

SUAT KEMAL ANGI

ŞİİRİN GERÇEK TANRISI
TANRININ CAN SIKINTISI



AÇIK OKUMA



AÇIK
OKUMA

© Suat Kemal Angı • Şiirin Gerçek Tanrısı Tanrının Can Sıkıntısı
<https://suatkemal.work/>

Kapak görseli: Dziga Vertov, 1929 tarihli “Man with a Movie Camera” filminden.

Kapak ve sayfa tasarımı: Suat Kemal Angı

(2026)

ISBN: 978-625-409-250-3

Bu kitabın yayın hakları yazarın kendisine aittir. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında hiçbir yolla izinsiz çoğaltılamaz.



Suat Kemal Angı [28 Aralık 1966] ODTÜ Metalürji ve Malzeme Mühendisliği bölümünü bitirdi. Aynı üniversitede uzun süre araştırma görevlisi olarak çalıştı. Ankara’da yaşamakta, çevirmenlik ve editörlük yapmaktadır.

SUAT KEMAL ANGI

ŞİİRİN GERÇEK TANRISI TANRININ CAN SIKINTISI

Sevgili/sevdalı okura...



AÇIK
OKUMA



Yazarın Notu: Çekmecede Unutulan Deneyim 7

Önsöz Yerine: Hakikatin Derin Akustiği İçinde
Şiirsel Algıya Kalan Uçucu Miras: Walter Benjamin 15

DİP METİN 25

Şiir-SİNEMA ya da
ADLANDIRMA-DEFORMASYON 57

ÇORAK ÜLKE'DE SUYUN ANIMSATMAK VE
UNUTTURMAK İSTEDİKLERİ 95

TARİH KAVRAMI ÜZERİNE'Yİ
POETİK GÖZLE OKUMA DENEMESİ 169

Yazarın Notu:

Çekmecede Unutulan Deneyim

BİR METNİ yazdıktan sonra bir süre göz önünden uzaklaştırmak her zaman sağlıklı bir yoldur. Tekrar eline aldığı anda, yazarın ona bir okur gözüyle bakabilmesini sağlar. Eğer yazdığınız metni çekmecede unutmadıysanız, bu süre genellikle çok uzun sürmez. Yazarın yazı uzamının yoğunluğundan çıktıktan sonra yazdığı metne yabancılaşması (eğer bir *flanör* değilse ve *metnin bittiğini düşünüyorsa*) günümüz koşullarında birkaç ayı geçmeyebilir.

İlkini 28 Aralık 1996'da, sonuncusunu ise 2001 yılının Haziran ayında yazdığım dört deneme ile "önsöz yerine" geçeceğini umduğum bir yazıdan oluşan bu kitap, son metne son noktayı koymamdan bu yana (üstelik yayına hazır halde) yıllarca bekledi. Başlayalı 23, bitireli 19 yıl olmuş. İnsan ömrü için hiç de kısa bir süre değil. Öyleyse çekmecede unutulan bir metin mi bu! Pek öyle denemez. Benimki bilinçli bir seçim. Bunun nedeni kitabın bitmemiş olması değildi. Tersine, kitap çoktan bitmişti. Sanırım özel bir kitaptı bu benim için, bir tür "Dip" metindi; son denemeyi yazmamdan bir süre önce (1995) yaşadığım *hızlı zaman deneyimine* biçim verme çabasıydı. Öyleyse bu *bekleyiş* hem bir payanda hem de bir tanık yaratma arzusuydu.

Yaşarken ne için olduğunu bilmediğim öyle hızlı ve sarsıcı bir poetik deneyimden bahsediyorum ki, her bir anın *yaşantıya dönüşen anlıklara* parçalanarak çoğaldığı üç ayın sonunda, sanki yirmi yıl –ayık, hiç uykusuz yirmi yıl– ışıık hızıyla geçip gitmişti. Bu süre boyunca malzeme depomda biriken hayatların envanterini varın siz hayal edin. Bırakın not almayı, sadece bakmakla bile kaydını tutabildiğim, ama elbette gittikçe ağırlaşan ve karmaşıklaşan, feryatlarla dolup taşan bir mahzen! Failin – deneyimin dışından bakınca yaptığım adlandırmayla, *kurbanın*– kalan ömründe etkisinden kurtulamayacağı, öte yandan ona yazmak gibi büyük bir sorumluluk yükleyen –çünkü bir ülkü kazandıran– bembeyaz bir gürültü! Her fail, yaşanırken kendisini ve dünyayı yeniden biçimlendirdiğine inandığı bu deneyimi adlandırabilmek, şekillendirebilmek, oradan işe yarar bütünler çıkarmak ister. Ne var ki bunun için biraz sakinlik, bir parça genişlik gerekir. Ama bu ikisi, deneyim yaşanırken deneyim sahibine en uzak olan iki şeydir.

Öyle hissediyordum ki, bu *boyun verdiren* deneyimden sonra, yazacağım her metin bu depodan çıkacaktı. Ama önce bu poetik deneyimi adlandırabilmeliydim. Böylece onu, yani 23 yıl önce bu sayfalara yansımaya, yansırken de deneyimi tüketmeye başlayan *Şiirin Gerçek Tanrısı Tanrının Can Sıkıntısı'nı* –becerebilirsem eğer– bir payandaya dönüştürebilecektim. Değim gibi, bu iş tam 19 yıl önce bitti. Bu kitaptan sonra daha birçok başka kitap yazdım (çeviriler yaptım). Sonrakiler de, hiç değilse belli bir döneme kadar, doğal olarak aynı deneyimin – deneyimin tanıklığı ya da payandası olmasını istediğim bu kitabın– belki giderek hafifleyen derecelerde izlerini taşıdılar.

Beni engelleyen, bana beklememi söyleyen neydi? Tam olarak bilmiyorum. Belki bir taslak olarak düşündüğüm bu *hızlı yazıyı* tüketmek, yeniden ve daha sakin bir şekilde tekrar yazmak istedim. On dokuz yılda aralıklarla yaptığım birkaç okumada, her seferinde kararsızlığa düştüğümü anımsıyorum.

Belki de beni engelleyen, metnin kendine özgü ve kendine gü-
venen çocuksu diliydi. Ya da daha basit bir şey: Çekmecede
unutmak, böylece kaçıp kurtulmak istedim! Yoksa zaman geç-
tikçe, deneyimin Dil ile iletilebilirliğine şüpheyile mi yaklaşma-
ya başlamıştım?

Ama neden vazgeçemediğimi, neden unutmadığımı biliyo-
rum: Ne olursa olsun yazı, bu içten, bu yoğun, bu sarsıcı dene-
yimin tanığı olmak istiyordu. O an orada olan neyse, aktarılan
da oydu. Ben değiştim diye metni değiştirmeye hakkım yoktu.
Kurmaya çalıştığım poetika tam olarak bunu söylüyordu. Bana
öğrettiği buydu.

ELİNİZDEKİ KİTAP, bir poetikayı kurup geliştirmeye çalışan
haliyle, bir bütün olarak ilk kez gün ışığına çıkıyor. Bununla
birlikte *Dip Metin*, “Ankara Kitaplığı” tarafından 2011 yılının
Kasım ayında küçük bir kitap olarak yayımlandı. Bu poetika-
nın “Şiir-Sinema ya da Adlandırma-Deformasyon” ve “*Tarih
Kavramı Üzerine*”yi Poetik Gözle Okuma Denemesi” başlıklı di-
ğer iki makalesi ile *Moskova Günlüğü* için yazdığım (ve bu kita-
bın önsözü yerine geçmesini istediğim) “Hakikatin Derin Akus-
tiği İçinde Şiirsel Algıya Kalan Uçucu Miras: Walter Benjamin”
isimli değerlendirme yazısı, matbu dergiler ya da internet der-
gileri aracılığıyla, zaman içinde okura ulaştı. Tek başına bir ki-
tap oylumunda olan ve bu ana dek çekmeceden hiç çıkmayan
“Çorak Ülke”de Suyun Anımsatmak ve Unutturmak İstedikleri”
ise, ilk kez bu kitap sayesinde okurla buluşuyor.

BU UZUN molada, *Şiirin Gerçek Tanrısı Tanrının Can Sıkıntısı*
çekmecemde beklerken, 2008-9 yılları arasında, “Ünsal Os-
kay’ın bıraktığı derin boşluğa” adadığım bir kitap çevirdim:
Esrar Üzerine. Walter Benjamin’in –bence– bu *anahtar* metninde,
yıllar önce Poetika’yı yazarken “esrime”, “kendinden geçme”,
“vecit hali”, hatta “zehirlenme” sözcüklerine düştüğüm şerhin

bilişsel karşılığına rastladım: *Rausch*. Okur okumaz çok heyecanlandığımı anımsıyorum. Çünkü yaşarken adlandıramasam da “daha büyük bir şey olmalı” dediğim deneyime güvenmiş ve sezgilerimde haklı çıkmıştım. (Esime ve diğerleri, varoluşsal bir durumun aşkın halini tanımlamak için yetersiz karşılıklardı.)* Bunu *Esrar Üzerine* için yazdığım “Not”ta belirttim:

“Bu karşılıklarda, ‘büyük bir coşkunluk hissiyle birlikte ruhun entelektüel anlamda yücelmesi, aydınlanması’ olarak sarhoşluğun ya da bilişsel bir sıçramayı ve genişlemeyi de içeren karmaşık bir varoluşsal durumun büyüğü, sevinçli, taşkın, zinde, aydınlık ve yaratıcı niteliği eksikti – ya da yoktu.”

Yine de, bu bilgilenmeden sonra geriye dönüp *Poetika*’ya bir ekleme yapmadım. Yaptığım çeviri, öğrettiği bir yana, yaşadığım deneyimi ve onun izdüşümü olan yazıyı olumlamakla, zaten müthiş bir katkı yapmıştı.

Çok ilginç bir katkıya da, David Markson’ın olağanüstü romanı *Wittgenstein’in Metresi*’nde (Jaguar Kitap, 2014) rastladım:

“İnsan, nasıl olursa olsun, gencecik adamların bunca zaman önce oradaki bir savaşta ölmelerini ve tam üç bin yıl sonra yine aynı yerde ölmelerini olağanüstü bulabilir. Ama her şeyden önemlisi, insan bu savaşın Helena yüzünden çıktığı konusunda elbette daha ciddi kuşkular duyuyor. Bir zamanlar Walt Whitman’ın dediği gibi, alt tarafı Spartalı bir kız.”

Bu cümleler de aslında, (“*Çorak Ülke*’de Suyun Anımsatmak ve Unutturmak İstedikleri”nin sonunda) Eliot’ın “Ölülerin Gömülmesi” isimli şiirinin son pasajı için yaptığım çözümlemeye oldukça yakışırdı.

* Bkz. “*Çorak Ülke*’de Suyun Anımsatmak ve Unutturmak İstedikleri” denemesinin, deneyim kavramını Nietzsche ve George Bataille bağlamında tartışan “İmge < ~~Eğretileme~~ < Anlam” başlıklı bölümü (s. 121 ve devamı) ve aynı bölümün 13. ve 14. notları (s. 162-163).

Aynı şekilde, *Wittgenstein'in Metresi*'nden sonra çevirdiğim olağanüstü yetkin bir felsefe metninde de (*Neden Hiçbir Şey Yok Da Bir Şey Var?*, Jaguar Kitap, 2014), çekmecemdeki deneyimi yakından ilgilendiren bölümler vardı. Özellikle Karl Jaspers ile ilgili yazıda, *Poetika*'da tartıştığım aşkın yazı uzamına ya da hızlı zaman deneyimine "cuk oturan" düşüncelere rastladım:

"İnsanın sezgisi bilginin sınırlarını her aştığında, aşkınlıkla karşılaşır. Aşkınlık sözcüklerle ifade edilemez; dil onu kuşatamaz. Yine de onu ifade etmeye çalışmaktan vazgeçmeyiz, çünkü bu çaba önemlidir, belki de hayatlarımızdaki en önemli şeydir. Bu çabayı üstlenen felsefi inanç, vahye dayanan dinin dogmalarındaki inanca benzemez." Ya da: "Bazı deneyimler de aşkınlığa ulaşmamızı sağlar. Jaspers bu tür deneyimlere sonsuz zamanın anlıkları der. Kutsallıkla bütünleşmeyi içermeseler de, onları uzaktan mitolojik deneyimlere benzetebiliriz; fiziksel şeyler dünyasının ötesine geçmemize, ya da tarihin veya zamanın dışına çıkmamıza izin vermezler. Ama geçici bir boyutun olmadığı anları, sonsuz bir şimdiki zamana nakledilmemiş gibi, onlar sayesinde deneyimleriz."

Bu karşılaşmadan (Eylül-Ekim 2015) sonra da geriye dönüp *Şiirin Gerçek Tanrısı*'na yani *Poetika*'ya hiçbir şekilde el sürmedim. (Bu felsefi olumlama da, daha öncekiler gibi, beni sadece gülümsetti.) Nedense, yazılanı geliştirmek gibi bir niyetim ya da isteğim hiç olmadı. Bundan ısrarla kaçındım. Tuhaf bir şekilde, metinle işimin yazdığım anda bittiğini hissediyordum. Bekleme süresindeki olası kristalleşmelere kulak asmak için artık çok geçti. Ben değişmiştim, dünya değişmişti, algılar bile değişmişti. [Yayımlanmasını heyecanla, sabırsızlıkla beklediğim *Dindışı Aydınlanma: Walter Benjamin ve Gerçeküstücü Devrimin Paris'i* çevirim için de benzer bir durumdan söz edilebilir. Ama o süreçte *Poetika*'ya tamamen yabancılaşmış olduğumu söylemeliyim.]

Peki bu uzun moladaki birkaç okumada metne hiç mi dokunmadım? İçeriği zenginleştirmemekle (ya da değiştirmemekle) birlikte, elbette dokundum. Ama yaptığım şey ekleme değil eksiltmeydi. Örneğin, deneyimin sahilliğinin deneyim sahibini fazla yüreklendirdiği bazı yerlerde, aşırı özgüven ya da kendini beğenmişlik gibi algılanabilecek bazı cümleleri attım. Nasıl olsa, sözünü ettiğim benzerlik aşikârdı. Öte yandan hiç şahidim yoktu! Bir de, ufak tefek bazı dil yanlışlarını ve kulağa hoş gelmeyen birkaç uzun tümceyi –özgün dili bozmama ya özen göstererek– düzeltmeye çalıştım.

ŞU AN, gençliğimde yaşadığım bu aşkın deneyim bana sanki tarih öncesinde kalmış gibi geliyor. Yirmi beş yıla yüzyılları sığdıran nedir? Can sıkıntısı mı, yabancılaşma mı? Görmezden gelinmeye alışmak mı? Memleketi kuşatan toptan bir keyifsizlik hali mi? Sonraki yıllarda, *'yazmaya cesaretimin ya da gücümün olmadığı bir kitap yazdığımı'* kesinlikle bildiğime göre, Poetika'yı çekmeceye unutsam olmaz mıydı?

Yine de, *Şiirin Gerçek Tanrısı Tanrının Can Sıkıntısı* umarım başkaları için bir başlangıç olabilir. Bir yazıyı, bir şiiri, ya da en azından bir duyguyu esinleyebilir.

Ankara, 12 Ocak 2020

SON DÜNYA. İşte, bir 6 yıl daha geçti. 23 yıl 29, 19 yıl 25 yıl oldu. 25 yılsa tam tamına 31 yıl. Dünya ve ben, 2026 yılının Nisan ayında'yız. Kendime şaşıyorum. Benim gibi tez canlı bir adam, nasıl olur da yılların günler gibi geçmesine aldırılmaz? Bunca yıl hiçbir şey olmamış gibi nasıl bekler? Elbette sadece beklemedim. Durmadan çalıştım. Çeviriler yaptım. Esinlendim. Kitaplar yazdım. Hepsinden önemlisi, *haikuyu* keşfettim. Büyü-
lendim. Şimdi ise, hayat bir eşiğe gelip dayandı. Sularım çekil-

di, fırtınam dindi, çamurum kurudu, toprağım çatladı. Ağırlaştım, yoruldum. Ve bu arayışı boyun vermeden bırakmaya karar verdim. Belki imgenin bir anlamı kalmadı. Belki imge anlam oldu...

ŞİİR ZAMANDIR. Sözcük, şiirde başkalaşır.

İçine zaman giren her şey bükülür, çarpılır, şekil değiştirir. Böylece ağırlaşır.

İçine zaman girmiş sözcük okura, okuyan göze yalvarır. Söyle der: Bana öyle bak ki, bakışın içimdeki zamanı eritip dışarı çıkarsın.

Zamanın alegorik gücü vardır; sözcüğü çarpıtır, ağırlaştırır, imgeye dönüştürür. Sözcüğün imgesi aynı anda hem bulut, hem gül, hem taştır. Hem bir kuş, hem bir midilli, hem bir balıktır.

Anlam, imgeye dönüşmüş sözcüğün gözden deneyim uman biçimi, deneyime aç hali olarak bekler. Beklerken sessizce yakarır. Deneyimle karşılaşabilirse kurtulur.

İmge ve anlam akrabadır. İmge, kendisini yemesi için okura yalvaran sözcüğün yaşlılığıdır.

İmgenin ağırlığı vardır, çünkü zaman ağırdır.

Hafifleten bakışlar vardır. Poetik bakış âşığın bakışına benzer. Soyan bakışlar vardır. Poetik bakış soyar. Her yeri gören bakışlar vardır. Balıkgözü her yeri görür. Poetik bakış balıkgözünün her yeri gören, soyan, hafifleten bakışdır.

Kalbimi çekmecedan çıkarma vaktidir...

Ankara, 15 Nisan 2026



Walter-Benjamin, Mayıs 1939 (Fotoğraf: Gisèle Freund)

Önsöz Yerine:
Hakikatin Derin Akustiğı İçinde
Şiirsel Algıya Kalan Uçucu Miras:
Walter Benjamin

HARİKULÂDE çevirisinin yadsınamaz katkısı bir yana, “Şiir”in üzerinizde bıraktığı etkiyi tam anlamıyla kavrayabilmeniz için yılların geçmesi gerekebilir. Hele de anlamı hor görüp imgenin tehlikeli, teklifsiz, bir o kadar da yaşatıcı boşluğunda salınmayı, sadece ve sadece deneyimlerden medet ummayı yeğleyen bir okursanız, “Şiir”deki imgenin mutlak anlamına devrilip sizi ne vakit kurşunlayacağı hiç belli olmaz. Açıp açıp okur, dostlarınızla paylaşırsınız, hatta bir keşif yapmış gibi gönenirsiniz, ama nafi edirdi tüm bunlar – eksiktir. Eksik olanı bulabilmek zaman alır, bazen bir ömür bile harcanabilir bir imgenin peşinde. Fakat, an be an kristalleşen bir hayatın içinde, üstelik de unutkanın keskin virajlarına rağmen nihayet size ulaştığını düşündüğünüz son yerde, bu karanlık ve *kurak* imgenin aydınlattığı sahil, gerçekte olmayan, sizin uydurduğunuz (şiir buna yatkındır en azından) bir anlama denk düşme tehlikesini taşır her zaman. Oysa henüz o “Şiir”le rastlaşmadan çok önce –bütünüyle sezgisel bir kavrayışla da olsa, kimi ya-

şam izleklerinin çocukluğunuzun avlusunda bıraktığı ayak izlerinin peşine takılmak adına- bir iç sesin kılavuzluğunda bir ağaca incelikle seslenmiş olabilirsiniz:

“yani kim getirdi sizi
duygularını tutumlu kullanması tembihlenmiş
bu çam ormanının karşısına
(...)
ah canım *badem* ağaçları
ne yaşatıcısınız böyle
duygularınızın sunumundaki sonsuz cömertlikle
ah canım aptal ve çılgın *badem* ağaçları”

Ancak “çocukça bir dil eksikliğinin” bağışlayabileceği böyle bir gözlemin dil ile bu eksik fakat kaçınılmaz tasviri, eksikliğin farkına varıldıkça her yönde genişleyecek, öte yandan, kırılmaz mutlak bir döngüyle, her ilkyazda “düğmelerini imlasız bir rahatlıkla lodosun sevimli yaptığı ölüme açan” bu şövalye ruhlu gösterişsiz ağaçlara arkaik gözlerle bakma alışkanlığı hiç değişmeyecektir. Ki, siz de nicedir, suya duyduğunuz özlemle çelişen, çeliştiği için de ışık saçması beklenen bir merakla yüklenmişsinizdir bu müphem, çok-anlamli imgenin dalına.

Aynı *yemişi* muazzam bir kedere dönüştüren o “Şiir”le ilk rastlaşmadan sonra ise, bir dayanışma, olumlanma ve gözetlenme beklentisinin keskin ve yüreklendiren duygusu eşliğinde, bu acı meyvenin kabuğuna yerli yersiz ve daha bir hızla vurmaya başlarsınız. Sırf bu imgenin gizliyor olduğunun hatırına mıdır nedir, kendinizi yaralarsınız da üstelik. Sol elinizin başparmağı, aynı elin tetik parmağının taş kıvamındaki sırdaş parmağıdır artık ve yazı yazan elin önünde, beyaz kâğıdın üstünde durur, unutmanıza asla izin vermeyecek bir kararlılıkla ve kıpırdamadan:

“Oysa evin bahçesi, ya da duvarlardan sonra avlusu demek mümkün, arkası görülmeyen tepeye doğru hafif bir meyille yükseliyor ve tepenin üstüne varınca, yan yana sıralanmış budur bademlerden bir sınır çiziyordu kendisine. Buradan bile bakışlar duvarı aşıp bademlere değemiyordu. Öyleyse durduk yerde *bademleri* budamak niye akla gelmişti?”

“Şehirde çoktan iki kulaç yükselmiş olan güneş, burada, bu gölde, karşıdaki çimenli tümseğin de arkasındaki *bademli* tepeden henüz doğuyor.”

“Hışır, hışır, çıtır, çıtır... Doğurgan bir yağmur başlamıştı, uzaktaki kırların melankolisine ve tepenin üstündeki *bademlerin* şaşkınlığına bulanmış toprağı havalandıran, fesleğen kokan bir güz yağmuru...”

Hatta bu kararlı duygusallık “Şiir”i yeniden üretme cesaretini göstermenize neden olur ki sizi en çok mutlandıran ve onurlandıran da budur:

“Ve sesi, insanların güneşin altında gördükleri her şey gibi net, görüp de yeterince, hatta fazlasıyla anladıklarını düşündükleri kadar gerçekti. Bu gerçeklik yaşanılanı aynılaştırıyor, ortaklıklarsa hayatı tahammül edici kılıyordu. Ama hiç kimse, gözün yanıltıcı ipliğini bir ucundan çekip teyeli sökmeyi, sonra da bu yuvarlak kamerayı avucuna alıp bir *bademle* değiştirmeyi aklının ucuna getiremiyordu. Çünkü bu olanaksızdı, çünkü insanlık pastasının en acı kısmı şairlere ayrılmıştı. Kalanlar açığöz, kalanlar geveze, kalanlar yumuşak, Side ise çok küçüktü. Side çok güzeldi.”

AYLARDIR *Moskova Günlüğü*¹’nün izini sürüyorum. Geçen senenin güzünde, İstanbul Kitap Fuarı’nda yayınevinin kataloğunda gördüğüm, fakat raflarda bulamadığım günden beri. Nihayet geçen hafta, hem de hiç aklımda yokken rastlayıver-

dim Günlüğe. Uzunca bir süre, içimi serinleten ön kapağı seyrettim – çok beğenmişim. Eve bir an önce varıp beni bekleyen melankoliyi yaşamak istiyordum. Yürürken arka kapak yazısını okudum. Metroda kitabın içindeki fotoğraflara baktım. Bazıları bende de vardı ve günlüğün el yazısı fotoğrafı odamdaki Benjamin resminin altında asılıydı.

Benjamin okumak, tıpkı şiir okumak gibi, metnin çarpıcı şiirselliğini tersyüz edebilmekle olası kuşkusuz. Ne ki, dudakları açılmadan önce, onun yaşantısının ve yazma biçiminin kendi elinden yapılma imgesi, içinde inci vadeden istiridyenin öncelikle bulunması ve su yüzüne çıkarılması gerekiyordu. Böyle bir iddianın bir günlük için ne denli olası olduğunu düşüneyim, bu güçlü duygunun okumama eşlik etmesine bir türlü engel olamıyorum. Dostu Gershom Scholem’in Önsöz’ünde yazdığı, “Bu önümüzdeki belge, söz konusu bölümü okumuş okurlar için acı ve yürek daraltan bir sürpriz olmalıdır,” tümcesini okuduğumda, (s. 24), söz konusu edilen bölümün, Benjamin’in hayatına özgü gizemin varlığına teğet biçimde, –Editörün ve Çevirmenin Notları’nı saymazsak– kitabın en sonuna/dibine konulmuş olduğunu fark ediyorum. Metni/belgeyi acı bir sürprize dönüştürecek olan bölüm, Asja Lacis’in 1971 yılında yayımlanan *Meslekten Devrimci* kitabının Benjamin’le ilgili anıların anlatıldığı bölüm. Sürpriz sürpriz gibi olmalı, yürek daraltmalı diyerek, 170’nci sayfaya şöyle bir göz atıp yeniden kaldığım yere dönüyorum.

Günlüğü okurken kapıldığım duyguları tariflemek oldukça güç. Hüzünlü bir anlatı olarak okumaya baştan niyetlendiğiniz bir kitapta, Benjamin’in kimi metinlerini (*Tek Yönlü Yol*’dan sevgilinin yüzündeki kırıksıklıklarla ilgili bölümü örneğin) belli ki gerçek öznesine ilk kez okurken (s. 34), kitaba yayılan merkezi duygudan kaçış yok. Yaratılan bir ara mekân var sanki ve sizi de emip içine alan bu yerde geçmiş cisimleşiyor, tüm dramatik yanıyla hâlâ yaşanıyor hissi uyanıyor. Moskova’yla ilgili

keskin ve renkli ayrıntılarda bile, Asja'ya dönük gizli, besleyici bir soluğu sezdiriyor günlüğe sinmiş olan içtenlik. Benjamin gibi, her sayfada Asja'ya rastlamak beklentisinin gerilimi ve kaleminizin yalnızca ikisinin birlikte olduğu anları anlatan tümcelerin altını çizmek istemesindeki sabırsızlık... Bir yazarın platonik yalnızlığındaki kedere, ne denli mahrem olursa olsun, katışmak arzusu bu. Açılımlı ve çok boyutlu çünkü: "Ve Asja'nın hiçbir şeyle paylaşmak istemediği o tutkulu ilgiyi, ondan hiç cesaret almadan ve dostluk görmeden gösteremem." (s. 79) Bu zarafet ve kaygı yüklü beklenti, Benjamin'in yazarlıktan umduğu insanca ve asgari bir beklenti de aynı zamanda.

Kitabı "Patolojik Bir Kararsız"ın platonik yanına/aşkına duyduğunuz ilgiye dönük okuyunca, neredeyse her sayfada birden fazla olan, toplam 191 adet son-not ilginizin dağılmaması için daha fazla çaba harcamanızı gerektiriyor. Tıpkı Benjamin'in buz kaplı Moskova sokaklarının dar kaldırımlarında hem yürüyebilmek hem de bakabilmek için sarf etmek zorunda kaldığı ek yorgunluğu duyumsatıyor. Çünkü bu notların birkaç tanesi hariç hemen hepsi ikinci ve farklı bir okumaya yönelik bilgilendirme amaçlı notlar. Editörün ve Çevirmenin Notları başlıklı en sondaki bölüm ile asıl metin arasındaki bu sonsuz gidip gelmelerin, bir anda Önsöz'de kapıldığım fakat kaçındığım duygunun –Benjamin'in hayatına özgü gizemin varlığına teğet biçimde– yerine geçtiğini ve aynı zamanda bu duygunun "acı ve yürek daraltan sürpriz"ini askıya da almak için olduğunu fark ediyorum. Ama, bunu yaparken de, her seferinde iki kere olmak üzere, bu keder dolu sürprizin üzerinden son-not sayısının iki katı kadar geçiyorsunuz. Notların ilgili sayfaların altında dip-not olarak değil de, bu haliyle bir son bölüm olarak kitabın en arkasında sunulmasını, kitabın ruhuna, başka hiçbir kitapta olmayacağı kadar yakıştırıyorum.

Bu zorunlu kırılma anlarıyla bölünen okumamın 164'üncü sayfasındaki, "Patolojik Kararsız" Asja Lacis'in Anıları ve Gershom

Scholem başlıklı ve çevirmenin değerlendirmesi olan yazıya geldiğimde, bir yazarın çevirdiği kitap için yazdığı değerlendirme yazısının yeri kadar, ilgilendiği konu da şaşırtıyor bir kez daha. Çevirmen Cemal Ener yeniden Gershom Scholem'in söylediği "acı ve yürek daraltan sürpriz"ine yönlendiriyor okuru. Sanki herkes kendi penceresinden görebildikleriyle Benjamin'in hayatındaki bir giz perdesini aralamaya çalışıyor. Aynı yazıdan, Benjamin adının bir dönem Gershom Scholem ile Asja Lacis arasındaki zorlu rekabetin nesnesine dönüştüğünü, Scholem'in Kudüs'te güvenli bir yaşam vaadinin Benjamin cephesindeki nesnel dayanaklarının neler olduğunu ve fakat platonik bir aşkın bu dayanakların önünde onu nasıl kendi de-yimiyle patolojik bir kararsızlığa sürüklediğini okuyoruz. Nihayet, çevirmenin yazısında (niyeysen?) kullandığı ve Asja'nın anılarından alıntıladığı tümcelerle, Scholem'in –haklı olarak– günlüğü neden yürek burkan bir sürpriz olarak değerlendirmek gerektiğini, Asja'nın ağzından öğreniyoruz:

"Bir keresinde yanında İbranice öğreten bir kitap taşıyordu; İbranice öğrendiğini söyledi. Belki de Filistin'e gidecekti. Dostu Scholem, orada maddi güvenliğini sağlayacağını vaat etmişti. Nutkum tutuldu; sonra da aramızda sert bir tartışma çıktı: Normal düşünebilen, ilerici bir insanın yolu Moskova'ya çıkardı; Filistin'e değil. Walter Benjamin'in Filistin'e gitmesini engelleyen kişinin ben olduğumu rahatlıkla söyleyebilirim." (s. 167-168)

Acı ve yürek daraltan sürprizi hem de fazlasıyla aydınlatan bu tümcelerle –Asja'nın kitabındaki Benjamin ile ilgili bölüme henüz birkaç sayfa kala– zamansız ve teklifsiz karşılaşmam bir yana, bu sözlerin, Benjamin'in 'Marksist vicdanıyla yüreği ve duyarlılığı' arasındaki trajik ölümüne dek süren gerilimin, ki yaşadığı/sürüklendiği olayların gerçek nedenidir, sevdiği kadın tarafından sanki hiçbir zaman, hiçbir şekilde algılanmamış olduğunu düşündürtecek kadar steril bir şekilde –çok yıllar

sonra bile olsa, özellikle son tümcedeki soğukkanlılıkla– söylenmiş olması sarsıyor beni.

Sanırım, Benjamin kadar, yazma etkinliği ile yaşamı arasında derin ve kederli benzerlikleri olan çok az yazar yaşadığımızda. Direnenler direnmekte devam etsin, “alegori’nin sanatsal algının özel bir biçimi” olduğu düşüncesi geçerliliğini sürdürüyor hâlâ. Tarihin uçucu imgesini en silik, gözden düşmüş nesnelerde bulmayı amaçlarken önerdiği ve yakalanması neredeyse imkânsız yakın o son bakışta beliriverecek olan ışık, hakikatin derin akustiği içinde *şiiirsel algıya* kalan bir miras yalnızca.

Acı ve yürek daraltan sürprizle –onu sahiplenmekten kendini alamayan çevirmen sayesinde, aslında yayıncı sayesinde denmeli belki de!– beklediğimden önce karşılaştığım için, hemen ardından gelen ve baştan beri sürprizin asıl yeri olarak sunulan Asja Lacis’in yazısını okumasam mı acaba? Ama kitabın tüm biçimlenme/düzenlenme çabalarını aşan, altüst eden okuma edimi tek kişilik, deneyim tek kişilik... Acı/tatlı bir başka sürpriz, belki de sadece benim için ayrılmış ve yalnızca beni bekliyor. Benjamin’in incisini koruyan istiridye gibi, bu meyveyi de sert kabukları saklıyor.

Kendisi gibi Yahudi olan yüzyılın bir başka trajik yazarı “Şiir”ini yazarken, bu aşkın rastlantısal başlangıcındaki’ acı meyveden’ ne kadar haberliydi acaba? Bu kitaptan benim payıma düşen, yazgıyı kuşatan, emip içine alan en kederli sürpriz bu işte:

Say Bademleri,
say acı olup da seni uyanık tutanları,
beni de kat aralarına:

Gözlerini aramıştım açtığında,
ve kimse bakmadığında yüzüne,

o gizli ipliği
düşüncelerindeki çığ tanesinin
içinde hiçbir yüreğe yolu düşmemiş
sözlerin korunduğu testilere
köprü olmuş
ipliğine bağladım.

İlk kez orada senin oldu adın,
emin adımlarla yürüdüñ kendine,
suskunluğunun çanlarıydı özgürce çalınan,
yanına geldi kulak verdiklerin,
ölen, sana da sardı kollarını
ve üçünüz geçip gittiniz.
akşamın içinden.
Beni de dönüştür acıya,
kat beni de bademlerin arasına.²

“Reich birkaç haftalığına Münih’e gitmek zorundaydı. Ben-
se sık sık alışveriş etmek üzere Daga’yla birlikte piazza’ya çıkı-
yordum. Bir seferinde bir dükkândan badem satın almak iste-
dim. Ancak bademin İtalyancasını bilmiyordum ve satıcı da ne
istediğimi bir türlü anlamıyordu. Yanımda bir adam duruyor-
du ve “Hanımefendi, size yardımcı olabilir miyim?” dedi.
“Lütfen,” diye karşılık verdim. Bademleri aldım ve elimdeki
paketlerle piazza’da yürümeye başladım – o bey peşimden
geldi ve “Size eşlik ederek paketlerinizi taşıyabilir miyim?” di-
ye sordu. Ona döndüm – sözlerini sürdürdü: “Kendimi tanıt-
mama izin verin – Doktor Walter Benjamin” – ben de kendi
adımı söyledim.” (s. 170-171)

Ankara, 11 Haziran 2001

Notlar

[1] Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener (İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım, Mayıs 2001).

[2] Paul Celan, “Beni de Kat Acılara”, çev. Ahmet Cemal.

DİP METİN

Doğum gününe ve ormana...

“Olduğu gibi ifade edilen hakikatten daha zavallı bir şey yoktur. Böyle bir yazma biçimi kötü bir fotoğraf bile değildir. İster kuru gürlütle, ister müzikle, isterse yardım çığlıklarıyla olsun, hakikat, gücünü kendi derinliğinden alan tek bir vuruşla insanı irkiltmek ister.”

Walter Benjamin



ÇOCUK GÖZÜ

Köpek öylesine yoğun, korkutucu değil, aksine huzur dolu bir yapışkanlıkla bakıyordu ki, bakılan dünya onun gözleriyle dinlediğini hemen fark ediveriyordu. Bu bakışmalarda ortalığı kaplayan sessizliğin nedeni buydu işte. Bu durumda onun – tıpkı tavşanlar gibi, ya da suaygırları, ya da yarasalar gibi– kulaklarıyla da görebildiği düşünülebilirdi pekâlâ. İçinde çamurlu bir kederin var olduğu, doğanın sudan gelme ve suya dönecek olan fısırtısı – sessizlik. Taşlara, ağaç köklerine ve kabuklu hayvanların kabuklarının içine yazılı olan – söz. Dili düğümleyen, kişinin ruhunun bedeninden taşıdığını anladığı, taşan ilk

damlayla berrak ve kuştan hafif bir suskunluğa sürüklendiği – an.

“Varlığın dili sessizliktir,” dedi, “gözler dinler, kulak görür orada.”

Peki ya konuşan?

“Konuşan yoktur ve gerçekte konuşan hiç olmadı, olsaydı bu belirsizlik olmazdı.”

Peki ya dil?

“Dil koklar.”

TUHAF HASTALIK

Küçük bir çocukken, televizyondaki bir dizi filmde komiserin yüzünü 5 rakamına benzetirdim. (Beş rakamının neye benzediğini, anlattığı bir masaldan sonra babam kâğıda çizip göstermişti.) Ne zaman televizyonda bu dizi oynasa, aynı komiser ekrandan bana bir 5 rakamı gibi bakardı. Onu başkalarının da benim gördüğüm gibi görüp görmediğini merak ederdim. Sormak için cesaretimi toplamam uzun zaman alsa da, hayal kırıklığım ani ve kesin olmuştu. Nesnelerle aramdaki ilişkinin bana yaşattığı benzer deneyimler çocukluğum gibi geçip gitseydi, nesnelerden harflere/sözcüklere nüfuz etmeseydi, bunu burada yazmazdım. Asıl büyük hayal kırıklığını ilkökul birinci sınıfta yaşadım. Sınıfın –muhtemelen okulun da– en geç okuyan öğrencisiydim. Harfler çok karışıktı ve nedenlerle doluydu! Harflerde herkesin gördüğünü görmeyi, herkesin anladığını anlamayı ben de çok istiyordum, ama sanırım çok bakmıştım ve hâlâ sadece bakıyordum. Tam umutsuz bir vaka olduğumu düşünmeye başlamıştım ki, bir sabah öğretmenim beni çağırdı ve karatahtanın önünde göğsüme kırmızı kurdeleyi taktı. Hayatımdaki ilk en sevinçli ve her nasılsa –inanın hiç unutmadım!– en kederli andı. Sevinçliydi çünkü herkes gibi ben de yepyeni



bir ülkeye adımımı atmıştım. Ama bu durum bakmanın antik işlevini gözlerimden silemedi. K hâlâ saksıda iki mazıydı benim için – ve tüm küçük ü’ler, i’ler ve ö’ler, lego oyuncaklarımın en değerli joker parçaları. Ama eskiden iki saksı arasında bir asma köprü olan birkaç i, ö ve ü, şimdi artık Kwai Köprüsü’ydü...

İMGE

İmge, sözcüğün çocukluğu ve hatta o çocuğun doğumudur. İmge, sözcüğün silik, belki de olmayan fotoğrafıdır. Dil eğer, yaşayan, varoluşa koşut bir olguysa, imge olsa olsa sözcüğün yokoluşu, ölümü olabilir. İmge cırlıçıplak söz’dür.

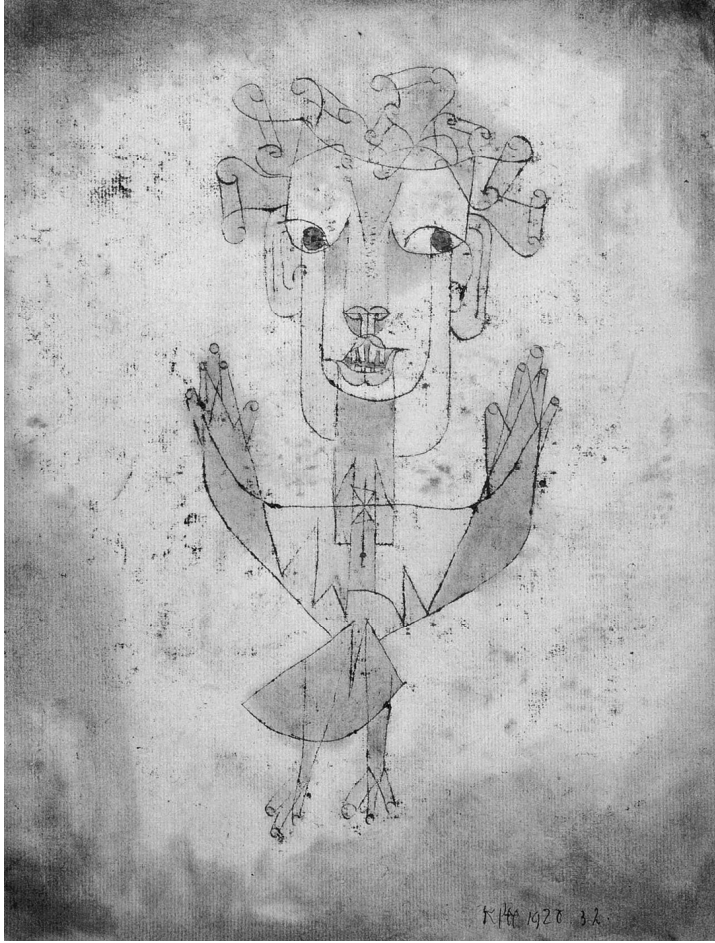
Gül karmaşıktır, hiçbir şeyin imgesi olamaz. Gül ile imlenmeye çalışılan şeyin gerçek imgesi tomurcuktur; doğrusu, tomurcuğun gül olamamış –gülememiş–, gülden artmış kalıntısı, dibidir. Gül güler.



Tek bir söze/imgeye ulaşabilmek için şair sözcüğün üstüne yığılmış tonlarca toprağı boşaltmak, ya da sözcüğe giydirilmiş milyonlarca gömleği soymak, gülü yolmak zorundadır. Bu toprak/gömlek/yaprak, sözcüğün 'işlev'i ya da 'anlam'ıdır. Öyleyse, imgeye ulaşmak ters yönde, geriye doğru bir yolculuktur.

ÜST-DİL

Bu yolculukta, 'adlandırıcı' insan dili, *yazının* diğer sanat dallarından ayrılan yanıyla trajik biçimde ilişkilidir. Ne resim, ne müzik, ne heykel, ne de sinema bir üst-dile gereksinim duyar, ona ulaşmaya çalışır. Çünkü, resim, müzik, heykel ve sinema dilinin malzemeleri olarak renk, ses, toprak/taş ve (kopyalanmış) görüntü, hizmet ettikleri sanatın dilinin temel unsurları oldukları (dilsel iletimi yükledikleri) ölçüde, birer üst-



dildirler. Sanattan bağımsız olarak, rengin, sesin, toprağın/taşın ve görüntünün gündelik iletimde somut, kullanılabilir işlevleri/anlamları yoktur. Bu 'soyut' ve alabildiğine 'sembolik' niteliğin nedeni, konuşmak için renge, sese, toprağa/taşa ve görüntüye dolaysızca gereksinmememizdir. Renkle konuşmayız, sesle de, ne de taşla, toprakla, görüntüyle – sözcüğün hapsetti-

ği *anlamla* konuşuruz. (Tüm bir uygarlık dil ile kurulmuştur. Bu anlamda, mühendislik şiirsel metinlerin tersyüz olmuş biçimidir.)

