu, Pierre (1998): *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bowra, C. M. (1993): *Yaratıcı Deney*, (çev. E. Alovera, D. Aksu, K. Atakay, N. Kasap), İstanbul: Adam.
- Bozkurt, Ahmet (2000): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53.
- Bozkurt, Ahmet (2007): "Taşlaşmış Zamanın Unutkan Yalnızlığında Düşlemin Poetikası", *No Edebiyat Sanat Seçkisi*, sayı: 2, s. 44-52.
- Bozkurt, Ahmet (2007): *Şair Çalışıyor*, İstanbul: Şiirden.
- Bozkurt, Ahmet (2008): "Ut Picture Poesis: Şiirin Görme Biçimi", *Hece*, sayı: 142, Ekim 2008, s. 40- 51.
- Bozkurt, Ahmet (2012): *Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bozkurt, Ahmet (2014): *Orpheus'un Bakışı*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bürger, Peter (2003): *Avangard Kuramı*, (çev. Ali Artun), İstanbul: İletişim.
- Cansever, Edip (1987): *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam.
- Cansever, Edip (2009): *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: YKY.
- Castoriadis, Cornélius (1986): *Domaines de l'homme et Carrefours du labyrinthe*, Paris: Éditions du Seuil.
- Castoriadis, Cornélius (1993): *Dünyaya, İnsana ve Tabiata Dair*, (çev. Hülya Tufan), İstanbul: İletişim.
- Charles, Michel (1977): *Rhétorique de la lecture*, Paris: Éditions du Seuil.
- Chestov, Lev (2007): *Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus.
- Coleridge, Samuel Taylor (1993): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: YKY.
- Deleuze, Gilles (1968): *Logique du Sens*, Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1988): *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix (1993): *Felsefe Nedir?*, (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: YKY.

- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967): *La Voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Derrida, Jacques (1971): *Sémiologie et Grammatologie*, (Julia Kristeva (ed.), *Essays in Semiotics Essais de Sémiotique* içinde, p. 11-27, Paris: Mouton.
- Derrida, Jacques (1972): *La Dissémination*, Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1972): *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1972): *Positions*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1973): *L'archéologie du frivole*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1974): *Glas*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1976): *Éperons: Les styles de Nietzsche*, Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1978): *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1980): *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- Derrida, Jacques (1984): *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1986): *Schibboleth: Pour Paul Celan*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1987): *Psyché: Inventions de l'autre*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1987): *De l'esprit: Heidegger et la question*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1991): *Donner le temps*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1992): *Points de suspension*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1993): *Passions*, Paris: Éditions Galilée.

- Derrida, Jacques (1993): *Sauf le nom*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1993): *Khôra*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1996): *Apories*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (1999): *Donner la mort*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1999): *Pera Peras Poros*, (çev. F. Keskin-Ö. Sözer), İstanbul: YKY.
- Diderot, Denis (1975): *Discours de la poésie dramatique*, Paris: Larousse.
- Eco, Umberto (1965): *L'œuvre ouverte*, (traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux-André Boucourechliev), Paris: Éditions du Seuil.
- Eliade, Mircea (1968): *Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot.
- Eliot, T.S. (1988): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: Remzi.
- Esslin, Martin (1999): *Absürd Tiyatro*, (çev. Güler Siper), Ankara: Dost.
- Evola, Julius (1972): *Révolution contre le monde moderne*, Paris: Éditions de l'Homme.
- Foucault, Michel (1966): *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, Michel (2006): *Sonsuza Giden Dil*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul.
- Freud, Sigmund (2000): *Bir Yanılsamanın Geleceği*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Gasset, Ortega Y. (1995): *İnsan ve "Herkes"*, (çev. N. Gül Işık), İstanbul: Metis.
- Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Éditions Bernard Grasset.
- Girard, René (1982): *Le bouc émissaire*, Paris: Éditions Bernard Grasset.
- Girard, René (2003): *Şiddet ve Kutsal*, (çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Kanat.
- Giraudoux, Jean (1941): *Littérature*, Paris: Éditions Gallimard.
- Heidegger, Martin (1991): *Metafizik Nedir ?*, (çev. Yusuf Örneş), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, Martin (2004): *Varlık ve Zaman*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.