Konuşurken tek bir kaygımız vardır, basittir: anlaşılır olmak. Anlam harcıâlemidir, anlaşabilmek mutluluk verir. Bir gereksinimimizi en basit, en anlaşılır şekliyle karşımızdakine aktarınız. “Nereye gidiyorsun?” “Çiçekçiye.” “Bana da dönüşte bir paket sigara alır mısın?” Dilin bu harcıâlem kullanımını gündelik yaşamda daha karmaşıklştırmak ne kadar anlamsızsa/saçmaysa, şiiri dilin bu çeşit kullanımıyla yazmak da o denli boşunadır. Yemek yemek, sevmek, su içmek her insan için nasıl biyolojik, ve konuşmak nasıl toplumsal bir ihtiyaçsa, şiir de şairler için yapay bir *gereksinim*dir. Şiir bir zorla/n/madır. Bu zorlanmadır ki, üst bir dile ihtiyaç duyar. Hissettiğimizi, düşündüğümüzü, gördüğümüzü iletemediğimiz, yanımızdakiyle paylaşamadığımız anda başlar. Çaresiz bir edimdir. Şiir, iletilemezi iletebilmek içindir. Bu noktada bile şairin kullanmak zorunda olduğu, bildiği dildir.

Şair bir üst-dile ulaşmak, dahası onu yaratmak zorunda olan kişidir. İyi de, şair bunu neden yapar?

Şairin de tek derdi vardır: anlaşılır olabilmek. Şair anlaşılır olabilmek adına dili ‘deforme’ ederken, kaçınılmaz olarak kendisine ve tüm bir dünyaya yabancılaşır. Çünkü kendisini ve dünyayı ifade edebilmek için ulaştığı, ulaşıyor olduğu bu yeni dil kullanım dışıdır, anlamsızdır. Sonunda, şiirin yazıldığı dil, tüm yadırgatıcılığı, yararsızlığı ve büyüleyiciliğiyle şairin varoluşunu kuşatan, emip içine alan tek ve mutlak bir alan olarak belirir. Şairin yapabildiği ise, tüm bir dünyaya –kendisine de– karşı koyabilmek, hayatta kalabilmek için, bu alanın sınırsızlığı içinde, yer yer onun çatlaklarına sızarak yaşayabilmekten ibarettir. Anlamsızlığın sürekli pekiştiği, üst üste yığıldığı görkemli, fakat bir o kadar da kaçak bir yapı inşa eder şair. En küçük sarsıntıda kolayca yerle bir olabilecek bu binada kim

tehlikeden uzak, huzur içinde bir yaşamak umabilir ki? Şairin kendisinden başka...

“Şiirin dili bir tek şairin anladığı dildir.”

Peki bu dil ne işe yarar? Şiir yazmaktan başka hiçbir işe. Şair “şiiri eşeledikçe” yararsız bir dile ulaşır, kullanımı olmayan bir dile. Bu dille tanımlamaya çalıştığı her şeyle birlikte, kendi varlığının da ‘hiç’liğine varır. Şair işe yaramaz adamdır. Bir gün öylesine yararsızlaşır ki, ya kendi kendisini ya da hayat onu öte yana fırlatır. Şiirin kaçınılmaz cehennemidir bu.

Şair, sözün tohumunun çatladığı anı arayan/kollayan bir seyyahdır.

Çoğunlukla ‘toplumcu gerçekçi’ şairlerin düşündüğünün aksine, şair toplumun önünde giden adam değildir. Kuşkusuz bilinciyle ve sezgisiyle fazlasıyla sivrilmiştir, fakat o, tam da yaptığı işle şimdiden geçmişe giden kişidir. Şair topluma sırtını dönen adamdır. Dili deforme ederek kullanım dışı bir dili yaratırken, gerçekte, ulaştığı yeni dilin ne denli saf, yalın, anlaşılır olduğunu, geçmişte bir yerde işe yaradığını ve gelecekte bir yerde de kullanılabilir olacağını bilir. Bu bilgi çeşidi, hissedişten ya da sezgisel kavrayıştan öte/de/dir. Şair bir *Angelus Novus*’tur. Sırtını geleceğe dönmüş, kanatlarını yolmaya çalışan kişidir. İnsan aklının ve bilincinin umutsuzlukla kesiştiği noktada, *Angelus Novus*, mitolojik kahraman Sisyphos’un çektiği acıya da bakar. Mitolojide kutsallığı değil, fakat, çağımızın mahrum olduğu şeyi, cesareti, duygudaşlığı ve yiğitliği görür.

“KAPALI ŞİİR YOKTUR,
ŞİİRE KAPALI OKUYUCU VARDIR.”

Bu tümce ‘zahmetli’ şiirin ne denli az okunduğunun özetidir. Bu da okurun şaire karşı savunmasıdır. Okuyucu direnebildiği yere kadar bu belalı adama direnir. Okuyucu *anlam telaşını* sü-



rüncemede bıraktığınca yaşayabilir. Bunu da şiiri anlamaya çalışarak yapar: korunmalı bir yol. Oysa şiiri anlamamızın nedeni Anlam değil, Deneyimdir. Bugün bir fısıltı olan bir şiir, yarın bir çığlığa dönüşür. Halbuki şiir aynı şiirdir, görünüşte kişi de... Olan sadece şudur: Okuyucu direncini yitirmiştir.

İMGEYE/SÖZE ULAŞMAK

1.

İmgeye ulaşmak geriye doğru bir yolculuktur demiştim. Geri dediğim, –yeniden kristalleşen, hani ya sözün tohumunun çatladığı anlarda beliren– dilin kökenidir, buna *homurtu* da diyebilirsiniz. Bu yolculuk öncelikle şiirin nasıl yazıldığıyla ilgilidir. (Bu noktadan sonra olabildiğince öznel olmalıyım. Söyleyeceklerim kendi şiir deneyimimden damıttıklarımıdır.)

Şiirin işçiliğine inanmıyorum. Yazarken inanmıyorum. Şair düşünerek yazmaz ya da şiir düşüncenin ürünü değildir. Çünkü şiir ürün değildir. Şiir Yaratı'dır! Zamansal, mekânsal, estetik, etik; tüm denetimlerden, donanımlardan arınmış, yalıtılmış –boşluğu alınmış– bir ana ihtiyaç duyar, ki bu az eğimli, ılık ve yapışkan anlık sadece hissedilebilir. Bu an her şeyden, şairin kendisinden bile bağlantısızdır, özgürlüğün karanlık soluğunu kopuk kopuk, belli belirsiz, endişeyle soluduğu andır. Sonsuz ya da hiç kadar çok değişkenle ilgili ve her haliyle tanımsız olduğu varsayılan bu an tüm bir güne, iki güne, aya, yıla yayılabilir, fakat asla bir ömre değil. Şiir yazmak *bu* zamandan ve uzamdan *o* ana taşmak, *o* anın içine savrulmaktır. (Şiir yazan şair, varoluşun kristalize olmuş halidir.) Düşünmeye başlamaksa, hani ya *o* anın içinde –zorunlu ya da değil– verilen her mola, geriye dönmektir. Her mola, varoluşu yeniden, bu kez ters yönde kristalleştirir.

Fakat şair en vasıfsız işçidir. O, kelimenin tam anlamıyla bir ameledir. Ama ne zaman? Şiir yazmadığı zaman. Şair yapıtının işçiliğini şiir yazmadığı dönemde yapar; düşünürken, okurken, bakarken, yürürken, sevişirken, uyurken, yerken, içerken, işerken – şair yapıtını kurar. Sıradan insanların akılla süslediği tüm bu edimler şair için gül kadar karmaşık, kaotiktir. Şair *bakar* – her şeye ve her seferinde bir muammaya bakarmışçasına merakla/şaşkınlıkla, antik bir alışkanlıkla. Bu süreçte bilinç şairi



rahatsız eder, sezgi ise tahammül sağlar. Şair, çağrışımların girdabında yaşar. Çağrışımların sonsuzca biriktiği, içe sığmaz olduğu, fısıltının duvarları yıkacak tizliğe ulaştığı noktada, ki sezgisinin bilincine yenik düşeceğini, yok olacağını, öleceğini hissettiği andır, geçmişten “bir imge gelir ve onu alnından oklar”. Şair, işte, bu despotça gelen imgeyi yakaladığında, kendisini anaforun tam ortasında şiir yazarken buluverir. Şiirle karşı-

laşır! Yazmaktan başka çaresi, yazmaktan başka seçeneği yoktur. Çünkü sezgi şairin kanıdır. Şiir yazmak bilincin kirlettiği kanı temizlemektir, kaçınılmaz olarak *en aydınlık bilinçle* yazılır!

Şair yazarak bilincini tüketir/gömer, sezgisini gün ışığına çıkarır. Yeniden, bir daha. Bu anlamda, sezgi sürekliliğin imidir. Şair eğer şiirin işçiliğini yaratıcı süreçten sonraya bırakır, ‘şiir bitti’ dedikten sonra yapmaya kalkarsa, bir sözcüğü değiştirmek zorunda hissederse kendini, bunu asla başaramaz. Dedim ya, şiirin işçiliği kristalize olmuş anlarda yapılamaz. Bu anlardan sonra ise yapı siva tutmaz. İşçilik çoktan başlayıp bitmiştir. Şairin bile haberi olmadan! O aslında olan şeye olmamış diye bakandır, buna mecburdur. Yok eğer o sözcüğü değiştirmeyi başarırsa, ya yanıliyordur, ya da, kopuk kopuk da olsa, yaratıcı sürecin hâlâ içindedir – ki bu kopukluk şiirde hissedilir. (Hayat boyu şiir uzamının içinde hapsolmuş Baudelaire bir istisnadır!)

Ben yanıldığımı düşünüyorum. O tür çok şiir yazdım, ve çoğunu yırtıp attım, kimine ise kıyamadım. Fakat hepsi de üründü. Gerçekten bir kopuş, sürükleniş, bir *otomatik tutsaklık* olarak, saf/katıksız bir bilinçle yazdığımı *bildiğim* şiirlerin el-yazmalarının üzerinde, kimi dizelerin yanına, üstelik dizeleri yazar yazmaz, “Bunu olduğu gibi bırak, asla değiştirme, buna güven!” diye notlar düştüğümü anımsıyorum. Şiir uzamının şairin bilincine bu beklenmedik ve otomatik uyarıyı –ilk kez– yaptığı anın aykırılığı, şiirin yaratıldığı süreçteki bilincin korunç aydınlığında şifrelidir. Bu çok yadırgatıcı anın üzerinde düşünmek gerekir: Kuşkusuz şiiri yazanın kendisi bile, yaratıcı süreçten çıktıktan sonra, her zamanki denetimli –seken de diyebilirsiniz– bakışıyla o şiirlerin en parlıtlı yerlerini –*homurtuları* da diyebilirsiniz– anlamayacak ve değiştirme gereksinimi duyacaktır.

2.

Şairin imgeye ulaşmak için geçmişe doğru yaptığı yolculukta, şimdi de, yazgısının *önkoşulu* olan 'Bakmak' ile biraz daha ilgilenelim. Bunun için, şiirin birim malzemesini sözcükten imgeye taşımalı, imge ile karşılaşmalıyım. "İmge, sözcüğün silik, belki de olmayan fotoğrafıdır," demiştim. O zaman *imgelem* için de bir *kadrajlama/çerçeveleme* demem gerekir.

Sonsuz bir matrisin içinde yer alan yapılarınız ve sonsuz bir matrise bakıyoruz. Kendi gözlerimizin içinden bakıp, kendi görmek istediğimizi görüyoruz. İki tane gözümüz var fakat *çokul* bakamıyoruz, ya da çok *yavaş* bakıyoruz. Neden? Çünkü gözümüz var, üstelik iki tane.

Simetri, doğanın, dolayısıyla da insanın kendi kaotik yanını gizleyebilmesi için Tanrı'nın insanlara bağışladığı bir lütuftur. Çift denge/yanılsama unsurudur. Simetriğin daima tek, bir tane odak noktası, merkezi vardır. İki gözümüzle baktığımız şeyin merkezine yoğunlaşırız, ya da iki gözümüz de aynı noktaya bakar, bakmak zorundadır. Bir göz diğerinin gördüğünü sunar, onaylar, sabitler. Böylece, görmek başlar. (Bakmak ve görmek zamana bağlı fonksiyonlardır; ya da, zaman, bakmak ve görmek edimlerinin bir değişkenidir.)

Tek gözümüz olsa ne olur? Tek ne simetriktir ne değildir.

Bir an için odanızın duvarında asılı olan bir tabloya baktığınızı düşünelim. Tablonun karşısına geçin, onu *net* görebileceğiniz bir *mesafede* durun. Gözlerinizle tablonun üzerinde gezinmeye başlayın, acele etmeyin, ayrıntılarda yoğunlaşın, durun, bakın ve tabloyu minik minik parçalara bölün. Bir süre sonra sağ gözünüzü avucunuzla kapatın. Gözünüzü avucunuzla iptal eder etmez, kısa bir süre için baktığınız resmin netliğini/derinliğini yitirirsiniz, dengemiz bozulur. Resimdeki tek bir noktaya yoğunlaşmaya çalışın ve *mesafeyi* yeniden ayarlayın. Tek gözle bakmaya alışır alışmaz, az önce iki gözünüzle yaptığınızı bu kez tek gözünüzle tekrarlayın. Kapalı olan gö-

zünüzün avucunuzun içinde tabloya bakan gözünüzün hareketini takip ettiğini hissedeceksiniz. Bakamayan göz, bu kez, bakan gözün gördüğünü sınamamaz – sınamak istediği halde sınamamaz. Bu *geri beslemenin* engellenmesi devam ettikçe, bakması engellenen göz serbest gözü bir *gerilim* altında tutar. Kapalı olan gözünüzün varlığını unutana dek, bu kör takip resme yoğunlaşmanızı engelleyecektir. Bakan göz bakamayanın boyunduruğu altına girmiş, esiri olmuştur. Ne zaman ki kapalı olan gözünüzü devre dışı bırakmayı ya da onun işlevini bütünüyle açık olana aktarmayı başarırırsınız –kapalı gözün varlığını tamamen unutursunuz–, işte o zaman tablonun üzerinde iki gözünüzle yaptığınıza benzer çerçevelemeyi bu kez tek gözünüzle yapabilmeye başlarsınız. Bir süre sonra, tek gözle, ama gerçekten tek gözünüzle aynı resim üzerinde yaptığınız taramanın iki gözünüzle yaptığınızdan daha hızlandığını, gittikçe hızlandığını fark edeceksiniz. Baktığını sınavan ve böylece algıyı yavaşlatan ikinci bir gözünüz yoktur artık. Yanılmak için sadece bir gözünüz vardır!

3.

Fotoğrafa yeni başlayanlar ilk çektikleri resimlerde bir şaşkınlığı, hayal kırıklığını yaşarlar. Elde ettikleri fotoğraf, vizörden baktıkları, gördükleri ya da düşündükleri gibi değildir. Nesneler, insanlar hiç olmadıkları yerlerinden kesilmiş, çerçevenin/fotoğrafın dışında kalmışlardır. Fotoğrafçı bir süre çıplak iki gözle gördüğünü, vizörden bakan tek göze dilediği gibi sığdırmayı başaramaz. Biraz kurnaz olanlar iki adım geriye giderek *mesafeyi* arttırır.

4.

Elinize bir fotoğraf ve fotoğraftan daha büyük boş beyaz bir kâğıt alın. Kâğıdın ortasından, kenarları 3-4 santimetrelilik bir *kareyi* kesip çıkarın. Fotoğrafı masanın üstüne, kâğıdı da fotoğ-

rafın üstüne koyun. Minik pencerenin sınırladığı ayrıntıya bakın. Bu ayrıntı *yeni* bir fotoğraftır – *fotoğrafın karesi*. Sonra kâğıdı fotoğrafın üzerinde usul usul gezdirerek yeni pencereler, yeni ayrıntılar keşfedin, yepyeni fotoğraflar çekin. Böylece tek bir fotoğrafı sonsuzca çoğaltabilirsiniz. Bir süre sonra, bu bitimsiz çoğaltımı aynı fotoğrafın (mümkünse) daha büyük basılmış bir kopyası üzerinde yapın, fakat bu kez kâğıtta açacağınız pencereyi –diyelim kenarları 2 santimetrelilik bir kare olacak şekilde– biraz daha küçültün. Bu kez de, bırakın fotoğrafın tümünü, ilk denemedeki daha büyük kare pencereden elde ettiğiniz herhangi bir ayrıntıda/fotoğrafta (ya da, fotoğrafın daha büyük baskısını kullanmanız mümkün olduysa, ilk kare pencereden elde ettiğiniz herhangi bir ayrıntının/fotoğrafın ayrıntısında bile) onlarca yeni ayrıntı, yepyeni fotoğraflar göreceksiniz. İlki kopyanın karesidir. Fotoğrafları büyültürken pencereyi küçülttükçe, pencereden görünen her bir grenin/konturun/noktanın birer fotoğraf olduğunu anlarsınız.

Bu keyifli oyunla hayatınızın keşfini yaptınız: SANAT ZAHMETE DEĞMEZ...

5.

Yaptığımız deney aklınıza derinlik sağladı. Ama gözleriniz yorulmuş olmalı. Masanın başından kalkın ve pencerenin önüne gelin. Tutsak gözünüzü serbest bırakın. Gündüz yıldızlarının sönmesini bekleyin. Önünüzde geniş bir manzara olduğunu hayal edin. Çerçeveye alıp ondan bir tablo yapın. Bakın, bakın – en uzağa, en geniş şekilde bakın. Bir süre sonra kameranızın penceresini/diyaframını kısmaya başlayın. Böylece, alan derinliğini arttırarak uzaklıkları yakınlığa, manzaradaki ayrıntıları çoğaltmaya başladınız. En uzak dağ yamaçları gözünüzün dibine geldi mi? Devam edin, gözlerinizi daha da kısın. Yamaçtaki bir meşe ağacına yaslanmış dinlenen bir bakarken hayalleri gözünüzün dibine geldi mi? İçtiği sigaranın dumanı

beyninize nüfuz etti mi? Devam edin, gözlerinizi daha da kısın. Hayaller ve manzaradaki her şey *silikleşmeye* başlasın. Şimdi de yumun gözünüzü. Tablo yok. İşte kadraj!

ŞİİRİ ÖĞRENMEK

1.

Bir çocuğa paralellik kavramını nasıl öğretirsiniz? “Aynı düzlem üzerinde bulunan ve birbirleriyle kesişmeyen doğrular birbirine paraleldir” diyerek mi; yoksa, “paralel iki doğru, aynı düzlemde yer alan ve sonsuzda kesişen doğrulardır” diyerek mi? Hangisi kolayınıza geliyorsa onu söylersiniz, ki hiç kuşkusuz, bu iki tanımdan daha kolay olan birincisini seçersiniz. Oysa, ilk tanım paralellik kavramını bir analojisi üzerinden verir, ikincisiyse işin felsefesine değinir. Peki ya, tren yolunun ortasında duran ve rayların ufukta kesiştiğini gören bozkır çocuğuna ilk tanım yetebilir mi? Rayların içinden ufka doğru yürüyen, derken koşan, hızlandıkça dünyanın yuvarlak olduğunu anımsayan çocuğa, evrenin sonsuzluğunu nasıl anlatırsınız? Bu kez, paralellik kavramının felsefi tanımı, sonsuzun analojisine yaklaşmaz mı?

2.

“ — Bakayım güzel yüzüne, dedi. Canlandım. *Ömrümde Sükât*’u okurken bir tek şey düşündüm: Çocuk şiiri ya da çocuklara göre şiir yoktur. Nerdense? Şiir, matematik gibi kolaydan başlanıp öğrenilmez. Kolaylık, bir beğeni olarak yerleşiverir insanın kişiliğine. Sonra da kolay kolay değiştirilemez. O yüzden en zorlu şiirlerle başlanmalıdır dili sevdirmeye, beğenileri eğitmeye, kişileri çağdaş kılmaya. Bu konuda bir eğitim söz konusu ise, en son vardığı yerden başlanmalıdır.” (Turgut Uyar, *Şiirin Günlüğü*, Ocak 1968)



BİR ŞİİR NE ZAMAN BİTMİŞ SAYILIR?

1.

“Kapalı Şiir Yoktur, Şiire Kapalı Okuyucu Vardır”da, anlam telaşını sürüncemede bırakan okurun şiire yaklaşımını tartışırken şöyle demiştim: “Oysa şiiri anlamamızın nedeni Anlam değil, *Deneyim*dir. Bugün bir fısıltı olan bir şiir, yarın bir çığlığa dönüşür. Halbuki şiir aynı şiirdir, görünüşte kişi de. Olan sadece şudur: Okuyucu direncini yitirmiştir.”

Direncini nasıl yitirir okuyucu? Deneyimle. Peki ama, bugün ile yarın arasında hem okuru hem de şiiri içine koyduğum

bu çokça durağan süreçte birdenbire değişen nedir ki, bu, şiirin okuyucuyu teslim alvermesini, başka bir deyişle, kişinin şiirle bir anda ve yerde örtüşürmesini sağlar? Tamamen irademiz dışında gerçekleşen *yapıtla karşılaşma* anıdır bu. Bu kristalize an, deneyimim bilgisinin görünür olduğu andır. Yoksa ne insan statik bir yapıdır, ne de şiir. Eğer bu karşılaşma anı gerçekleşmezse, bugün ile yarın arasında ne biriktirirseniz biriktirin, ne çok deneyim yaşarsanız yaşayın, şiirle aranızdaki *mesafeyi* kapatamazsınız. Ne gam! (Gene de, hiç kuşkusuz, bu an deneyimin içindedir.)

2.

“(…) Bir resim ne zaman bitmiş sayılır? Bir çift ayakkabının teki gibi zaten varolan bir şeyin karşılığı olduğu zaman değil, ressamın o resme önceden tasarladığı biçimde en uygun bakma anının gelmesiyle resim biter. Resim yapmanın süreci, ister kısa ister uzun olsun, resim yapmak gelecekte o resme bakılacak anları kurma sürecinden başka bir şey değildir. Gerçekte, ressamın düşlediği ne olursa olsun, bu anlar tümüyle önceden belirlenemez. Bu anlar hiçbir zaman resmin kendisiyle tam olarak doldurulamaz. Buna rağmen, resim gene de tümüyle bu anlara seslenir.” (John Berger, *Şiirin Saati*)

3.

Yaratırken ressamın düşlediğini, şairin dili ‘deforme’ ederkenki kaygısı gibi okursak, Berger’in resim için söylediğini şiir için de olumlayabiliriz. Fakat anlaşılır olabilmek bizim dışımızdakilerle ilgilidir. Üstelik, şiirle buluşabilmemizi olanaklı kılacak olan karşılaşma anı bu denli dışımızda ise, bu nasıl mümkün olacak? Bu ana kadar okuyucunun tıpkı bir “Karınca-yien” gibi görkemli bir bekleyişi sürüncemede bırakması mı gerekir? Başka bir söyleyişle, okuyucu da şiiri okurken, şa-

irin onu yazana kadar yaşadığı kaygıya benzer bir endişeyi mi duyumsar?

Şiirin bir yaratı olduğunu, şairin de şiiri yazabilmek için tüm denetimlerden/donanımlardan –buna şimdiden sonra karşılaşma anlarını da ekleyelim– arınmış, yalıtılmış, kendinden bile bağlantısız bir ana ihtiyaç duyduğunu söylemişim. Bu andan önceki süreçte ise şair bakarak, düşünerek ve ‘yanlış okuyarak’ şiirini kuruyor, onun işçiliğini yapıyor, ve birden kendini, çoktandır farkında olmadan kurmaya başladığı şiirini yazarken buluyordu. İşte tam bu ana *şairin kendi şiiriyle karşılaşma anı* diyorum. Şair bu andan önce bir bakarken, bir hayalkeş, okuyan, deşeleyen, “meslekten komplocu amatör bir dedektif”, bu andan sonra ise dinleyen/yazan/örten, Tanrılarla eğleşen bir kâtiptir! Böylece, okuyucunun da, hızlı zaman deneyiminin yaratısı bir şiirle karşılaşabilme anının –ideal anlamda– benzer bir sürecin/ çabanın içinde olasılık kazanması gerektiğini düşünebiliriz.

4.

Bir ‘okur’ olarak Edip Cansever’le karşılaşabilme anı için yıllarca beklediğimi anımsıyorum. Doğum günümde armağan edilen *Bezik Oynayan Kadınlar’ı*, okumayı –gerçekten– denedikten sonra kütüphaneme kaldırdım. Okuduklarımı anlamamıştım. Yıllar sonra bir gün kitabı yeniden elime aldığımdaysa, daha ilk dizede büyülediğimi anımsıyorum.

Direncin kırıldığı bu karşılaşma anı, üzerinde düşünülmeyi fazlasıyla hak ediyor. Şiirin anlamı/anlamları bir yana, sanırım beni kitapla gerçekten buluşturan en önemli etken, zorlu şiirin kendi anlamımı/anlamlarımı yaratma gereksinimime *dolaysızca* yanıt vermesi, beni bu tür bir çabanın içine sürüklemesi olmuştu. Diyebilirim ki, bu zorlu şiirle karşılaşma anından sonra, ilk kez, nesnelerle aramdaki bulutsu ilişkiyi sözcüklerle de yaşamaya başlamıştım. Önceki şimdikini hazırlamıştı. Özlediği ge-



nişlik için fırsat kollayan ve bir anda daha koşulsuz, daha tereddütsüz ve daha bir cesaretle açığa çıkan bir okuma biçimi, görünür kıldığı imgelerle, bilmediğim bir yerde, varlığında olmadığını sandığım çatlaklardan, varlığında anlamlandıramadığım yerlere nüfuz etmiş ve beni topyekûn teslim almıştı.

Şiiri, anlam telaşını sürüncemede bırakma alışkanlığının sınırsız devingenliği, sonsuz kadar geniş hareket alanı içinde, anlamak için değil fakat durmadan çoğaltmak ve böylece seyreleceğini ummak için okuyor olduğumu hissediyordum. Böylece, mutlak anlamı sürüncemede bırakarak, ki şiir buna sonsuzca uygun ve tam da bunu istiyor gibiydi, imgele-ri/çağrışımları kendi imgelemimde durmaksızın devindiriyordum. (İmgenin anlam demek olduğunu henüz bilmiyordum.) Şiirin içinde anlamını hiç bilmediğim bir sözcüğe rastladığımda, o anlamsız sözcüğe bakan gözlerim onu gittiği her yere götürüyor, nesnelerde, şeylerde, insanlarda sınıyor, onlara doğru

fırlatıyor, kırıklarını, yansımalarını topluyordu. Fakat buna izin veren şiirin kendisiydi. Anlamını bilmediğim sözcük, aynı dizedeki diğer sözcüklerin de anlamlarını bozuyor, onları kolaylıkla mekândan ve zamandan soyutlayabiliyordu. Bendeki durumsa bir yatkınlıktı sadece. Ve bu yoğun belirsizlik o vakit korkutucu değil, tersine inanılmaz yaşatıcı ve büyüleyiciydi. *Suyu içine çeken pamuk gibiydi, hayat veriyordu tohuma.*

Peki ama, beni böylesine akıldışı bir okumaya zorlayan neydi? Birçok kişi için kolaylıkla zorunlu bir kaybediş anlamına gelecek Savurganca Bir Bakmak'ın devamı Savurganca Bir Okumak'ı neden ısrarla sürdürüyordum?

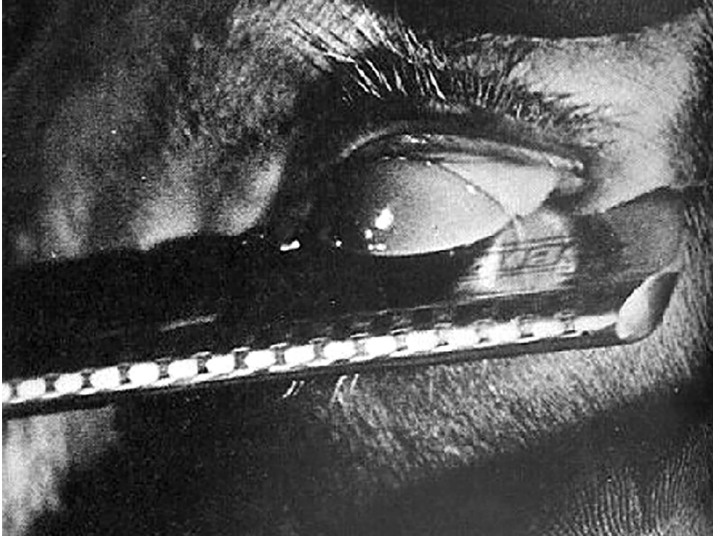
“ETKİ ENDİŞESİ”

1.

“(…) Bloom’a göre büyük [güçlü] şairlerin kararlılıkları ve yaratıcılıkları, onların ‘kendilerinden önce gelen şairlerle ölesiye güreşmeleri’nde yatmaktadır. Şöyle ki, bu şairler, diğer şairlerin hayalgüçlerine dayanarak şiirlerinde kullandıkları öğelerden meydana gelen ‘alanların’ dışında, kendilerine ait bir imgelem alanı kazanmak amacıyla kendilerinden daha önceki şairlerin eserlerini ‘bile bile yanlış okurlar.’ Bu da onları ‘bir borçluluk yükü altında derin endişeye sürükler’. Bloom, ‘etki endişesi’ ile Freud’un ‘Oidipus kompleksi’ni birarada kullanır. Sana kimliğinin arayışında olan şairin endişesinin, şiirsel babasıyla, yani kendinden önceki şair(ler)le, yaptığı bilinçaltı mücadelesinin bir yansıması olduğunu savunur.”

2.

Kurmaya çalıştığım poetika, eski çağlardaki ‘güçlü’ şairlerin esinlenme deneyimini sürdürür ve –postmodernitenin savladığı– “anlam ve deneyim ya da varoluş arasında çağdaş dün-



yadaki uyuşmazlığa" rağmen, bu deneyimin şair için hâlâ olası olduğunu, *okur* için de olması gerektiğini varsayar. Kapitalist tüketim toplumunda, özgül deneyimin gözden çıkarılmasına koşut, unutulmuş ve unutturulmuş bir şiir deneyimidir bu. (Bir şiir kitabıyla hayatları altüst olmuş, tanıma şansına eriştiğim güzel insanlar bu olasılığın kanıtlarıdır.) Oysa, Camille Paglia'nın *Cinsellik ve Şiddet, Ya da Doğa ve Sanat* adlı yapıtının açıklamalar bölümünden alıntıladığım ve Harold Bloom'un *Şiir Kuramı*'nın can alıcı bölümünü özetleyen yukarıdaki pasaj, aklı karışık modern kuramcının da kapitalist yaşantının yönlendirmelerinden/gözbağcılığından kaçamadığının en 'etkileyici' örneğini sunarken, şiir uzamıyla ve bu uzamın yaşattığı deneyimle taban tabana bir zıtlığı, olağanüstü yaman bir çelişkiyi gözler önüne serer. Bu deneyimi sulandırmak adına, iki büyük ve yaygın (dolayısıyla kasıtlı) hata yapar. Birincisi, sanatsal yaratının bilinçaltında bir 'bilinçsizlik durumu' olduğunu sezdirme gayretidir. Oysa, şiirsel algılamaya içkin bir bilinç

sıçraması olarak tanımlanabilecek bir tür *aydınlanma* nedeniyledir ki, şiirsel uzamdaki deneyim, belki de, Freudyen bir okumaya tabi kılınmayacak tek deneyimdir. Şiir uzamının ve deneyiminin yadırgatıcılığı ve toplumsal yaşantıyla arasındaki muazzam mesafe, ikinci ve daha genel bir hataya kapı aralar: şiir adına (dışarıdan) söz söyleme alışkanlığı.

‘Güçlü şairler’ bir komplekse, bir borçluluk yükü altında derin bir endişeye sürüklenmeseler özgün imgelemelerini yaratamazlardı demek, çok gösterişli olmakla birlikte, dilin soyutlama sorununu ve dolayısıyla şiirsel uzamın özgün koşullarını hiç dikkate almayan boş bir iddiadır. Poetik bakışa içkin bir ‘yanlış okuma’dan söz edilebilir, fakat etkilenme endişesiyle ‘bile bile’ yapılan bir yanlış okuma değildir bu. (Böyle bir sav, bilim adamları *kör* şairin içtenliğini ölçebilecek bir terazi bulana kadar, hırsızların kullanabileceği hoş bir bahane sunabilir ancak.) Kaldı ki, boşluğu alınmış bir uzamda düşünceyi dışlayacak kadar hızlı bir yazma deneyimi bu tür bir okumaya zaten izin vermez. Bu, olsa olsa, poetik bakışın özünü oluşturan aykırı, tutkulu, çocukça ve, dolayısıyla, tırnak içinde bir ‘yanlış okuma’dır. Bu, balıkgözünün, üst-dilde ya da imge dilinde şiirsel sözcük olarak açığa çıkacak olan bulutsu görüntülerin, bir hükmüdür. Daha iyisini Benjamin’dan devralıp söylersek, her okuma edimi, hayatın/hakikatin derin akustiği içinde, büyüsi sonsuzluğunu ya da sonsuzluğu büyüsunü içinde barındıran Dil’in iznine tabidir. Her okuma başlı başına bir ‘yanlış okuma’dır. İçtenliği kadar işlevi de vardır.

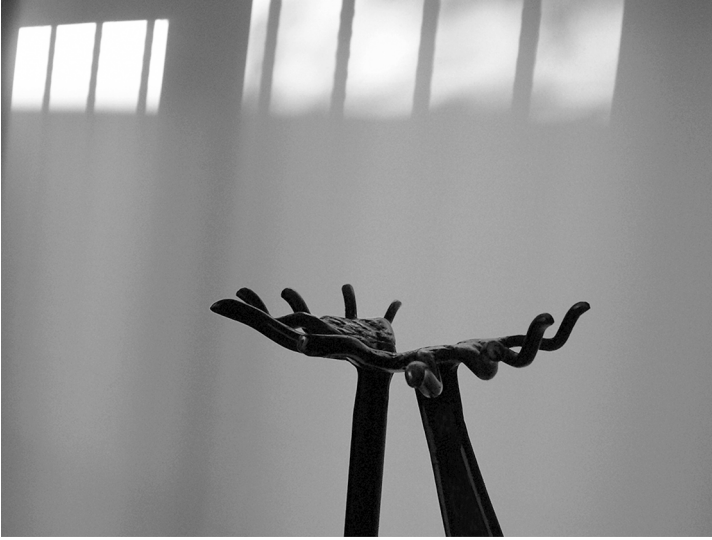
Ressamın resmi yaparken boyasını seyreltmesi gibi, şair de, malzemesini sözcüklerden harflere, yani işaretlere, yani tek tek ‘imgelere’ ayırtırmak, işe buradan başlamak zorundadır. Şiir dilinin çetrefilliğinin ayırtında olan fakat hiç şiir yazmamış (ama belki resim yapmış) bir okur da, zorlu bir şiirle karşılaşabilmek için işe –kuşkusuz etki endişesinin *markajı* dışında– tıpkı bir resme bakar gibi bakmakla başlayacaktır.

KWAI KÖPRÜSÜ

1.

Okur için, deneyimden karşılaşma anı olarak açığa çıkacak süreç yaratıcılık gerektirir. Poetik bakma yetisinin şemsiyesi altındaki bu yaratıcı süreç, şairin yaşadığıyla benzer olmalıdır.

Okuyucu, yapıtı okurkenki şiirle bakıştığı süreçte, şairin şiirini aradığı süreci farkında olmadan devralır. Tek bir farkla: Bu kez okuyucu, şairin şiirinin işçiliğini yaptığına benzeyen okuma sürecinde her an yaratıcı olmak zorundadır. Bir tersyüz ediş. Bir tahterevalli. Ya da, başka türlü söylersek, okuyucu, şairin şiirinin işçiliğini yaptığı o yoğun ve kaotik bakma edimini yapıta yöneltir. Okur, şairin şiirini yazmadığı, şiiri aradığı, biriktirdiği süreçte kendisini sarmalayan dünyaya baktığı gözlerle, fakat bu kez yapıta bakar: evrenin içine sığıldığı yapıta, evrenin izdüşümü yapıta. Karşılaşmaktan başka çaresi, ‘yaratmak’ için başka seçeneği yoktur. Şiir ya da yapıt olarak şairin sessizliği (Michael Ende’nin *Uzun Bir Yolculuğun Sonu* adlı öyküsünde öykü kahramanı Cyril’e bir resimle yaşattığı) benzer bir karşılaşma anının ardından, okuyucu için (Cyril için de) bir fırtınaya dönüşür. Bu karşılaşma anından sonra okuyucu, şairin bir fırtınanın ardından –ya da fırtınayla birlikte ve fırtınanın tam ortasında– ama sessizce dokuduğunu, büyük bir gürültüyle sökmeye başlar. Sökülen her ilmik, okuyucunun –hedef tahtasının– kendi deneyimleriyle, kendinden bağlantısız sandığı bir yerde yeniden dokunmaya başlar. Bu, okuyucunun –şairi gömerken– kendini kurma/yaratma çabasından başka bir şey değildir. Yenidir. Alışılmadık, zorlu, sarsıcı ve büyüleyicidir. Uzayan duygu başka çeşit bir borçluluktur. Hesapsızca gülümseyen minnet duygusu. Köprü kurulmuştur.



2.

“Blanchot’ya göre dil, dış dünyayı, gerçekliği yansıtmanın bir aracı değildir, aksine dil, edebiyatın nesnesi olarak, gerçekliği yıkar. Edebiyatın konusu da gerçeğin yokluğudur. Dolayısıyla yazma eylemi, kelimelerin içlerinde barındırdıkları ölüm vasıtasıyla yokluk ve hiçliğe varır.”

3.

“Karanlık Thomas”ın tanıtım sayfasında söylenen yukarıdaki tümceler, şiir uzamının dışı için doğrudur. Şiir dilinin yansıtmadığı ve yıktığı gerçeklik dış dünyanın gerçekliğidir; vardığı hiçlik ve yokluk da öyle... Bataille’in tersine, Blanchot, (nedense) şiir uzamının kendi iç gerçekliğinin şair için *değeri*ni hiç tartışmamıştır. Yazı uzamına dair tüm söyledikleri, haklı olarak karanlık, ürkütücü bir tablo koyar önümüze. Bu tablo, hiç kuşku yok ki, aynı zamanda şairin itici gücüdür, ve belki sonradan, büyülenmesinin önkoşulu diye de okunabilir.

Ama, şairi *gönendiren* bütün bu yıkımlar, yöneldiği ya da yıktığı şeye ilişkin olarak ona, deneyimle dilde mühürlenmiş başka bir gerçeklik sunabilir ve şiir uzamında kaçınamayacağı bir ülkü kazandırabilir. (Çünkü bu gönenç tüm insanlar için olasıdır.) İç dünyanın gerçekliği, yıktığı ya da yıkacağı savlanan dış dünyanın gerçekliği için neden bir değer taşımasın ki? Ya da, içten içe taşıdığı hissedilen değerın önündeki büyük engelin, yani dilin, dilde aşılması neden mümkün olamasın? Aslında, alıntının alt metni yanıtı içinde barındırır: Çünkü herkes ölümden korkar. Yalnızlık ölümdür: “Yazmak, içinde büyülemenin tehdidinin olduğu yalnızlığın doğrulanmasına katılmaktır. Başlangıcsız ve sonsuz yeniden başlamanın egemen olduğu zamanın yokluğu sakıncasına kendini bırakmaktır.”

4.

Dışarıdan bakmak suyu bulandırır. Dili de. Oysa, ne denli imkânsız görünürse görünsün, böyle acımasız bir dilin okuru bulduğu bir çatlaktan imgenin kara kuyusuna çekme olasılığı her zaman için mevcuttur. Blanchot –gene– haklıdır: “Eleştiri ancak eserin özünde varolan sessizliği dile getirebilir.” Yapıtın ve onu var eden deneyimin gürültüsünü ise ancak Deneyim (sahibi) haykırabilir.

5.

Şiirin ya da yapıtın özünde var olan ve okurun ortaya çıkarmaya çalıştığı sessizlik, şairin yaratıcı süreçte kendisinden sonuzca ötelenmiş olan tüm denetimler, donanımlar ve karşılaşma anlarıdır. Okuyucu kendi karşılaşma anıyla birlikte bu denetimlerin/donanımların, yani yapıtın –kuşkusuz kendi sessiz çünkü gömülü ya da yeraltındaki varlığının da– bir kısmını gün ışığına çıkarır, kendinin birazıyla yüzleşir.

Şiirle okuyucu arasında kurulan asma köprünün altından, *kötü* dünyadan *iyi* olanına doğru hayali bir ırmak akar. *Beğeni* bu ırmağın önünü kesen settir. *Deneyim* bu setin tuğlasıdır.

Şair cesedini görmek için mezarını kazan adamdır. Bu ceset şairin çocukluğudur. Onun hayatı boyunca aradığı konuşamayan çocuk gözüdür. Okuyucu ise, şairin mezarından çıkarttığı toprağı telaşla tekrar onun üzerine boşaltır. Okur şairi her defasında ve yeniden gömer. Mezarın üzerine fazladan yığılmış, gömütü bir tepe yapmış komşu toprak nereden mi çıkar? Ayağının altındaki boş çukurdan! Peki ama, okuru kim gömecek şimdi?

6.

Ona dokunup da her şeyi gördüğünüz an (ki tüm zokaları yutmuş çırılçıplaksınız demektir), aynı zamanda bu olağanüstünün sürekli olamayacağının da dehşetle farkına vardığınız andır. Geri dönüş kaçınılmazdır, çünkü orada yalnız yaşanmaz. Fakat bu sürgün öyle birdenbiredir ki, ona/oraya ulaşmanızı sağlayan yoğunluk içindeki her şeyle birlikte tersinir ve hiçbir şeyin iletilemediği boşluğa dönüşür, boşluğu yaratır. Bilgi bilgisizliğe, ses sessizliğe, dirim ölüme bırakır yerini.