- Hugo, Victor (1864): *William Shakespeare*, Paris: Jules Rouff et C. Éditeurs.
- Huizinga, Johan (1995): *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (çev. M. Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı.
- Husserl, Edmund (1997): *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, (çev. Abdullah Kaygı), Ankara: T.F.K.
- Ionesco, Eugène (1972): *Notes et contre-notes*, Paris: Éditions Gallimard.
- İbn Arabi (2000): *Harflerin İlmî*, (çev. Mahmut Kanık), Bursa: Asa.
- Josipovici, Gabriel (1997): *Dokunma*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı.
- Jusdanis, Gregory (1998): *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis.
- Koçak, Orhan (1995): *İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme*, İstanbul: Metis.
- Kristeva, Julia (1969): *Sèmiéiôtiké: Recherches Pour une Sémanlyse*, Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques (1966): *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.
- Larthomas, Pierre (1980): *Le Langage Dramatique: Sa nature, ses procédés*, Paris: PUF.
- Loraux, Nicole (1990): *Les mères en deuil*, Éditions du Seuil.
- Leonardo da Vinci (1992): *Defterler*, (çev. Turhan Ilgaz - Hakan Yılmaz), İstanbul: Hil.
- Lévinas, Emmanuel (1973): "Tout Autrement", *L'Arc: Jacques Derrida*, No: 54, p. 33-37.
- Lévinas, Emmanuel (1974): "La trace de l'autre", *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin, p. 187-202.
- Lévinas, Emmanuel (1990): *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris: Livre de Poche.
- Lévinas, Emmanuel (1995): *Dieu, la mort et le temps*, Paris: Livre de Poche.
- Lévinas, Emmanuel (1996): *Nouvelles lectures talmudiques*, Paris: Éditions Minuit.

- Lévinas, Emmanuel (2002): *Sonsuza Tanıklık*, (haz. Z. Direk – E. Gökyaran), İstanbul: Metis.
- Lévinas, Emmanuel (2004): *Le temps et l'autre*, Paris: P.U.F.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*, Paris: Éditions Minuit.
- MacIntyre, Alasdair (2001): *Ethik'in Kısa Tarihi*, (çev. H. Hünler-S. Zelyut Hünler), İstanbul: Paradigma.
- Marin, Louis (1986): *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- Marin, Louis (1993): *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris: Éditions du Seuil.
- Marin, Louis (1994): *De la représentation*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *Le Visible et l'invisible*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1992): *La phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996): *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard.
- Moretti, Franco (2005): *Mucizevi Göstergeler*, (çev. Zeynep Altok), İstanbul: Metis.
- Mouffe, C. - Rorty, R. - Critchley, S. - Laclau, E. – Derrida, J. (1998): *Yapıbozum ve Pragmatizm*, (çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Sarmal.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1989): *İslam ve İlim: İslam Medeniyetinde Akli İlimlerin Tarihi ve Esasları*, (çev. İlhan Kutluer), İstanbul: İnsan.
- Nasr, S. Hüseyin (1992): *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, (çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan.
- Nasr, S. Hüseyin (1999): *Bilgi ve Kutsal*, (çev. Yusuf Yazar), İstanbul: İz.
- Nerval, Gérard de (1966): *Œuvres*, Paris: Éditions Garnier Frères.
- Parla, Jale (2000): *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim.

- Pavis, Partice (1985): *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille: P.U.L.
- Peters, Francis E. (2004): *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü: Tarihsel Bir Okuma*, (çev. Hakkı Hünler), İstanbul: Paradigma.
- Phillips, Adam (1998): *Dehşetler ve Uzmanlar*, (çev. Tuna Erdem), İstanbul: Metis.
- Phillips, Adam (2007): *Hep Vaat Hep Vaat*, (çev. F. Burak Aydar), İstanbul: Metis.
- Piscator, Erwin (1985): *Politik Tiyatro*, (çev. M. Ünlü-S. Güney), İstanbul: Metis.
- Platon (1997): *Timaios*, (E. Güney - L. Ay), İstanbul: MEB.
- Platon (1997): *Phaidros*, (çev. Hamdi Akverdi), İstanbul: MEB
- Q. Horatius Flaccus (1994): *İambuslar, Lirik Şiirler, Satırlar, Mektuplar*, (çev. Türkan Uzel), Ankara: T.T.K.
- Queneau, Raymond (1973): *Le voyage en Grèce*, Paris: Éditions Gallimard.
- Quignard, Pascal (1998): *Vie secrète*, Paris: Éditions Gallimard.
- Quignard, Pascal (2001): *Cinsellik ve Korku*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Can.
- Rancière, Jacques (2000): *Partage du sensible*, Paris: La fabrique éditions.
- Rancière, Jacques (2001): *La fable cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions.
- Resweber, Jean-Paul (1975): *La Théologie face au défi herméneutique*, Louvain: Nauweberts.
- Ricœur, Paul (1975): *La métaphore vive*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit I*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1984): *Temps et récit II*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1985): *Temps et récit III*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1986): *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*, Paris: Éditions du Seuil.