Varlığı algının sınırları içinde görülebilir, işitilebilir kılan şeyin tam da hiçlikle sarmalanmış, tam tamına hiçlik sayesinde olduğunun korkunç aydınlığıyla bakar, dışa dönük göz. Varoluşu gördüğü yerde, yok oluşun kanıtı oluverir. Somut, çaresiz ve kopuk. Konuşamayan göz, kendi gözünüz. Yetkinliğin sınır taşı gibi, mutluluğun eşiği gibi. Şiiri yok eden, dünyayla dolan göz.

Yazgının çemberi kapanmış, şiir için çıkılan yolculuk trajik sona varmıştır. Ödünç verdiği yaşamı geri alan şiir, varlığınıza attığı derin çizikle sizi şiire dönüştürür. Sadece evreni gezip gelmiş yorgun gözlerin aşına olduğu şiire. Bir çeşit kefarettir böylesi, ve paylaşılamadığı sürece asla ödül değil...



ETİK

“Eğer edebiyat ‘ahlâki’ değerleri en derinlere yerleşmiş insanların” kendini ifade edişi olmasaydı (*otantik olduğu ölçüde ve kendi bütünlüğü içinde*) büyük bir tehlike yaratabilirdi.”
(George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*)

Orman, 28 Aralık 1996

Görseller

Sayfa 29: Ricardo Villagran, “Portrait of My Daughter”.

Sayfa 31: Luis Buñuel’in “Endülüs Köpeği” filminden.

Sayfa 32: Ansel Adams, “Rose and Driftwood”.

- Sayfa 33: Paul Klee, "Angelus Novus".
- Sayfa 36: Eylem Elif Coşkun, "Waiting".
- Sayfa 38: Auguste Rodin, "La Danaide".
- Sayfa 44: Lawrence Winder, "Lesson".
- Sayfa 47: Eylül 1940 hava saldırısından sonra Londra Holland House Library.
- Sayfa 49: Luis Buñuel'in "Endülüs Köpeği" filminden.
- Sayfa 52: Suat Kemal Angi, "Good Luck Outsiders".
- Sayfa 55: Man Ray, "Fly and Landscape".

ŞİİR-SİNEMA *ya da*
ADLANDIRMA-DEFORMASYON

Gizem'in adına ve söz ile zenginleşen her şeye...

“Bizi çevreleyen şeylere, onlara isim verdiği-miz ve ötelere geçtiğimiz ölçüde tahammül ederiz.”

Cioran

“Bir düş görüyorum ya da gözlerim açık, hayal kurduğum bir şeyin beni alıp götürmesine izin veriyorum ve daha sonra, bir sözleşme imzalayarak, biraz tahta, iki güzel kız ve bir çift projektör ile bu fantezimi somutlaştırmayı başarıyorum. Tıpkı benim yaptığım gibi yaparak, uyuklayarak ya da hiçbir şey düşünmeye- rek herkes bu fantezimi görebilecektir. Yaratma macerasında bizi kim yönetiyor, bütün bunlar nasıl olup bitiyor? Bizim içimizde gizlenmiş birine ya da bir şeye duyulan inançla, bizi tanımayan bu yanımıza güvenerek, onu kendi haline bırakarak yardımcı olduk.”

Federico Fellini



BU YAZI, birinci bölümünde, “Sözcüklerin ardı ardına gelmesini ve belirli satırlara indirgenmesini şiir konumuna yükselten nedir?” sorusuyla başlayan derme çatma bir yazıda¹ rastladığım “Bir Pasolini Alıntısı”nı karşısına alacak. Bunu yaparken, gündelik konuşma dilinin değil fakat şiir dilinin neden sembolik olması gerektiğinden hareketle, sinema dilinin de kaçınıl-

maz olarak sembolik olması gerektiğini ‘*deformasyon*’ kavramı bağlamında ve *Etik Kaygı*’yla irdelemeye çalışacak. Kurmaya çalıştığım poetikayı ‘besleyen’ aynı yazıdaki tek bir söze, şairin adeta bağırarak söylediği “Adlandırmayacaksınız! Adlandırılmış olanın adlandırılmışlığını savunmayacaksınız!” terennümüne Walter Benjamin’in ağzından temel oluşturucu ‘net’ bir yanıt sunarak başlayan ikinci bölüm, son olarak, *Yüzyıllık Yalnızlık* ile “Cadı Kazanı” bağlamında *Adlandırma/Deformasyon* ilişkisini biçimlendirmeyi deneyecek.

1.

BİR PASOLİNİ ALINTISI

“Sinemayı bir göstergeler dizgesi olarak ele aldığımda, yazılan ya da konuşulan dilin (lingua) aksine sinemanın konvensiyonel ve sembolik olmayan bir dil (linguaaggio) olduğu ve gerçekliği simgeler aracılığıyla değil, bizzat gerçekliğin kendisiyle anlattığı sonucuna vardım. Sizi anlatmam gerekirse, sizi bizzat sizinle anlatırım; şu ağacı anlatmak istersem bizzat kendisiyle anlatırım. Sinema gerçekliği gerçeklikle anlatan bir dildir (linguaaggio). Öyleyse sorun şu: Sinemayla gerçeklik arasındaki fark nedir? Görünürde fark yok. (...) Bir film yaptığımda gerçekliğin içinde yer alırım, ağaçların arasında ya da sizin gibi insanların içinde; edebiyatta olduğu gibi kendimle gerçeklik arasında konvensiyonel ya da sembolik bir filtre yoktur.”

ETİK KAYGI

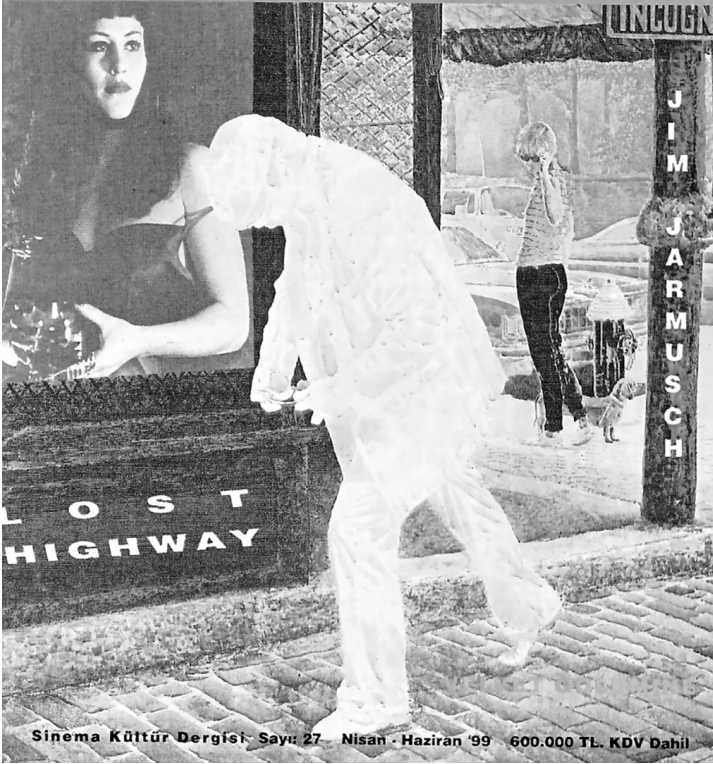
Şiir üzerine söylenecek her söz, onu söyleyen şairin kendi şiir anlayışı bir yana, benim belki eksik ya da yanlış anımsadığım, “Şiir şeytan işidir” sözünün şaşırtıcı ve ürpertici engeline

25. KARE

YENİ DALGA
DOSYASI

BENİM ADIM JOE

MESAJINIZ VAR



Sinema Kültür Dergisi Sayı: 27 Nisan - Haziran '99 600.000 TL KDV Dahil

takılmak zorunda kalır. Çünkü Baudelaire'in dediği gibi: "Şiirin temelinde felsefe yatar; ama şiir öncelikle uğursuz bir şeydir, bu yüzden temelinde felsefe yatmalıdır ister istemez." Ne

ki, şiirin uğursuz bir şey olabilmesi için temelinde felsefenin yatması hiç de gerekmez.

Söylenen ve daha söylenecek her söz, yalnızca deneyimlerin bir ifadesi olan ve tam da deneyimlere yaslandığı için içsel bir dilsizliğin dile gelme çabası olarak düşünülmesi gereken şiirin doğası gereği, bundan böyle yeniden ve bir kez daha düşünülüp, tartılıp söylenmek zorundadır. Başka ve daha net bir deyişle, ister salt şiir olarak isterse şiir üzerine söylenmiş söz olarak ortaya çıksın, şiire, “şaşırtıcı söz”e dair olan, şeytanla yüz yüze gelmiş olmanın etik tavrını içermelidir. Çünkü yalnızca deneyimler, kendi içinde değerli ve ulaşılamaz saf bir içtenliğe sahiptirler. Hele de sözü edilen deneyim, “bütün putlardan cayma, tanrıların yokluğuyla karşılaşma”, bir anlamda uğursuz ve tehlikeli bir yolculuğa/arayışa ve kiminde nihai karşılaşmaya denk düşen bir uzamda gerçekleşen Şiirsel Deneyim ise, şairin kendiliğinden edineceği/kavuşacağı etik tavırdaki şüphe aramak, ya da şairin en başta kendisini aldatıyor olduğunu düşünmek, kıskançça ve budalaca bir çabadır.

Bu etik yapıta siner. Kendiliğinden. Şaşırtıcı söz olarak okura/dışa yansır. Oysa şiirsel sözcük gramerdeki sözcüğün ta kendisidir. “Şiire kapalı okur için şiir de kapalıdır.” Fakat, *saf iletişim ve mutluluk uzamı* denilebilecek şiirsel uzam ve bu iç uzamdaki yaratıcı süreç, şairin kendisi için bile içinde uzun süre barınamayacak denli yoğun bir yalnızlık ve tehlike barındırır içinde. Bu uzamın sözü, doğası gereği ve anlamın tıpatıp kendisi olduğu halde anlaşılmaz olmaya, *imge* denilen ve her kişinin kendi eksik/sınırlı deneyimlerinin ürünü olan sanal görüntülerden anlam(lar) üretmeye çalışacaktır. Elbette üretebilirse!

Öyleyse, doğası gereği imgenin koruyucu işlevi vardır, anlam ise tehlikelidir.

Yapıta kendiliğinden sinen ve okuru –bir süre sonra şairi de– şiirden, yani tehlikeden ve mutluluktan olabildiğince uzak

tutan bu ahlaksal tutumun bilinçli uzantısı, yalnızca birkaç gerçek/seçilmiş yazıcının yapıtlarında muazzam bir sancı, tam tamına bir iç serüven, hesaplaşma olarak kendini gene yapıtın derinine nüfuz ettirmiştir. Zaten ateşlenme olasılığı çok zayıf olan bombanın ıpslak fitilini kesme misali, ikinci fakat bilinçli bir *müdahale*dir bu. Yani, bir yanıyla deneyimin özgün koşulları gereği kendiliğinden, diğer yandan yine bu deneyimin tanıklığıyla şairin bilincinde şekillenen ikinci bir müdahale (aslında birinci!) olarak yapıta nüfuz eden etik, işte budur.

*Dip Metin'*in George Bataille'dan alıntıladığım son fragmanı (Etik), şairin ahlaki duruşu ile yapıtın kapalı olma zorunluluğu arasındaki ilişkiyi akla getirir. Okur, anlam telaşını sürünce-medede bıraktığına ya da şairin belalı işine direndiğince yaşayabileceğini düşünse de, şairin okuru yapıtın cehennemine çekmek istemesi ile yapıtın var edilme koşullarının (şiirin kapalı uzamının) okur tarafından içselleştirilmesindeki olağanüstü zorluk birbirleriyle çokça çelişir. Ama bu bariz çelişki Bataille'ın söylediğini doğrular.

Öyleyse, ahlaki değerleri en derinlere yerleşmiş şair/yazıcı, okuru tam da şiirsel yaratı uzamının dışında tutmak isteyen, o uzamda birdenbire biçimlenmiş üst-dilin yadırgatıcılığıyla, şaşırtıcılığıyla (kapalılığıyla) yetinmeyen, gene de, bir vesileyle içine girilebilir endişesiyle, metnin/şiirin kapısını bile isteye bir kez daha kilitleyen kişidir. Bu tutumla –gerekli gördüğü bu ikinci müdahale ile– bir anlamda yaptığı işe, evrenin kâtipliği işine ve böylece en özgün metne (şeylerin tinsel diline) ihanet ettiği düşünülebilir. Ama bu ahlaki olgunluk, insana daha yaraşır bir dünya beklentisini mutlak bir vaat olarak sürekli yaşatır. Ya da, vaadin vaat, deneyimin deneyim olmasını sağlar. Yalnızca Şiirsel Deneyim, içinde hem mutluluğu hem de mutsuzluğu barındırdığı ölçüde, kişiye yekpare ve donanımlı bir dünya sunar, silahları, kaçış yollarını, tüm stratejiyi bağışlar.

Bu ikinci müdahaleyi nasıl yapar şair? Türlü biçimlerde ve her şair için farklı olabilir bu. Yazıcı, her fırsatta metin ile okuyucunun arasına girer, okuru metinden, metnin anlamından/hakikatinden uzaklaştırır. Bunu bazen, 'esinlenmenin tehlike ve boşluğunu tartım ve uyakla', bazen de ironiyle doldurarak yapar. Anlatının en ciddi, en yaşamsal yerinde, ironi, dramatize edilen öğelerdeki inancı saçmanın kıyısına yaklaştırır. Türlü ve ulaşılacağı yerde sınanması neredeyse imkânsız göndermelerle, lirik bir metnin ya da şiirin aşkın coşkunluğu, bile isteye, içinde zamanın ve düşüncenin durakları görünür oluncaya kadar parçalanır. Vesaire...

Sanki şair, şiiriyle okura, "Git kendi şiirini yaz!" demek ister.

Ne var ki, kapalı uzamın içinde biçimlenmiş üst-dilin eğilip bükülme çabası olarak tüm bu yapılanlar, sanılanın aksine *direnç* de kazandırır.

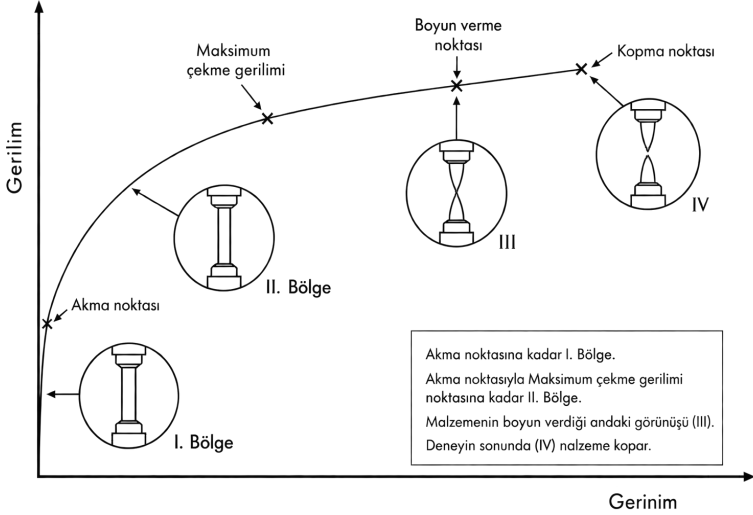
Sonuç olarak, etik kaygı, iletilemez olanı iletilebilir kılabilmek için bir üst-dille (ya da, gündelik olana gündeliğin içindeki *yavaş* gözlerle bakıldığı sürece kaçınılmaz biçimde hiç kadar yararsız algılanacak bir imge/işaret diliyle) yazılmış metnin, bir kez de ve olası türlü biçimlerde okura yabancılaştırılması kaygısıdır. Edebiyatı bir al gülüm ver gülüm oyunundan ötede, varoluşsal bir ölüm-dirim sorunu olarak gören, Bataille'ın deyişiyle "*ahlâki değerleri en derinlere yerleşmiş insanların*" ortak etik kaygısı. Ona seslenmek isterken aynı zamanda onu bu baş belasından uzak tutabilme kaygısı. İki zıt kutup arasında korunması gereken bir *mesafe*. Neresinden bakılırsa bakılsın bir erdem. Bu ahlaki olgunluktur ki edebiyatın yalnızca bir iletişim probleminden ibaret olmadığını, fakat onu da kapsayan çok daha zahmetli bir çabanın içinde tüm varoluşa yönelik bir *aydınlanma, arın(dır)ma* projesi olduğunu gösterir.

ÇEKME DENEYİ²

Malzeme mühendisliğinde, çoğunlukla metal malzemeler üzerinde uygulanan ve malzemenin yük (gerilim) altındaki davranış özelliklerini (mukavemet, uzama miktarı, tokluk, vb) araştıran, prensibi ve uygulanabilirliği oldukça basit fakat elde edilen bulgular açısından çok *yaşamsal* olan, dolayısıyla çok sık yapılan temel bir deney vardır.

Çekme deneyi sonunda elde edilen bilgiler malzemenin genel karakteristiğini oluştururlar ve gündelik yaşamda *tasarım* amaçlı kullanılırlar. *Standart* bir biçim verilen –deney sonucunun gözlemleneceği orta bölgesinin çapı uçlarına oranla daha da azaltılan yuvarlak kesitli metal çubuk– numuneler, çekme deneyi aletinin çenelerine, uçlarından, dikey konumda tuttururlar. Böylece, makinenin çenelerine sabitlenmiş numune, gene bu çeneler üzerinden malzemeye iletilen gerilim ile düşey ekseninde çekilir. Malzeme, üzerine uygulanan (ve diyelim miktarı sabit hızla artan) bir gerilim ile *deforme* olmaya başlar.

Metal malzemelerde iki tür deformasyon (bozunma biçimi ya da bölgesi) vardır. Üzerindeki çekme yükü sabit bir hızla arttırılan malzeme *akma* sınırına gelinceye kadar (I. bölgede) *elastik* olarak bozunur. Bu, şu demektir: Bu sınır noktasına gelinceye dek, malzemeye uygulanmakta olan yükü bu bölge içindeki herhangi bir yerde malzemenin üzerinden kaldırırsanız, malzeme baştaki hiç yüklenmemiş –deforme olmamış– şekline geri döner. “Elastik” deformasyon kalıcı değildir. [Tıpkı bir lastiği bir miktar çekip bıraktığınızda lastiğin eski uzunluğuna geri dönmesi gibi. Ya da çocukken henüz nefesinizin bir balonu şişirmeye yetmediği, onu belki birazcık kınıldatmaya yetebildiği günlerdeki balonları düşünün. Ya da, iyisi mi, henüz emeklemeye başlamış bir çocuğun, annesinin tüm uyarılarına karşın inatla sobaya doğru yöneldiğini düşünün!]



“Akma noktası”, malzemenin kalıcı biçimde deforme olmadan taşıyabileceği yük sınırıdır. Yok eğer, deneye devam ederseniz, malzemenin akma sınırı aşılar aşılmaz, metal malzemede ‘plastik’ deformasyon diye adlandırılan *kalıcı* bir bozunma başlar (II. bölgede). Uygulanan gerilim arttıkça, malzemenin boyu uzarken kesiti daralır (Akma noktasından Boyun verme noktasına kadar). Bu çeşit bozunma aynı zamanda *içsel* bir bozunmadır. Malzemenin kristal yapısındaki atomların oluşturduğu kafes yapılar bozulmaya, atomlar arasındaki bağlar zayıflamaya, atomları taşıyan düzlemler kaymaya, yer değiştirmeye başlar.

Malzemenin üstündeki yük miktarı arttıkça bu içsel bozunmanın derecesi de artar. İç yapının bozulması, gerçekte malzemenin şekilsel değişikliğinin de nedenidir. [Balonunuzu şişiren annenizin neden bir süre sonra durduğunu merak edersiniz. Oysa sizin istediğiniz daha büyük, çok daha büyük balonlardır. Bir fırsatını bulup sobaya dokunduğunuzda ise, ateşin bu saf bilgisini ar-

tık hiçbir şey benliğinizden silip atamaz. Ateş bedeninize ve ruhunuza imzasını atmıştır. Bedeninizdeki bozunma zamanla iyileşip hiç iz kalmasa da, ruhunuzdaki deformasyon kalıcıdır. Daha sonra hayatınız boyunca ateş hakkında çeşitli yollarla –diyelim kitaplarla– size öğretilecek hiçbir bilgi, o günkü çıplak/dilsiz/sessiz gözlerinizle edindiğiniz saf bilginin yerine geçemez, ona bir şey katamaz, onunla boy ölçüşemez. Çünkü o andan sonra daha öğrenilecek hiçbir bilgi kalmamıştır. O “iç deneyim” anlatılamaz, dil ile iletilemez! Şiir işte tam bu noktada başlar. Şiir iletilemeziletebilmek içindir.]

Deneye devam edelim. Üzerindeki gerilim sürekli artan ve çoktan kalıcı bir deformasyona uğramış malzeme ikinci bir sınırı değerine doğru yaklaşmaktadır. Bu noktaya kadar metal, homojen diyebileceğimiz bir biçimde gerinir. Yani, boyundaki uzamayla orantılı olarak, malzemenin kesiti uzayan –orta-bölgede daralır. İç yapıdaki bozunma da gittikçe çoğalır. Dışarıdan her şey normal görünmektedir. Ta ki bu ikinci sınır noktasına gelinceye. Bu sınır, malzemenin bozunmuş haliyle –zaten aksi düşünülemez– taşıyabileceği en yüksek gerilim miktarını ifade eder: Maksimum çekme gerilimi. Bu uç noktayı aşarsanız, malzeme bir süre sonra, deneye başlamadan önce kesitini daralttığımız –standart biçim verilmiş– bölgedeki (ki şimdiye kadar tüm deformasyon bu bölgenin içindedir) herhangi bir noktada (III) aniden *boyun verir*. O ana kadar deforme olan bölgenin tamamında homojen ve yavaş yavaş gelişen daralma, tam o anda tek bir noktada ve aniden yoğunlaşır. Malzeme birkaç saniye içinde –deneyin tamamıyla karşılaştırıldığında çok kısa bir süredir bu– boyun verdiği noktadan kırılır, kopar (IV). Çünkü metalin çapı, boyun verdiği noktada uygulanan yükü taşıyamayacak kadar daralmıştır. Artık tüm dengeler bozulmuş, tüm sınırlar aşılmıştır. Kopma kaçınılmazdır. [Metal boyun verir vermez deneyi durdurmak olası mıdır? Çekme deneyi bu amaçlı olmasa da ve deneyin daha önceki aşamalarına oranla çok daha zor olsa da, evet, olası. Fakat boyun vermiş metali ne ya-

pacaksınız, o hiçbir işe yaramaz ki! Örnek olarak öğrencilere göstermek için saklamaktan başka, alıp hurdalığa atabilirsiniz onu. “Şiir ozana yaklaşılabileceği bir gerçeklik ve bir kesinlik olarak verilmemiştir; ozan olup olmadığını bilmez, ama şiirin ne olduğunu da bilmez, hatta var olup olmadığını bile; şiir ona, araştırmasına bağlıdır, yine de bu bağımlılık onu aradığı şeyin efendisi yapmaz, ama onu kendinden kuşkulu ve neredeyse yok kılar.” (Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam)]

Metalin boyun verme noktası ile kopma noktası arasındaki kontrol edilmesi zor süreçte sergilediği davranışı, malzemenin genel karakteristiğini yansıtmaz! Yani, boyun verme noktası malzemenin kopmadan önce (görünürde) anlamlı davranan son noktasıdır. Kopma son sınırdır. Bu iki sınır arası hiç kadar değersizdir? Yoktur! [“‘Şiiri eşelerken’ şair tanrıların yokluğunun zamanı olan yıkım zamanına girer. Şaşırtıcı söz. Şiiri eşeleyen gerçeklik olarak varlıktan kaçır, tanrıların yokluğuyla karşılaşır, bu yokluğun içli dışlılığında yaşar, bunun sorumluluğunu taşır, tehlikesini göze alır, lutfuna katlanır. Şiiri eşeleyen her türlü puttan caymalı, herşeyle ilişkisini kesmeli, ne ufuk olarak gerçekliğe, ne de eğleşmek için geleceğe sahip olmalıdır, çünkü hiçbir biçimde umuda hakkı yoktur: Tam tersi onun umutsuz olması gerekir. Şiiri eşeleyen ölür, uçurum olarak kendi ölümüyle karşılaşır.” (Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam)]

Peki ama, deneyin başında kopmayı gözleyebilmek için, metalin çenelere bağlanacak uçlarına oranla bilerek daha inceltiltiğimiz orta kısmının (deformasyon bölgesinin) tam hangi noktasında malzeme boyun verir ve kopar?

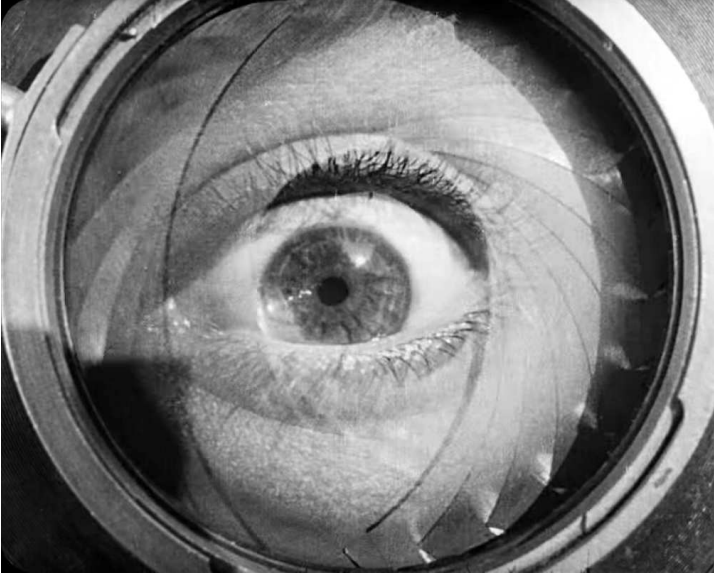
Bu nokta metalin iç/kristal yapısının en zayıf olduğu yerdir. Doğadaki hiçbir malzeme saf/kusursuz değildir. Metal, mikro boyuttaki iç hataların –atom dizilişindeki düzensizlikler, çatlaklar vb– ya da saflığını bozan elementlerin en yoğun olduğu bölgede en zayıftır. Hata boyutsal olduğu ölçüde şekilseldir de. Keskin uçlu hatalar/çatlaklar, yuvarlak hatalara oranla gerilime

daha duyarlıdır. Keskin uçlu hatalar metale uygulanmakta olan yükü bulundukları bölgede yoğunlaştırırlar. [*Camdaki çatlağın tam önüne, çatlak dursun, daha ilerlemesin diye yuvarlak bir delik açarız.*] Kısacası, zayıflık içseldir ve gözle görülmez. Türdeş malzemelerin her biri, aynı deney koşulları altında başka başka yerlerden kopabilirler, *deneyip* görmek gerekir.

SANAT GERÇEKLİĞİN NE KADARINI, NASIL İLETİR?

Bu konuyu tartışmaya başlamadan önce kısa bir hatırlatma yapmak istiyorum. Bir kavram olarak gerçekliği irdelememin amacı, onun değersiz olduğunu vurgulamak için değildir. Tersine, gerçeklik o denli değerlidir ki, gerçeğin olmadığı ya da türlü yollarla değersizleştirildiği yerde özgürlükten ve adaletten söz edilemez. Özgür olmayan ve adaleti aramayan birey sahte ve çirkin bir dünyada yaşar, ona alışır ve onu çoğaltıp üretmeye başlar. Sahte, sonunda gerçek olup çıkar. Öte yandan, gerçek algısında deneye hiç gerek olmadığı, görünen dünyanın tek gerçek dünya olduğu ve kolayca içinde yer alılabileceği ön kabulüyle işe koyulup sanat yapma alışkanlığı da sanatçıyı bu kez farklı bir yoldan fakat aynı sonuca ulaştırabilir. Gerçeklikten söz ederken dikkatli olmak, gerçeğin yanında yer alacağım derken onu ucuzlatmamak gerekir. Bu bağlamda, sanatın öncelikli görevi gerçekliğin içinde/yanında yer almak değil, onu araştırıp bulmak olmalıdır. Bu zorunlu hatırlatmadan sonra yeniden konumuza dönelim.

Sözcüğün, şiirin içine girince bir anda mutlak/gerçek anlamından ya da gerçekliğinden sıyrılıyor gibi olmasının, yoğun bir imge bulutuyla, kat kat silik görüntüyle birlikte yalnızca deneyimlere sürtünerek ilerlemek istemesinin nedeni ne ola ki? Başka bir söyleyişle, sözcüğü mutlak/gerçek anlamından ya da gerçekliğinden alıp şaşırtıcı söz konumuna yükselten güç ne-



dir? Yoksa, gerçeklik hiç de öyle sanıldığı gibi çırılçıplak değil mi? *"Hakikat akustik bir fenomen ve onu kavrama işi de poetik bir iş"* mi yoksa? Ya da, içinde kolayca yer alınan gerçekliğin sinema dili ile –görüntü olarak– sunumunda bile, şiirsel sözcüğün yaratılmasının ve alımlanmasının benzeri bir çeşit *deformasyon* mu var?³

Öncelikle, Pasolini'nin, sembolik olmayan dili nedeniyle sinemanın gerçekliği gerçeklikle bir çırpıda anlatabildiği yargısının üzerine sorduğu, *"Sinemayla gerçeklik arasındaki fark nedir?"* sorusunu başka türlü soralım: *Görünen* ile gerçeklik arasındaki fark nedir?

Görünen, gerçekliğin bir kısmı ya da tamamı olabilir, hiç kadar azını da temsil edebilir. Nasıl ve nereden bakıldığı ile ilgilidir bu kavrayış. Yani, görüntünün deforme edilmiş olup olmadığıyla. Eğer ki doğa ve onun içinde doğanın birer türevi olarak yer alan insanlık çabasının ürünleri ve toplumsal yaşan-

tiya dahil olan şeyler göründükleri halleriyle bize gerçekliğin tamamını yansıtabilselerdi, ya da, daha iyisi, *görebildiği* gerçeklik insana yetebilseydi, konuşmanın dışında üst söylem biçimlerine gerek kalmaz, sanatla var edilen herhangi bir insanlık uğraşısının hiçbir anlamı olmazdı. Uygarlık tarihindeki her insani olgu, insanın doğadan devraldığı ve çoğunda doğaya karşın yeniden biçimlendirdiği –anlaşılabilir bir gereksinim, bir zorunluluk olarak insana özgü, yani *görülebilir* kıldığı– böylece insanı hayvandan ayıran temel bir çaba barındırır bünyesinde: DEFORMASYON.

Doğada yer alan, doğal olan ve salt üremeye yönelik bir edim olarak çiftleşme ya da seks insanın elinde ussallaşmış, bir yığın toplumsal, insana ait kavramla birlikte yaşanmaya başlanmıştır. Bu anlamda erotizm saf cinselliğin deformasyonudur. Deformasyon, yalnızlıkla toplumsallaşma arasındaki ilişkide çok daha belirgindir. Öyle ki, “Yalnızlık toplumsallaşmanın deformasyonudur,” ya da “Toplumsallaşma yalnızlığın deformasyonudur,” dediğimde, açıklama yapmaya bile gerek olmadığını düşünüyorum. Burada, geçişi sağlayan sanattır.

Pasolini alıntısı üzerinden konuşacak olursak, bir insanlık uğraşısı olarak sanatın hiçbir biçiminin gerçekliğin dışında olmadığını, çünkü hayatın içinde olduğunu belirlememiz gerekir. Buna bir de, hiçbir sanat dalının gerçeklikle olan mesafesinin –hiçbir şekilde– ölçüye ve tartıya konulamayacağını, kendi içinde bile kategorize edilemeyeceğini eklememiz yerinde olur. Kaldı ki, gerçekliğin içinde olanın gerçekliği anlatmak gibi bir zorunluluğu yoktur, aynı şekilde, gerçekliğin içinde olması, onun ille de gerçekliğin bir parçası olduğunu göstermez. (Rüya gören insan gerçektir!) Ama biz yine de Pasolini’nin *hatalı* sorusunu genişletelim: Şiirle, resimle, müzikle, sinemayla gerçeklik arasındaki fark nedir? Ya da: Sanat gerçekliğin ne kadarını ve nasıl iletir?

‘Fark’ sözcüğü yanıtıcı olmakla birlikte, farkı anlayabilmek için, öncelikle her sanat dalının malzemesinin gündelik yaşantı içinde insanla olan ilişkisini kavrayabilmeliyiz.

Diğer sanat dallarının malzemesiyle şiirin malzemesi arasında temel bir fark var. Şiirin de kullandığı, tutsak olduğu dil –sözcüklerden oluşan gramer-işaret dili– dışında hiçbir sanatın malzemesi, toplumsal yaşantıda insanın dolaysız olarak baş vurduğu, kullandığı bir *iletişim* aracı değildir. Sağlıklı olan hiç kimse, gündelik hayatın içinde renkle, sesle, çamurla, görüntüyle, jestle iletişim kurmaz. Buradan şu temel farka ulaşılır: Şiir dışındaki sanatların malzemeleri, hizmet ettikleri sanatın dilinin temel unsurları oldukları, dilsel iletimi yükledikleri ölçüde, kendi içinde yekpare, çokça dolayumsuz birer üst-dildir. Sanatın bir üst-dile gereksinim duyduğu ya da bir üst uğraş olduğu, derdinin de yalnızca iletişim sorunundan ibaret olmadığı konusunda asgari bir uzlaşmanın içinde olmak gerekir ki, sanatla gerçeklik arasındaki bitip tükenmek bilmeyen tartışma bize, bu uzlaşmanın en azından kısmen sağlandığını gösterir.

Şiir dışındaki diğer sanat dallarının malzemelerinin toplumsal yaşantı içindeki bu özgün konumu, ressama, müzisyene, heykeltıraşa, yönetmene daha işin en başında, içinde imgelemlerinin sınırsızca at koşturabileceği bir özgürlük alanı sunar. Oysa şair, diğer sanat dallarının yaratıcılarının çabasıca sahip olduğu bu şanstan mahrumdur. Onun her dediği, harflerin birer işaret olarak bir çırpıda yaratması gereken sınırsız algının çoğu zaman menziline bile giremeden, sözcüğün anlamıyla sınırlı ortak algının duvarına çarpar. (Ağaç sözcüğü, ağacın görüntüsünden çok daha somut ve kuşatıcıdır. Eğer ki sözcüğe gözlerinizi kısıp bakmıyorsanız!)

Her şeyden önce, kendi sanatının malzemesi olarak adlandırıcı insan dili, şairin önünde bir engeldir. Kısaca, şiirin zorluğu ya da şairin bilinmez/görünmez sancısı, daha en başta, şairin bir üst-dili yaratabilmesiyle, en azından bu zorunluluğun farkına varabilmesiyle-

le, anlam denilen muazzam engeli kavrayıp aşmaya çalışmasıyla ilgilidir. Gene de, ulaşılan ya da özlenen imge dili gramer dili olacaktır. Bu, her haliyle hazin bir döngüdür.

Başka bir deyişle, şair öncelikle sanatının malzemesini toplumsal bağlamından tıpkı renk gibi, tıpkı ses, çamur ve görüntü gibi bağlantısızlaştırmak, kelimenin tam anlamıyla yararsız/kullanışsız hale getirmek ve böylece yazı dilinin soyutlama olanaklarını diğer sanat dillerinin soyutlama olanaklarıyla eşitlemek zorunda kalacaktır. Fakat bu, yaygın kabul gören şekliyle ve sanıldığıının aksine, dil üstünde işçiliğe/ameleliğe soyunmakla yapılmaz. Sözcüğün mutlak anlamı içinde zaten var olan yararsız ve sanal görüntüyü, yani imgeyi (ya da tersini: imgenin içindeki anlamı) kavrayış, atölye içinde olmaz. Bu yalın söyleyiş, dilin hakikat olarak, söz olarak şiir biçimindeki ifadesi, kendiliğinden, büyüleyici bir keşif olarak ve despotça gerçekleşir. (Aşkın/lirik bir coşkuyla birlikte etik kaygıyla da donanmış olarak) her türlü deformasyonu kendi içinde barındıran, en uç noktada boyun vermiş, ha koptu ha kopacak bu şiirsel üst-dil, atölye çalışmasını yazarken değil bakarken yapar ve kendi kapalı uzamının içinden, tıpkı bir bela gibi, birdenbire ama *zahmetsizce* sökün eder. Ne ki, çoğu zaman, şairin bu yekpare dili ve bu dile içkin yaratıcı süreci 'açgözlü' bir *Karıncayı-yen* gibi tetikte beklemesi gerekecektir.

Öyleyse ve şimdiden sonra, (Dil'i tıpkı ses gibi, renk yahut çamur gibi tüm toplumsal bağlamından ayıklamasının zorunluluğunu fark eden şair için) dillerin olanakları eşitlendi demektir. Bana sorarsanız, bir tek şiir değil, fakat bütün bir SANAT, bu yararsız/kullanışsız dilin (üst-dilin) *deformasyonu* ile başlar.⁴ Üst-dili bir de deforme etme uğraşısı, sanatçıyı, her haliyle toplumsal yaşantının tüm güvencelerinden yalıtılmış, *zamansız/tarihsiz* ve tehlikeli bir uzama davet eder. Bu uzam, tanrısal esinin gelip onun yakasına yapışma riskinin olduğu tek yerdir. Lirikizm buradan beslenir. Tüm deneylerin üstünden

ulaşılan hakikat ve onun tezahürü ve anlamı deneyimin içinde saklı olan yalın sözün derinliği de – hep buradan. Bunun farkına varabilmek ve bunun için beklemek bile, bu boyun verdiren uzama çoktan girmiş, çoktan kalıcı şekilde deforme olmuş olmakla eşdeğerdir.

Peki ama Pasolini'nin ağacı bizzat ağacın kendisiyle anlatmak istemesinde deformasyon nerede? Ağaç gerçek olandır, bu doğru. Ama gerçek olanın görüntüsü –ya da görüntü– zaten başlı başına bir üst-dile aittir. Çünkü gerçek olanın çeşitli yollarla kopyalanmasıyla elde edilir. Pasolini'nin –aslında çıplak gerçeklik demek istediği– herhangi bir nesneye belli bir bakış açısı ile bakması bile, onu göz ile kopyalamasını gerektirir. (Gözün kopyaladığı, daha sonra *anımsanmak* üzere bellekte saklanır. Bu saklama sürecine *zaman* nüfuz eder.) İlk kopyalama da bakmakla başlar. Göz de bir kameradır çünkü – bakılanı türlü deformasyonlarla kopyalayabilen çeşitlilikte bir kamera hem de.

(Göz hastalıklarını bir kenara bırakın ve ağaca türlü değişik biçimlerle bakın: Gözlerinizi kısarak, tek gözünüzü kapatarak bakın, ya da ağlarken, ya da gülerken bakın, yan yatıp bakın, amuda kalkıp bakın, gözlüğünüzü çıkarıp bakın ve nihayet gözlerinizi kapatıp bakın.)

Öyleyse, ağacı bizzat ağacın kendisiyle anlatmak onu gerçeklikle anlatmak demek değildir. Çünkü ağacı bizzat ağacın kendisiyle hiçbir zaman anlatamazsınız. Bunu sadece ağacın kendisi başarabilir. Bu da 'sessizlik' demektir. (Benjamin'in deyişiyse, *dilsizlik*!) Sonuç olarak, görüntüye –bakmak dahil– her müdahale, görüntünün, yani bir üst-dil ile sunulan kopyalanmış gerçekliğin deformasyonu olacak ve sanatın alanına girecektir. Öyleyse, hele de söz konusu sanat olunca, gerçekliğin dolaysız iletimi diye bir şey olası değildir. Başka bir deyişle, kendi gerçeğini iletenin kendi için çabası dışındaki hiçbir iletimin dolaysız bir iletim olduğu söylenemez.

Gelelim sinemaya. Sadece bakmakla ‘görüntüye’ ve dolayısıyla bir üst-dile ait kılınan gerçekliğin filmdeki deformasyonu, hiç kuşkusuz, onun teknoloji yardımıyla *yeniden kopyalanmasını* olanaklı kılan kameranın ta kendisiyle başlar. Filtre de en çok kameranın gözüne yakışır. Ağacın bu kopyalanmış görüntüsü birdenbire, ortak algıya ait bir ağacın mutlak cisimselliğinden azat oluverir. Kim ne derse desin, ağaç artık o bildiğimiz ağaçtan farklılaşmış, deforme olmuştur. *Görünürde* olmayan fark böylesine derindir işte. Tıpkı konuşma dilindeki sözcüğün şiirin içine girer girmez anlamından sürgün oluvermesi, bir yığın silik/yamalı görüntüye karşılık gelmesi ile okuru şaşırtıvermesi gibi, kameradan geçerek yeniden oluşan ağacın bir film karesindeki en *gerçek* görüntüsünün izleyeni derinden etkilemesinin nedeni, ağacın tam da bu deforme olmuş, *başkalaşmış* görüntüsüdür.

Ağaç herkes için bir anda başkalaşır. Bir özlem olarak bile başkalaşır. O *sahte* görüntüdeki herhangi bir ağaç, altında sevgilimizi ilk kez öptüğümüz ya da çocukken üstünden düşüp kolumuzu kırdığımız, yani bellekte durup duran ve yeniden *adlandırılmayı/anlatılmayı* bekleyen “O Ağaç” oluverir. Kameranın kaçınılmaz şekilde deforme ettiğini bir kez de kendi buz tutmuş deneyimlerimiz, artık sadece düşlerimizde yer bulabilen özlemlerimiz parçalar. Deneyim çökmüştür artık. Ağaç, araya sanatın girmesiyle, deneyimi bir anı olarak yaşayan modern insana yoğun bir boşluk duygusunu, davetsiz bir özlem olarak boyun eğmek zorunda olduğu, doğal olmayan yazgısını da anımsatır. Bu yaralayıcı anımsatmada, duyabilen için çözüm de vardır. Kalıcı ve istemediği şekilde *aşırı yüklenmiş* modern insan, boyun vermeden ve nihayet kopmadan önce, bu yükün hiç değilse bir kısmını üzerinden atmalıdır. Bu, hayatta –ya da *diyagramda*– geriye, unutulmuş olana doğru yapılacak bir yolculuk demektir.

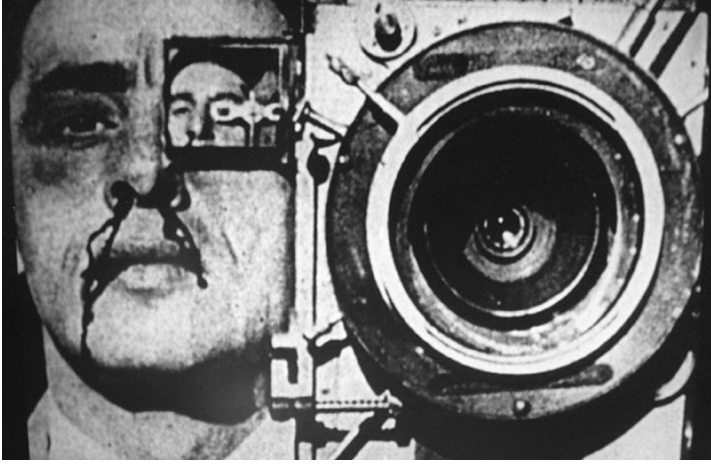
Kamera sayesinde herkes için birdenbire başkalaşan ağaç ile bu ağacın yaşattığı duygulanımların özü ve bu özün insan-

lardaki ortak izdüşümü arasında yoğun bir gerilim oluşur. Bir anlamda, kameranın büküp sunduğunu izleyici de –kilitli bir kapıyı açma misali– ters yönde bükmeye çalışır. Kopyalanmış ve deforme edilmiş görüntünün içindeki bu yoğun gerilimdir ki sinemaya ilk elden büyüsunü ve derinliğini, yani *şiiirsel* sıfatını kazandırır.

Şimdi sırası geldi: Sinema gerçekliğin ne kadarını iletebilir? Kısaca, iletebildiği kadarını.

Sinemanın emekleme sürecinde, sosyalist bir ülkenin *gerçekçi* yönetmeni Dziga Vertov, kamerayı sadece görüntüyü kopyalayan değil, “gözün güçsüzlüğünün aşılması için bir araç” olarak tanımlar.

Çiçek açmış bir ağacın göze sunduğu tapılası görüntüsünde, aynı zamanda onun gizlediği mahrem ve çirkin yanı, yani kökleri de görebilmek (ki Camile Paglia’nın anımsattığı üzere, ağaç diye adlandırılan, ağacın sadece toprağın üstündeki görünen kısmı, yani onun eksik ve yanıltıcı biçimidir), ‘sembolik olmayan’ *gerçekçi* sinemayı aşabilir. Fakat izleyici, örneğin Fellini’nin imgelerle, fanteziler ve rüyalarla örülmüş ‘gerçekçi’ sinemasında durup düşünmek gereksinimi duyar. Fellini’nin kameranın deformasyonu ile yetinmemesi, *gerçeği* abartarak, süsleyerek, güzelleştirerek bir kez daha deforme etmesi, buna gereksinim duyması sayesinde ki, izleyici *şiiirsel* sözün şaşırtıcılığının ve sihrinin benzerini onun görüntülerinde de yaşar. Yönetmen, izleyenin ters yönde gerçekleştireceği deformasyona bile isteye müdahale eder, buna ihtiyaç duyar. Sembolik anlatımla izleyiciye ağacın toprakta gömülü, yeraltındaki köklerini de despotça anımsatırken, tıpkı şaşırtıcı söz gibi, şaşırtıcı görüntüyle izleyenin bilinçdışını kaşır. Umut buradadır! Sanki görünmez bir el içine girmiş ve tüm varlığını kurcalamaya çalışıyor hisseder. Hayatı ve dünyayı gizeme bürünmüş olarak algımlarken, düşsel bir oyuna davet edilmişçesine, kendisine kolayca bir yer bulur. Fellini sinemasındaki görüntü, çıplak ger-



çekliğin içinde barındırdığı aldatıcılığı, süs ile, abartı ile, imge ve fantezi ile aşmaya çalışır. Çünkü Fellini, kendisini anadilinde sıkışmış hissedenden *şair* Pasolini'nin aksine, gerçeğin karmaşık olduğunu saptamıştır. Bu *temel* bakış açısı, dilin doğası gereği, tüm sanat dallarının uzlaşmalı/anlaşmalı olduğunu da kolayca saptayabilir. Sembolik olsun ya da olmasın, asıl uzlaşma, çağ-daş sanat diye anılan sinemadadır!

Henüz sinemanın –ya da sinema dilinin– etkisine katkı yapan, müzik gibi kopyalanmış görüntünün sihrini bileyen diğer teknik olanaklardan bahsetmedik bile. Yalnızca ve sessizce, kameranın saptadığı 'sessiz görüntü' ile ilgilendik. Sessizliğin/dilsizliğin içindeki zengin iletimi vurgulamayı Benjamin'e bırakıp, bu teknik olanakların görüntüye kattıklarına –görüntünün deformasyonu bağlamında– birkaç örnek verelim.

Diyeğim ki bir ağacı çıplak gözün asla göremeyeceği geniş açılı bir objektifle kopyaladınız. O vakit ağacı gerçekliğine sadık kalarak mı anlatmış olursunuz? (Ki artık, ağaç diye adlandırılmış olanın kamera ya da çıplak gözle görünen görüntüsünün bile eksik bir gerçekliğin ifadesi olduğu konusunda hem-

fikir olmamız gerekir.) Ya da uçsuz bucaksız düzlükleri, derin vadileri bir helikopterin içinde, bazen yavaş bazen hızlı *uçarken* görüntülediniz. Genişliğin içinde zaten var olan etkiyi farklı açılarla çoğaltmakla yetinmeyip müzikle de zenginleştirdiniz, doğanın sessizliğini/dilsizliğini sesle bir çırpıda deforme ettiniz. O vakit hangi çıplak/yalın gerçeklikten bahsedeceğiz? Müzik bir yana, kim kamera açılarının ve hızlarının görüntüye nüfuz etmediğini ve böylece onu deforme etmediğini söyleyebilir? Benjamin'in sinemanın çocukluk çağında görebildiğini biz postmodern insan yığını hissedemiyor muyuz yoksa:

“Yakın çekimle uzam genişliyor; yavaş çekimle hareketler uzuyor.”

Bu saptama, *zaman* olgusunun, hayatın her alanına yüzeysel bir temasından çok daha derin bir nüfuziyetine işaret eder: Sanatın olmadığı yerde hayata teğet biçimde, seyri âlem geçtiği düşünülen ya da *elastikmiş* gibi algılanan zaman olgusu, oysa sinema dili ile birdenbire kavranılabilir ve hatta dokunulabilir somut bir olguya dönüşür, hayatı yoğun biçimde dönüştürerek *plastik*, yani kalıcı bir deformasyona neden olur. Ağacı filtre, geniş açı, müzik, yakın ve yavaş çekim ve daha pek çok teknik ve kurgusal hileyle/efektle gerçekte olmayacak şekilde deforme ederek, ya da çırılçıplak görüntü olarak *sessizce* deforme ederek (optiğin temeli olmasıyla gözün en ilkel kamera olduğunu söyledik) sunan bir film karesinin *gizli* ve *çaresiz* amacını tam da yarattığı bu bozunma, diğer bir değişle kullandığı malzeme ele verir!

2.

“ADLANDIRMAYACAKSIN! ADLANDIRILMIŞ OLANIN
ADLANDIRILMIŞLIĞINI SAVUNMAYACAKSIN!”

İyi de nasıl yaşayacağız? Hiç adsız, hiç biçimsiz, hiç dirençsiz? Gerçekliği gerçeklikle tanımladığını düşünen sinema dilinin

yaman çelişkisi olması bir yana, ilk elden, bir şeyin tinsel dışavurumunun başka bir şeyin dili ile iletilmesindeki –ya da dillerin birbirine çevrilmesindeki– güçlüğü anımsatan (ve bu bölümün başlığı yaptığım) sözü neresinden tutup savunabiliriz? Bu tümce, sinema yapıtının didaktik bir mesaj içermemesi gerektiği bağlamında söylendiyse eğer, ifade etmeye çalıştığı şey adlandırmak değil, (daha düşük düzeyde) kavramlaştırmak olabilir. O zaman bile hayatın karşısında fazlasıyla savunmasız kalır insan.

Pasolini bir ağacın filmini neden çeker? Çoktan *adlandırılmış* olan Ağaç hâlâ oradadır ve kendisini sanatçıya göstermeye, kendi dilinde iletmeye devam ediyordur da ondan. Sinema dilinin adlandırıcı işlevi olmasa da, her dil gibi iletici işlevi vardır. Peki ya Pasolini neden bir ağacın filmini çekme gereksinimi duyar? Yönetmen ağacın iletilemediğini mi, eksik mi, yanlış mı, fazla mı iletildiğini düşünüyordur? Eğer biri bile geçerliyse, ağaç insanın ona verdiği ad(lar)dan hoşnut olmayabilir! Fakat bir film ilettiği şeyin (ağacın) tinsel özüne bir şey katamaz. Çünkü görüntü ya da sinema dili adlandırıcı bir dil değildir. Ağacın görüntüsünü sunmakla (ki nasıl sunduğu hiç fark etmez) ve aynı zamanda o özde iletilemez olanı simgelemek yoluyla, o şeyin tinsel özünü daha görünür kıldığını umabilir sadece. Bunu da, kaçınılmaz olarak, o şeyin görüntüsünü deforme ederek yapabilir. Walter Benjamin'e aşına olanlar, sözü ona bırakmaya hazırlandığını fark etmiş olmalıdır:

“Gerek canlı gerekse cansız doğada dilden bir şekilde pay almamış hiçbir şey ya da olay yoktur, çünkü tinsel içeriğini iletmek her şeyin özünde vardır. Tinsel bir özde iletilebilir olan onun *dilidir*. (...) Şeylerin dilsel özü dilleridir; insana uygulanması durumunda bu önerme şu anlama gelir: İnsanın dilsel özü dilidir. Bu, insan kendi tinsel özünü *dilinde* iletir demektir. Ne var ki insan dili sözcüklerle dillenir. Yani insan kendi tinsel

özünü (iletilebilir olduğu ölçüde) tüm diğer şeyleri *adlandırarak* iletir. (...) —*Demek ki şeyleri adlandırmak, insanın dilsel özüdür.* (...) Ne diye adlandırır insan? Kendisini kime iletir? —Ama bu soru insana ilişkin sorulduğunda, diğer iletimlere (dillere) ilişkin olarak sorulduğundan farklı mıdır? Lamba kendisini kime iletir? Ya sıradağlar? Tilki?— Ama burada yanıt “insana”dır. Bu insanbiçimcilik değildir. Bu yanıtın doğruluğu bilgide ve belki sanatta da kendini gösterir. Kaldı ki, eğer lamba, sıradağlar ve tilki kendilerini insana iletmeseler, insan onları nasıl adlandırabilirdi? Halbuki insan onları adlandırır; *insan onları* adlandırmakla kendini iletir. Ama kime? (...) Saf dil-tin içinde insan yaşamı saadet içindeydi. Ama doğa dilsizdir. Gerçekten de Tekvin’in 2. babında, insan tarafından adlandırılmış bu dilsizliğin kendisinin nasıl daha düşük düzeyde bir saadete dönüştüğü açıkça hissedilir. Ressam Müller, Adem’e, onun tarafından adlandırıldıktan sonra kendisini terk eden hayvanlara şöyle dedirtir: “ve sıçrayıp benden uzaklaşmalarındaki asaletten anladım ki, insan onlara ad vermişti.” Ama ilk günahattan sonra Tanrı’nın kelamı toprağı lanetleyince doğanın görünümü tümüyle değişir. Doğanın öteki dilsizliği başlar; işte doğanın derin kederinden söz ettiğimiz zaman kastettiğimiz budur. Kendisine dil bahşedilecek olsa, tüm doğanın yakınmaya başlayacağı metafizik bir doğrudur. (Gerçi buradaki “dil bahşetmek”, “konuşmasını sağlamak”tan farklı bir şeydir.) Bu önermenin iki anlamı vardır. Birincisi şu: Doğa dilin kendisinden yakıncaktır. Dil-sizlik: Bu doğanın en büyük kederidir (ve bundan kurtulması için —sanılanın aksine yalnızca şairin değil— *insanın* yaşamı ve dili doğada yer alır). İkinci anlam ise şu: Doğa yakınacaktır. Ama yakınmak, dilin en güçsüz, en farklılaşmamış ifadesidir; neredeyse duyusal bir soluktan ibarettir; yalnızca bitkilerin hışırdadığı yerde bile daima bir yakınma duyulur. Doğa dilsiz olduğu için yas tutar. Gene de bu cümlelerin tersi, doğanın özüne daha da yaklaştırr bizi: Doğayı dilsiz kılan

onun yasıdır. Her yaşta, dilsizliğe derin bir eğilim vardır; üstelik bu, başkalarıyla iletişim kuramamaktan ya da iletişim isteksizliğinden kat kat fazla bir şeydir. Yas tutan, kendisinin bilinemeyen tarafından tepeden tırnağa bilindiğini hissederek. Adlandırılmak —adlandıran Tanrısal ve mesut da olsa— belki de her zaman bir yas ima eder. Ama cennetin mesut ad dili tarafından değil de, içlerinde adın zaten solup gitmiş olduğu, gene de Tanrı'nın hükmü uyarınca şeyleri kavrayan yüzlerce insan dili tarafından adlandırılmak durumunda nasıl da büyür bu yas. Şeyler yalnızca Tanrı katında özel adlara sahiptir. Çünkü Tanrı yaratıcı kelimasında onları özel adlarıyla çağırıştır. İnsan dilinde ise şeyler fazlasıyla adlandırılmıştır. İnsan dilinin şeylerin diliyle ilişkisinde “adlandırılma fazlası” diye tanımlanabilecek bir şey vardır: Tüm yasın ve (şey açısından bakıldığında) tüm dilsizliğin en derin dilsel temeli olan bir fazlalık... (...) Dil her durumda yalnızca iletilen olanın iletilmesi değil, aynı zamanda iletilemez olanın da simgesidir. Dilin bu simgesel yanı işaretle ilişkisine bağlıdır; ama daha da geniş bir alana, örneğin belli anlamda ad ve yargıya da uzanır. Bunlar yalnızca iletici bir işleve değil, aynı zamanda bu işleve sıkı sıkıya bağlı simgesel bir işleve de sahiptir. (...) Şeylerin dilinin insan diline çevirisi yalnızca dillerin sesliye çevirisi değil, adsızın ada çevirisidir de. Yani, eksik bir dilin daha yetkin bir dile çevirisidir ve ona ister istemez bir şeyler katar; işte bu bilgidir.⁵

Adlandırılmış olanın adına şüpheyle yaklaşmak, kolayca ve ilk elden sanata uygunmuş gibi görünse de, adlandırmanın insanın dilsel özü olduğu gerçeği kavranıldığında, köksüz kalır. Ne var ki, hangi amaçla söylenmiş olursa olsun, “Adlandırmayacaksn!” terennümünün temelinde, ‘içlerinde adın zaten solup gittiği’ fakat ‘şeyleri kavrayan yüzlerce insan dili tarafından *fazlasıyla* adlandırılmaktan’ ötürü büyüyen yasa dair bilişsel bir kavrayışın olmadığı sezilir. Çünkü sanatın en uç noktasının

yas tutan sanatçının *yakarışı* olduğu gerçeği yeniden anımsanabilirse, bu *fazlalığa* rağmen Adlandırılmış Olanın Adlandırılmışlığını *Sanatla Savunmanın*, var olmanın kederini ve doğanın yasını herkese eşit pay etme çabası olduğu anlaşılır. Ama acılara biçim verebilmek, onlara kendi sözlüğünüzden adlar koyabilmek, kısacası bu zorunlu lüksü hak edebilmek, “inşa edilmesi gereken bir özgürlüktür”. Öyleyse bu söyleyiş, olsa olsa, postmodernizm modasının dili (ve bilgiyi) tasfiye çabasıyla açıklanabilir. Dolayısıyla değersizdir!

Bu noktada, Benjamin’in bu temellendirici ve kuşatıcı düşüncelerinin projeksiyonu altında, (“Dip Metin”deki *Etki Endişesi* tartışmamızı da akılda tutup) şair açısından şiirsel uzamın özgün koşullarını tamamlayıcı kısa bir ek daha yapalım.

Şiire diğer sanat dallarının malzemelerini üst-dil ortak paydası altında tartışırken ortaya koyduğumuz ve şairin aleyhine çalışan ama aşılabilen ve aşılırken de kaçınılmaz olarak şaire muazzam bir deformasyon/direnç olarak yansıyan temel farkın yanına, şimdi de *mutlak* farkı ekleyebiliriz: *Adlandırma*.

Şiire ve dolayısıyla şaire mutlak bir üstünlük katan bu fazlalık, aynı zamanda şiirsel uzamın özgün koşullarını açımlayıcı bir nitelik taşır. Şiirsel uzama giren şair (ki düşünmek için ne vakti ne de böyle bir kaygısı/hevesi olmamasıyla Etki Endişesi’nin markajının tamamen dışındadır), kendisini bir ‘*tinsel-dilsel ilet(iş)im ağ*’ının tam ortasında bulur. Şeylerin hep bir ağızdan konuştuğu, şairin üzerinden yol almak istediği, ad dilendiği böylesi bir ‘*hızlı zaman deneyimi*’nin var ettiği de, elbette ürün değil, *yaratı* olacaktır. Kabul gören yaygın görüşün ve bu görüşün temsilcisi, dışarıdan bakan ve yazan “atölyeci” şairlerin aksine, zahmetli şiiri kaynağında yazan şairin yaptığı iş de, yetiştirdiği ölçüde ve tüm eksiklikleriyle birlikte, *kâtiplik* olarak tanımlanabilir.

YÜZYILLIK YALNIZLIK

“Dünya öylesine çiçeği burnundaydı ki, pek çok şeyin adı yoktu daha ve bunlardan söz ederken parmakla işaret edip göstermek gerekti.” Olağanüstü romanının henüz üçüncü tümce-sinde Gabriel García Márquez, insan tarafından adlandırılabilmesi için şeylerde/hayvanlarda var olan izin/işaretin tinsel özüne vurgu yaparken adeta Benjamin’in ağzından konuşuyor gibidir. Bu tuhaf alegorik-anakronik girişin nedeni, romanın ilerleyen bölümlerinde anlaşılacağı üzere, kasabanın ‘uykusuzluk hastalığı’ ile yakalandığı bellek yitimidir. Ağız yoluyla geçtiğine ve bütün yiyeceklere ve içeceklere bulaştığına inanılan hastalığın tedavisi giderek o denli ironik bir çabaya dönüşür ki, kasaba halkı her şeyi etiketlemeye, her şeyin üzerine adını ve ne işe yaradığını yazmaya başlayacaktır. Bu betimleme, “dilsiz yaratıkların Tanrı’yla dilsel ortaklıkları, işaret suretinde neredeyse yüce bir ifade bulmuş olur” söyleyişinin, yani “insanın şeylere/hayvanlara ad verirken şeylerin içinden çıkıp geldikleri kelamın, onların çeşitli dilleri, dilsiz olarak da olsa sureti aracılığı ile kendisini insana ileterek gerçekleşebilir” ifadesinin romanesk karşılığıdır.

Bu karşılık başka şeyler de akla getirir: Özgül bir deneyim olan insan yaşamı her insanla yeni baştan keşfedilmek zorunda olduğundan hayatın/dünyanın hep çiçeği burnunda kalacağını. Durmadan aynı şeyi anlatıyormuş gibi görünse de sanatın hiç tekrara düşmeden yapılabileceğini, yani gökyüzünün altında söylenmemiş sözün hep kalacağını. Ve adlandırıcı dile ait olmasıyla, şiirin yaratıcı özle akrabalığını. İlkel bir şeyin daha yetkin bir şeye çevrilmesinin, ya da ilkel bir şeye –örneğin adla– bir form verilmesinin ona katacağı değeri. Ve, kasaba halkının, çocuklarını çağırdığı ya da çocukluktan beri çağrıldıkları o uzun ve peş peşe sıralanan “özel/ilk” adların zahmetine neden bir ömür boyu katlandıklarını:

“Bellek kaybını birkaç ay olsun önleyecek formülü Aureliano, hem de kazara buldu. Hastalığa ilk yakalananlardan biri olarak bu alanda uzmanlaştığı için, gümüş işleme sanatında da kusursuz bir ustalığa erişmişti. Bir gün maden varaklarını dövmekte kullandığı ufak örsü ararken, adını bulamadı. Babasına sordu, babası “ıskaça” dedi. Aureliano bunu bir kâğıda yazıp örsün sapına yapıştırdı: *Iskaça*. Böylece bir daha unutmazdı. Meretin adı zaten bir tuhaf olduğundan, bunun bellek kaybının ilk belirtisi olduğu da aklına gelmedi. Ama birkaç gün sonra, baktı ki laboratuardaki nesnelerden neredeyse hiçbirinin adını anımsayamıyordu. Bunun üzerine, hepsinin adını yazıp yapıştırdı, baktı mı ne olduklarını anlıyordu artık. Babası yel yepelek gelip çocukluğunun en önemli anılarını bile unuttuğundan dert yanınca, Aureliano bulduğu yöntemi babasına da açtı ve José Arcadio Buendia, bunu önce evde, daha sonra bütün kasabada uygulamaya koydu. Fırçayı mürekkebe batırıp her şeyin üzerine adını yazdı: Masa, sandalye, saat, kapı, duvar, yatak, tence-re. Ağla gitti, ne kadar hayvan, ne kadar bitki varsa, onlara da birer inek, keçi, domuz, tavuk, manyok, kaladyum, muz etiketi kondurdu. Zamanla bellek kaybının nerelere varabileceğini inceledikçe, eşyanın adını üzerindeki yazıdan çıkartabileceklerini, ama neye yaradığını unutacaklarını da kavradı. O zaman işi daha da geliştirdi. İneğin boynuna astığı şu yazı, Macondoluların bellek kaybına karşı nasıl hazırlıklı olduklarının somut kanıtıdır: *Buna inek derler. Süt versin diye her sabah sağılması gerekir, sütün de sütlü kahve yapmak üzere kahveyle karıştırılabilmesi için kaynatılması şarttır*. Böylece, bir an için adlarıyla yakalanan, ama yazılı harflerin ne demeye geldiğini unuttukları anda kaçıp ellerinden kayıveren bir gerçeği yaşamaya başladılar. Batıklığa açılan yolun başına MACONDO yazılı bir levha diktiler. Ana caddeye TANRI VARDIR yazan bir tabela astılar. Bütün evlere, neneleri ve duyguları hatırlatmaya yarayacak yazılar yazıldı. Ama bu sistem öylesine büyük bir dikkat ve sağlam

sindir istiyordu ki, çoğu kişi, kendi uydurdukları, bir işe yaramaz ama rahatlatıcı bir düşsel gerçeğin büyüüne kapıldı.”

Annemizi, babamızı, dilimizi, dinimizi, içine doğduğumuz iklimi/toplumu/kültürü – seçemeyiz. Ama insanoğluna tüm bunlarla çatışabilme hakkı kazandıran da, hiç kuşkusuz hayata geliştteki bu yoğun seçimsizliktir. Çünkü tüm bunların önünde bilinç şükranı aşar.

Arthur Miller’ın *Cadı Kazanı*’nda (bu kez kitabın değil, filmin üzerinden konuşacağım), filmin erkek kahramanı, ‘devlet’in uzlaşma önerilerini hayatı pahasına reddeder. En büyük seçimsizlik olan devletle çatışmasını son ana dek sürdürür. Bu, dramatik olsun diye yapılan bir tasvir değildir. İnsan olma onurunun, “Tanrı’nın yeryüzündeki vekili olması gereken Devlet”in merhametsizliğine, sevgisizliğine ve adaletsizliğine indirdiği bir şamardır. Kâğıdı imzalamayı reddeder erkek. Kadını da onu zorlamaz. Çünkü devletin beklediği fedakârlık erkeğin kâğıda atacağı sıradan bir *işarete* indirgenemez. Acıyla, dehşetli bir acıyla haykırır: “Çünkü bu benim adım. Hayatım boyunca başka adım olmayacak. Adımı bana bırakın.”

Oysa adımız da o yoğun seçimsizliğin bir parçası değil midir? Ama insanın ön adı, tüm o seçimsizliklerin içinde yalnız o, çatışmayı hiçbir zaman düşünmediğimiz, böylesi trajik konumdayken bile boyun eğdiğimiz tek şeyimizdir. Bu noktada, bilinç şükranının önünde diz çöker. Çünkü ad, varlığımızın Tanrı katındaki mührüdür. Onu bize çatıştığımız “anne-babamız, böylelikle bizi Tanrı’ya adamak için vermiştir.” Öyleyse, o, sahip olduğumuz ve onda biçimlenen yazgımızı ona rağmen ama barışla yaşamak zorunda olduğumuz tek şeydir. Onsuz doğar, fakat onsuz ölemeyiz. Ad insanda varlığın çepere olarak durur; farkında olsak da olmasak da, bu çeperin içini yaşam değil, hiç değil, yalnızca adın sahibinin yapıp ettikleri doldurur.

Her şey ad ile bir anda değer ve varlık nedeni kazanır. Öyleyse, toplumsal deformasyon dediğimiz, AD ile kişide başlar, ADLANDIRMA ile sürüp gider. Her ikisinin de ilk elden nedeni, kaçınılmazlığı, *hüküm* olmasıyla ilgilidir. *Cadı Kazanı*'nda, adın devlet/yargı eliyle silinmek istenmesine mutlak boyun eğiş gibi görünen yaşamdan vazgeçiş, adın kişiye doğumuyla birlikte kazandırdığı DEFORMASYON, yani insani form, yani DİRENÇ sayesinde gerçekleşir. Yoksa, (yarım kalmış bir hayat, tamama erdirilmeyi bekleyen bir aşk yanı başınızda dururken) ölüme böyle cesurca nasıl gidilir? Buradaki ironi, insanın görünmez yaratıcısı ile bu yaratıcının görünür vekilinin aşıkâr çatışmasında gizlidir.

Yüzyıllık Yalnızlık'taki ironi ise, mizahla sınıksız örtüldüğü için hem daha gizli hem de daha yoğundur. Her şeyden önce, Gabriel García Márquez, uykusuzluğu bir hastalık olarak adlandırarak, onun şiirsel deneyim ile olan göbek bağını bir çırpıda, fakat bilerek keser. Hastalığın devamında gelecek olan bellek kaybına karşı bulunan, geliştirilen ve sistemleştirilen formülde, ironi giderek yoğunlaşır. Oysa daha romanın üçüncü tümcesinde dünyayı çiçeği burnunda bir yer olarak tasvir ederken yazar, yeni adlandırmaların da müjdesini verir. Peki ama neden şeylerin unutulmuş adları yerine yenilerini koydurtmaz kahramanlarına? 'Çünkü her zaman bir unutmayan olacaktır,' fazlasıyla komik kaçır. Kasaba halkının hepsi aynı anda hastalanmaz o kadar, böylece çok geç olmadan, yani şeyler tamamıyla unutulmadan, birisi tarafından etiketlenir. Ama bu haliyle bile, etiketin üzerinde yazan *bilgi*, kasaba halkına "*bir an için adlarıyla yakalanan, ama yazılı harflerin ne demeye geldiğini unuttukları anda kaçıp ellerinden kayıveren bir gerçeği yaşamaya başlatacak kadar*" acı veren, sancılı bir formüldür. Bu ve onun ardından gelen, yapılan sistematik etiketleme işinin ne denli büyük bir dikkat ve sağlam bir sinire gereksinim duyduğuna vurgu yapan tümce ile ("çoğu kişi, kendi uydurdukları, bir işe

yaramaz ama rahatlatıcı bir düşsel gerçeğin büyüüne kapıldı”) yazar, gene de şiirsel deneyimin sadece yanında yöresinde gezinip, o uzamı anımsatmakla yetinir. Öyle ya, kendi özgül uzamı içinde bir mutluluk fazlalığı, ama “Orası”nın dışında tam anlamıyla bir *hastalık* olacak çocukça bir dil eksikliğini “Burada” kim yaşamak ister ki? Bu mizah yüklü ifadeler, eski adlandırmanın kara büyüünün ne denli kalıcı/silinemez olduğunu söylemeye çalışmakla kalmaz, aynı zamanda ve çok daha önemlisi, eskinin hiç hazırlıksız ve donanımsız şekilde unutulacak olmasının katlanılamaz kâbusunu da betimler. Çünkü deneyim çökmüş, suret/işaret silinmiştir artık! Buradan bile tüm insanlık çabasının bir *süreklilik* içermesi gerektiği sonucu çıkar ortaya. (Bu sürekliliği kırmak, *gelenğin* yüzüne derin bir çizik atmak, herkesin harcı değildir.) Yeni adlandırmalarsa, hele de bunca karmakarışık sesin yoğun akustığı içinde, yalnızca şairin şiirsel uzamda herkes için yapacağı, katlanacağı bir iştir. Hakikat sadece poetik bakabilmekle kavranılabilir. Bu işteki deformasyon ise, sözcüğün ya da yöntemin nihai ve kaçınılmaz anlamı olan kopma ya da yok olma pahasına gerçekleşebilecek bir şekil değişikliği ve direnç demektir. Sonsuzluğun sonlu şeylerde görünür olduğu tek yer şiirsel uzamdır.

Belki de eskiden hayatın kendisi bir şiirdi ve her doğum o şiirin içine açan yeni bir ad idi. Kim bilir, belki hâlâ öyledir!

Tüm söylediklerimin yeni şeyler içermediğini, aksine, görmezden geline geline unutulmuş/unutturulmuş –deneyimde şifreli– bir gerçeğin tekrarı olduğunu düşünebiliriz. Ama bu onun eskidiği anlamına gelmez. Söyleyenin an be an deneyimin dışına savrulmasıyla eskir söz. Dinleyenler ise zaten o deneyimin dışındadır. Yani, unutulduğu için eskimiş, anımsandığı anda tekrar yenilenmiştir.

Bu yeniden anımsayışın sonucundaki kavrayış mutlak bir fazlalıktır. Deneyimin kendisinin hayatın dışında olduğu, zoraki tutulmak istendiği yerde, yeniden anımsanan eğer dinle-

yenlerden birinde gerçekleşecek olursa, anımsanana –ve elbette anımsayana– katacağı fazlalık da adeta yüce bir şey olur. Olağanın olağanüstüye kattığı yücelik! Sonlunun sonsuza kattığı yücelik! Ne kadar dipte kalmış, içine ne kadar çamur dolmuş olsa da, anımsanamaz olanın anımsanabilme, iletilemez sanılanın iletilebilme olanağı, gizilgücünü, mutlak olarak bir zaman yaşanmış olmasından alır. İşte, çamurun suyuna toprağına ayırıştığı bu yer, Şiir’in başladığı yerdir.

Rilke’nin dediği gibi, bu arınmış yer ağırdır:

“Yalnızca beklemişsin yükün senin için dayanılmaz olmasını: öyleyse tersyüz oluyor ve böylesine arınmış olduğu için böylesine ağırdır ancak.”

Ankara, Haziran 1999

Notlar

- [1] Sorunun hemen ardından, “ahenk, anlam, grafik, bütünlük, çarpıcılık, nesnel karşılık, hayalgücü ve yetenek” gibi “şiir atölyesinin gözde öğeleri”nin yardımıyla şiir ve sinema arasında doğal bir yakınlık kurmaya çalışan, bu bağlamda, çağrışımlardan yararlınsa da, filmdeki görünen gerçeğin –şiirin aksine– “kaçınılmaz” olduğunu, okurun “bireysel” çabasını gerektiren şiirin tersine, sinemanın alımlanmasının bireysel değil (kaçınılmazlığına rağmen!) “sosyal” çabada kilitlendiğini saptayan yazarın, bunun yanı sıra, etikten didaktik mesaj olgusuna, sanat hakkında bir dolu şey söylemek isteyen yazısının tamamı için bkz. Küçük İskender, *Sinema, Şiirsel Bir Sınamadır*, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, sayı: 27, Nisan-Haziran 1999, s. 22-24.
- [2] Tüm Poetika’yı üzerine yaslamayı, yeni baştan şekillendirmeyi düşündüğüm deformasyon kavramının netleşmesi ve edebiyat oku-

runun pek de aşına olmadığı tanımlamaların daha iyi anlaşılması adına, öncelikle, metinde ve diyagramda rastlanacak “Gerilim” sözcüğünün “Direnç” ve “Gerinim” sözcüğünün de “Deformasyon/Bozunma Miktarı” anlamlarına (da) geldiğini belirtmeliyim. Malzeme mühendisliğinden devralıp kullandığım bir dolu kavramın içinde, ‘deformasyon’ kavramı çift anlamlıdır: Deforme olan metalin sadece *biçimi* değişmez, –kopma noktasına kadar!– *direnci* de artar. (Koptuğu an, en dirençli olduğu andır!) Kullanılabilirlik olgusu, bu anlamda, belirli bir forma/kalıba girmenin yanında, kullanılacak yerde maruz kalınacağı varsayılan ya da bilinen gerilimi karşılayacak kadar bir dirence de sahip olunmasını gerektirir. Biçim verilmek için deforme edilecek olan, böylece, o biçimin gerektireceği asgari direnci de kazanacaktır ister istemez. İyisi mi, kendini her biçimleme çabası, kaçınılmaz bir deformasyon ve kaçınılmaz bir direnç anlamına gelir. Metalin hayatı için geçerli olan, insanın ve şiirin hayatı için de geçerlidir!

- [3] Benjamin’in akustik bir fenomen dediği hakikat, “Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı” (*Son Bakışta Aşk* içinde) yazısındaki bir saptama ile birbirlerini tamamlar niteliktedir: “*Uyku ile uyanıklık arasındaki eşik, gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşıldığında, hayat sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle ses ‘anlam’ denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı.*”

Söylediklerindeki çarpıcı şiirselliği bozarsak, ki onu her anlama çabası bunu gerektirir ister istemez, onun kamusal niyetinin hem *reçetesini* hem de *maliyetini* görürüz orada:

Şiirsel sözün en dibinde yer alan ‘anlam’a ulaşmanın biricik yolu, (“dilin saf biçim ilkesi”ni oluşturan ve doğayı ilk günahattan önceki dolayumsuz haliyle anımsattığı ölçüde –bir özlem olarak da– dilin büyüüne/sınırsızlığına ait olan) sesi de içine katıp söylersek, imgeden geçer. Hayatı bir anda ve topyekûn güzelleştirecek olan anlam bu ana dek elbette beş para etmez olacaktır. Çünkü o her

yerde ve hiçbir yerde olandır. Her yerde hep olabilmesi için, her-keste aynı anda –ve aynı– olmalıdır. Zira şeylerin maddesel oldu-ğu için yanıltıcı da olan anlamları, tinsel özlerinin en dibindedir. Öyleyse, hayat, bir anda ve topyekûn, Şiirsel Deneyimi zamanın kırıldığı yarıktaki yaşayabilen tek bir insanda değişebilir ancak. Ha-yatın değişebilmesi için de herkesin Şiirsel Deneyimi en azından istiyor olması gerekir. Ve sonra, aniden tersyüz olmak gerekir:

Yüklenildiği anlamın ağırlığı altında sözcük de ezilir, deforme olur. Işığın nasılsa yeniden kavuşan gözün yönelttiği bakıştan, şa-ire/okura duyumsattığı güvensizlikten ve hakikatın hafifliğinden kaynaklanan bu ağırlık anlamı parçalamaya, sözcük görüntüsü-ne/görüntülerine dönüşmeye başlar – şiirin içine girmeye, şiirin içinden çıkmaya hak kazanır. Ama sözcük, görünürde hâlâ aynı sözcüktür. Aslında bu tersyüz oluş, *Dip Metin*'de söylendiği gibi, sözcük için de bir tür geriye, çocukluğa dönüştür! Çünkü önce im-ge vardır. Basitliğin ezici ağırlığı, sanatın bitimsiz bir arayış içinde dönüp dolaşıp basitlikte karar kılması, bunun içindir.

Poetik düşünme yeteneğinin araladığı kapıdan geçen kişiye hayat kendini imgelerle tasvir etmeye başlar. Gittikçe silikleşen, si-likleştirilerek parçalanmış, parçalandıkça zenginleşen ve büyüleyen bir fotoğraf. Ulaşılabilecek mutlak anlamı böylesine ve kaçınılmaz biçim-de *deforme* etmek, bir çeşit 'indirgeme/kaybetme' demektir. Ne var ki, hayatın imge ile bu bölük pörçük tasviri, düpedüz deneyim ek-sikliğinden kaynaklanır. O yüzden kaçınılmazdır. Öyleyse, şiire soyunan insan, deneyim edindikçe fotoğraftaki imge yoğunluğunu azaltmaya, mutlağın kıyısında ilişkilendirmeler yapabilmeye de başlayacaktır. Çünkü, tekrar etmek gerekirse, şiiri anlamamızın nedeni anlam değil başlı başına deneyim(ler)dir. Ama cesaret ol-duğu sürece hiçbir vakit kısırlaşmayacak olan bu yoğun ve sancılı karmaşanın/saçının böylesine *analitik* çözümü, gene de nihai şi-irsel deneyimdeki buyurgan sessizlik ile karşılaştıktan sonradır. O yüzleşme gerçekleşmeden, düş yapayalnız ve öksüz kalabilir – ta-bii ki akustüğün gönüllü kurbanı da. Oysa düşün de kurbanın da

orada görüp tanıyacağı üç beş marazlı kişidir yalnızca. Kamusal projenin çatlağı budur işte. Yoksa Benjamin'in bilip de gizlediği, sözün –geçmiş günü anımsatsa bile– fotoğraflarla tasviri değildir. Hem de hiç. Sözdür hep değerli olmuş ve olacak olan.

- [4] Cesaretini özgül bir deneyimden alan inancın istediği, varsayımları atlayıp doğrudan saptamalar yapmaksa da, rengin, sesin, toprağın ve *görüntünün* üst-dile ait oldukları ve tüm bu malzemeleri kullanan sanatçıların işe avantajlı başladıkları doğrudur, ama bu, bu dillerin (daha da) deforme edilemeyeceği anlamına gelmez. *Anlaşılmayacak* denli yoğun bir soyutlamadır müzik! Çirkin bir ses duysa baygınlık geçiren Mozart, kendi ölümüne *ağıt* yazmıştır. Beethoven, sesin yıldızlar kadar uzak olması sayesinde, çoğu sanatçının aşama aşama ulaştığı ve sonunda sanatçı olduğu, varlığın boyun verme ile kopma noktası arasındaki deformasyonu anlamına gelen yabancılaşmaya, bir daha benzeri olamayacak –ürpertici– bir biçimde, *çabasızsızca* sahiptir. Tam da bu nedenledir ki, tek bir ritmi/ayrıntıyı ile 9. Senfoni, duyabilen kişinin içinden vahşi bir hayvanı söküp ta yıldızlara fırlatır. Rodin sanatın zahmetsizliğini vurgular: Heykelleri için, “Onlar taşın içinde zaten var, ben sadece fazlalıkları atıyorum,” der. Bu cümle tersyüz edilirse, sanatçının sanatı *zahmetsiz* bir edim olarak algılamaya başlayıncaya ya da gerçek bir yaratıcı olana kadar geçen sürede ne çok acı çektiği, kaç kere boyun verdiği, o atılan fazlalıkların sanatçının saçılmış benliğinin tozları olduğu görülür.

- [5] Bu eşsiz yazının tamamı için bkz. Walter Benjamin, “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine”, çev. Haluk Barışcan, *Son Bakışta Aşk*, (yay. haz.) Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis Yayınları, Ocak 1995, ikinci basım), s. 169-183.

Görseller

Sayfa 61: Robert Doisneau, “Dreams of a Tattooed Man”, 1952.

Sayfa 72: Dziga Vertov, 1929 tarihli “Man with a Movie Camera” filminden.

Sayfa 79: Dziga Vertov, “Man with a Movie Camera”, 1929.

ÇORAK ÜLKE'DE SUYUN
ANIMSATMAK VE UNUTTURMAK
İSTEDİKLERİ

Evrensel bilincin tapınağında şiire tapanlara...

“Bir şairin ‘esin’inin büyük kısmı okuduklarından ve tarih bilgisinden gelmelidir.”

T. S. Eliot

“şiirdeki tartım ve uyak, esinlenmenin tehlike ve boşluğunun tersine, insanın ölümsüz tekdüzelik, bakışım ve şaşırtı gereksinimlerini karşılar.”

Charles Baudelaire

“Spleen, süreklilik içindeki felakete karşılık gelen histir. Spleen, şimdi ile az önce yaşanmış an arasına yüzyıllar koyar. O, antik çağı yorulmak bilmeden üretendir.”

Walter Benjamin



SUYUN KURSAĞI

Ben öğrendiğimi hemen unutuyorum. Çocukken yediğim çileklerin tadını da unuttum, uslu durduğumda şeker getirdiği söylenen meleğin gülümseyişini de. Uyumak uslu durmaktı, öğle uykularından uyanınca başucumda şeker bulmaktı. Her söylenene kolayca kanardım. Kapının kasasında boyumu ölçerdim, bir cetvelle hizalar, kalemle işaretlerdim. Uykunun diğer faydasıydı bu. Büyürdüm. Her tuhaf yaz ikindisinde, uyku sonrası büyüdüm. Mutfak kapısının kasası şahidim. Gördüğüm düşler güzeldi, hepsini unuttum. Aklım boyumda, elimde

şeker, boyumu ölçmeye koşarken unutuverdim. Çilek tadının, merakın, kaygısızlığın ya da düşlerin şahidi yoktu. Ama meleğin vardı. Peşinden koştuğum ayak sesleri bitince mutfak başlardı. Orada olurdu hep. Ben de gördüm derdi. Böyle derken hiç gülümsemezdi. Çilek ayıklar ya da kurabiye yapardı. Bir bardak su iç. Derdi.

SUYU ÖZLEMEK

Modern dünyadaki sıkıntı ve dehşeti şiir ile ve büyük bir beğeni düzeyinde ifade etmiş, bu bağlamda şaşırtıcı bir iç yoğunluğu, kusursuz bir düzeni olan eser yaratabilmiş çok fazla şair yoktur. T. S. Eliot'ın şiirini düşündüğümüzde, tıpkı onun gibi *"il miglior fabbro"* Ezra Pound'un ve bir şairin iç gerilimiyle yazan "Doktor" Walter Benjamin'in neden öncelikle bir fragmantasyon tekniği kullanma gereksinimi duyduklarını ve bu tekniğin tarihsel bağlam içinde ne ifade ediyor olabileceğini kavramaya çalışmamız gerekir.