- Ricœur, Paul (2007): *Yorumla Dair-Freud ve Felsefe* (çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Metis.
- Rimbaud, Arthur (1960): *Œuvres*, Paris: Éditions Garnier Frères.
- Rorty, Richard (1995): *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, (çev. M. Küçük – A. Türker), İstanbul: Ayrıntı.
- Sami-Ali (1974): *L'espace imaginaire*, Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean Paul (1943): *L'Être et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean Paul (1950): *L'Imagination*, Paris: PUF.
- Sartre, Jean-Paul (1964): *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard.
- Sayar, Kemal (1999): "Psikiyatri ve Kutsal: Sufi Psikolojisi Örneği", *Defter*, sayı: 35, s. 141-164.
- Sayın, Zeynep (1997): "Melezlik ve Edebiyat: Belirsiz Bir Alanda Dekonstrüksiyon", *Defter*, sayı: 30, s. 10-36.
- Sayın, Zeynep (1998): "Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: *Beden, Kesintisiz Metin*", *Defter*, sayı: 34, s. 14-45.
- Sayın, Zeynep (1999): *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, İstanbul: Kaknüs.
- Sayın, Zeynep (2000): *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul: Kaknüs.
- Sayın, Zeynep (2000): "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I", *Defter*, sayı: 39, s. 159-204.
- Sayın, Zeynep (2000): "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II: İslami Beden Temsili", *Defter*, sayı: 40, s. 195-234.
- Sayın, Zeynep (2000): "Beynin Uzu", *Defter*, sayı: 41, s. 73-105.
- Sollers, Philippe (1968): *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Éditions du Seuil.
- Süreya, Cemal (1992): *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000): *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergah.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000): *Beş Şehir*, İstanbul: YKY.
- Tura, Saffet Murat (1999): "Bir Ses Gelseydi Eğer", *Defter*, sayı: 35, s. 165-197.

- Troyat, Henri (2005): "Savaş ve Barış", çev. Özge Özgüler, (Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış*, cilt:1 içinde, s.7-24.), İstanbul: İletişim.
- Vernant, Jean-Pierre (1992): *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris: Éditions du Seuil.
- Vernant, Jean-Pierre (1996): *Mythe et pensée chez les Grecs : Etudes de psychologie historique*, Paris: Editions La Découverte.
- Vernant, J.-P. – Vidal-Naquet, P. (1981): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: François Maspero.
- Veyne, Paul (1983): *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris: Éditions du Seuil.
- Winnicott, D. W. (1971): *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, (traduit de l'anglais par Claude Monod-J.B. Pontalis), Paris: Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig (1996): *Tractatus Logico-Philosophicus*, (çev. Oruç Aruoba), İstanbul: Y.K.Y.