Yeni binyılın eşiğinden bakılınca artık fazlasıyla netleşmiş olan, fakat modern hayatın ve bu yeni hayatın pençesine almayla hazırlandığı modern insanın trajedisinin, iç sıkıntısının ve belki yazgısının daha o zamandan, yaklaşmakta olan ikinci büyük savaşın dehşetinden bile önce algılanması ve anlamlandırılması zorunluluğunu ifade eder bu üç yazarın da yapmaya çalıştığı. Hatta Eliot ve Pound'a şiirsel anlamda taban tabana zıt olsa da, biraz daha geriye gitmeli ve Benjamin'in *Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair* dediği Charles Baudelaire'i de bu yazgıya fazlasıyla aşına kabul etmeliyiz.

Baudelaire'den bu yana, kapitalist sistemin yükselmesiyle koşut yaşanmaya başlanan modern üslubun gerçekte, hayatın hemen her alanında, insanın özünde var olan ve doğal ki yaşamın tamamına yönelik hissettiği bütünsel/tümlüklü algılama ihtiyacını afsunlu bir peçenin ardına gizlemek için olduğunu

biliyoruz çoktandır. En önce işliklerden başlayan, kişiyi üretecek koca bir bütünden planlı bir şekilde yalıtarak, bütünü görmeksizin, bütünün sadece minicik bir parçasının “montajı” işine tutsak kılan, onda *uzmanlaştıran* ve nihayet üstünde durduğu tali yolu bulvarın kendisi imiş gibi görebileceği denli saf bir yanılgının/körleşmenin içine çeken modern yaşama üslubu, giderek sınırlarını hayatın işlik dışındaki alanlarına taşımaya, akıldışı algısını “hayatın iç mekânı”nda da egemen kılmaya başladı. Bugün artık sistemin –kökleri sanayi toplumu içinde filizlenmiş– tüm marazlarını en mahrem, en iç uzamlarımızda bile derinden duyumsadığımız, üstelik onlarla barışık yaşamak zorunda bırakıldığımız bir noktadayız. İçten içe yoksullaştık ve eridik, hem de hepimiz. Yarışmacı ahlakın dayattığı yapay değişimin akıldışı hızından hayatın ve kendimizin ta kabuğuna savrulduk. *Angelus Novus*’u kanatlarından tutup sürükleyen rüzgâr bizi de kabuğumuzun dışındaki boşluğa savuruyor. Yalnızca yüzlerimizdeki ifade farklı: Meleğin yüzündeki dehşetin yerini bizim çehremizde cahilce bir memnuniyet, en iyisinden vahşi bir iyimserlik almış durumda. Bir kentin, bir sokağın, sevgilimizin, çiçek açmış badem ağacının dalına tüneymiş kedinin, acımanın, şefkatin, kendi kahkahamızın, terliğimizin yabancı bile değiliz – başka bir şeyiz. Eliot’ın dediği, “her birimiz kendi zindanına kapanmış”, ayaklarımızdan, boynumuzdan, her yerimizden zincirlere vurulmuş, karanlık, rutubetli, tarumar edilmiş bir yığının üstünde tepişip durduğumuz halde, ne zincirlerimizin kargaları bile ürküten şakırtısını duyduğumuz var, ne de özgüvenimizde, vahşi iyimserliğimizde en ufak bir eksilme. Hiç ama şüphe duymadan, düzensiz kırların göğündeki koşumsuz uçurtmalar misali, bize vaat edilmiş özgürlüğün eşğine varmışız da, daha ötesi ne ola ki diye düşünürken, rüzgârın bir an durup soluklanmasına sızlanıp duruyoruz.¹

Eliot'ın şiirinde gönderme yaptığı lirik şair Baudelaire ve romantik Hermann Hesse de, tarzları apayrı da olsa, bu ortak öngörünün sancısıyla beslendi. Bu yüzden, Eliot'ın biçimsel anlamda düşünüldüğünde bile bir kolaj denilebilecek *Çorak Ülke*'sinde lirik/romantik şiirden de yararlanmak istemesi hiç yadırgatıcı değildir. Kaldı ki romantik ve lirik unsurların büyük bir hızla gözden düştüğü, unutulduğu ve dolayısıyla algılanabilirliğinin gittikçe güçleştiği düşünüldüğünde, yaşanmakta olan kaba saba ve yanlış bir hayatın sınırları içindeki modern insan için, tüm biçimsel zorluklarına ve zahmetine rağmen *Çorak Ülke* giderek hazır hale geldi denilebilir. Ya da, modernizmin lirik/romantik başkaldırıya indirdiği böylesi bir darbeye koşut, modern okurun çoktan yapıtla karşılaşmaya hazır halde beklediği ileri sürülebilir. Bu durum Baudelaire şiirinin alımlanmasının tersine denk düşer. *Çorak Ülke*'nin ilk şiiri "Ölülerin Gömülmesi"nin sonunda Eliot'ın Baudelaire'in ağzından okuyucusuna seslenmesi, Benjamin'in değerlendirmesini anımsatır:

"Baudelaire, lirik şiir okurken zorlanacak okurları hesaba katmıştı. *Fleurs du mal*'in (Kötülük Çiçekleri) başındaki şiir bu okurlara seslenir. İradeleri ve bir konu üzerinde yoğunlaşma yetenekleri pek yüksek değildir; daha çok tensel zevkleri tercih ederler. İlgiyi ve algılama yeteneğini öldüren *spleen*'le (iç sıkıntısı) tanıştırlar. Okurların bu en nankörüne seslenen bir lirik şaire rastlamak şaşırtıcıdır. Elbette bunun bir açıklaması olmalıdır. Baudelaire anlaşılacak istiyordu: Kitabını kendine benzenenlere adanmıştı. Okura seslendiği şiir şu dizeyle son bulur: *Riyakâr okuyucu... benim eşim... kardeşim!*

Başka şekilde ifade edersek, konu daha açıklık kazanır: Baudelaire hemen popüler olmasını daha başından ummadığı bir kitap yazmıştı. Kitabın başındaki şiirin betimlediği türden bir okuru hesaba katmıştı. Bunun uzak görüşlü bir hesap olduğu ortaya çıktı; hedeflediği okuru sonunda buldu."²

Baudelaire'den Eliot'a lirik şiirin alımlanması için koşulların daha da elverişsiz hale geldiği, sıkıntının ve karmaşanın daha da arttığı varsayılırsa, buna bir de okurun lirizme karşı, onu adeta reddetme noktasına varan soğuk tavrı eklendiği vakit, Eliot'ın *görünürde* "lirik olmayan" kendi şiiri için okura Baudelaire'in ağzından seslenmesi ilk bakışta şaşırtıcı gelecektir. Ama yapıtın tamamını göz önüne alırsak, bu kez de *Çorak Ülke*, her okurun korkup kaçacağı bir bulmacadır denilebilir. Yine de Eliot kendi riyakâr okuyucusuna, ortak bir öngörüyle ama daha umutsuzca seslenir. Belki de Eliot, lirik ve romantik geleneğe, sadece bir özlem olarak sessizce sahip çıkar.

Tüm bunları düşünürken, *Çorak Ülke* isminin ilk elden çağrıştırdığı verimsizliğin, kuraklığın ve sıkıntının yanı sıra, şiirin adında kendini iyiden iyiye gizlemiş, ancak ve sadece dehşetli bir özlem, bir vaat olarak duyumsanan "SU"yun da nelere karşılık geldiğini hissetmeye ve bir yapıtın daha adıyla başarabildiği böylesi bir kusursuzluktan, onu yaratan şiirsel dehanın ışıltısından şaşkınlık duymaya başlarız.

Çorak Ülke ile ilk kez karşılaşacak okur için bu şiir, kendini bölüm pörçükmüş gibi algılatan, sıkıntı verici, kişiyi oradan oraya savuran, belli ki bunu arzulayan çok zahmetli bir "sıkı montaj"dır. *Çorak Ülke'*ye varmaya niyetlenmeden önce, denilebilir ki, yeterince sıkılmış modern bir insan olmak gerekir. Belki bir ışıkta, belki sokakta, belki de bir kitabın sayfaları arasında. Ama daha önemlisi, kişinin niye sıkıldığına en azından kafa yormuş olması gerekir.

"Her ne kadar şiir fragmanlardan kurulmuş olsa da, her biri uygun spiritüel şartlar oluştuğunda bir araya gelebilecek bir bulmaca materyali gibiydiler. Bu yolda, Eliot'ın fragmantasyonu Pound'inkinden farklıydı. Eliot, bu fragmanlardan dünyayı yeniden inşa etme zorunluluğunu duyuyordu. Pound ise, onların yine fragmanlar halinde kalmasını, bu şekilde de şai-

rin ondan kutsal bir yaklaşım geliştirebileceğini ifade ediyordu.”³

Üsteki saptamanın ışığında, Eliot’ın *Çorak Ülke*’de kullandığı fragmentasyon ile amacının, yalnızca, bu alıntıların kullanıldıkları her yerde ilk elden çağrıştıracak modern yaşama üslubunun bir tür bulmaca kurgusuyla okuru bunaltacak tasvirlerini üst üste yığmak ve bununla yetinmek olmadığı açıktır. Tıpkı Gerçeküstücüler gibi, Eliot’ın da, parçalanarak zenginleşmiş ya da parçalayarak zenginleştirdiği bir bütünün ruhunu teslim etmiş sapkın parçalarından fakat yepyeni ve çok daha sağlam *tinsel* bir bütün inşa etme niyeti düşünüldüğünde, her ne kadar Eliot gelenekten yararlanan, bir anlamda onu sürdüren bir şair de olsa, onun yapmaya çalıştığını, Walter Benjamin’in yazarı gelenekten yararlanırken, bilmeden de olsa, aslında geleneği geleneğin olanaklarıyla yıkmak işini üstlenmiş bir tür koleksiyoncuya dönüştüren alıntı yönteminin amacı doğrultusunda anlamaya çalışmak hiç yanlış değildir. Sanırım, Eliot da bu eserin inşası değil fakat yazılması sırasında, var edilmekte olanın şaşırtıcı yeniliği karşısında bir tür başkalaşımı, sürdürmekte olduğu gelenekten sürgün ediliyor olduğunu, var olan gelenekçi tutumundaki umulmadık bir kırılmayı, suya duyduğu müthiş özlemle birlikte duyumsamış olmalı. Çünkü *Çorak Ülke*, yaratıcısından bağlantısızlaşmış, kuşkusuz onu da ardından koşturan haliyle, başlı başına böylesi bir kırılmayı ifade eder.

SUYU TANIMLAMAK

Benjamin’in özgün ve rafine hale getirdiği alıntı yöntemi ile Eliot’ın ve Pound’un fragmentasyonu arasındaki farkı bilmekle birlikte, Gerçeküstücülerin anladığı anlamda *kolajı*, Benjamin’in ahlaki olgunluğunun ışığında tüm tanımları ve biçimle-

ri kapsayacak güçte ve genişlikte bir sözcük olarak düşünüyorum. Benim tasarrufummuş gibi görünen, aslında, geçip gitmekte olan her günle birlikte adeta yeni baştan doğan, kılık ve biçim değiştirerek karşımıza dikilen bir hayatın kendi kendine ettiğidir. İnsanoğlunun tüm düzenleme/tasnif etme çabasının karşısında, bu uğraşıya nispet edercesine sırtan, uykusundan uyandırdığımız ve neredeyse törpüleyici hızı ışık hızına ulaşan düzensizlik yasasının yaptığı, bir çılgınlık uyarısıdır belki de! Yapacağımız yeni adlandırmaların, tanımların, hayatın gün be gün çalkalayıp durduğunu zorunlu olarak daha da bulandırmak için değil yalnızca, fakat suyu temiz bir tülbentten geçirip tortusuyla ilgilenmek için de olduğunun bilgisini sürdürmeliyiz en başta. Suyun içinde erimek arzusu, aynı sudan yeniden kristalleşme, dirilme arzusu da olmalı öyleyse. Öyleyse kastım, biçimi aşan, içerik anlamında düşünülmesi gereken bir tür “Düşünce Kolajı”. Parçaları bütünleyip yeniden en dibe, kapsayıcı olana ulaşabilmeye duyulan insanca bir arzu. Bu arzunun ateşiyle bir tür kendinden geçme, sıyrılma.

Bu çılgınlığın kıyısında, her şiir, kendi deneyimlerimizin, arzu ve özlemlerimizin eleğinden geçerken parçalarımızın keskin uçlarına sürtünüp kanayan, kırılan, dağılan, çağrışımlarının zerrelere ayrılan bir kolaj değil midir? Şiir de öyledir, sevgilimizi öpmek de, karaya vurmuş bir teknenin ya da kanadı kırılan kuşun çaresizliği de. Yaşamının sevinci başlı başına ve ölümün hüznü. Varoluşun aczinden dört bir yana saçılan kırıntıların ısıltısı davet eder bizi hayata, doğduğumuz suda boğulmak için, anımsananı unutmak için.

SUDA BOĞULMAK

Kötülük Çiçekleri’ ni okumaya başladığımda, öncelikle ilgimi “Le Léthé” şiiri çekmişti.

“Yatağın bir uçurum, ondan değerli ne var,
Dinen hıçkırışlarım içinde yitsin diye;
Büyük unutuş durur ağzının üzerinde
Ve öpücüklerinde hep böyle Léthé akar.”⁴

Léthé’yle tanışmam, yepyeni bir pencerenin usuldan aralanmaya başlaması demek olmuştı benim için. Ölüler ülkesindeki bir dolu pis ırmağın arasında nasıl olup da aktığına şaşıtığım bu güzel uykulu ırmak, şairin dizelerinde yatağı uçurum sevgilinin koyunda akıyordu. Şair yeraltından yeryüzüne çıkar-mıştı onu, sevgilinin ağzının kıyısına koymuştu, yani dudağı-mızın altına. Sonsuz bir hayatın içinde fani bir insan olmanın kederine bir kalkan olarak, anımsanmaya hiç ama hiç değmez kötülüğe karşı bir tahammül biçimi olarak – UNUTMAK...

Ama Baudelaire’in dizelerinin şaşırtıcılığı, sıkıntının felake-tini kat be kat aşar! Çünkü unutmaya yazgılı adamın büyük bir arzuyla koştuğu sevgilinin yatağı, aynı zamanda bir uçurum-dur. Peki ama uçuruma düşecek olmanın *en değerli acısı* nedir? Bu acı unutmanın sağaltıcı boşluğuyla mı hafifletilmek istenir? Hayır, hem de hiç. Eğer öyle olsaydı, en yoğun şekilde ihtiyaç duyulan sevgiliyi neden bir uçurumun kucağına oturtsun şair? Şairin intihar etmek gibi bir niyeti olmadığına göre, en değerli yatağı, büyük unutuşu, aynı zamanda bir uçuruma dönüştürecek olan ve şairin içten içe ürküyor olduğu, unutarak arınma-nın ardından gelecek yeni bir şeydir, *yatakla* imlenen ve böylece sınırsız gizlenen bir şey. Aklıma birden, Ahmet Oktay’ın şiirinde Virginia Woolf’u konuşturması geliyor:

“Şu küçücük varolma sorunu bitti”

Başka kadınların sevimli nineler olmaya hazırlandığı bir yaşta, ceplerine çakıl taşları doldurup bir ırmağa atlamak. Haysiyetli ve trajik bir eylem olduğu su götürmeyen, ama öte

yandan, Charles Bukowski'nin anımsattığı üzere, yapmayı aklınıza koymadıkça anlaşılır da olmayan ve [tıpkı şiir gibi] ondan söz etmenin ona kalkışmaktan çok daha iyi olduğu intihar, Virginia Woolf'un seçiminde sanki bir çocuk oyununa dönüşür: Çocuk, ebeveynlerinin inatla anlamak istemediklerini onlara şaka yollu göstermek ister.

Acılarına son vermek için yaşarken Léthé'den geçmek isteyen gerçek bir yazar. Walter Benjamin'in ve Beşir Fuat'ın ısrarlı vazgeçişlerinden sonra hiçbir intihar beni bu denli etkilemedi. Kabına sığmayan, içi fokurdayan "genç" bir kadının, serin bir yatağın deliksiz bir uyku vaadine inanmak istermiş gibi, bir dip balığı misali, bir ırmağın dibini seçmesi. Ardında birçok başyapıt, yeni bir roman bırakmamış gibi, hikâyeyi kendi üzerinden tamamlamak istemesi ve ölümünü kendi eliyle süslemesi: Sanki isteyip de yazamadıklarının, tanık olup da yazamadıklarının parıltılı imgesi gibi...

Nerden bakarsanız bakın, ya da nasıl düşünürseniz düşünün, bazı metinler, sezgi gücü ile ulaşılmış, ulaşıldığı yerdeki coşkunun saf gerçekliği ile yazılmış kimi öykülerin ya da tek bir öykünün, sonradan edinilen bilgilenme ile sınanması ve doğrulanma çabasıdır. (Şaşkınlık ve gülümseme karışıyor şimdi, sezgi ve bilincin arasına kurulmuş bu asma köprüünün altından akan ırmağın suyuna.) Şöyle denebilir, en azından kendi adıma: Tüm bir hayatı, kitaplar da dahil farklı bir okuma gereksinimi ile alelacele tarayan sabırsız gözün, takıldığını en küçük ayrıntıda, hayatı/kitabı kapayıp, kolaya kaçıp bir bakıma, onu o kadarıyla ve her seferinde tükettiğini düşünüp, bir iç sesin kılavuzluğunda kendi iç mekânına yolculuk denemesi. Aslında denenenin bir iç yolculuk olduğundan bile şüphe duyarak, ama, adeta kıskançça bir sahiplenme ile vazgeçmeden ondan, bilginin bütününe hep ve her defasında üvey kardeş muamelesi yaparak, parçanın dahasını başka yerde arama girişi mi, bir söyleyişle de, dikenini kendi etinde sınama arzusu. Ger-

çek parıltısını gizlediği için hiç tükenmeyecek, hep vaat olarak kalacak bir mirası tutkuyla aramak.

Nasıl ve nereden gelirse gelsin, her türlü bilgilenme şiirsel sezgiyi baltalar. *Dip Metin*'in dediği gibi, “sezgi şairin kanıdır. Şiir yazmak bilincin kirlettiği kanı temizlemektir, kaçınılmaz olarak *en aydınlık bilinçle* yazılır!” Şiirsel deneyim cahilce bir çocuk oyunudur. Ama sonu hep acı bir bilgilenmeye varır. Çocukken ateşin mutlak ve saf bilgisini teninizde mühürleyen, korkunç bir imgeyken korkunç bir anlama dönüşen sobadan sonra ateşi okumanın saçmalığı, boşunallığı gibi. Öte yandan, şiir asla sistematik bir bilgilenme değildir.

Bilgilenme nihai anlamıyla bir aydınlanmadır, ancak bu aydınlanma şiirsel sezginin çorak diyarına götürür şairi. Bu saptamayla Baudelaire'in söylediğinin tersini, yani şiirin salt sezgi ile, ‘içgüdülerin kılavuzluğu’ ile yazıldığını kanıtlamaya çalışmak değil elbette amacım. İçinde boydan boya şiirsel deneyim olan süreç, aksine, bir tahterevallili duruşudur. Şair, iki ucuna sezgiyi ve bilgiyi yerleştirdiği bir tahterevallili taşır kafasının içinde. Ayrım şu: Çağrışımların kurbanı olmak, bilincini tüketip gömerken sezgisini yeniden diriltmek isteyen, çaresizce bunu uman, korksa da boynunu çekinmeden ormana uzatan şair için, her yaratı sonunda içinde boşalan uzama sökün edecek olan ve yeniden sezgileriyle kavramaya başlayacağı dünyanın bilgisi, tıpkı deriştirdiği yerde ve anda ona yeniden şiir yazdıracak, taşmaya hazır apaydınlık bilgi gibi, kaçamayacağı fakat kabullenmek de istemediği bir bilgi olacaktır. Ama zoraki edinilen de, her koşulda *unutulmaya* yazgılıdır. Adına yaratı denen, bir şeyleri unutturmak, o ana kadar var olan hastalıklı bir izi silmek adınadır. Bundan en ufak bir kuşku duymuyorum. Bu bile açıklamaya yetmez Baudelaire'in korkusunu:

“Yatağın bir uçurum, ondan değerli ne var,”

Zira, *flanör*-şairin korkusu, dışındaki hayatın topyekûn yok-sullaşmasına koşut, *flanörlüğün* de alınıp satılır bir metaya dönüştürüleceği bilgisini içermez. İçermediği içindir ki hâlâ şiir yazabilir Baudelaire. Bir bakıma, hayatı “yanlış okumayı” inatla ama inanarak sürdürür. Hoş, hayatın tamamı metalaşsa da, şair, hayatın hem içinde hem de dışında olmasıyla, şeyleştirilemeyecek adamdır.

Öyleyse, Arthur Rimbaud’nun şiiri bırakması “deneyimin kendi içinde çökmesi” anlamına gelir. Tahterevallinin havaya kalkan ucunda bir daha inmemecesine oturan, fakat ifade edilemeyen bilgi (çünkü şiir artık yoktur), korkunç bir bilgidir. Rimbaud’nun sığındığı dünya bilginin dünyasıdır. O dünyanın sınırları içindeki her şey para ile alınıp satılabilir, değiş tokuş edilebilir. Ama bizi ilgilendiren, Rimbaud’nun korkup kaçtığı, Baudelaire’in içinde salınıp durduğu, Woolf’un trajik şekilde yenilmek istediği ifade edilemeyen (aslında paylaşılamayan!) bilginin dünyasıdır. Rimbaud’nun elinden dehası, Baudelaire’in elinden aşkları tuttu denebilir. Oysa Woolf’un elinden kocasının tutması beklenemezdi. Ama hepsi, kuşkusuz ki ortak bir coşkuyla birlikte, bir yerden sonra derin bir çaresizliği yaşadılar. Neydi o?

“Yatağın bir uçurum, ondan değerli ne var,
Dinen hıçkırışların içinde yitsin diye;
Büyük unutuş durur ağzının üzerinde
Ve öpücüklerinde hep böyle Léthé akar.”

YATAK: DÜŞLERİN LİRİZMİ, LİRİZMİN İMGESİ

Tamamında yalnızca “saf erotizm” olduğu sanılan ve devlet otoritesinin neredeyse bir asır yasaklı bıraktığı bir şiiri deşeyip duruyoruz. Krallık Başsavcılığı’nın genel ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle yapıta el koyması, yazarı ve yayımcısı hakkında

şılmaz kaldı benim için, kupkuru ve buz gibiydi. Bu buzdağının içinde fokurdayıp duran lirizmi de, *Cehennemde Bir Mevsim*'i İngilizcesinden okuduğumda keşfedebildim. Sözcüklerin yerlerinden hoşnutsuzlukları, acelecilikleri her hallerinden belliydi. Ama tam da bu kayıtsızlıktı sözcüklere gizemli parıltılarını bağışlayan. Mozart'ın *Requiem*'ini ilk dinlediğimde neden-siz bir gözyaşı seli içinde sarsıldığımı anımsıyorum. Offertorium'da tüm benliğime nüfuz edenin ne olduğunu merak ettiğimde ise, bu kez şaşırmadım. İçimi kasıp kavuran bu kapkara alev, Tanrı'nın cehenneme inip tüm acılı ruhlara bir aslanın ağzından bağışladığı şefkate duyulan minnetin çılgılığıydı. "Tüm putlardan cayan, tanrıların yokluğuyla karşılaşan" bütün umarsızların yapıtlarında tanrısal bir lirizme rastlamak boşuna değil öyleyse. İnsanın kendi altı, düşleri, kendi cehennemi, ya da Cehennem lirik bir yer olmalı. O yüzden "insanın gözünü ayıramadığı iki kusursuz güzellikten, zaman içinde iki büyüme biçiminden, iki ahlak simgesinden, olayların, fikirlerin üslup ve duyguların sınıflandırılabilceği iki ulam, iki mutlak değerden biri alev".⁵ Bu ahlak simgesi değil mi ki Rimbaud'nun yapıtının üstüne alev ve kristalden bir kilit asıyor? "Kendi yarısını ve dünyanın yarısını yitirmiş, kalan yarının bin kez daha derin, daha değerli olduğunu keşfetmiş, o parçalanmış yarıda acı güzelliği, adaleti ve bilgeliği görmüş kişinin,"⁶ aleve ve kristale el sürmeksizin açmayı deneyebileceği bir kilit: Belki de, *Köprü Üstü Âşıkları*'ndaki, yatağı köprünün üstü olan ve sonunda ırmağın tatlı kucağını seçen, Rönesans'ın muhteşem bekçisi yaşlı ve vahşi Hans gibi, ya da her birimizin her gün sokakta rastlayıp da yanından fark etmeden geçip gittiğimiz, oysa "kendi imgesine dönüşmüş ve görünür olmuş" insansız ve yataksız onca insanın her biri gibi, direnmekten vazgeçmiş kişinin açabileceği bir kilit!

Türlü biçimlerle ve imgelerle ısrarla vurgulanmak istenen, yekpare bir insanlık deneyiminin izdüşümünden fakat tek tek

kişilerin payına düşen çokça özgöl ve kendi içinde değerli olan deneyimlerin aydınlığından edinilen bir bakış: poetik bir algı, çocuk gözü, balıkgözü ya da nasıl tanımlamak isterseniz o. Ama mutlaka geriye, dibe, kökene, unutulmuş olana yönsemeli bir şey. Önemli olan, kendi özgöl bakışıyla bakabilen her gözün kolaylıkla ayırt edebileceğı noktaya, hayatın *zahmetsizce* anlamlandırılabilir, dahası yaşanır olduğı özgöl bakış noktasına ulaşabilmek için, kişinin bir yolculuk yapması gerektiğini, bununsa en uca yapacağı belirsiz bir yolculuk olduğunu bilmesi – evet bilmesi. Böylesi bir aydınlanmanın yatağına sürüklenmekte olmanın, her şeye karşın ve hâlâ koşumsuz bir at olabilmenin olası olanaklarını, yollarını, biçimlerini araştırırken, çırlıçıplak kalana dek soyunmaya hazır olması. Nihai yerde duran imkânsızın denenebilir olmasındaki önkoşul, şüphesiz ki, Bilge Bey’in, kişinin usul usul ve belki de farkında bile olmadan, “soyuna soyuna deriye, onura, öz saygıya varması, sırası geldiğinde son adımı atmağı değer bellemesi”ndedir. Bu öngörü, onun yapıtlarında, kendini, “acı bir masal olup çıkma”⁷ riskiyle birlikte bir lütuf olarak da açığa vurur.

YATAĞIN YASTIĞI YA DA *PRECIOUS TIME*

Henüz bir “çocukken” insanı büyüttüğüne gerçekten inandığım öğlen uykularının birini uyuyordum, çocukluğun tatlı uykularından birini. Kuştan bile hafif o tuhaf yaz ikindileri çocukluğun bağışı tasasızlıkla birleşince uyanışa gümüş bir heyecan katar ya hani! Oysa aynı bildik odaya, yepyeni, hiç ellenmemiş bir dünyaya uyanırmışçasına açmak gözlerinizi, mutlu bir şaşkınlık anını cahilce yaşamak. Ama bu kez öyle olmadı. Belki de olan umulanın katbekat fazlasıydı! O gün, yatmadan önce, uykunun boyumu uzattığı yalanına inanmamış olmayı çok isterdim.

Gene bir tuhaf yaz ikindisiydi. Yani uyandığımda ikindi olacaktı. Öğleyse sıcak bir öğlen vaktiydi. Tuhafliktan önceki vakit. Kendi yatağım yerine annemle babamın uyuduğu yatağa yattım. Büyük yatakta daha çabuk büyüyeceğimi düşünmüş olmalıyım. Evde yalnız kalamayacak kadar küçük, sessizlikten korkmayacak kadar büyüktüm. Uyandım. Şeker yoktu. Belki de tuhaflik huzura taktığım addı. Bilemiyorum. Belki öyleydi, ama unuttum. Açık pencerenin tül perdesiyle bakiştım bir süre, sessizlikte uçuşunu izledim. Düşümde gördüğüm kelebek biçimindeki melekleri unuttum böylece. Aklıma boyum geldi. Mutfak kapısına koşmamı bir el engelledi. Bilekten serbestçe bükülmüş bir el kafamı koyduğum yastığın altından boşluğa sarkıyordu: öylece, hiçbir yeri işaret etmeksizin. Çok tuhaftı. Bu eli tanıımıyordum, daha önce hiç görmemiştim. Şimdi olsa, karakalem çizilmiş, duruşu iyi seçilmiş bir Rodin eli gibiydi derdim. Ama Rodin ellerinin gövdesi vardır, bunun yoktu. Gövdesiz yontulmuş Rodin elleri de vardır ama onlar Tanrı'nın elleridir. Keşke annemin eli olmuş olsaydı, hem tanır hem de sevinirdim. Arkamı döner ve gövdesine sarılırdım. Döndüm ve baktım, hiç kimsenin ve şekerin de olmadığını gördüm. Tekrar pencere tarafına döndüm. Ele baktım. Bir daha baktım. Şimdi buraya ne kadar korktuğumu anlatacak tümceler bulmam gerek biliyorum, ama aramayacağım. Çünkü durup ararsam hikâyenin devamını unutturum.

Neden sonra ellemeyi akıl ettim, ya da bakmak yetmemişti, ya da sıra ellemeye gelmişti, hatırlamıyorum. Elledim, soğuktu, ama buz gibi değildi, sıcak da değildi, soğuktu işte. Gene tanımadım. Çevirdim ki bir iz aradım, elin avucuna baktım, çizgiler vardı, karmakarışık. O an, o tuhaf yaz ikindisinde, o yalana inanmamış olmayı bir kez daha, çok daha fazla istedim. Kımıldayamıyordum, boyum da umurumda değildi, büyük yatakların büyük kandırmacası da, şeker de. Gövdesiz bir el-

den korkmayacak kadar cüce olmak istedim. Bin yaşında bir cüce. Değildim, uzuyordum.

Yatağın altını görebileceğim kadar sarktım. Yabancı el sol yanağıma değdi bir an, soğuk ve kimsesizdi. Ürperdim. Yatağın altı da boştu. Yalnızdım, yapayalnız. Yatakta yatan bir ben vardım, yabancı bir el ile birlikte bir de şu tuhaf yaz ikindisi. Daha önce hiç görmediğim yabancı eli tuttum: bilekten kopuk bir el, buz gibi. Ürperdim.

Ne kadar sonra hatırlamıyorum, bir elin pekâlâ gövdesiz de olabileceğini düşünmeye başladım. Yekpare bir el, sadece bir el. Bu düşünceyle biraz serinledim. Şimdi daha az korkuyorum, hatta hiç bile korkmam. Yani yolun ortasında sahipsiz bir el görsem bir gün, kaldırır ağacın dalına asarım onu. Boyumun uzandığı bir dala. Bunu yapabileceğimi biliyorum. Belki etrafta dehşetli gözleriyle beni izleyen bir kalabalık olur, belki de olmaz, olmamasını yeğlerim. İnsanların hakkımda yanlış kanaatlere varmalarından çekindiğim için değil, yapacaklarını biliyorum ama bu epeydir hiç umurumda değil, bunu aynen böyle yaparım çünkü ben de bir testere bulup kesmek istemiştım, elimin benden bağlantısız kalma hakkının olması gerektiğini anladığım o an. İşte bir adam derim, elini gövdesinden azat etmiş bir adam, ne var bunda derim, aferin ona derim!

Ani bir refleksle yastığı kaldırıverdim. Sahibini aradığım el kendi elimdi, hissizdi. Uyuştığı için emrinde olduğu gövdeden bağlantısızlaşmış, sahibine bile yabancılaşmış, yekpare bir varlık olmuştu.

Bu bir düş değildi, gerçeğin ta kendisiydi. Göz aynı gözdü, el aynı eldi, ama uyuşan elin gövdesiz “görüntüsü” yeniydi. Başka hiçbir vakit, hiçbir şekilde uyuşan elinizden dolayı hissetmeyeceğiniz bir korkuyu duyumsatacak kadar yeni, apayrı bir görüntü idi. Hissettiğim korkuya meydan okumak için biraz daha geç kalsam, bu komik gerçeğin tutsağı kalabilirdim. Bölümün başında bir çocuk olduğumu bilerek vurguladım.

Olağanın olağandışı, gerçeğin gerçeküstü imiş gibi algılanması ve olağandan/gerçek olandan duyulan korku da, öyleyse, haricâlem bir algılamamanın değil, çocuk gözün şaşırtıcı algısıyla ilgili olsa gerekti. Ama o korkunç anlar süresince tek gerçek şeydu ki, bir bütün olarak yattığım uykudan parçalanarak uyanmıştım. Peki ama ya bu bir düş olsaydı?

SUYUN GÖZÜ

“Demir tozundaki gülü hiç gördün mü
(ya da kuğu tüylerindeki?)
heves o denli hafif, demir yapraklar
o denli düzenli biz Lethe’den geçenler için.”⁸

Ezra Pound'un *Piza Kantoları*'ndaki (Kanto 74) *Léthé*'sine Baudelaire'in *Léthé*'siyle hemen hemen aynı zamanda –ondan kısa bir süre sonra– rastladım. İtiraf etmeliyim ki, bu ilkinden daha çok şaşırtmıştı beni. İlk bakışta unutuşa dair hiçbir şey yok gibiydi şiirde. Gerçekten de, ne bir tahammül olarak unutma dileğinden ne de çekilen bir acıdan, sıkıntıdan bahsediyordu şiir. Fakat, ilk bakışta yakalanamayan oysa şiirde açıkça yazan şey, *Léthé*'den geçmiş olma durumuydu. Aşikârdı. Yani, unutma dileği olarak bir özlem değildi su artık, tersine, sözcük, anlamının kendisiydi. Uçurum bile olmayan gerçek sevgiliydi. Yaşarken geçtiğimizdi. Şiirin benim için ilk bakıştaki şaşırtıcılığının nedeni, unutuşun güzel ırmağını o ana dek hep ötelenmiş uzak bir vaat olarak düşünmemdi. Bildiğimiz, arzuladığımız, fakat bir türlü ulaşamadığımız, ulaşılamaz diye bellediğimiz, bu yüzden korktuğumuz, hep acıyla ve ıstırapla kavramak, kabullenmek istediğimiz: sevgili su. O yüzden de, onun asıl özlediğimiz gerçek anlamı, yani hafifliği ve düzeni şaşırtmıştı beni. Pound, burada, sözcüğün dolaysız anlamını yazmıştı, bir bakıma, suyun aklımızdaki imgesini tersyüz etmişti. Bir vaat

olarak kavramak istediğimiz yazgımızla bizi göz göze getirmişti.

Yoksa hiçbirimiz gerçekten Léthé'den geçmek istemiyor muyduk? Güzelim ırmaktan geçen gözün gördükleri, suyundan içen hevesin tattıkları, hasret olduğumuz, “anımsamak” istediğimiz şeyler değil miydi yoksa? Umurumuzda bile değil miydi suyun vaadi? Elbette değildi, elbette istemiyorduk. Sadece –hep olduğu gibi– ikiye bölünmüş davranıp istemiş gibi yapıyorduk. Ah, riyakâr okuyucu! İçin için korktuğumuz neydi peki? O da şiirde yazmıyor mu? Demir tozunda ya da kuğu tüyünde gül görmekten korkumuz. Hevesimizin o denli hafiflemesinden, demir yaprakların bakir düzeninden korkuyorduk. Unuttuğumuz, çocukluğun karanlığında kalan ve anımsamak istemediğimiz her şeyden, yitirdiğimiz ve artık bulmak da istemediğimiz gerçek kendimizden korkuyorduk: bir çocuğun gözlerinden, açlığından, umarsızlığından, pervasızlığından. Hem neden geçmek isteyelim ki? Léthé çünkü, yine de, Ölümler Ülkesi'nde akıyordu. Bu “bilgi” nasıl görmezden gelinebilirdi?

Pound şiirinde sözcüğün dolaysız anlamını yazarak, yani suyun aklımızdaki imgesini tersyüz ederek, gerçekte suyun anlamı sandığımız “unutmak”ın, aslında onun imgesi olduğunu göstermişti. Peki ya suyun gerçek anlamı neydi? Ne olacak? ANIMSAMAK! Su, anımsatandı!

Unutulmaya yazgılı bilginin boşluğuna sökün edecek çocukça sezgi ile gerçek hayatın anımsanması. Yazgımızın defi ile mi peki? Hayır. Yazgımız diye kabullendiğimiz, boyun eğdiğimiz defi ile. Yani, tam tersine, yazgımızın izini sürerek, onu tanımaya çalışarak. Neyle peki? Düş ile sevgili okur, düş ile. Ama: “Kuru gözler kuru şeyleri hiç göremezler / Ve düş içinde yaşayanlar düş içindekileri.” (Edip Cansever, *Cadı Ağacı*)

ESRİME: ŞİİRİN BİR KAYBI MI?

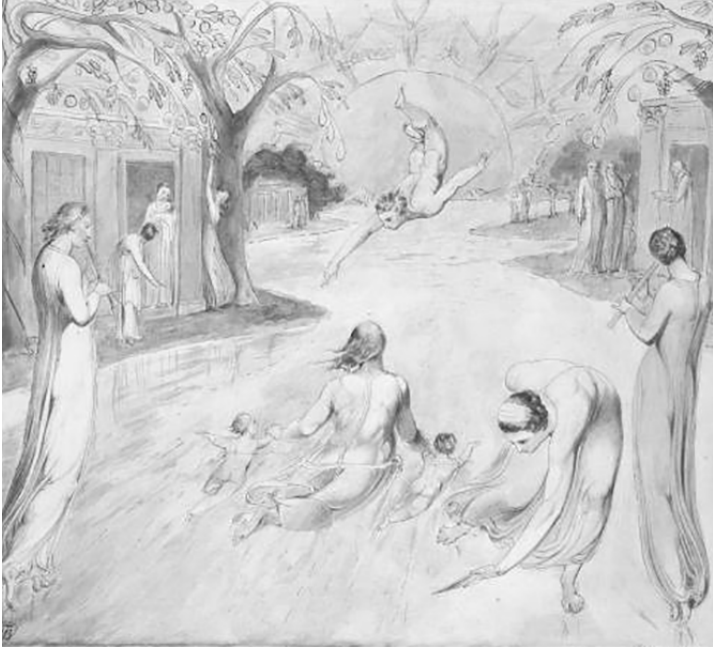
Şairin korkusunun kıyısına ulaşmış olmakla birlikte, Eliot'ın,

“Nisandır en zalimi ayların, leylaklar
Açtırır ölü topraktan, yoğurup
Anılarla isteği, bahar yağmuruyla
diriltir ölgün kökleri”

dediği ah şu nisan ayında, Çorak Ülke için aylak aylak dolaşırken karşıma çıkıveren ve tez elden keyifle okuduğum bir yazının çatlağından sızmak istiyorum şimdi de. Virgül Dergisi'nin 18. sayısında (Nisan 1999) yayımlanan ve Georges Bataille'ın *Nietzsche Üzerine*'si ile *İç Deney*'i bağlamında Çetin Balanue'nin kaleme aldığı “Esrime: Felsefenin bir kaybı mı?” başlıklı yazıyı, bir kez daha, fakat bu kez altını çizerek okumanın tam sırası:

‘Deneyim’i kavramlaştırma eğilimindeyiz. Bu dönüştürme ile herhangi bir deneyim ‘gelip geçici’ kalırken sözcükler ondan kalan ‘her şey’ oluyor. Dillendirmenin temel bir insan yatkınlığı olduğunu düşünebiliriz. Bir mesajı aktarmak ya da basitçe ‘anlaşılmak’ üzere sözcükleri bir amaca yönelik olarak kullanmanın yanı sıra sözcükleri kullanıyoruz, çünkü başka türlü sü-nü bilmiyoruz.

Deneyimin yalnızca ‘dilsel’ (verbal) alanla sınırlı olmadığı açıktır. Eğer iç içe üç daire çizersek, en dışkine ‘olanaklı toplam deneyim’ alanı, bir küçük daireye ‘iletilebilir deneyim’ alanı ve en içteki daireye de ‘konuşulabilir deneyim’ alanı diyebiliriz. Bunlardan konuşulabilir deneyim alanı için sıradan grameri, iletilebilir deneyim alanı için kimi özel söylem türlerini, edebiyatı ve sanatı kullandığımızı varsaydığımızda geriye büyük ve başka bir alanın kaldığını görürüz: Bu alan, tümüyle



kendi içinde değerli (intrinsically valuable) öznel deneyim alanıdır; bu alandaki yaşantı 'öteki'ne aktarmaya ne gerek ne de olanak bulunan bir yaşantıdır. Cinsel haz, acı, mutluluk, coşku, Dionisyen tutku ve bunların bir toplamı olan 'esrime' hep bu alanda gerçekleşir.

Toplumsal yalnızca 'iletilebilir' ile 'konuşulabilir' olandan kurmamızdan dolayı hata yaptık. Bütün deneyimlerimizi 'kavramlaştırma' eğiliminden (yatkınlığından) iki türlü zarar gördük: İlkin, öznel deneyim alanını 'verbalize' edebildiğimizi sanarak felsefi, spiritüel ve erotik bir kafa karışıklığı yarattık. Doğrusu, onu bu yatkınlıktan dolayı dillendirdik, ama onun aslında ne konuşulabilir ne de iletilebilir olduğunu bilemedik. Sonra, onu kavram ile bozarak dolayimsız yaşama olanaklılığını –tümüyle öznel yollardan– araştırmadık. Giderek bir 'öz-

nel deneyim alanı'nın farkındalığından (awareness) yoksun duruma geldik.

Bu hatanın farkına varan ve başkalarına da göstermeye çalışan düşünürler oldu. Sözcükleri öznel alanı anlatabilir olmasa da (çünkü bu yapılamazdı) bir biçimde, insanın 'iletilebilir' ile 'konuşulabilir' olanın toplamından fazla bir şey olduğunu çağrıştırdılar. Çabaları kimi zaman felsefeyi dilin dışına çıkarmaya yönelikti. Bunun için 'felsefe'yi yeniden kurmaları gerekiyordu; bunu yaparken yine dili kullanacak olmaları işi bir kısır döngüye dönüştürüyordu: Dilin ötesine de uzanan bir felsefenin, ama bu kez bir yaşama felsefesinin üretilmesi gerekiyordu. Dilden kurtulmuş olmasına karşın felsefe kapsamında görülebilecek bir varoluş biçimiydi aranan.

Bütünlük arayışındaki düşünürlerin çabasına eşlik eden ortak kaygı şu iki bilgi türüne de sahip olan insana ulaşmaktı: 'Araçsal bilgi' ile 'kendi içinde değerli bilgi'. Bunlardan birincisi genel olarak dilsel etkinlik alanıyla ilgili, diğeri ise öznel deneyim ile temsil edilen alanla ilgilidir. İşte sanat ve benzeri söylem biçimleri ise bu iki etkinlik alanında kurulan köprüdür. Sanat bir 'öte'nin olduğunu akla getirir; dille ilişkili olmasına karşın onun ötesine ulaşmaya çalışır; hemen hiçbir zaman ulaşmayı başaramaz; 'öte' tümüyle özneldir, 'salt deneyim' (pure experience) olduğundan 'kendi içinde değerlidir'.

Dilsel bir etkinlik alanı olarak felsefe içinde yer almakla birlikte, yaklaşımlarında her zaman 'öte'ye ulaşma çabasını hissettiren düşünürler olmuştur. Bunların eserlerinde ortak olan etki, dilden kurtulma çabasıdır. Çoğun bu çaba kendini dili bozma ya da eğretilemeler ile söyleme biçiminde gösterir. Bu bir anlamda olağan (verbal) dilden kalkıp köprüye çıkmak, sanatla kurulan bu köprü üzerinden 'öte'ye ulaşma arayışıdır. Ötede 'deneyim' vardır; deneyim öznel bir coşku olarak bir kez varınca dile daha fazla gerek duyulmayacak etkinlik alanıdır;

leme gerekmektedir. İşte kimi düşünürlerin çabası böylece, aynı zamanda kamusal bir çabadır.

Dille temsili olanaklı olan etkinlik alanının sonsuz gerçeklik (truth) ödülünü elinde tuttuğuna yönelik modern inanç nede- niyle insanlık tüm dikkatini bu alana yöneltmiştir. Gerçekliğin bir kavram olarak ağırlığı, dilin baştan çıkarıcılığıyla birleşince ‘özel deneyim’den yoksun bir etkinlik alanına hapsolunmuş- tur: Araçsal olandan ibaret bir varlık çölü.

Bu varlık çölüne düşmeyi –en azından– bazı insanlara yakış- tıramayan ve gözünü öteye diken adamların başında Nietzsche gelir. İşe, egemen değerleri yeniden ve bu kez eleştirel bir tutum- la değerlendirmekle başlayan Nietzsche, giderek dilden ibaret bir hal alan insanı yıkmaya yönelmiştir: “Gramerden kurtulma- dan Tanrı’dan kurtulamayacağız...” (Nietzsche, *Will To Power*).

Nietzsche’de vurgusunu bulan ‘kendi içinde değerli dene- yim’ baştan sona bedensel bir deneyimdi. Tanrı ile doğanın iki karşıt kutuba yerleştirildiği yaygın değerler dünyasında (Hiris- tiyanlık) insanın hor gördüğü ‘doğallığını’ yeniden tanınması gerekiyordu. İşte Nietzsche’nin daveti buna yönelikti: O, dille işbirliğine girmiş sahte bir kutsallık yerine insanı ‘sinnlick- heit’e (Duyusal ve bedensel olanla ‘zevk-ü sefaya’ varıncaya dek uğraşma) çağırıyordu. Nietzsche’nin özlediği insan beden- li bir insandır; bedeninin belirtileri için bir ‘libertinaj’ ortamı ya- ratılmalıdır; burada ortaya çıkıyor gibi görünen ‘kamusal pro- je’ özünde özel deneyimin erdemini sezen bir düşünürün karmaşık serzenişinden başka bir şey değildir.

(...) Bataille’da adımlar biraz daha belirgindir: İç deney demek ‘kendinden başka ne bir kaygısı ne de bir amacı olan’ (İç Deney, s. 28) yaşantı, “esrime”, “kendinden geçme” ve “çoş- ku” hallerinden başka bir şey değildir. Bu, “uca gitmek, ...olabilirin ucuna yolculuk yapmaktır” (s. 28) Burası aynı za- manda özel deneyim alanıdır. Bataille iç deneyde yaşananın felsefi erekle (bilgi) hiçbir zorunlu bağının olmadığını, tersine –

örneğin esrime ile– tam bir ‘sessizlik’ ve ‘bilgisizlik’ düzeyine erişildiğini söylemektedir. İşte bu düzey, Bataille’a göre ‘açığa çıkarır’. Açığa çıkan felsefi ya da nesnel bir erek olan ‘bilgi’ değildir. O, esrimeden önceki benden fazla olan bir ‘ben’dir; bu yeni ‘ben’ ile nesnel dünya da artık daha zengindir: Sessizlik sonunda söylemi zenginleştirir.

(...) Nietzsche “Felsefeyi tehlikeli hale getireceğiz, yaşam için tehlike olan bir felsefeyi öğreteceğiz” derken, insana yönelttiği “tehlikede yaşayın” buyruğu ile uyumlu bir çerçeve çiziyordu.

Olabilirin en ucuna yolculuk, esrimede olduğu gibi kendinden başka amacı olmayan yolculuktur: Doruk hiçbir ahlakla–erekle– temellendirilemez. “Yalnız bir çilekeş, esrimenin araç olduğu bir amacı hedefler.” Çünkü o, ne Nietzsche’nin ne de Bataille’ın insanıdır. Sıradan insan bu gizemsel yola ancak ruhunun kurtulacağı inancıyla girer: Onun için ‘ruh kurtuluşunun zokası olmadan gizemsel yol bulunamayacaktı.’

(...) Nietzsche düşüncesi sürekli kendine dönen bir bumerangdır Bataille için; çabasını hep Nietzsche’ninkine benzetir: “Nietzsche’nin doktrinleri izlenemez. Bunlar önümüze belirsiz, çoğu zaman göz kamaştırıcı pırıltılar koyarlar: Hiçbir yol gösterilen yöne götürmez.” (s. 17).

İMGE ← (EĞRETİLEME) ← ANLAM

Analoji yapmak, karmaşık bir söyleme gereksinim duyan bir gerçekliği basite indirgediği için çoğunda tehlikelidir, bir önyargının katılaştırılmasına ya da gerçeğe ulaşmanın önkoşulu olan varsayımlardan birinin gerçeği gölgelemesine, daha da karmaşılaştırılmasına yol açabilir. Zorunlu sanılan yönlendirmeler gün gelir inancı zedeler. Görsel olarak daha az algılanır olanı kavramlaştırabilmek, yani kullanılabilir, işe yarar bir bilgi formuna sokabilmek için, onu daha çok görsel olana dönüştüre-

bilme çabasıdır analogi. Bir anlamda kontrastı/çelişkiyi artırmadır. Fotoğrafın diliyle konuşursak, daha çok pozlanma (süresi) ise, sanıldığının aksine, daha çok acı verir. Sezgi bilginin gerçekliğini ortadan kaldırmaz. Bilgisizlik ise en karmaşık durumdur. Ama tüm duyuşsal algılayışlar da zihinseldir.

Matematik ya da mühendislik gibi analoginin çokça kullanıldığı alanlarda bile, yapılan analogiler kimi zaman gerçek olanla dolaysız bir ilişki içinde olmayabilir. Fakat bu durum, elbette pozitif bilimler bunu istiyor anlamına gelmez. Malzeme mühendisliğinde, malzemenin iç/mikro yapısıyla ilgili en değerli/geçerli ve başka hiçbir yöntemle saptayamayacağınız bilgilere ulaşabilmenizi olanaklı kılan Taramalı Elektron Mikroskopunun çalışma prensibini anlayabilmek için, daha işin başında bir yığın gerçek dışı kabullenme (*assumption*) yapmak ve olaya etki eden değişkenlerin etkilerini kavranılabilir boyuta indirgemeniz gerekir. Bir bakıma, bu yapılan, değişkenleri bilmekle birlikte, onların duruma etki eden hallerini olay süresince ihmal etmek ve yalnızca sonuçtaki etkileriyle –verdikleri değerli bilgilerle– ilgilenmektir. Bu sayededir ki, “maddesel” bir şeyin (bir elektronun) “maddesel” bir uzamdaki (atomlar arasındaki) yolculuğu anlaşılabilir, kavranılabilir ve öğretilebilir/aktarılabilir hale gelir. Bir elektronun yolculuğu hiçbir zaman bizim “varsaymak” istediğimiz gibi olmasa da, elektronun hayatına ilişkin en “özgöl” bilgiyi edinip kullanılabilir kılınca ve onun hayatla etkileşiminin aklımıza yığıldığı karmaşanın üstesinden gelinceye kadar, biz öyle düşünmeye, pragmatist davranmaya devam edeceğiz. Ne var ki, tüm bu varsayımlarla ancak çizilebilen analogilere rağmen, profesör öğrencilerinin yüzünde gene de olayın kavranamadığını anlatan bir ifade gördüğünde, ki zaten hep buna yatkındır, analogiyi yapmadan önce ısrarla tembihlediği uyarının bu kez tersine sığırır. Baştaki, “Dikkat edin, gerçek hiç de böyle değil!” uyarısının yerini, “Zaten olay hiç de bu kadar basit değil!”

ifadesi alır. Fakat izlenen yol olması gerekendir ve çaresizlik bu durumu değiştirmez. Yine de değerli olan, öğreticinin yaptığı o uyarıdır işte.

Çetin Balanuye yazısında zekice bir analogi kuruyor. Kuşkusuz o da bu yönteme konunun çetrefilliğinden dolayı gerek duyuyor. Üstelik onun işi malzeme bilimi profesöründen çok daha zor.

Yazıyı okurken, benim kendi deneyimim onun analogisindeki dairelerin kapalı uzamına sıkışıp kalınca, ben olsaydım bunu böyle resmetmezdim deyip, kendi analogimi, bir formül şekline getirip konu başlığı olarak yazdım:

İmge $\leftarrow$ (Eğretileme) $\leftarrow$ Anlam.

Aslında bu analogi *Dip Metin*'de kurguladığım “imge $\leftarrow$ anlam” ilişkisinin daha geniş yazılmış bir formülasyonu. Fark sadece, özgül bir deneyimin şiirsel ifadesinde –şiirin kendisinde– hiç ihtiyacım olmayan, fakat konu felsefenin balkonuna taşınınca, deneyimin ifadesi felsefe aracılığı ile olunca, mecburen araya yazmak ve –silmek yerine– üzerini çizmek zorunda kaldığım bir sözcükten ibaret. Yine de yaptığım analogide “eğretileme” sözcüğü konuya etki eden bir değişken olarak düşünülmemeli, çünkü ben konuya Şiirsel Deneyimin penceresinden bakmaya devam edeceğim.

“Dip Metin”in *Üst-Dil* başlıklı bölümünde, konuyu mühendisliğe olan zaafımla dağıtmamak adına sadece anımsatmakla yetindiğim ve üzerinde durmadığım şu tümceleri –ama şiirselin açılanması yoluna sapmadan– şimdi daha yürekliçe sahip lenmem gerekiyor: “Tüm bir uygarlık dil ile kurulmuştur. Bu anlamda, mühendislik şiirsel metinlerin tersyüz olmuş biçimidir.” Şiir matematikten, bir elektronun hayatında olup bitenler de “tarifi gereksiz ve imkânsız sanılan” bir özgül deneyimden ayrı düşünülemez. İnsanın ve metalin hayatı hayal edemeyeceğimiz kadar birbirine benzer. Mühendislik denen düzenleme uğraşısı, en temelde doğanın bir türevidir. Tüm diğer mühen-

dislikler de malzeme mühendisliğinin türevleridir. Mühendisliği diğer disiplinler ya da disiplin ol(a)mayan uğraşlar izler.

Şimdi, altını çizerek okuduğumuz “Esrime: Felsefenin bir kaybı mı?” başlıklı yazıya daha yakından bakabiliriz.⁹

“Deneyim’i kavramlaştırma eğilimindeyiz. Bu dönüştürme ile herhangi bir deneyim ‘gelip geçici’ kalırken sözcükler ondan kalan ‘her şey’ oluyor.” Evet, doğru. Pek çok şey gibi, kimi zaman deneyimi de kavramlaştırıyoruz, çünkü buna mecburuz. Deneyim, deneyim sahibine bunu dayatıyor da ondan. Başka türlü güc, sevgili okur! Ama bu, deneyimi gelip geçici kılan bir dönüştürme değil ki! Tersine, bu çabadan geriye bengi sözcüklerin kalabilmesine bir mucize bile denebilir. Gücünü, meşruiyetini ve bilgeliğini, aktarılamayan tek deneyim olan ve hayata hükmeden Ölüm’ün mutlaklığından alan her çaba gibi, bu da, olsa olsa, deneyimi yüceltmeye, anlaşılır ve paylaşılabılır kılmaya, böylece insanla dil arasındaki bağı güçlendirirken kişiyi hayat karşısında daha donanımlı ve daha dirençli kılmaya hizmet eden bir dönüştürmedir. Deneyimden kalan sözcüklere ulaşmak ise, başlı başına okurun sorumluluk alanına girer.

“Dillendirmenin temel bir insan yatkınlığı olduğunu düşünebiliriz.” Hayır! Dil ile bağı gevşemiş modern okuru (şimdilik) kenarda tutarsak, deneyim kavramı üzerine yazan bir yazar için bu kadarı yetmemeli. Çünkü kaynağı hangi sihirli daireye ait olursa olsun, dillendirme gereksinimi yaşam denenin temel dayanağıdır ve katkıları farklı da olsa, dairelerin hepsi tek bir bütünün inşasına hizmet eder.

Bu tipik *modern* yatkınlıktan yola çıkan yazar, “giderek bir ‘öznel deneyim alanı’nın farkındalığından yoksun duruma gelmemizin” nedeni olarak bu alanın dillendirilmesi çabalarının yarattığı kafa karışıklığını görüyor. Olabilir. Ama iletilemezliğine rağmen bu ‘olanaklı toplam deneyim alanı’nın sezdirilebileceğini söylerken, “dil her durumda yalnızca iletilebilir ola-

nın iletilmesi değil, aynı zamanda iletilemez olanın da simgesi” olduğunu anımsıyor. Bu dillendirme çabalarının, dilin –“iletici işlevine sıkı sıkıya bağlı simgesel işlevi” ile– en çok edebiyatta açığa çıktığı aşikâr. İyi ama nasıl bir edebiyatla? Eğer kafa karıştıran dillendirme çabaları ile kastettiğimiz, küçük aile dramlarını, gururlu aşk acılarını çok özgül deneyimlermiş gibi arşivleyen ve olağanı bayat bir felsefeyle ağırlaştırdığını sanan kötü serüven avcılarının yazdıkları kötü romanlardan, şiirlerden ibaret değil ise, ya da, başka bir söyleyişle, iletişimi aşan bir edebiyatsa, en dış daireden beslenen ve oraya köprü kuran çabayı –savaşımı demeliyim– sırf kendi içinde değerli özgül deneyim alanına müdahale ediyor diye nasıl boşa çıkarır ve ziyan edebiliriz? O vakit geriye bir tek konuşulabilir deneyim alanı kalır ki, onunla da zaten konuşup anlaşılamıyoruz bile. Dıştaki daireye böyle bir katı önyargıyla yaklaştığımız sürece, o alanı sadece önemsemekle kalır, özlem duyduğumuzu merak ve şüphe sınırlarının dışına kovalar, araya kurduğumuz köprüyü de dinamitlemiş oluruz. Oysa yaşanma olanağına sahip her deneyimin, *iletimle arasındaki ortak payda ölçüsünde*, en azından (potansiyel olarak) iletilebilme olanağı da olmalıdır.

“Nietzsche’de vurgusunu bulan ‘kendi içinde değerli deneyim’ baştan sona bedensel bir deneyimdi.” Hiç de değildi. Faşizan okumalara kapı aralayan tam da bu saptamadaki eksiklikler. Zweig’a kulak verelim:

“Ama aralıksız beş ay boyunca düşen eser yıldırımlarının bu korku ve dehşetini, bu esin mucizesini kim tanımlayabilir, o kendisi teşekkür heyecanı içinde, en doğrudan, en yaşanmış uygulamanın ışığında yaşantısını anlatmış olduğuna göre? El-den gelen, yalnızca şimşeklerle dövülmüş, onun nasıl yazdığına dair şu nesir sayfasını alıntılamaştır.”

Stefan Zweig, yapıtının *Nietzsche* bölümünde, esinlenme mucizesine dil sürmekten kendisini ısrarla ve çaresizce uzak

tutarken, kendi içinde değerli özgül deneyimi deneyim sahibinin kendi sözleriyle aktarmanın en değerli yol olduğunun bilincindedir:

“Ondokuzuncu yüzyılın sonunda hiç kimse bilir mi doğru dürüst, güçlü çağların şairlerinin *esinlenme* dediği şey nedir? Aksi halde ben anlatayım. – İçinde en ufak bir boş inanç kalıntısıyla gerçekten, olağanüstü güçlerin sırf vücut bulması, elçisi, sırf aracı olduğunu üzerinden atamayacak sanır insan. Vahiy kavramı, olayı en kolay tanımlar, yani ansızın, anlatılmaz bir güven ve güzellik içinde bir şeyin, görünür, iştiril olması, insanı en derinden sarsan ve yıkan bir şeyler. Aranmaz, duyulur; sorulmaz alınır, verilen şey; bir şimşek gibi parlar bir düşünce, zorunluluk içinde, tereddütsüz bir biçimde – başka türlü hiç elimde olmadı. Muazzam gerilimi zaman zaman bir gözyaşı seline dönüşen, içinde adımların ister istemez kâh koşarcasına kâh yavaş olduğu bir hayranlık; tam bir kendinde olmama hali, bir sürü ince titremelerin ve ayak parmaklarının ucuna kadar karıncalaşmaların en anlaşılır bilinciyle; içinde en ağırlı ve en karanlık şeyin karşı kutup etkisi yapmadığı, tersine şartlı, kışkırtılmış, böyle bir ışık fazlalığı içinde *gerekli* gibi gelen bir mutluluk derinliği; uzak biçim alanlarını örten, ritmik ilişkilerin bir içgüdü – uzunluk, *çok gerilmiş* bir ritim ihtiyacı, neredeyse *esinlenme* gücünün ölçüsüdür, onların baskı ve gerilimine karşı bir çeşit denge... Her şey hiç gönüllüce olmaz, ama sanki özgürlük duygusunun, mutlak oluşun, gücün, tanrısallığın bir fırtınasındaymışcasına... İmajın, benzetmenin irade dışılığı, işin en ilginç yanıdır, imaj nedir, benzetme nedir bilmez insan, her şey en yakın, en doğru, en yalın ifade olarak kendini sunar. Gerçekten, Zerdüş’tün bir sözünü hatırlarsak, sanki nesneler kendiliğinden geliyormuş ve biz birbirimize benzetilebiliriz der (–burda her şey senin konuşmana sevimli gelir ve sana sıрнаşır; çünkü senin sırtında yol almak ister. Her ben-

zetmede hakikate doğru yol alırsın burda. Burda varlığın bütün sözleri ve söz kalıpları sana doğru sıçrar; her varlık burda söz haline geçmek ister, her oluşum senden konuşma öğrenmek ister-). Esinlenme deneyimim budur benim; hiç kuşum yok ki benimki de budur diyen birini bulmak için binlerce yıl geriye gitmek **gerekmez**.”¹⁰

Ne var ki, bu kitaptan alıntıladığım fragmanın son tümcesinin **koyu** harflerle yazarak vurguladığım son sözcüğü, sanırım bir çeviri hatasından çok bir dizgi yanlışına işaret ediyor. Çünkü, aslı *Ecce Homo*’da yer alan bu fragman Can Akkor’un çevirisinde aynen şu tümceyle son buluyor:

“İşte esin konusunda *benim* yaşadığım bu. ‘Benimki de böyleydi’ diyebilecek birini bulmak için, hiç şüphe yok, binlerce yıl geriye **gitmeli** insan.”¹¹

Kendi hesabıma, Nietzsche keşke Gürsel Aytaç’ın dizgi yanlış olan çevirisindeki gibi, “benim *deneyimim* de budur diyen birini bulmak için binlerce yıl geriye gitmek gerekmez,” deseydi diye düşünsem de, metnin İngilizcesi de “bu sendeleyeni, bu kendine övgü yağdıran tonu, rüyadan seslenircesine karmakarışık ve yoruma muhtaç konuşan” sesi onaylıyor.¹²

Bu *ilginç* hatayı düzelttikten sonra devam edelim:

Nietzsche’nin şaşırtıcı kesinlikte saptadığı “kendi içinde değerli deneyim” tasvirinde salt bir kendinden geçme hali, sadece bedensel anlamda bir *esrime* motifi yoktur. Ama ancak onunla birlikte, ona sırtışarak gelebilecek olan en değerli insan çabası vardır: Söz olmak, bütünüyle sözden ibaret olmak. Üstelik apaydınlık bir uzamda!¹³

İşin en ilginç yanını, tıpkı bir şair gibi, imajın ve benzetmenin irade dışılığını görür şaşkınlıkla, mutluluk ve gözyaşı içinde kavrar bunları. İmajın/benzetmenin değersiz ve geçersiz olduğu, çünkü her şeyin en yalın şekliyle aslında “gramerin kendisi olabildiği” şiirsel uzamın tanrısal saflığı ile sarsılır. Orda,

ama yalnızca o şiirsel uzamın içinde, *anlam imgenin ta kendisi-dir*. Bu büyüklü uzamın içindeki Nietzsche'nin tüm uğraşısında "gerçekliğin bir kavram/adlandırma olarak ağırlığı ve dilin baştan çıkarıcılığı" vardır. Onun neredeyse *imgeyle*, şaşırtıcı bir dille yazdığını, fakat o özgün deneyimden yoksun olanların neredeyse *anlamla* kavramak zorunda olmaları nedeniyledir ki, "Hiç bir yol gösterilen yöne götürmez". Başka söyleyişle, onun orada anlamla yazdığının bizim için burada sadece imgesi kalmıştır görünürde. "Çünkü *hakikat* kavranılabilir olduğu ölçüde *akustik* bir fenomendir. Ve hakikati kavrama işi *poetik* bir iştir." Deneyime gereksinim duyar.

İşte Nietzsche'nin "yaşam için tehlike olan bir felsefeyi öğreteneceğiz" dediği, "giderek dilden ibaret bir hal alan insanı yıkma" işi değil, tersine, tek tek her bireyi dilin yalınlaştığı, "içinde bir dilsel devinimin birliği olan Tanrı kelamının bütün bıraklığıyla görünebilir olduğu" o şiirsel uzama çekme işidir. Felsefenin ya da şiirin dilin dışına/ötesine geçiyormuş görüntüsü de, yalnızca şiirsel uzamın dışından bakılınca kafa karıştıracak bir görüntüdür: "Araçsal olandan ibaret bir varlık çölü." "Bütün yüksek diller aşağıdakilerin bir çevirisi" ise eğer, konuştuğumuz şu sefil dilin hep böyle kalacağını kim garanti edebilir?

Öyleyse, *Dip Metin*'de şiir için yaptığım teklif/saptama felsefe için de geçerli olmalı: Şiiri anlamamızın nedeni anlam değil deneyimdir.

Çağlar öncesinden bir başka deneyim sahibinin, William Blake'in söylediği gibi, "Şiirsel Deha gerçek insanın ta kendisiye eğer ve beden, ya da insanın dış biçimi Şiirsel Deha'dan türemişse – Gerçek insan, yani Şiirsel Deha her şeyin kaynağıysa", felsefeyi öğrenebilmenin yolu da şiirsel deneyimden geçebilir pekâlâ. Fakat kişiyi bu öznel deneyim alanına ulaştıracak gelişkin bir algılama/düşünme yeteneğinin önündeki en büyük engel de, yine, sözcüğün anlamıyla kavranmak zorunda

olduğu felsefe dilinin kendisidir. 'Dilsel bir etkinlik alanı olarak felsefe içinde yer almakla birlikte, yaklaşımlarında her zaman öteye ulaşma çabasını hissettiren düşünürlerin eserlerinde ortak olan etki eğer dilden kurtulma çabası olarak kendini sadede dili bozma ya da eğretilmeler ile söyleme' biçiminde gösteriyorsa, bu çabanın sonu hiç de sanıldığı gibi olağan dilden kalkıp köprüye ulaşamaz, kazara ulaşıya da öteye geçemez. Ol- sa olsa köprüden düşer, suda boğulur. Neden mi? Çünkü eğre- tileme şiirin dili değildir, dolayısıyla, öteye ulaşmanın bir aracı olarak görüldüğü ölçüde felsefenin dili de olmamalıdır. Dili eğretilmelerle süsleyip ya da bozup yeni felsefenin ufku açı- lamaz. Şiirin dili imgedir. Despotçadır. Kendiliğinden gelir, ka- lırsa kalır, tutabilirsiniz, hazırlıklıysanız size sırası ve sonra kendini unutturup kaybolur. Felsefenin dili eğretilmeyi aş- madıkça süs ile anlam arasında salınıp duracaktır.

İç deney demek 'kendinden başka ne bir kaygısı ne de bir amacı olan' (İç Deney, s. 28) yaşantı, "esrime", "kendinden geç- me" ve "coşku" hallerinden başka bir şey değildir. Bu, "uca gitmek (...) olabilirsiniz ucuna yolculuk yapmaktır." Bataille, *İç Deney*'de "olabilirsiniz en ucuna yolculuk" derken boydan boya bir analogi kurar zaten. Gramerle, fakat deneyim alanının dışından yazarken, mecburen sözcüğün anlama dönük haliyle ifade etmek zorunda olduğu olabilirsiniz en ucunu açık bırakması gerekir. Bırakır da. Onun analogisi bir ok'tur. Ama mecburen ucu açık bir ok, yani bir çizgi, yani yeni bir sınır. O, kavramlaş- tırmak zorunda olduğu "iç deney" ile bir anlamda dilden ba- ğımsız bir deneyim alanını ifade etmez. Başka bir şeyi ve dille ilişkisi olduğu için de çok daha değerli ve güç bir şeyi ifade etmeye uğraşır. Fakat deneyim alanının içindeki "kendiliğin- denlik", dışına çıkınca -dışından bakınca ve yazınca- yerini "düşünmeye" terk eder. Sessizlik sonunda söylemi zenginleş- tirse de, deneyimin içinde *kendiliğinden* gelen, yazarken *düşüne-*

rek anımsanmak zorunda olana dönüşür. En fazla eğretilene yapabilir ve dili bozabilir. Kendisi de çaresizliğinin/eksik olanın farkındadır.¹⁴

Dışında kalınca şiir için de durum hiç farklı değildir. Oysa şiir iletilemezi iletilemek içindir. Buradan kolayca, Nietzsche’in esinlenme deneyimi ile ortaya çıkan şiirsel dilin, iç değil yalnızca dış uzama çıkınca hiçbir pratik yararı olmadığı söylenebilir. Öyleyse, herkes kendi iç uzamına girmelidir. Peki neyle? Kılıçla mı, okla mı? Ötekini akla getirirse de, dille ilişkiye girdiği için çaresiz hiç bir zaman ötekine ulaşamayacak olan sanat ile mi? Bence, sofralarımızdan kovduğumuz “Şiir” ile. Fakat kendi içinde değerli şiir deneyimi dış uzama çıkınca şairin kendisi için bile çöker, çökmeye mecburdur. Ancak bu iç uzamda “anamlı” olan şiirsel dil, *Dip Metin*’in saptadığı gibi, şairin şiirin yarattı alanında kendine saklamayı seçtiği, “yararsız, kullanımı olmayan şiir dilinin, geçmişte bir yerde işe yaradığı ve gelecekte bir yerde de işe yarayacağı” bilgisindeki/öngörüsündeki gelecek vaadi hep vardır ve olacaktır. Bu vaat yapıtın içindedir, yapıtın dilinin kendisidir – gramer dilidir. Bu dil, bir çırpıda, sözcüklerin anlamları yerine fotoğrafları/im-geleri ile anlaşılabilceği bir “geçmiş günü” akla getirirse de, kuşkusuz sözdür değerli olan. Fotoğrafın gene de söz ile ifade-sidir.

Dilden umudunu kesmiş ya da dil ile bağı fazlasıyla gevşemiş pek çok *modern* insanın aksine, benim yaklaşımım, zihnin her türlü algısının, her türlü iç deneyimin yazı ile ifadesinin mümkün olabileceği ve bunun çoktan beridir yapılagelmiş (ama salt yazıyla ulaşılan ve sanki her defasında benzer bir iç uzam deneyiminin kendini farklı şairlerin yapıtlarında, fakat o uzamın içinden, bir süreklilik, bir bütünlük olarak iletilebilmiş) olduğudur. (Aklıma bir çırpıda, birbirlerinin yazdıklarından habersiz fakat hemen hemen aynı zamanda aynı iç uzamın kâtipliğini yapmış olmalarıyla, Rimbaud ve Lautréamont geli-

yor.) Yani, başlı başına şiirin dili, kendi içinde değerli olan fakat dil ile iletilemez sanılan buna da gerek olmadığı söylenen özgül deneyimin iletilebilir olduğunun kanıtıdır. Rimbaud'nun esin deneyimi ile Nietzsche'ninki aynıdır. Rimbaud'nun şiirleri için söylediği "orda ne yazıyorsa o, ne eksik ne fazla" sözü, Nietzsche'nin "her varlığın orada söz haline geçmek istediği, her oluşumun ondan konuşma öğrenmek istediği, içinde imajın ve benzetmenin irade dışından sökün ettiği" şiirsel uzama denk düşer.

Rimbaud'nun "okuru yapıtından uzak tutan bir ezoterik" olmayı seçmesi (ya da seçimsizliği), dile rağmen dille yaptığı'nın hem kamusal hem de kamusal olmayan yanını ifade eder. Kamusal proje tek bir insanla gerçekleşemez çünkü. Şiirsel uzamdaki *esrime*, Nietzsche'nin bedenli insanı için özlediği 'libertinaj' ortamının tam da kendisidir. Rimbaud işte, önce sistemli ve bilerek yapmaya kalkıştığı "duyuları karıştırma" işiyle algının ötesine ulaşmaya çalışmış, öteyi görmüş, orada sayıklamış, sayıklamalarını not etmiş ve arkasına bakmadan kaçmıştır. Çünkü o alan -şiirin, sözün evi- davet edilmeyeni barındırmaz içinde. Kusar. Tanrı neşesine tanık, hükümranlılığına ortak istemez. Orada gördüğü kendi imgesidir Rimbaud'nun, bu imge aynı zamanda kendisinin anlamıdır da. Kaçmıştır çünkü tek başına, yapayalnızdır bu uzamda. Ama kuşkusuz mutludur da. Orada kendisi hakkında keşfettiği muazzam bilgi, sokaktan/dışarıdan bakılınca "hiçliğe" denk düşer. Rimbaud'nun bırakıp kaçarken sırtını döndüğü, yalnızlığın acısı değildir sadece. O aynı zamanda *gerçekten yaşıyor olmanın* mutluluğuna da sırt çevirmiştir. Tıpkı Virginia Woolf'un başyapıtlarını bitirir bitirmez içine düştüğü ruhsal çöküntüye son romanından sonra bir kez daha düşmemek için ölümü seçmesi, ırmağın kendi öyküsünü tamamlayacağı "hayaliyle" ölümünü bir çocuk oyununa dönüştürmesi gibi. Onun bu seçiminde, saf mutluluktan (*kusursuz iletişimden*) dokunmuş büyümlü yazı uzamı-

nın dışına her çıkışında katlanmak zorunda kaldığı gündelik dilin kahredici yetersizliğinin çektirdiği acıları sadece ölümün *unutturabileceği* beklentisi kadar, ancak ve ancak dilin kendisi sayesinde birçok kez tanık olduğu gerçek hayat/iletişim mutluluğunu son bir kez ve kalıcı olarak ancak suyun yaşatacağı, *anımsatacağı* umudu da vardır.

Nietzsche de, Rimbaud da, bu uzamın içinde bir süre yaşayabildiler. Fakat Nietzsche'nin aşırılığı, zaman zaman o uzamın dışından "öteyi anımsama" ve projelendirme çabasıdır. Hem de yararsız bir dille. İşte imkânsız olan buydu. O yüzden kâhinlik yalnızca şairlere özgüdür. Nietzsche'nin çabasının dışından söylersek, çilekeşlik de felsefeye daha yakındır. Ama Nietzsche "hiçliği", tıpkı Rimbaud'nun afyonu seçmesi gibi bilerek seçmiş, bir araç olarak kullanmıştır. Her şeyi reddetmek, duyuları bilinçli biçimde karmaşıklaştırmayı istemek ile aynı şeydir. Kendini yeniden kurmak isteyen önce yıkmak, yeniden doldurmak isteyen önce boşaltmak, yeniden doğurmak isteyen önce öldürmek isteyecektir. İmkânsız denenebilirin kıyısına çekebilmek, en az imkânsızın sığabileceği kadar bir boş alan gerektirir.¹⁵

Çetin Balanuye'nin yazısının çatlağı, yani temel sorun, bu daire analojinde aslında: İç içe çizilen üç *daire* ister istemez birbirleriyle kapsam/ortaklık ilişkisine girmek zorundadır: Daire, sınırladığı alanın sınırıyla (yani çemberle), bu sınırın içinde kalan düzlemin *toplamını* ifade eder. Çember demiş olsaydı durum değişirdi: Yalnızca sınırları üzerinde anlamlı içi boş kapalı bir eğri olarak çember, bizi içindeki alandan başışık tutardı. Matematiksel olarak bir dıştaki daire bir içtekini kapsamak zorundadır, ya da içteki daire dıştağının alt kümesidir. Bu gerçeğliği içteki iki daire için düşünüp, fakat dıştağının (ne yazık ki diyerek) bundan muaf kılmak matematiksel bir yanıltır. Üstelik en dıştağın daire, yazarın da adlandırmasıyla, "olanaklı *toplama* deneyim" alanıdır. Bu tasarrufun/eğretileninin üzerinden

kalkışılacak bütün özverili ve iyi niyetli okuma çabaları bile bizi sağlıklı yerlere götürebilir. Tüm dairelerin ortaklığı, en üst anlamıyla merkezde duran –dairelerin merkezinde bulunan– *Dil* ise eğer (ki şart olmasa da ister istemez ilk akla gelecek olan, iç içe çizilen üç dairenin merkezinin aynı nokta olduğu–dur), dıştaki daire de tüm zorluklarına rağmen dil ile iletilebilir olmak zorundadır. Çünkü yalnızca dairelerin merkeze olan uzaklıkları, yani yarıçapları, yani *dile olan mesafeleri* farklıdır. (Not: Dairelerin merkezlerinin aynı nokta olmadığı düşünülse bile, daireler birbirlerini tamamen kapsadıkları sürece, bu durum önemli bir fark oluşturmaz.)

Bu bölümün en başında, “Sezgi bilginin gerçekliğini ortadan kaldırmaz. Bilgisizlik ise en karmaşık durumdur,” demiştim. Yani matematikten yararlanırken matematiğin kavramlarını *bilerek* kullanmak, bu yazıyı irdelemeye başlarken yaptığım saptamaya da açıklık getirmiş oldu: Yaşanma olanağına sahip her deneyimin, iletimle arasındaki ortak payda –yani Dil– ölçüsünde en azından iletilebilme olanağı da olmalıdır. Şöyle soralım ve vurgulayalım:

Yaşanan kendi içinde değerli özgül deneyimin nedeni ya doğru–dan doğruya Dil’in kendisi ise! O zaman ne olacak?

Bu durumda, sadece Dil ile –ancak ve ancak Dil’in kendisi sayesinde– girilen uzamın nasıl olup da dil ile iletilemez, iletilmesinin de gereksiz olduğunu düşünebiliriz?

Ama eğer, bunların bir toplamı dediğiniz “*esrimenin*” içine, cinsel haz, acı, mutluluk, coşku, Dionisyen tutkuyu koyup da “düşleri” ve en gelişkin insanlık deneyimi olan YAZMA EDİMİ’nin kendisini koymaksanız, ya da kişiyi olanaklı toplam deneyim alanının içine götürecektir olanaklardan biri olarak Dil’in kendisi aklınıza hiç gelmezse, karmaşık bir problemle etki eden değişkenleri iyi saptayamamış olursunuz. İhmal ettiğiniz değişkenler, bu kez, iyi bir analojinin sınırlarını ister istemez sündürmek, gevşetmek, silikleştirmek isteyecek–

lerdir. Ve emin olun bu tür bir yazma edimi vardır. Poetik Uzam bunun garantisidir! Ama belki de böyle bir genişlik, benzer bir kendi içinde değerli öznel deneyimi yaşamakla olasıdır.

Rimbaud ötekine ulaşmak için kendisinden sıyrılma işine “afyon” ile başlasa da, “en büyük uyuşturucuya kendi özgür benliğinde” rastlamıştır. Bu benliğe ulaşmak en çok –fakat onun açılımı topyekûn– dil/yazı ile olmuştur. Artık deneyim yaşanmasa da, bunun olanakları gün be gün ve büyük bir hızla gözden düşüyor olsa da, Rimbaud’nun yapıtını elimize alıp kendimize şu soruyu sorabilmemiz gerekir:

Bu sözcükler nerede ve nasıl yan yana gelebildi?

İşte bu iradedışı ya da özgür benliğin sözleri, dil ile ifadesi imkânsız sanılanın en azından bir kısmıdır. Hakikatin en yalın söylenişidir. Şaşırtıcı söz’e burun kıvrıp onu olabildirin en ucu değil fakat olsa olsa kıyısıdır diye düşünebilirsiniz. Öyleyse, şimdilik biz de kıyısıyla yetineceğiz. Gene de, kamusal proje orada, onun en dibinde bir yerde.

“DAYANDIM KENDİ ENKAZIMA BU FRAGMANLARLA”
“BU PARÇALARI PAYANDA YAPTIM YIKINTILARIMA”
“THESE FRAGMENTS I HAVE SHORED
AGAINST MY RUINS”

Çorak Ülke’yi iki ayrı Türkçe çevirisinin yanı sıra İngilizcesinden okuyorum. (Her iki kitap da çift dilli olarak hazırlanmış.)¹⁶ Ama bu okumalarda amacım şiiri bütünüyle çözümlemeye, alıntılarını okuru savurduğu öykülerin hiç değilse bazılarını ulaşmaya, yapılan tüm yorum ve değerlendirmeleri aşarak hikâye edilenin derinliğini ölçmeye/sınamaya çalışmak değil. Böyle bir çabanın –benim için– olabilirliği bir yana, yapılacak olanın ne işe yarayabileceğini de, şu an, doğrusu pek kestiremiyorum.

Şunu rahatlıkla söyleyebilirim: Deneyimin dışından yapılabilecek tüm okumalarda yapıta kendinizi güldürme tehlikesi vardır. Şiir, tüm akademik alışkanlıkları yerle bir edebilir. Sözgelimi işin başında, Baudelaire'in bir teselli olarak unutuşu barındıran dizelerine şöyle bir değinmeyi, oradan da bir çırpıda Pound'un güzel ırmağına, yani Léthé'den geçmekle edinilen bakışa sığramayı, metni daha çok Pound'un dizeleriyle kurmayı planlamıştım. Çünkü bu bakma biçimi ile *flanörün* bakışı arasında –iç içe geçmiş, birbirini tamamlayan, zenginleştiren– bariz bir ortaklık göze çarpıyordu. Oysa yazıya gömüldükçe bunun zorunlu bir güzergâh olmadığını anladım. Ummadığım bir biçimde, Baudelaire'in dizelerinde takılıp kaldım. İlk dizeye (“Yatağın bir uçurum, ondan değerli ne var”) *yoğunlaştıkça*, “anımsanmakta” olan kendi geçmiş deneyiminin ağırlığıyla, ilkin dizedeki alegoriyi gördüm şaşkınlık içinde. Bu, şiiri anlamaya –belki sezmeye– başlamakla birlikte, geçmişte kalanın da *henüz anlaşılıyor* olması demekti. Demek ki dizenin söylediğini deneyimi yaşarken yanlış anlamak istemiştım, belki hiç duymamıştım bile! Şiirin/hayatın yoğunluğu içindeyken bana gereken buydu, basitti: Unutmak – aşırı bir özlem olarak unutmak. Deneyimden artakalan parçaları yıkıntıma payanda yapmak! Unutmaksa ilk dizede yoktu. Henüz bu dizenin gerçek anlamını sezmeye –dizenin imgesini tersyüz etmeye– çalışırken, hemen ardından ikinci dizenin yoğunluğu abanmaya başladı üstüme: “Dinen hıçkırıklarım içinde yitsin diye.” Zaten dinmiş bir hıçkırığın yeniden dinmesi, daha dinmesi, yitip gitmesi? Bir gelgit misali. (Suların çekilmesi mi, yoksa kabarması mıdır iyi olan? Bunu durumlar saptar kuşkusuz.) Yani, hayatın bu diyalektiği, olur olmadık yerde ve olağanüstü başka biçimlerde karşıma çıkıyor ve beni şaşırtmaya devam ediyordu. Ne oluyordu böyle? Yatağı *uçurum* olan sevgiliye büyük bir özlemle koşan ve ondan son iki dizeye unutuş dileyen bir zavallı şair. Dörtlüğün son iki dizesinin anlamı kendisiydi bes-

belli ve ben bu ana dek o iki dizinin *sığlığında* uzanmıştım. Ama ne yatağın bir uçurum oluşu ne de hıçkırıklardaki bariz kontrast/çelişki ilgimi çekebilmişti. Oysa şiirin parıltısı tam da bu tehlikeli derinlikteydi.

O vakit, yani deneyimi/şiiri yaşarken, belki de düş içindeyken, belli ki anlam telaşını sürüncemede bırakmıştım. Bu bir bakıma, düş içinde yaşarken düşü görememektir. Hayatın bizden gizlemek zorunda olduğuydu. Bunu o vakit o yoğunluğun içinde çözebilmiş olsaydım, belki de, Bilge Bey'in dediği gibi, "acı bir masal olup çıkardım". Ama "Hakikat bizden kaçamaz!" Ve şimdi sırası geldi.