Dizin

A

- a priori 46
abject 55, 56, 62
absürd 121, 123, 144
Absürd Tiyatro (Esslin) 123
Acı Bilgi (Batur) 95
Adamov, Arthur 147
adlandırma 44, 175, 177, 203,
221, 241, 259
Adorno, Theodor W. 20, 216,
217-219, 225, 253, 308-309
aïon 221
Akhilleus'un koşusu 220
Aksal, Sabahattin Kudret 135,
136, 141, 144-148
Akyüz, Kenan 248
Alangu, Tahir 248
alêtheia 26, 204
algılam 169-170
an 13-16, 24, 77, 87-88, 93-94,
102, 107-108, 112-113, 120,
123, 160, 180, 183, 200, 208,
210, 217, 221-223, 232-233,
235-236, 238, 240, 258-259,
273, 278-279, 283, 309
anamorphose 248
Anday, Melih Cevdet 13, 286
anlatı (narrative) 36-37, 76, 87,
96-97, 103, 110-113, 119, 132,
136, 161, 172-173, 183, 206,
210, 270, 283, 289, 295-296
anlatım tiyatrosu 122
ápeiron 221
Apollinaire, Guillaume 184, 185,
306
aporia 45
ara-dünya (mundus imaginalis)
58, 64, 77, 191, 242
aralık (spacing) 24, 42, 52, 90,
200, 209, 223, 236, 240, 246
ara-yüz 20, 45, 121, 152, 156
arché 204
aretê (erdem) 39
Arif, Ahmed 245
Aristoteles 26, 105, 147, 198,
199, 221, 225
armağan 24, 77, 108, 185, 210,
215
Arnheim, Rudolf 228
Arslan, Yüksel 185
Artaud, Antonin 17, 25, 32-33,
55-56, 59, 63, 121-123, 156,
191
arture 185
arzu (desiré) 46-48, 52-53, 59-
61, 63, 69-70, 75, 91, 95, 109,
110-114, 116-120, 122, 125-
126, 130, 141, 155-157, 167,
175, 185, 192-195, 223, 229,
265, 286, 292
arzu düğümleri 118
arzulu üretim (production
désirante) 53

UNUTMA ZAMANI

Yazı, Bellek ve Eleştiriri

Dili ve bakışı ansızın çağırın bir çıplaklıktır yazı. Yazmak, bir belleğin taşıyıcısı olmaktır. Yazmak, bir mekânın yerlisi olmak, meskûn bir bilincin taşıyıcısı olmak demektir. Yazmamak, yabancı olmanın, kendi sürgünlüğü içerisinde unutmaya direnmenin son sınır çizgisidir. Hakikatin doğumunu sarmalayan ince zarın çeperine bir adım daha atmaktır. Meskûn mahalden uzaklaşmak, mekândan sürgün olmak, belleğin toprağında unutuşa rağmen uzun bir yolculuğa çıkmak demektir. Ülkesinden sürülen lanetli bir Oedipus yazgısını kanlı gözyaşlarıyla üzerinde taşımak, kendinin de dışında bir tarihi kıskırtmaktır. O nedenle dili ve bakışı ansızın çağırarak gerekecektir.

Unutma Zamanı, “Bugün eleştiriri üzerine düşünmek ne anlama gelir?” sorusunu tüm yakıcılığıyla soruyor. Eleştirinin, her şeyden önce bir disiplin olarak kavramsal yapısına egemen olan estetik ve felsefi bağlamı iska geçmeden yazı, zaman, bellek ve unutma edimleri üzerinden kuramsal çerçevesini oluşturan Ahmet Bozkurt; edebiyat, resim, tiyatro ve şiir dolayımında pek çok alana müdahale ediyor. Edebiyat kuramı, eleştiriri ve estetik odağında ilerleyerek kendi tekil perspektifini kuran *Unutma Zamanı*; Auerbach, Derrida, Lukacs, Heidegger, Sartre, Foucault, Lévinas, Sollers, Badiou, Kristeva, Barthes, Ricœur ve Blanchot gibi pek çok ismin eserleri aracılığıyla ördüğü “ben” ve “başkası” olma durumuna okurunu davet ediyor. *Unutma Zamanı* Sophokles’ten Racine’e, Edgar Allan Poe’dan Oscar Wilde’a, Tolstoy’dan Peter Weiss’a, Oğuz Atay’dan Bilge Karasu’ya, Turgut Uyar’dan Edip Cansever’e, Sabahattin Kudret Aksal’dan Ahmet Oktay’a, Yüksel Arslan’dan İsmet Doğan’a, Ahmet Hamdi Tanpınar’dan Enis Batur’a sınırsız ve özgül bir coğrafyada yazının çağrısına kulak kabartan bir zihnin koridorlarına açılan bir kapı.

Unutma Zamanı eleştiririye yapılmış kıskırtıcı, sakınımsız bir müdahale.



ISBN 978-975-10-3534-9



9 789751 035349

Online alışveriş: www.inkilap.com