Şu an bile, hakikati bir an için kavradığımı hissettiğim anda, yazmaya başlar başlamaz yazacağım şeyi unutuveriyorum. Ama yoğunluk devam ettikçe, gerçek anlamın kıyısında köşesinde dolanıp duracağım kesin. Sezginin dokuduğunu bilgiyle düşünmek, ya da sadece düşünmek söküyor çünkü. Düşünce virüsü giriyor içime çünkü. Çünkü şiirsel uzamın dışındayım. Ne kadar yoğunlaşırsam yoğunlaşayım, o uzamın kendiliğinden yaptırdığına erişemeyebilirim. O zaman, sözcüğün imgesi ile anlamı arasında boşu boşuna savrulup dururum. Aynı sözcükte ("yatak"ta, "uçurum"da, "hıçkırık"ta), yani sözcüğün sözlük anlamının kendisinde. Onları hiçbir zaman alt alta üst üste sevişirken göremeyebilirim. Bunun için elin yazma hızının aklın ve algı ötesinin hızına yetişebildiği bir "hızlı zaman deneyimi" gerek. Fakat şunu da biliyorum ki, yazı yazan elin hızı bir an için düşüncenin hızını aşırsa da, bir şeyin hızına asla yetişmiyor, o şey çünkü anımsanamıyor. Nedir o? DÜŞ, unutulmaya yazgılı DÜŞ. Ama düşte değilim!

Şiirin hızlı uzamının dışında, şairin yaratıcı olanağından yoksun olsam da, hızı hisseden okur olarak, düşünce yoğunluğunun yarattığı böylesi yoğun bir gerilimin içinde bir olanağım olmalı. Şairin şiirini kurarken düşüncelerle ağırlaşmış hazırlık evresini devralmış, şiire yöneltmiş, beni anlamla buluşturacak

karşılaşma anı için her şeyimle hazır durumda –bir Karıncayı-
yeni gibi– bekliyorum: tetikte, şaşkın, büyülenmiş! Yazarken
kullanılmayan sökerken işe yaramalı! Gerilimlerle yüklü dü-
şünce sağanağı kesildiği anda yoğunluğu tek bir an için koru-
mayı başarabilirsem eğer (yani, imgenin saçtığı ışığın altında
aklımdaki soruyu ve neyi aradığımı unutmazsam eğer), aradı-
ğım ile karşılaştığım anda onu tanıyabilirim. Evet. Baudelaire’in
korkusunu:

Baudelaire o yatağa hiç girmiş miydi acaba?

Aklıma –bir keşif misali– ansızın gelen bu anahtar soruyu not
ettikten sonra, bu keşfi sağlayan yoğunluğu bir kenara bırakıp
geriye, bu bölümün başına, hazırlığını yaptığım asıl konuya
dönebilirim. Baudelaire’in büyüdü dizeleri (bir kez daha) ya-
kama yapışmazdan önce, bu bölümde başka bir şey tartışmak
istiyordum: Eliot’ın yapıtının lirik olup olmadığını – ya da, en
azından görünürde lirizmi neden reddetmek istediğini!

Alta, *Gök Gürültüsünün Söyledikleri*’nin sonundan seçtiğim
fakat amacım doğrultusunda düzenlediğim bir pasaj alıntıla-
dım. Göndermelerin ulaştığı yerlerdeki tüm öyküleri unuttu-
ğumda (ya da unutmak istediğimde) ve bu bağlamda bir dize-
yi içimden okuduğumda, ama asıl, şiirin benden istediği yerine
koymaları, eklemeleri yaptığım – şiir sanki Baudelaire’in bir
şiirinden alıntı gibi. Tek kelimeyle *lirik*:

“Şimdi yalvarıyorum sana,
seni bu merdivenin başına getiren iyilik adına,
acı günlerimde beni unutma.
Ben ne zaman kırlangıç gibi olacağım
Yani ne gün tükenecek sesim soluğum?
(...)
Ey, kırlangıç, kırlangıç
Dayandım kendi enkazıma bu fragmanlarla”

Eliot, romantik gelenekte olmayan bu kuru, yararsız ama aynı zamanda ironik göndermelerle yapıtını bile isteye parçalar, var olan lirizmi sürekli ve türlü biçimlerde kesintiye uğratır. Peki ama bunu neden yapar? Modern yaşama üslubunun bir tasvirini yapmak için mi başvurur bu akıl oyununa? Hayır. Eğer son dizeyi –olması gerektiği gibi– Cevat Çapan’ın *daha az lirik* olan çevirisiyle okursak daha kolay ulaşırsız sorunun yanıtına:

“Bu parçaları payanda yaptım yıkıntılara”

Eliot lirizmden bilerek kaçır, çünkü böylesi aşkın bir coşkulanımın içinde, kapılarınız her yöne ve her şeye ardına kadar açıkken, tanrısal esinin gelip size bulaşması olasılığı, tehlikesi vardır. Eliot’ın kendi enkazını tahammül edilebilir kılan *Léthé*’si, şiirindeki lirizmi bile isteye parçaladığı bu kendine özgü fragmentasyonudur. Bir bakıma, Baudelaire’in “tartım ve uyak” sayesinde uzak durabildiğini Eliot “okudukları ve tarih bilgisi” olarak saptar. Ama bir şairin esininin “gelmek zorunda olduğu” yer olan okudukları ile tarih bilgisi, Eliot’a göre, şairin esininin tümünü değil, ancak “büyük kısmını” oluşturur. Kalan kısmı, asıl önemli ve tehlikeli olanı Baudelaire gibi söylemez, kendisine saklar Eliot.

Bu iki söylem farkı şiirin gerçeğinin dönemden döneme değişmekte olduğunun ifadesi değildir. Yalnızca, aynı zamanda iki ayrı çağın tanıklığını da yapıyor olan iki farklı şairin kendi özgül deneyimleriyle ilgilidir. Ve bir de şiirle aralarına koymak istedikleri mesafeyle. Baudelaire’in sakınca görmeden toptan saptadığının tehlikeli kısmını Eliot muğlak bırakmayı yeğler haklı olarak. Çünkü artık modern yaşama biçiminin kendisi, şiirin tehlikeli kısmının yerine geçmeye başlamıştır. Hız!

Çorak Ülke, okuru adeta bir dilenci gibi kapı kapı dolaştırmak ister. Her uğrak bir deneyimdir oysa! Ama modern insan

çoktan deneyime ötmüştür kapısını. O ne bir dilenci görmek ister kapısında, ne de kendisi bir dilenci olmak. Erdemli olduğunu düşünür, hem de fazlasıyla. Modern Çağ ile birlikte gelenek de deneyim de kendi içinde çökmüştür. İyi de, “bir şairin esininin büyük kısmının gelmek zorunda olduğu” yer(ler)in denenemez olduğundan nasıl emin olabiliriz? Oluruz çünkü ne mitoloji ne tarih bilgisi denenemez. İçtenlik sınamamaz. Olası diğer okumaların içindeki öykülerin didiklenmesine de, ki göndermelerin bir kısmını oluşturur, modern hayatın hızı izin vermez. Böylece, kendisini sakındığı gibi, esinini ve modern yaşama üslubunu (ve bir de *hissizleştirdiği lirizmi*) kullanarak, okuru da uzak tutar tehlikeli yapıtından. Öyleyse Eliot da uyar herkesin istediğine. Benim bu okuma çabam da, artık yalnızca kıyısından bakabilmektir göle. İskandil benim, kendi kalbim. Öyleyse ben de uyuyorum Eliot’ın istediğine.

Bu, işte, şairin hamurunda olan ve “bilinçle” açığa çıkan *Etik Kaygı*’dır. Her gerçek şair bununla mayalar yapıtını – ama kendi tarzında, farklı biçimlerde. Baudelaire düşün anımsanmasının imkânsızlığı ile, Rimbaud sayıkladığı dil ile ve Eliot (parçalayıp gizlediği lirizm çağlayanına rağmen) kimsenin kolay kolay göze alıp da içinde vakit geçiremeyeceği bir çeşit sürgün edilmişlik duygusu ile. Şiir ırmağının içinde duran Benjamin’i ve Woolf’u da unutmazsak eğer, Benjamin için, geleceğin kalın kabuğunu paramparça etmeyi amaçladığı eşsiz yazım tarzından ve her satırda yazısına nüfuz eden flanörlüğün bilinçli savrukluğundan; Woolf içinse, yüksek *Dalgalar*’ın arasında boğuşurken, okur için daha temiz, sakın ve tehlikesiz bir kıyı ararısını sadece kendi gövdesiyle göğüslemesinden (kaç kez hem de!) söz edebiliriz. Çünkü şairin işi hayatı yıkmak değildir, hiç olmamıştır. Hayat yaşanmak içindir. Fakat o, okurdan, kendi parçalarıyla birlikte hayatı da toparlamasını ister, şiirle gelişkin bir beğeni, bir ülkü ve yepyeni, aşkın bir yetenek kazanmasını bekler. Çünkü parçalardan oluşacak

yeni bütün eskisinden çok daha sağlam, adaletli ve bilge olacaktır. Sağlamlığı, adaletli ve bilge oluşu, her elleyişte, her yüz sürüşte daha ulaşılmaz, çok daha göz alıcı olacak olmasındandır. Calvino'nun iki kusursuz güzellikten biri dediği kristalin (iyisi mi kristal bir vazoun, "kederler vazosunun") parçalandıktan sonra yapıştırılmış halinin ışığı çok daha ulaşılmaz yönde ve boyutta kırması misali. Ve bu saçının içinde, "bizi, bizim açımızdan tıpatıp aynı işleve sahip insanlara, daima bir dosta, bir haine, sevgiliye, öğrenciye ya da ustaya götüren pasajlar" olması misali.

"ANLAMAYI AŞAN ERİNÇ"

"HUZUR İDRÂKİN İÇİNDEN GEÇER"

"THE PEACE WHICH PASSETH UNDERSTANDING"

Doğruluğu yanlışlığı bir yana, her çeviri bir dünya görüşü yansıtır. Çünkü insan "söz" söylemek ister. Ama söz, özgül bir deneyimden geçip gelmiş, hak edilmiş olmalıdır ki içten olabilsin. Bu üçlü başlığın amacı, bu kez, söz söylemenin sorumluluğunu ve gerilimini az bilinen bir yöntemle anımsatmak olacak.

Yazın türleri içinde yalnızca şiirin çok okumaya uygun oluşu, şiirin sözcüğün imgesiyle yazıldığının ve deneyimle anlaşılabilir olduğunun da kanıtı olmalı. Matematik ile ifade etmeye çalışırsak eğer, imgeyi bir değişken olarak düşünürken, nihai anlama ise sabit bir değer atamamız gerekir. Fakat imgenin içinden çıkan anlamlar, doğal olarak, "nerede ve neye göre?" sorusunu akla getirir. Neye görenin yanıtı, "koşullara ve deneyime göre"dir. Başka bir söyleyişle, her anlam imgenin değişken olan görüntülerinden biridir. Görüntünün bir adının olduğu her durumda, şaşırtıcı olan, her ikisini de (imgeyi ve anlamı) aynı sözcüğün karşılamasıdır.

Koşullarının biricikliğini yansıtan her insan için olduğu kadar, türlü zaman ve koşullar altında tek bir kişi için de başka

başka deneyimlere denk düşebilir sözcüğün şiirdeki anlamı. Böylece, adına imge denen ıslıl ıslıl parlar, dokunduğu, yüz yüze geldiği her yerde saçınıp durur. Deneyimlerde ortaklıklar belirmeye başladığında ise, imgenin saçınımı ışığını yitirmeye, parlaklığı günün geceye, gümüşün demire dönüşmesi misali kararmaya, sönmeye başlar. İmge anlamına yakınsar. Yalnızca şiirsel uzamda, mutlak esinlenme deneyiminde, imge ile anlam bir an için, yaratı anı için çakışır. Sözcüğün içinde gerçekte var olmayan, fakat bizim deneyimlerimizin eksik tasviri olan sanal görüntü, yani imge yok olur. Saf anlam kalır geriye: Sözcüğün, yaratının içinden çıkmış adlandırma olarak hakikati... Böylesi bir deneyimin kendi içinde bir tür “seçilmişlik” barındırması ise şiir dilinin açılanmasını uzak bir vaade taşır. Theodor Adorno’nun öngörüsü müthiş bir kısaltma yapar: “Sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir.”

Ancak deneyime kapalı okur, *sabit* koşullarının yaşattığı huzur dolu bir yanılsamanın eşliğinde, şiir dilinin içini dolduranı sözcüğün anlamıyla kavramaya uğraştıkça şiiri de anlam-sızmış gibi anlamaya mecburdur. Olan şudur: “Kolaylık, bir beğeni olarak yerleşiverir insanın kişiliğine. Sonra da kolay kolay değiştirilemez.” Şaşırtıcı sözü olmayan, “olduğu gibi ifade edilen ve gücünü kendi derinliğinden almayan”, anlamı yüzeyde, gerçekte laf olan şiire yönelmiş ve bataklığa saplanmış-tır. Bu kez sadece hüznün yakışır ona. Muazzam bir kısır döngü, trajedi noktasında bir ironi, katlanılmaması gereken bir vakit kaybıdır bu.

Oysa imgenin içinde saklı olduğu için *göremediğimiz* –imge kılığındaki– anlam, deneyimlere sürtünürken bölünür ve ortalığa saçılır. Bir yerde, keskin bir ışık fazlalığı ile yoğunlaşan, billurlaşan imge öylesine güçlü olabilir ki, kolaylıkla anlamın yerini alabilir. Bu sanrı iyidir. İyidir çünkü burada oyalanmak, bu ışık fazlalığı ile büyülenmek, nihai deneyimin eşğine denk düşebilir. Anlamın anlamına bir adım kalınmış demektir! Bu-

rada beklenebilir. Tıpkı Andre Breton'un görkemli bekleyişi gibi. Tetikte ve büyülenmiş olarak – sessizce, kımıldısız, zahmetsiz.¹⁷

Bu Şu demektir: Hayatı sürekli olarak deneyimlerinin eleğinden geçiren kişi, soyundukça ve soydukça fark etmeden di-be yaklaşmıştır. Kuşkusuz ki, her gözün değemeyeceği büyü-lükte bir acıya aşınadır. Bir gölge, bir bulut, flu bir fotoğraf. Yalnızlaşır, yabancılaşır, dilsizleşir, sessizleşir, cahilleşir gittik-çe. Kırılmış, ağırlaşmıştır. Fakat dilin büyüğü, söz olabilmenin değeri ve erdemini hep bir mutluluk/kurtuluş vaadi olarak içinde barındırır. Kişi/yolcuyu hissettirmeden koruyan da, iş-te bu afsunlanmadır. Huzur mu? şairin dediği gibi, “tanıdık tek bir bicim yoktur içinde...”

Bu girizgâhtan sonra, bu bölümün üçlü başlığıyla anımsatmak istediğimiz asıl amacımıza dönelim.

Her şeyin yaslandığı her şeye doğru sürüklenip gittiğini, bir bakıma içinin diğerine doğru boşaldığını ya da birinin di-ėerini emdiğini, yani bu bitimsiz tuhaf akıntıyı, kuşkusuz ço-ėu insan hiç değilse bir kez hissetmiştir hayatı boyunca. Mal-zeme biliminin ilgilendiği Yayınma (*Diffusion*) Teorisi, zamana bağımlı olan bu mutlak olgunun, bu sessiz kımıldayışın hızı-nın sıcaklıkla misli arttığını söyler. Bu teoriyi amacımıza en uygun olarak –ve basitçe– ‘Karbon Emdirme Yöntemi’yle açık-layalım.

Metalin yüzeyine sertlik, bir bakıma direnç kazandırmak için emdirilir karbon. Yöntem son derece basittir. Bir metal (di-yelim demir) parçasının sertleştirilecek yüzeyi üzerine bir par-ça karbon (bildiğimiz kömür) konur ve bu ikili belli bir süre belli bir sıcaklıkta (örneğin, bir fırının içinde) tutulur. Burada söz konusu olan *hareket*, yayındığı bölge içinde demire kendi muazzam sertliğini/direncini bağışlayacak karbon atomlarının demirin içine doğru olan nüfuziyetidir. Bu süreçte en önemli

değişken sıcaklıktır. İşlem, diyelim 100 santigrat derecede 24 saat sürecekse, sıcaklık 200 dereceye çıkarıldığında birkaç saat içinde bitecektir. Normal şartlarda, yani oda sıcaklığında ise, demirin karbon emdirilen yüzeyinin çelik bir balta ağzının gerektirdiği sertliğe ulaşabilmesi yüzyıllar alabilir. Yalnızca değişkenleri (sıcaklığı ve zamanı) ayarlayıp gerisini, yani karbonun bu süreçteki yolculuğunun hangi güzergâhta (*mean free path*) ve nasıl olduğunu “anlamayı” boş verirsek, deneyi(mi)n sonucunda şu inanılmaz bilgiye ulaşırız. Tek bir karbon atomunun demirin yüzeyinden içeri doğru sadece 100 mikron (bir milimetrenin onda biri) nüfuz edebilmesi için kat ettiği toplam yol tam 3 kilometredir.

Atomik boyuttaki o mikro uzamın içindeki muazzam boşluğu hissedebiliyor musunuz? Ya da bu boşluğun kaos demek olduğunu? Peki ama nerelerde ve dahası neden böyle umarsızca oyalanıp durur karbon atomu, kendi ölümünü mü geciktirmeye çalışır? Ya nereden bulur gidecek bu kadar yolu? Gide gide bir arpa boyu yol bile gidemez mi yani! Anlayacak olsaydık, gerçekten huzur bulur muyduk?

“aramızda utandırıcı uzay aramızda gönendirici uzay”

Yaşarken şiiire ulaşmanın –anlam ve imge birliğini anlamanın– önündeki asma köprü yalnızca o en üst deneyimle geçilir. Bir çırpıda. Ama tek tek herkes için ve aynı anda mümkün olmadığı ölçüde gerek de olmayabilir buna. Yalnızca *sezmek* bile büyük vakit kazandıracaktır insanlığa. Sezgiyle kavranılabilir olanın akılla genişlediği ve pekiştiği yerde, yeter ki şaşırtıcı sözün sihrine bırakalım gövdemizi, imgenin parıltısına çözelim tekнемizin iplerini, kendimizin kendi aksimizin karanlık kuyusuna düşmesine izin verelim. Gelecekse eğer, deneyimin içinden geçip gelsin bize *huzur*...

ŞİİRİN OKÇU TANRISI APOLLON¹⁸

Léthé'den yaşarken geçmiş, Léthé'nin suyundan yaşarken içmiş Anadolu'lu bir kahraman vardır mitolojide. Amcasının oğlu Hektor'un yiğitliğine denktir yiğitliği. Kıskanç Hera'nın kininin bir türlü dinmek bilmediği Troyalı Aineias'tır bu yiğit kişi. Aineias'ın savaş meydanında ölmemesi ve onun kral soyundaki üstünlüğü bir tanrıçanın oğlu olmasından gelir:

“tanrısal Aphrodite doğurdu onu Ankhises'ten;
bakmadı tanrıçalığına, birleşti İda eteklerinde bir ölümlüyle.”
(s. 20)

Aineias'ın yazgısı, Homeros'un *İlyada*'sında, denizin efendisi Poseidon'un ağzından aktarılır:

“Kaderi kurtulmaktır Aineias'ın
tohum ekmeden, iz bırakmadan ölmemeli,
yok olmamalı Dardanos soyu.” (s. 20)

Tipik bir Grek tanrıçası olan Hera'nın aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite'in oğlu Aineias'a olan kininin nedeni, efsaneye göre, Hektor'un kardeşi olan ve lanetli bir düşün içinden Troya kentinin yazgısına bulanarak doğan Paris'in, üstünde “en güzeline” diye yazan altın elmayı üç büyük tanrıça (Hera, Athena, Aphrodite) arasından, karşılığında Spartalı Helena'nın aşkını vaat eden Aphrodite'e vermesidir.¹⁹ Aineias'ın yazgısını bilen düzenbaz tanrıça Hera, Troya Savaşı'nı Akhaların kazanması için (Zeus'u savaşı yönettiği İda Dağı'nda baştan çıkarmak da dahil) pek çok entrika çevirir. Azra Erhat kitabında bu tanrısal kini, Hera'nın daha ileri bir kültürün simgesi Ege ve Anadolu'ya karşı Yunanistan'ın ırk, soy, din ve dünya görüşlerini ve çıkarlarını korumak istemesiyle açıklar.

Görünürde, Paris'in Spartalı güzeller güzeli Helena'yı kaçırmamasının ardından başlayan Troya Savaşı, Paris'in Helena'yı tek başına değil fakat hazineler ve göz kamaştırıcı mallarla birlikte alıp götürdüğü ve Helena'yı geri vermek söz konusu olunca hep bu mallardan dem vurulmuş olduğu da düşünülürse, buna bir de anlamı akıl ve bilgelik olan tanrıça Metis'in kızı, Zeus'un kafasından doğurduğu, bir erdem/savaş tanrıçası olan çakır gözlü Athena'nın Hektor'a kurduğu pis düzen ve Troya halkına karşı takındığı tutumun haksızlığı eklenirse,²⁰ Azra Erhat'ın Troya Savaşı'nın gerçek niteliği hakkındaki saptaması ve tarihi doğru değerlendirmenin bir örneği olarak sunduğu benzetmesi çok daha önem kazanır:

"Troya kralı Priamos'la kraliçe Hekabe'nin en büyük oğlu Hektor Anadolu'nun ilk ulusal kahramanıdır, çünkü Troya Savaşı Homeros'un *İlyada* destanından da anlaşıldığı gibi bölgesel bir karşılaşma değil, Batı dünyasının Çanakkale Boğazı'ndan Mezopotamya'ya kadar uzanan Asya (...) kıtasına ilk saldırışı, uygarlık ve zenginlikte Batıyı çok aşmış olan Anadolu'yu ele geçirmek için ilk girişimidir. (...) Hemen söyleyelim ki üç, dört bin yıl önceki Troya Savaşı'yla yakın tarihin Çanakkale Savaşı arasında göze çarpan bir benzerlik vardır ve Hektor'u Mustafa Kemal'in atası olarak görmek yanlış bir yorum değil, tersine tarihi doğru değerlendirmenin bir örneği, bir belirtisi sayılabilir." (s. 126)

Bu değerlendirme okuru bazı soruların yanıtlarına da ulaştırabilir: Troya savunması neden Hektor'un omuzlarına sadece Troya halkının değil, tüm bir Anadolu'nun sorumluluğunu yüklemiştir? *İlyada* Atina'nın ulusal destanı olarak benimsendikten sonra destana neden sonradan yazılma bir bölüm eklenmiştir? Kapsamını yakın tarihi ilgilendiren benzer pek çok soruyla genişletebileceğimiz bu sorularla, Batı'nın Antik Akdeniz Uygarlığını sadece Eski Yunan/Roma üzerine kurmak ve

Doğru'nun bu uygarlıktaki etkisini silmek istemesindeki niyeti de anlaşılabilir. Ama biz, konumuz bağlamında ilgilendiğimiz hikâyeye dönelim:

“Apollon Hektor’a gönülden kılavuz ve koruyucu olur, Athena’nın Troyalı yiğidi aldatarak öldürmek için kurduğu pis düzen karşısında Apollon’un tutumu öyle insancadır ki, bayağı dokunur insana. Hektor’la yüz yüze gelir, başka kılığa girmek, kendini saklamak gereksinmesini duymaz. Hektor güvenle sorar ona:

Kimsin sen, sevgili tanrı, kimsin sen?..
İda’dan bir savaş ortağı gönderdi sana Kronos oğlu,
yanında durup seni koruyacak, kendine gel hadi,
Altın kılıklı Phoibos Apollon’u gönderdi,
na buradayım, gör, bak işte,
öteden beri korurum seni de, yüksek kentini de.

Hektor’la Akhilleus arasındaki son ve korkunç çarpışma başlarken dört döner Hektor’un çevresinde, onu kurtarmak için:

Akhilleus korkunç çığlıklarla atıldı öne,
Hektor’u öldürmek için yanıp tutuşuyordu.
Ama Phoibos Apollon kaçırdı Hektor’u,
sakladı koyu bir bulutun arkasına.

Zeus Akhilleus’la Hektor’un ecelini tartıya koyup Hektor’un ölümü ağır basınca, Apollon da Hektor’u kaderine bırakmak zorunda kalır ve tanrılara karşı bir tanrı ağzından hiç duyulmamış bu eşsiz eleştiriyi dile getirir:

Phoibos Apollon ölümsüzlere şöyle dedi:
Amansız tanrılar, işiniz gücünüz kötülükte,

Ölüyken bile yüreğiniz varmıyor onu kurtarmaya,
onu görmesin mi karısı, anası, çocuğu,
görmesin mi babası Priamos, Troya halkı,
alıp saygı göstermesinler mi ölüsüne,
yakmasınlar, ateş payını vermesinler mi?
Siz şu uğursuz Akhilleus'u tutuyorsunuz demek
Oysa o bilmez töresince düşünmesini
yumuşar bir yürek taşımaz göğsünde,
azgın bir aslan gibidir tıpkı,
bir güzel doyurmak için karnını,
gelir saldırır insan kuzusuna.
Akhilleus da sıyrıldı tıpkı onun gibi
her türlü acıma duygusundan,
insanlara saygıdan çekti kendini...
İyi bir şey mi bu, güzel bir şey mi?

Tanrılar arasında bu eşine rastlanmaz iyilik, kötülük tartışması
da ışık tanrının yenilgisiyle biter. [Hektor yenilmiştir.] Can ve-
rirken bir daha yalvarır Hektor Akhilleus'a ölüsünü Troyalıla-
ra geri versin diye. Ama Akhilleus'un ret cevabıyla karşılaşır:

kimse uzaklaştırmaz başından köpekleri
döşëğine yatırıp ağlamayacak sana seni doğuran,
köpekler, kuşlar yiyecek bütün bedenini,

Apollon ne yapsın, Aphrodite ile birlikte Hektor'un ölüsünü
korumaktan başka çare bulamaz:

Aphrodite kovuyordu köpekleri yanından,
Zeus'un kızı, gece, gündüz,
gül kokulu tanrısal bir yağ sürmüştü ölünün bedenine,
Akhilleus onu sürüklerken yüzölmesin diye derisi.
Phoibos Apollon, gökten ovaya

Onun için kara bir bulut indirmişti,
gözden kaçırmıştı ölünün kapladığı yeri,
güneşin gücü, gövdesini saran deriyi
vakitsiz kurutsun istemiyordu.

Apollon'un *İlyada*'da oynadığı bu rol onu Olympos tanrılarının büsbütün ayırmakta, bambaşka bir ahlak görüşü olan bir dünyanın, yani Anadolu'nun tanrısı olarak karşımıza çıkar-maktadır." (s. 46, 129, 27)

Troya Savaşı'nda Hektor'u da Aineias'ı da ilk elden koruyan, *aklın* ve *sağduyunun* simgesi tanrı Apollon'dur. "Anadolu denilen güneşin doğduğu ülkeden gelen" Apollon, coşkun ve yaratıcılığın simgesi sayılan ve insanın doğanın gizemiyle buluşmasını sağlayan şarap tanrısı Dionysos'un karşı kutbunda yer alır. Ama Apollon'un Troya Savaşı'ndaki konumu, diğer tanrılarla eşine az rastlanır iyilik kötülük tartışması ve diğer sıfatlarıyla birlikte sahip olduğu *parlak* bütünlük, Dionysos kadar ilgi çekemedi ne yazık ki. Bugüne dek Apollon'un Dionysos'un aşırılığını dengeleyen ussallığı kabul gördü en çok. Kuşkusuz, insanoğlu onun simgelediği bu ussallaştırma ile varabildi uygarlığın bugünkü düzeyine. Ancak Apollon bundan fazlasını hak ediyor bana kalırsa.

Troya'nın düşüşünden sonrası, kaderi kurtulmak olan Aineias'ın maceraları bağlamında ünlü Latin şair Vergilius'un *Aeneas* destanında anlatılır. Bu destan Homeros'un *İlyada* ve *Odyssseia*'sını temel alır ve Aineias'ın ilahi kararlar önceden belirlenmiş yazgısını kişisel arzularına feda etmesi destanda merkezi bir rol oynar. Troya yangınından kaçtıktan sonra Aineias düşünde gördüğü Hektor'dan yazgısını öğrenir: Hesperia (bugünkü Batı İtalya) ülkesine gidip Troya'yı orada yaşatacaktır. Kurulacak yeni ülke ise yüksek duvarlı Büyük Roma'dır.

Bu deniz yolculuğu sırasında da, Olympos'un kraliçesi Hera'nın öfke ve nefreti yeni yurtlarını arayan Aineias ve arkadaşlarının üstünden hiç eksik olmaz. Hera onları yedi yıl boyunca denizlerde dolaştırır ve İtalya kıyılarından uzak tutar. Çünkü Aineias'ın Roma'yı kuracağına ve çok sevdiği Kartaca kentini fethedeceğinin kaderde yazılı olduğunu biliyordur. Ayrıca, Paris'in kendi güzelliği aleyhine verdiği kararı unutmamış, Troya'nın Yunanlılar tarafından yakılıp yıkılması bile kininin alevini söndürememiştir.

Yolculuğun ilk Sicilya durağında baba Ankhises ölür, Hera'nın Troyalıları Hades'e göndermesi için tezgâhladığı korkunç bir fırtına Poseidon'un öfkesiyle dindirilir, fakat bu fırtına Aineias'ın donanmasını Kartaca kıyılarına atmıştır. Kartaca kraliçesi Dido gönlünü Aineias'a kaptırır. Aineias Dido'nun aşkıyla Troya'yı da Hesperia'yı da unuttur. Bu durum Hera'yı sevindirirken, Troyalı kahraman oğlunun Kartaca'da kalması Aphrodite'i çok üzmektedir. Troyalı yiğitler fırtınadan kurtulup Kartaca kıyılarına vardıklarında, Aphrodite ile Zeus arasında şu konuşma geçmiştir:

–“Ah tanrıların yöneticisi, Aeneas ve Troyalılar ne korkunç suçlar işlediler ki İtalya'ya varamıyorlar? Onların soyundan karalara ve denizlere hâkim olacak Romalıların doğacağına söz vermiştin. Oğlumun erdemini böyle mi ödüllendiriyorsun?”

–“Korkma kızım. Fikrimi değiştirmedim, Troyalıların kaderleri de değişmedi. Lavinium kentini ve yüce ruhlu Aeneas'ın ününü göreceksin. Sonra onun oğlu Aksanios, başkenti, Hektor'un soyunun 300 yıl süreyle İtalya'yı yöneteceği, Alba Longa'ya taşıyacak. Sonunda rahibe İlia Mars'tan (*Ares*) ikiz çocuk sahibi olacak ve onlardan biri olan Romulus Roma'yı kuracak.”²¹

Günü gelince Zeus, yağmur perisi Maia'dan olan oğlu, tanrıların habercisi Hermes'i Kartaca'ya gönderir. Hermes Aineias'a

yazgısının çizdiği yolda yürümesi gerektiğini hatırlatır. Aineias ayrılık vaktinin geldiğini anlar, Dido'dan ve Kartaca'dan İtalya'ya doğru yiğit arkadaşlarıyla birlikte yelken açar. Ayrılık acısına dayanamayan Dido canına kıyar.

Hikâyenin bundan sonrasında bizi ilgilendiren, bu bölümün ilk tümcesinde anımsattığımız üzere, Aineias'ın Hades'e inmesi ve Léthé'nin suyundan içmesidir. Aineias'a Hades'e inmesi için yardım ve eşlik eden, onu Elysium'da kutsanmışların arasında babasının ruhuyla buluşturan kişi, Eliot'ın *Çorak Ülke*'nin girişinde hatırlattığı, Cumae'de oturan ve diğer tüm *kâhin* kadınlar gibi Apollon tanrının himayesindeki bilici Sibyl'dir. Aineias, Sibyl sayesinde, babasının ağzından parlak geleceğini öğrenecek, sonra Léthé'nin suyundan içerek öğrendiği yazgısını unuttuğu yazgısının *gerilimiyle* ettiği duaya Sibyl dağlarla gizlenmiş mağarasının 100 girişinden birden karşılık verir:

–“Apollon, Troyalılara daima iyi davrandın. Akhilleus'u öldürürken Paris'in eline ve yayına yön gösterdin. Varmak istediğimiz İtalya sahillerinde bizi koru. Sibyl senden kaderimde çizilen yoldan fazlasını istemiyorum.”

–“Lavinium'a varacaksınız Troyalılar, ama orda acı savaşlar yaşayacaksınız ve Tiber kandan kırmızı akacak. Latium'da Akhilleus gibi tanrıçadan doğma bir kahramanla savaşacaksınız ve Juno (*Hera*) size karşı olacak, sizi İtalya'nın birçok halkından yardım istemeye mecbur edecek. Helena gibi, Troya'nın acılarının nedeni yabancı bir gelinle (...) evlilik olacak. Ama kaderinizi metanetle karşılayın. Size yardım şaşırtıcı bir yerden, bir Yunan kentinden gelecek.”²²

Aklın ve sağduyunun simgesi olan, “Zeus'un sarayında bir yürüdü mü tüm tanrıları tepeden tırnağa titreten” bu güçlü tanrının (Apollon) aynı zamanda “Leto'nun oğlu olduğu, Le-

to'nun da Lykia'da *Leda* yahut *Lat* adıyla anılan Anadolu'nun Ana Tanrıçasından başkası olmadığı göz önüne alınırsa, Yunan tanrı dünyasına sonradan katılan ve adı bile Yunanca olmayan Apollon'un Kybele'nin oğlu Attis'le bir tutulması gerekmez mi?" (Azra Erhat, Apollon'un asıl doğum yerinin Anadolu kıyıları, yani Lykia, doğduğu kentin de Patara olduğunu belirtir. *İlyada*'nın bazı bölümlerinde de Apollon, Lykialı anlamına gelen *Lykegenos* sıfatıyla anılır.) Öyleyse, Apollon'un kuşkusuz Kybele'den aldığı "toprağın ve tüm canlılığıyla doğanın bereketini esinleme gücünü, her türlü uygarlığın etkeni olarak evrensel bir nitelik taşımasını", Anadolu tanrının diğer nitelikleriyle birlikte yeniden *anımsamanın* zamanıdır. Böylece, bu *ışık, hakikat, kehanet* ve *adalet* tanrısını, her ne kadar şiirin, müziğin ve güzel sanatların *koruyucu* tanrısı ve birçok ozanın babası sayılsa da, bugüne kadar yapılmadığı şekliyle "Şiirin Gerçek Tanrısı" ilan edelim:

Apollon tüm Ege ve Akdeniz kıyıları boyunca kurduğu ve koruduğu bilicilik merkezleriyle insanlara "öngörü yetisini" esinler. Bilicilik Yunanistan'a ve İtalya'ya bu merkezlerden yayılmıştır. "Apollon kültüne bağlı, geleceği bilen, öngören, tanrının esiniyle dolup onun ağzından fal bakan, olacakları açıklayan" Sibyl adı en önce Anadolu'daki kâhin kadınların adıdır.

Apollon aynı zamanda "okçu" tanrıdır. Onun bu niteliği *doğa* ile ilişkisini daha da pekiştirir. Ayrıca, "kargıcı Yunanlıların ödlerinin koptuğu Doğulu okçuları" anımsatmasıyla da, hem Yunanlıların neden Apollon tanrısı sahiplenmek istediklerini açıklar hem de -konumuz bağlamında daha önemlisi- şiirin dibine, yani hakikate ulaşabilme işinin kargıyla, değerek/parçalayarak (bir bakıma Dionisyen) değil, tam tersine ok ile, okçunun hedefle bütünleştiği, kontrolün yerini kendiliğindenliğe bıraktığı, tüm hareketin önemsiz ve sıradan bir şeymiş gibi zorlamasız, *zahmetsizce* gerçekleştiği Doğu'ya özgü ustalıkla, *öngörüden beslenen akıl ve bilinç* ile (yani, Apollonca) yapılabile-

ceğini gösterir. “Kız kardeşi Artemis’le paylaştığı bu yetenek tanrıya büyük bir üstünlük sağlar. Apollon ya da Artemis’in okuyla ölmek ansızın tatlı bir ölüme kavuşmak anlamına gelir.”

Bir de umutsuz aşkların tanrısıdır Apollon. Tıpkı Artemis gibi bakir kalmak istediği için kaçan peri kızı Daphne’nin madeni ve sert yapraklı bir defne ağacına dönüşmesi, sevdalandığı güzel delikanlı Hyakinthos’un ölümüne neden olunca kanından sümbül çiçeğinin bitmesi gibi daha birçok bahtsız sevginin de şairidir.

Ve tıpkı, şairin kendi dilinde söylediği şiir gibi, hiç yalan söylemez Apollon.

“YATAĞIN BİR UÇURUM, ONDAN DEĞERLİ NE VAR
DİNEN HIÇKIRIKLARIM İÇİNDE YİTSİN DİYE”

Eliot tüm bunları biliyordu hiç kuşkusuz. Bir önceki bölümde *Mitoloji Sözlüğü*’nden alıntılarken altlarını çizerek vurguladığım iki dize (“kimse uzaklaştırmaz başından köpekleri”, “Aphrodite kovuyordu köpekleri yanından”), bizi hemencecik *Çorak Ülke*’nin ilk şiiri “Ölülerin Gömülmesi”nin son pasajına taşıyacaktır:

“Düşsel şehir,
Bir kış şafağının kahverengi sisi altında,
Bir kalabalık akıyordu Londra Köprüsünden,
bir yığın [yüzü silinmiş] insan,
Bilmezdim hiç ölümün bunca insanı perişan ettiğini.
Kısa, kesik kesik iç çekiyordu herkes
Ve kendi ayakuçlarına dikmişti gözlerini.
(...)
Bir tanıdığa rastladım orda, ‘Stetson!’ diye seslenerek
durdurdum.



'Mylae'de gemilerle birlikte değil miydik!
'Geçen yıl bahçene ektiğin o ceset
'Filizlendi mi? Çiçek açar mı bu yıl?
'Yoksa o beklenmedik don bozdu mu yatağını?
'Aman uzak tut, insana dost olan köpeği,
'Yoksa tırnaklarıyla eşeleyip çıkarır gene cesedi!
'Sen! Hypocride lectuer! — mon semblable, — mon frère!'"

Eliot'tan alıntılıdığım yukarıdaki bölümde, Londra Köprü-sü'nden geçen insanları *yüzleri silinmiş* figürler olarak düşünmek istiyorum (hatta, *çelişkiyi/kontrastı* artırmak ve resmi daha net görebilmek adına, *isimsiz* figürler). Baudelaire'i kalles

bir pusuya düşüren, ona cehennemden çıkmış uğursuz yedi gölge, ha bire çoğalan “Yedi İhtiyar” gördürten *sokak*, Eliot’ın “her köşesine hayaletlerin kurulduğu düşlerle dolu” şehridir ve bu *modern* şehrin betimlemeleriyle başladığı şiiri, hemen sonra Dante’nin *Inferno*’suyla devam eder. Kuşkusuz her ikisinin de iması, ölüm krallığının kapısı olan Akheron Irmağı ve onun dümencisi Kayıkçı Kharon’dur. Yani Eliot, Hades’i, Baudelaire’in aklı düşlerle dolu halde dolaşp durduğu sokağa yerleştirir – ölümü yaşamın içine koyar. Ne var ki Eliot’un bilerek yan yana getirdiği bu iki resme rağmen, Dante’nin “ölümün perişan ettiği insan kervanı”nın yoğun kederini Hristiyanlığın insanı hor gören yaygın değerler sistemiyle yorumlamaya kalkışmak, en hafif söyleyişle, Modern Çağ’ın *sıkıntısını* ıskalamaktır: “Onlar, ‘Limbo’dadırlar, çünkü ya vaftiz edilmemişlerdir ya da inançsızdırlar. Belli belirsiz iç çekişleri de İsa’dan önce yaşamış olduklarından”²³ Şiiri ideolojik dar bir kalıbın içine dökme telaşıyla Baudelaire’in kitabının adını –pek yaman bir zorlamayla– “Günah Çiçekleri” olarak anlamayı yeğleyen aynı bakış açısı, doğal olarak –ve daha da hazin bir şekilde– “Baudelaire’in kendine yabancılaşmasından, taşlaşmış huzursuzluğundan ve tedirginliğinden mayalanan” *sıkıntısını* da (*Spleen*) ıskalayacak, “Riyakâr okuyucu... benim eşim... kardeşim!” diye okuruna seslenirken şairin “can sıkıntısını insanoğlunun en büyük günahı olarak anlattığını”²⁴ sanacaktır. Baudelaire’in “her yanı düşlerle dolu şehrinde”, kuşkusuz canı sıkılırken, kalabalıklar içinde ve güpegündüz sokakta gördüklerini dinsel bir inanışla açıklamaya çabalamak hiç de bu çağın resmi değil. Hayatı her defasında kolaya kaçıp ve her zaman tek bir kitapla açıklayamazsınız.

Her şeyden önce, Baudelaire dindışı aydınlanmanın bir figürüdür, bir *flanördür* o. Onun, korkusunun eşlik ettiği can sıkıntısının (*spleen*) içinde yalnızca düştən fişkırbilecek bir *zaman*sız *zaman* mevcuttur – uykudaki düşün *unutturan* ve sokak-

taki düşün *anımsatan* çeneleri arasında bir buğday tanesi misali öğütülmeye durmuştur Baudelaire. Kâbusu, düşün anımsanmasının olanaksızlığına denktir. Zamanın kar taneleri gibi an be an yutmaya başladığı ve kendisinin de altında taşlaşmaya, dona kesmeye durduğu sokakta “zamanın boş akışından bir uyum yaratır” Baudelaire. Sokak, Proust’un tarihsiz ve zahmetsiz *anımsatan* belleğine denktir. Fakat boşluktan sekizinci ihtiyarı çoğaltmaya da dayanamaz. *Dinen hıçkırıklarıyla* başka bir *uçurumun* koynuna koşar. Yatağı uçurum sevgilinin öpücükleriyle bu keskin uyumu, saatin tik-takları ile an be an çoğaltan görüntüleri kırabilmeyi umar. Kırar da. Ama sevgilinin yatağında uykuya dalmayı hiçbir zaman düşünmez. Unutulmaya yazgılı düşün yaratacağı *şok* bundan bin beter olacaktır çünkü. Çünkü Baudelaire, yatakta göreceği düşün peşinden, her zamankinden büyük bir heves ve inançla koşacağını bilir. Anımsayamayacağını bile bile hem de. Unutulup kaybolmasına gönüllü razı olamadan, yazgısını bilme pahasına, kanatsız bir kuşun çılgın hevesiyle uçmak isteyecektir. Anımsamaya çalıştıkça unutacak, buna direndikçe uçurumun dibini boylayacaktır.

İşte budur Baudelaire’in dizelerine kar gibi yağın şaşırtıcılık. Korkusu, bu yaman seçimsizlikte gizlidir:

“Yatağın bir uçurum, ondan değerli ne var,
Dinen hıçkırıklarım içinde yitsin diye;”

Yatak yerine yeniden sokağı seçer, uyanıklığı uykuya yeğler. Uçurum hem yataktadır hem sokakta, arasında bile isteye salınıp durur. Birinden diğerine koşarken hıçkırıkları da diner. Her ikisine de dinmiş hıçkırıklarıyla sığır. İkisinin de imgesi gözyaşlarıdır: SUDUR. Sevgilinin koynundayken, sokaktaki o korkunç boş uyumu kırmak, unutmaktır ümidi – her öpücük zamanı yeniden işletir, birer birer bile değil, saniyeler belki yüzer yüzer koşmaya başlar. Zamanın çenelerini gevşetir öpücük-

ler. Bu teselli değerlidir. Sokaktaki ümidi başkadır: Sokak ona, yatağın en dibinde olduğunu bildiği, en değerli, en gerçek, en korkunç düşü anımsatacaktır. Çünkü gezindiği sokak *flanörü* bir an için zamanın dışına çıkarabilir ve bu umulmadık an kendiliğinden, zahmetsiz bir anımsamaya denk düşebilir. Bir gün, sokakta yarattığı da düşün yerine geçecek kadar, belki bir düş kadar güzel olacaktır. Üstüne kar biriken yerde, Kayıkçı Kharon'a benzeyen ölüm kayıkçısı bir ihtiyar yerine, hayatın kayıkçısı genç bir kadını durmadan ve korkmadan çoğaltacaktır. "Uçurumda açan" çiçeğe sevdalı bir kuştur Baudelaire.

Eliot'ın "Dante' nin Sandalı"na Baudelaire'in gözleri ve iç sıkıntısıyla bindiğini düşünmek taraftarıyım ben. Öyleyse, "Çan kulesinin ölü bir sesle saat dokuzu vurduğu" sırada "Londra Köprüsü'nden geçip Kral William Caddesi'yle Lombart Caddesi arasındaki köşede, Saint Mary Woolnoth Kilisesi'nin önünden geçiyor insanlar ve 'Şehir' denilen Londra'ya doğru yola koyuluyorlar"²⁵ diye betimlediği kederli kalabalığı, "bu sık fark ettiği fenomeni" de Dante ve Baudelaire'den bağımsız okuyamayız. "Ölümün perişan ettiği insan kervanı"nın yoğun kederinin *basit* nedeniyle başlayalım:

Akheron Irmağı'nda "ölülerin gölgelerinin yaşlı dümencisi" Kharon, kayığını sırgıyla yürüterek kıyıda bekleyen, beklerken 'kollarını uzatmış ve Kharon'a kendisini karşı kıyıya geçirmesi için yalvaran, ilk soğukta düşen sonbahar yaprağı kadar, kuzey kıyılarına kışı getiren soğuk rüzgârların sıcak ülkelere uçurduğu kuş kadar çok gölge'ye doğru yaklaşıyordu.

"Aeneas Sibyl'e sordu: 'Bütün bu ruhlar niçin ırmağın bu kıyısında toplanıyor? Kharon niçin bazılarını kabul edip bazılarını reddediyor?'

Sibyl yanıtladı: 'Aeneas, önünde Olympos tanrılarının sununa yemin verdikleri ırmağı görüyorsun. Kharon karşı kıyıya,

doğru dürüst gömölüp Pluton'un (*Hades*) krallığına girebilecek gölgeleri geçiriyor. Reddettikleri doğru dürüst gömülmeyenlerdir. Gömülmeyenler Pluton'un karanlık krallığına girme hakkını elde etmeden önce 100 yıl bu ırmağın kıyısında dolanmak zorundadır."²⁶

Onlar *daha yaşarken ölümün aynılaştırdığı* insanlardır ve toptan bir *utanç* belli belirsiz en ortak yanlarıdır. İnsan değil birer gölgedirler adeta. Birbirlerini görmezler ve isimlerinin de bir önemi yoktur. Büyük sorunu aştıkları, direnmekten vazgeçmiş oldukları için kendi imgesine dönüşen düş içindeki insanlardır onlar, belki de mezsarsız kalacak, gömülemeyeceklerdir. Akhe-ron'un kıyısında 100 yıl dolanıp durmaya daha yeryüzündeyken başlamışlardır. Baudelaire sokakta bununla ürperir işte: Cehennem yeryüzündedir artık ve kendisinin yaptığı da başlı başına yürüyüp durmaktır.

Fakat Eliot bu ölüm kokan kalabalıkla ilgili ironik betimlemeler yapmaya başlar. Gemilerle birlikte olunan yerin çağrışımıyla varılan yer doğrudan doğruya Troya ya da Çanakka-le'dir. (Ya da her ikisi.) Bir ismi olan –ve bir yüzü olması gereken– “Stetson” da, savaşın aynılaştırdığı isimsiz ve yüzü olmayan bir asker arkadaşdır. Ama “Stetson” aynı zamanda, geniş kenarlı bir asker/kovboy şapkasıdır! Öyleyse Eliot aslında bir insana değil, bir şapkaya seslenir! Tüm o savaşların anlam-sızlığına vurgu yapan sonraki dizeler bu imgeyi pekiştirir. Öyle çok insan boşu boşuna, niye, hatta nerede savaşmışlarından bile habersiz ölmüş, mezsarsız kalmış, kurda kuşa yem olmuştur ki bu topraklarda! Bahçeye dikilen ceset onlardan birisi, belki de kendi cesedir. Baudelaire'in sokakta görüp ürperdiği insansız insanlardan birisi, ya da kendisinin Londra Köprü-sü'nden geçip giderken gördüğü gölgelerden birisi. Modern hayatın öldürüp de gömmeden bıraktığı sayısız insandan birisidir, köpekten uzak tutulması gereken.

Peki köpek kimdir?

– “Sen! Riyakâr okuyucu...”

Ceset de öyleyse yaptın/şairin kendisidir?

– “Sen! Riyakâr okuyucu... benim eşim... kardeşim!”

Ne yazık ki ceset de köpek de, her birimiz, sıramız gelince birbirimizi gömecek olan, gömmemiz gereken bizleriz.

Ben onu böyle, Baudelaire, Benjamin ve Azra Erhat ile okumak isteyince, T. S. Eliot: Modern Çağ'ın değerini Apollon'da arayan ve bulan şairi. Kendisi farkında mıydı acaba? O çok sık fark ettiği fenomenin içinde kendisi de yer aldı mı? Ölümün perişan ettiği, kısa, kesik kesik iç çeken, isimsiz ve *yüzü silinmiş* onca insan arasında, kendi imgesini giyinin yüzüne, kendi ayakuclarına dikerek gözlerini, şehir denilen Londra'ya doğru amaçsızca yola koyuldu mu? Yoksa bu amaçsız sürüklenişi, “Çan kulesinin ölü bir sesle saat *dokuzu* vurduğu” anda durdurup, Saint Mary Woolnoth Kilisesi'nin mihrabından ilâhilerin eşliğinde mi resmetmek istedi? Fark etmez! Zavallı diye düşündüğü o kalabalığın içinde, 9. Senfoni'yi yazmazdan önce, ölüm senfonisinin tam eşğinde, kendi imgesinin sancısıyla sokaklarda yatıp kalkan, üzerine çocukların işediği sağır Beethoven'ı da görmüş ya! Tanrıların kıskançlığına dirense de, en azından yokluklarıyla karşılaşmıştır – bir an için bile olsa.

Ankara, Nisan 1999

Notlar

- [1] Bu kitapta, bir yaşama biçimi olarak modernizme yöneltlen eleştiri, bir üst yapı olarak hayatın her alanını bir ağ gibi örten kapita-

lizmden ayrı düşünölen bir modernizm eleştirisi değıldir. Daha çok, modernizmin eksik ve yanlış yorumlanmasına bir tepkidir. Öte yandan, bir postmodernizm özlemi hiç değıldir! Tersine, anlaşılmaz, kendinden menkul ve samimiyetsiz bir postmodern dili (dilsizliğı demek daha uygun!) giderek hayatın her alanında hâkim kılma çabasındaki insanüstü gayretin, dilin kendisini ve bilgiyi tasfiye etmeyi amaçladığını düşünüyorum. Böylece, emperyal/küresel kapitalist sistemin bekası adına, bütün bir insanlık birikimi içeriksizleştirilebilecek, sınırsız bir özgürlük mitosu yaratılarak insanın çoktan aşığı din ve ırk temelli köleleştirici ilkel motifler ve bu motiflere içkin tüm yaşama biçimleri ilericilik adıyla ululanabilecek ve meşrulaştırılabilecek, öte yandan, “kentli ve özgür bir *dünya* yurttaşı” olma özlemiyle birlikte insanoğlunun yüz yıllardır mücadelesini vererek elde ettiğı kazanımlar ve sistemin yarattığı sınıfsal çelişkiler unutturulabilecektir. Dolayısıyla, insanlık için muazzam bir vakit kaybı olduğunu düşündüğüm postmodern akıl tutulmasının ortasında, Marks ve Nietzsche gibi “ilk modernistlerin gündelik hayatlarının her anında, yaşayabilmek için bütün güçleriyle kavramak zorunda oldukları çelişkilerin fark edilemez olduğu” günümüzde, bir *ütopyası* olan modernizmi de, ona içkin olarak ilerleme fikrini ve aydınlanma deneyimini de – tüm çelişkileriyle birlikte– sahiplenenlerden olduğumu belirtmek isterim.

- [2] W. Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, s. 116.
- [3] T. S. Eliot, *Çorak Ülke*, çev. Yüksel Peker (İstanbul: Binbirdirek Yayınları, 1988), s. 8.
- [4] Baudelaire, *Kırk Kötülük Çiçeğı*, çev. Ahmet Necdet, (İstanbul: Broy Yayınları, Eylül 1991), s. 22.
- [5] Bkz. Italo Calvino, *Görünmez Kentler* (çev. Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, Kasım 1990, birinci basım) içinde çevirmenin “Arkasöz”ü, s. 195.
- [6] *A.g.e.*, s. 178.

- [7] Bkz. Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 1994, üçüncü basım), s. 131.
- [8] Donald Davie, *Pound*, çev. Reşit Ergener (İstanbul: AFA Yayınları, Aralık 1987), s. 65.
- [9] Ama buna geçmeden önce, (Walter Benjamin dahil) ilk modernistlerin merkezi terimlerinden *hakikat* kavramı üzerine birkaç söz söylemeliyim.

“Hakikat”, ne söylediği belirsiz postmodern safsatanın, özgürlük maskesi takmış Ortaçağ yobazlığının modernizme ve ona içkin tüm insanlık birikimine yönelttiği öfkeli ve dışlayıcı eleştirinin odağındaki kavramlardan biridir. Bu bağlamda, postmodern yazarlar, modernizmin hakikate duyduğu ilgiyi ve hakikati *arama/soluma* çabasındaki modernist yazarları eleştirmeyi bir görev gibi algılar hale geldi.

Aslında, küresel kapitalist sömürünün en işe yarayan icatlarından biri olarak düşünüldüğünde, emperyal postmodern söylemin amacı son derece açıktır: Tüm bir uygarlık *dil* ile kurulduysa eğer, gene *dil* ile yıkılabilir. Bu da ancak, dili bozarak, dil üzerinden “çağdaş dünyada, anlam ve deneyim ya da varoluş arasında bir uyumsuzluk” olduğunu kurgulayarak yapılabilir. Çünkü dilden kuşkulanan, varoluştan kuşkulanan demektir. Kafası karışık birey nihayet tüm paydalarını, insanlığın tüm birikimini, deyim yerindeyse, ayağının altındaki zemini kaybetme noktasına gelir ve bu başarılabılırsa, yeniden köle yapılabilir! Çünkü bu zemini oluşturan ortak bellekte, hem atomu hayal eden bilim tarihi, hem de Spartaküs isyanıyla başlayan ve onunla özdeşleşen mücadele tarihi vardır. (1960 öğrenci hareketlerini ateşleyen ve tek hedefi doğrudan kapitalist sistem olan “apaydınlık bilincin” planlı bir şekilde karartılması, henüz her şeyin çözülüp dağıldığı ve amaçlanan nihai hedefe ulaşıldığı –ya da ulaşılacağı– anlamına gelmez!)

Oysa hakikate yönelik ilgi, hakikate bir “kutsallık” zırhı giydirmek değil, bir umudu, bir vaadi canlı tutmak demektir.

“Charles Sanders Peirce, her bilimin ‘hakikat’i aramaya adanmış topluluksal bir etkinlik olduğunu belirtir.” Ona göre, “hakikat, önceden var olan bir şey, yani bir defada keşfedilip bitecek gerçekler” dizisi gibi bir şey değildir. “*Hakikat*, nitelikleri belirlenebilen bir şey değilse de, bilginin gelişmesi [süreci], ‘hakikat’ fikrine bağlıdır.” “*Hakikat* burada bir amaç değil, *düzenleyici bir ideal*dir. Bu, kendisi ispat edilemez olmasına karşılık soruşturmayı mümkün kılan bir fikirdir.” (James V. Spickard, *Etnografya/Din*)

Hangi insani etkinlik anlamında olursa olsun, hakikat, söz edilmesi ve aranması/solunması bağlamında, *alegorinin* bir aracıdır. Hele de “akustik bir fenomen” olarak kavranılmasının poetik düşünme ve algılama yeteneğiyle olan sıkı bağı düşünüldüğünde, hakikat, kendisinden söz edeni kendisine köle yapmaz; tersine, ona, sanatsal dilin gereksindiği genişliği sunar, kuşkuyu ve tedirginliği bağışlar. İdeal olanı arayış, idealin karşılığına dönüşür ve bu sürekli dönüşümde birey hem kendisiyle “ciddi ve saydam bir şekilde yüz yüze kalır” hem de kendisine yabancılaşır. “Hem parçalanır hem korunur.” Hakikati solurken, sanatçı olur!

Hakikatten yansıyan böylesi kuşatıcı bir akustiği, bilinemez doğasına rağmen sanatla ifade etmeye çalışmak kadar yaşatıcı ve çoğaltıcı çok az şey olabilir. Adorno’nun “*İkinci hasat*”ta “sarmalanmış olma duygusundan başka bir şey değil” dediği mutluluğun yerine hakikati koyarsak (iki sözcüğün yerlerini değiştirsek), yanlış bir şey yapmış olmayız: “*Mutluluk* için geçerli olan *hakikat* için de geçerlidir: Kişi ona sahip olmaz, onun içinde olur.” Hakikatin içinde yer aldığını bilen, ya da hakikatten yansıyan akustiği duyan kişi, kaçınılmaz şekilde onu arama görevini üstlenecektir. Ararken dile getirdiği ya da dile getirmek zorunda olduğu şey, şiiirdir!

Öte yandan, hakikat arayışını tasfiye etmiş her insanlık edimi amacını yitirir – hedefsiz kalır. Sanatsa, kendisini kendi eliyle, ütopyası olmayan, anlaşılmaz ve anlaşılması da istenmeyen, deneyimden yoksun sığ bir gerçekliğin içine hapseder. Paylaşıla-

maz, esinleyemez ve yeniden üretilemez olur. Hakikati aramaktan/solumaktan vazgeçmiş bir sanat *mutluluktan* da uzaklaşır ve bir süs eşyasına dönüşür: Yeri hayat değil, saray olabilir.

- [10] Stefan Zweig, “Dünya Fikir Mimarları-Kendileri ile Savaşanlar”, çev. Gürsel Aytaç (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991, üçüncü basım), c. 1, s. 139-140.
- [11] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev. Can Akkor (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 1999, ikinci baskı), s. 77.
- [12] This is my experience of inspiration; I do not doubt that one has to go back thousands of years to find anyone who could say to me ‘it is mine also’. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1979.
- [13] Bu tür bir *aşkınlık* halinin kişiye yaşattığı bilişsel ve ruhsal aydınlanmayı tasvir ederken, *esrime* ya da *kendinden geçme* sözcüklerinin yetersiz, hiç değilse eksik kaldığını düşünüyorum. Bence bu sözcükler Dionisyen tutkuyu akla getirmekle birlikte, Apollonvari bir bilgilanmeyi hiç mi hiç çağrıştırmıyorlar.
- [14] Söylemeye çalıştığı, “esriyelim, esridiğimiz yerde esridiğimizle kalalım, daha hiçbir şeye gerek yok, burası nasılsa iletilemez, öyleyse iletilmesi de gerekmez”, demek olmasa gerek herhalde. Herkesten çok Bataille’in kendisi, olabilirin en ucuna yolculuk olanaklarının toplumsal yaşantının koşulları içinde sanıldığından sınırlı ve yolculuğun da herkes için olası olmadığını biliyor olmalı. Bir şekilde yola çıkılsa da, yolcunun yoldan damıttığı *bilgi*, yolculuk sona erdiğinde ve zamanla (belki de birdenbire) yolcu için bile geçersiz hale gelmeye başlayacak, “söze” dönüşmedikçe eskikip köhneleşecek, dahası unutulacaktır. Bataille’in tüm çabası da kendi deneyimini, ne kadar zor da olsa, iletilebilir/değerli kılma çabası değil midir?

Bir an için, “esriyelim, esridiğimiz yerde esridiğimizle kalalım, daha hiçbir şeye gerek yok, burası nasılsa iletilemez, öyleyse iletilmesi de gerekmez” dediğini varsaysak bile, bu kez de yazık ki Bataille’in yanılıyor olduğunu kabul etmemiz gerekir. Çünkü Ni-

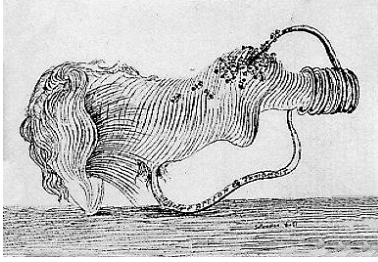
etzsche'nin kendi kaleminden okuduğumuz esin deneyimi –ki en çok buna güvenebiliriz– ya da iç deneyi, “kendinden başka ne bir kaygısı ne de bir amacı olan” bir yaşantı olamaz. Onun kendi üstüne örtük ve çokça kapalı deneyim alanı içindeki aşkınlığı, tam tersine, “şeylerle” kendiliğinden ve ansızın oluşan saf bir iletişimi dile getirir. Şeylerden insanüstü bir sorumluluk duyar Nietzsche. Deneyimin bedensel yanının gerilimi tam da, bu bütüncül sorumluluğun tinsel yanıyla ilgilidir. Bu olağanüstü tinsel saflaşma “Dil”dir. Her şeyin dili olabilme şansını ve bunun mutluluğunu muazzam bir gerilim içinde yaşar ki başka türlüğü güçtür. Şeylerin sessiz dilinin sesini işitebildiği o şairlere özgü aşkın uzamda, “geçmişle geleceğin, gerçek ile tahayyülün çelişki olarak algılanmadığı o yerde” Nietzsche'nin kâtipliğini yaptığı şeylerin her biri kendi hakikatini o seçilmiş cömertçe ve bir kez daha sunar. Hakikatin en dibinde olan ise kederden başka bir şey değildir. “Fazlasıyla adlandırılmış olan, adlandıran Tanrısal ve mesut da olsa, daima bir yas ima eder.” Benjamin'in saptamasındaki bu çekiciliğin, tanrısal ve mesut olanı, yani Nietzsche'yi, yaptığı adlandırma işini herhangi bir insan dili ile yapıyor olmasıyla, kederin batağına sürüklemesi gerekirdi. Ama o betimlediği esin deneyiminde –ki o metin başlı başına, iletilemez diye düşünülen kendi içinde değerli özgül deneyimin dil ile iletilebilir olduğunun en güzel örneğidir– belirtileri titreme ve nedensiz gözyaşı sağanağı olan bir mutluluk uzamını da anlatır. Olup biten belki de, kederli nesnelerin dilini duyan bu seçilmiş, şeylerin yüreklendirmesinden başka bir şey değildir. İmajın ve benzetmenin irade dışılığı, böyle bir tasarrufun, geçmişten gelenin, geçmişte yitip gitti sanılanın, yenden ve bir kez daha, fakat hakikate ulaşmak uğruna dil ile *kirlenmesidir*. Ama bu hak edilmiş, bedeli fazlasıyla ödenmiş, yalnızca “o bir gören gözün” tasarrufudur. Yoksa hiç kimse anlaşılmamayı ya da yanlış anlaşılmayı göze alıp o kadar geçmişe gidemez.

- [15] “Temporal” (zamana ait olan, geçici olan) bir çeşit bellek hafifliği-ni ima ettiği kadar bir yükü de çağırıştırır. Çünkü her şey, içinde

zaman olan bir şeydir. İçinde zaman olan şey de biricik sonsuzluğunu içinde barındırır. Biricik sonsuzluğunu içinde taşıması onun kavranılamaz olduğu anlamına gelmez. Onu kavrayabilmek, sonsuz bir şeyin sonlu bir şeyle ilişkisini anlamlı ve sınanabilir boyutta algılayabilmekle olasıdır. (Bataille'ın dediği gibi, "cinsellik ölümlü kapsar.") Sürtünmeden oluşan çatlakların arasından sızabilmek, sonsuza nüfuz edebilmek... Bu şey deformasyondur. Zaman, içinde yer alanı her yerde ve koşulda deforme eder. Unutulduğu, kaybolduğu sanılan yerde bile, yani geçmişte/ötede, bu deformasyon sürüp gider. Öyleyse Nietzsche'nin zaman zaman o uzamın dışından "öteyi anımsama" ve projelendirme çabası ve bu çabadaki aşırılık da, tanık olunanın tanığa yüklediği sorumluluğun ve ona kazandırdığı ülkünün *buradaki* bilinçli devamıdır. Ama buradan bakınca oradaki deformasyon görünür değildir. Zamanın harcıâlem algısı, onu aşacak kadar bir deformasyona gereksinim duyar. Bu yanılla, anımsamak bir çeşit yaratıcılıktır. Ama yaratırken yaratıcıya en uzak olan şey düşündürmektir. Oradaki hafiflik burada yüküdür. Oradaki anlam burada imaj ve benzetmedir artık. Gücünün esinlenme deneyiminden alan inanç, Nietzsche'nin *amor fati*'sidir. Onun anımsama çabası da, hiç kuşku yok ki, gittikçe yoğunlaşan bir çıplaklık, yalnızlık, namus, erdem, ve nihayet yas ima eder. Yazgının çemberi boyun verilen noktada kapanmaz. Boyun verme noktası ile kopma noktası arasındakiler *hiç* kadar, hatta *hiçten* daha değerli ve anlamlı olabilir!

- [16] Metin boyunca iki ayrı *Çorak Ülke* çevirisinden yararlandım. Kimi zaman birini diğerine tercih ettim, bazen de ikisinden bir karışım yaptım. Bunlar, İyi Şeyler Yayıncılık'tan Ağustos 1995'te çıkan Cevat Çapan çevirisi ile (daha önce bahsettiğim) Binbirdirek Yayınları arasından çıkan Yüksel Peker çevirisi.

- [17] "1930 yılında Salvador Dalí'nin 6x4'lük bir kâğıda Breton için amblem olarak çizdiği desen hem bir karıncayı hem de ressamın 1929 yılında yaptığı Le Grand Masturbateur adlı tabloyu andırıyordu. Amblemin üzerindeki hayvan deseninin uzun diline



André Breton Le Tamanoir (Karıncayiyen André Breton) yazmıştı Dali. 1988 yılının Mayıs ayında, Gallimard Yayınevi'nin La Pléiade serisine Eluard'dan sonra ikinci kez giren sürrealist unvanına erişti Breton. Serinin bu kitabını yayına hazırlayan Marguerite Bonnet'ye göre karıncayiyen imgesi, Breton'un temel şiirsel tutumunu ele veriyor. Bu imge aynı zamanda varlıklar ve şeyler karşısında bir bekleyişin de habercisi. Us, bir karıncayiyen ağzı gibi hep açık kaldıkça, varoluşun aydınlatığı bütün belirtiler, varlıklar ve şeyler karşısında uyarılmış bekleyişin kapısından içeri girecekler. Karıncayiyenin ağzına yuvarlanan sinekler, böcekler, karıncalar gibi. Bu imgeyle, Breton'un evren karşısındaki şiirsel tutumunun temel verileri de açınlanmış oluyor bir yerde: Bize ne gelirse gelsin, görkemli ve göz kamaştırıcı olan, bekleyişin ta kendisidir." (Halil Gökhan, "Devrimsiz Bir Devrimci: André Breton", Varlık aylık edebiyat ve sanat dergisi, Aralık 1994.)

- [18] Troya Savaşı'nı, bu savaşı çevreleyen mitolojik olayları ve kahramanları herkes az çok bilir. Ama o ünlü aşk öyküsü bağlamında yapılan Hollywood filmleri bir yana, mitolojiyi, Azra Erhat'ın "Bu kitap Homeros'la doludur" dediği *Mitoloji Sözlüğü*'nden okuyanlar daha fazlasını bilir. Azra Erhat'ın genelde mitolojiye yaklaşımı ve özellikle de Troya Savaşı'nın gerçek niteliği hakkındaki saptamaları ve yorumları bir farkındalığın olanaklarını sunar okura. Yoğunlukla *Mitoloji Sözlüğü*'nden yararlanılarak yazılan bu bölüm, doğal olarak Azra Erhat'ın sözleri ve değerlendirmeleriyle dopdolu olacak. Kaynağı dipnotlarda belirtilmiş başka alıntılar

dışında, metinde parantez içinde verilen sayfa numaraları da *Mitoloji Sözlüğü*'ne (Remzi Kitabevi, Eylül 1993, 5. Basım) aittir. İlgili sözlük maddeleri (metinde adı geçen insan kahramanların ve tanrıların/tanrıçaların adları) *Mitoloji Sözlüğü*'nden okunduğunda, sayfa numarası vermenin zorlaştığı bazı –derleme– paragraflardaki alıntılara da ulaşılacaktır.

- [19] Akhilleus'un bir ölümlü olan babası Phthia kralı Peleus'la bir deniz tanrıçası olan annesi Thetis'in düğününe bir tek kavgâ tanrıçası Eris çağrılmaz. Buna kızan Eris'in masanın üstüne bir altın elma atmasıyla üç tanrıçanın katılacağı bir güzellik yarışması düzenlenir. Zeus her nedense hakem olarak bir ölümlü olan Paris'i seçer ve tanrıçaları kılavuz tanrı Hermes'le birlikte İda Dağı'na, çobanlık eden Paris'in yanına gönderir. Bu olay ile birlikte yalnız Paris'in yazgısı değişmekle kalmayacak, aynı zamanda Hektor ve Aineias'la birlikte tüm Troya'nın kaderini etkileyecek olan olaylar da başlayacaktır. (s. 238)
- [20] İlyada'da Athena bir savaş tanrıçası olarak çıkar karşımıza, ama taraf tutar, Akhalardan yanadır, Akhilleus, Diomedes, Odysseus ve Menelaus'u her fırsatta korur, Troyalı yiğitlere karşı pis pis düzenler kurmaktan hiç çekinmez. Zeus'un terazisinde Hektor'un ölümü ağır basınca, Athena Hektor'un kardeşi Deiphobos kılığına girerek yiğide yavaşır, kendisini destekleyecekmiş gibi yapar. Hektor inanır, karşı durur düşmana, ama bir antlaşma yapılmasını ister ki kim öldürecekse, ölenin bedenini geri versin yakınlarını. Böylece, Athena aldatır Hektor'u, ölüme sürükler. (s. 66, 129)
- [21] Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, Haziran 2000, 2. Baskı), s. 199.
- [22] *A.g.e.*, s. 223-224.
- [23] Bkz. *Çorak Ülke*, çev. Yüksel Peker, "Notlar" bölümündeki 18. ve 19. not-yorum (s. 53).
- [24] *A.g.e.*, s. 54. "Notlar", 23. not-yorum.
- [25] *A.g.e.*, s. 53. "Notlar", 20. not-yorum.
- [26] Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, s. 225.

Görseller

Sayfa 99: Félix Nadar, "Charles Baudelaire", 1855.

Sayfa 110: Thomas Couture, "Charles Baudelaire et Madame Sabatier", 1850.

Sayfa 118: William Blake, "The River of Life", 1800-5.

Sayfa 153: C. Bacchi, "Jeanne Duval et Charles Baudelaire", 1930.

Sayfa 165: Salvador Dali, "Karıncayiyen André Breton".

TARİH KAVRAMI ÜZERİNE'Yİ
POETİK GÖZLE OKUMA DENEMESİ

Şule Çankaya'nın hatırasına...

“Belki de bizi tekrar tekrar, bizim için hep aynı işleve sahip insanlara götüren patikalar vardır: hayatın en farklı dönemlerinde bizi daima dosta, haine, sevgiliye, öğrenciye ya da üstada götüren pasajlar.”

Walter Benjamin

1.

“Şark oturup beklemenin yeridir.
Biraz sabırla her şey ayağınıza gelir.”

Ahmet Hamdi Tanpınar



WALTER BENJAMIN Historisizm'i yöntem açısından eleştirirken, tarihsel maddecinin bakışını, kimilerine çok tuhaf gelen devrimci romantizminin çerçevesinde, korkunç ışıık fazlası bir kurtulma beklentisinin, mesiyani inancın üzerine kurar aynı zamanda. Fakat onun Marks'tan feyiz almış tarihçi için önerdiği yöntem, tarihin çöplüğünde ilgilendiği şeyler kadar –ki bunlar en çok Gerçeküstücü köktencilüğün ilgilendiği şeylerdir–, imgesini, tarihin/zamanın sürekli zincirini her an eylem halindeki bir algının, *flanörün* yakalayıp ancak kırılabileceği *kesinti* anlarında, yani karanlıkta arar. “Düşünme sadece düşüncelerin

akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşünce-
lere el konmasıdır.”¹ Bunun –o an itibarıyla– şair/şiiir için anla-
mı, her ne kadar birazdan düşünceyi yadsıyor gibi görünecek
olsam da, Yaratı’dır. “Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü
bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de
bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür” (XVII, s.
48). Artık kendinden başka bir şeyle açıklanamayan ve daha alt
bir değere indirgenemeyen bir olgunun, geçmişin derinlikle-
rinde ansızın keşfedilmesi ve karanlıktan kopartılıp alınma ça-
bası, ki bu çaba “o dönemden belli bir hayatı, tüm bir ömürden
de bir yapıtı çekip çıkarır” (XVII, s. 48), zamanın harcıâlem al-
gılanışındaki beklenen/umulan bir kırılma, homojen ve sürekli
geleceğe doğru devrilen zamanın yadsınmasıdır. Çünkü yaratı
anında düşünce yadsınır. İnsanın aradığı nihai çözüm kırılma
anlarını gözetken bir sıçramanın üstünde görünür olabilir. Bu
poetik bakış “çileci bir bakıştır” hiç kuşkusuz. Karanlıkta her
gün kendini amaçlanmış olarak bulmak istenci, geçmiş zama-
nın bir yerinde ansızın bir geçide/patikaya rastlamak umudu-
nu fazlasıyla bir adanmışlığa doğru sürükler. Geçmiş karşısın-
daki bu *her an tetikte olma hali*, gibi görünse de, *Karıncayıyen*
André Breton imgesindeki evrensel bilinci keşfetmeye dönük
“kımıltısız bekleyiş” ile çelişmez. Tarihsel maddecinin poetik
olması gereken algısı/bakışı, Breton’da “uyarılmış bekleyişin
kapısı olan us”tur. Buradaki uyarılmışlık, bekleyiş sözcüğünü,
tüm mistik dolayımıyla birlikte, gerçek ve görkemli bir eyleme
dönüştürür, içine çeker. Şair’in yaptığı da zaten, şiirini yazma-
ya başlayana –şiiriyle karşılaşacağı kırılma anına– kadar sıkın-
tılı bekleyişten başka bir şey değildir. Farkında olunmasa da şi-
ir, bu, başkaları için çok yalın ve anlaşılır görünen tüm olgula-
rın şair tarafından bir fırtınanın içinden çıkıp geliyormuş gibi
algılandığı, *düşüncelerle* her an ağırlaşan, kararan ve karmaşık-
laşan süreçte kurulur. Şair açısından şiirin dil/yazı ile var edil-
mesini eğer, kurulması sürecinin üstünde ve fakat ondan ba-

ğimsız bir biçimde (düşünen, duraklayan, durakladığı ya da düşündüğü için kendisini düşünceyle yani kendi yapısal bir parçasıyla onarma/işleme olanağı bulan bir çeşit *ürün* diye değil de, tam da, sözünü ettiğimiz o kapkara düşüncelerle sarsıntılı ve sallantılı bekleyişin içinde filizlenen zamanın bilinmez bir anda ve yerde kırılmasıyla açılan çatlaktan koşumsuzca/despotça sökün eden imgeleri –ki anlamın ta kendisidir bu imgeler– sadece ve kaçınılmaz biçimde tutmaya çabalayan) bir *hızlı zaman deneyimi* olarak, yani ve kısaca *yaratı* diye okursak, yaratı anında şairin yaptığıının sadece bir *kâtiplikten* ibaret olduğunun da farkına varabiliriz. Bu tanımlamadan –en azından– benim anladığım, maddeci tarih yazımının –Benjamin’de vurgusunu bulan yekpare ama dolaşık bir zaman kavramı bağlamında– ilgilenmesi gereken ilk şeyin, bu *zahmetli* şiir olması gerektiğidir. Çünkü “geçmişin, tarihin ufkunda göze görünmeden yükselen güneşe uzanmaya çabalaması” (IV, s. 40) gibi, anları yağmalayan böyle tetikçi bir şiir, bilginin tüm dolayımını, zamanın sürekliliğinin kesintiye uğradığı yerde tersyüz eden “muazzam bir kısaltmadır” (XVIII, s. 49). Tek bir şiir, tüm bir hayatın, tüm bir geçmişin *karakutusu* olabilme olanağına ve gücüne sahiptir. Şair anımsanmaması gereken bilgiyi anımsamış, görünmemesi gereken görüntüyü görmüş olmasıyla, tam bir “Angelus Novus”tur (IX, s. 43). Ama baktığı yerde kalması da, yaptığı şey kadar imkânsızdır artık. Eğer ki, şiirin negatif gücünü aşabilecek bir ülkeye sahip değilse. Bu ülke, o uzamda –en saf söyleyişle tehlikenin içinde– kendini en sarsıcı şekilde duyumsatan bir *birlik/kurtuluş* idealinden çekip çıkarılabilir ancak. Şiiri, şiirsel dile yakınlaştığı ölçüde edebiyatı da, sadece bir iletişim sorunsalından çok ötede, bir arınma ve arındırma projesinin içinde anlamış ve gözetmiş olan Gerçeküstücüler, Freud ve Marks’tan aldıkları ilhamı güçlü çağların şairlerinin *esini* üstünde somutlaştırmaya, yeniden inşa etmeye girişirler.

Flanör-şairin balıkgözüyle bakıldığında, Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'inden bir şiir okuma/çözümleme rehberi olarak yararlanılabilir.

2.

“Kafesin dışında ötmek zordur.”

Sultan Veled



BURADA, geçmişe kurtuluş olanağı tanınması açısından olduğu kadar, şiir açısından önemli olan olgu, imgenin geldiği yer ve ışık/imge saçan, saçması beklenen nesnenin niteliği açısından da, Zaman'dır. Okuru ilgilendiren durum nedir peki? Şairin yaratıyla yapıtın içine hapsedtiği/gömdüğü tüm denetimleri, dolayimleri ve karşılaşma anlarını –yani, hakikati çevreleyen ortamı–, başta kendi karşılaşma anıyla birlikte nasıl açığa çıkarabilir okur? Böyle bir şeyin olabilirliğini, olasılık oyununun

ışılıklı çemberinden geçirerek değil, sadece vadeden ve saflaşıp netleştikçe yıkılma tehlikesini daha yoğun duyumsatan *inancın diyalektiği* ile sınımaya ve anlamaya çalışmak gerekir. Öyleyse, okur da, tıpkı şair gibi çileci bir yöntemi, şiir ile ilişkisinde, geçmiş resmini kendi şimdisinde her an için amaçlanmış olarak duyumsamaya en azından hazır olmalıdır. Okur, şiiri anlamamanın nedeni olan deneyime açık olmalıdır. Anlara, hatta anlamlara bölünmüş bu süreç içindeki katıksız yoğunluk ve dikkat, okur için bir kırılma anını da vaat edebilir pekâlâ. Bu imkânın içinde, “Geçmiş tarihsele olarak kurmak ‘onu gerçekten olmuş olduğu’ gibi tanımak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir” (VI, s. 41). Yaratıcı bir sürecin içinde hatırlamayı öğrenmektir. Bunun ön eğitimi ya da hazırlığı ise, öncelikle, “zamanın ne homojen ne de boş bir şey olmadığını” (Ek B, s. 49) bilmek, ve ardından, geçmişin gizli bir zaman dizini taşıyabileceğini hissetmektir: “**Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur.** Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur? Kur yaptığımız kadınların tanımadıkları kızkardeşleri olmamış mıdır? Böyleyse eğer, bizimle geçmiş kuşaklar arasında gizli bir anlaşma var demektir: Bu dünyada bekleniyorduk biz. Daha önceki her kuşak gibi biz de *zayıf* bir Mesiyanik güçle donatılmışız, geçmişin üstünde hak iddia ettiği bir güç... Bu iddianın karşılığını vermek kolay değildir” (II, s. 40). Çoktan yitirilmiş, sadece anılarda yer kaplayan tarifi imkânsız Koku’ya duyulan gizli bir özlemdir. Yalnızca şairler bu iddianın karşılığını, ama *sayıklayarak* ama *anımsayarak* vermişlerdir. [Sayıklama sözcüğünü, şairin yaratı anındaki apaydınlık bilincinin, fakat o anın/uzamın dışındaki herkes için, yanlış da olsa kaçınılmaz olarak bir zihin bulanıklığı anlamı taşıdığı kaygısıyla bilerek kullanıyorum. Zira yukarıda, II. tezden ürpererek yaptığım alıntının **koyu** harflerle vurguladığım ilk tümcesi,

hayatın ve hakikatin *anısını* deneyime şifreleyen kudrete sahiptir!]

Geçmiş başlı başına tehlikelidir zaten. Hele, içinde kurtuluşu da vadeden geçmiş yaşantının, henüz insanlık kurtarılmayı beklerken tek bir kişide anımsanma olanağının belirmesi, karşılaşma anının her nasılsa ve ansızın tek bir insanda tezahürü (bu kaçınılmaz şekilde böyledir, çünkü şiir yazımı da şiir okunması da tek kişiliktir), kendini beklenmedik bir anda hâlâ capcanlı geçmişin içinde bulanın taşıyabileceğinden çok ama çok fazla bir yükün altında ve zamansız bir uzamın içinde, fakat minnetle, büyülenmeyle, ama aynı zamanda da çaresizlik ve korku içinde savrulup durması anlamına gelir:

“(…)

haksızlık benim dışımda

inanın

ava hiç gitmedim

gökdelenlere hiç sığmadım

varsa unuttuğum

siz tamamlayın

bir BAKTIM

bir GÖRDÜM

ezilmiş kuşların hepsi

dokunamadım

her şey öyle iç içe

her şey öyle yan yana

mektuplar

fotoğraflar

aşklar

nükte vahşet mucize

ne zormuş meğer geçmişi karıştırmak
yetişebilmek hızına”

Bu kısa *Angelus Novus* molasından sonra, Benjamin’den aldığımız feyiz ile, şiirin içine sızmak için bizi ilgilendiren zaman olgusunu, onun bir tümcesini en aşırı boyutta zorlayarak kırmaya çalışalım.

Kaba ve maddi şeyler için yapılan sınıf mücadelesinin, nihayet, incelmış ve manevi şeyler için yapılan bir mücadele olduğunu ve en aşırı noktada umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulduğunu söyler Benjamin. Fakat, kaba ve maddi şeyler üzerinden elde edilmesi umulan incelmış ve manevi şeyler, sınıf mücadelesinin yanlış bir tarih bilinci ile beslendiği her saniyede bir, zamanın sonsuzluğu içinde bir vaat olarak, dahası umutsuzluğu körükleyen berbat bir şakadan ibaret kalabilir. Bu çabanın gereksindiği zorluğu ve dikkati vurgulamak adına uyarır: “Yine de sınıf mücadelesinde [etkisi geçmişin derinliklerine uzanan] bu değerler, galibin payına düşen bir ganimet gibi çıkmaz ortaya” (IV, s. 40). Bu son tümceyi incelmış ve manevi şiirin kapısından girebilmek adına zorladığımız son yerde, John Berger’ın Benjamin’vari sesini duyarız:

“Bir resim ne zaman bitmiş sayılır? Bir çift ayakkabının teki gibi zaten varolan bir şeyin karşılığı olduğu zaman değil, ressamın o resme önceden tasarladığı biçimde en uygun bakma anının gelmesiyle resim biter. Resim yapmanın süreci, ister kısa ister uzun olsun, resim yapmak gelecekte o resme bakılacak anları kurma sürecinden başka bir şey değildir. Gerçekte, ressamın düşlediği ne olursa olsun, bu anlar tümüyle önceden belirlenemez. Bu anlar hiçbir zaman resmin kendisiyle tam olarak doldurulamaz. Buna rağmen, resim gene de tümüyle bu anlara seslenir. (...)”²

Gerçek bir şiir eleştirisinin gereksindiği benzer tüm zorlukların üzerine, tıpkı “şiiri eşeleyen şairin karşılaştığı büyük yokluğun, bu yokluğun sorumluluğunu taşımasının, tehlikesini göze alırken lütfuna da katlanmasının”³ ürpertici soluğu üflendiğinde, bana öyle geliyor ki, tarihin ilgilendiği geçmiş imgesi, aynı zamanda ve en çok şiirin ilgilendiği imgedir.

Ve karanlıkta parladığı tek bir anda koparılıp alınması halinde, geçmişin can çekişen –hayatla dopdolu– bu imgesi, hiç kuşkusuz şimdinin zamanında yeniden hayat bulacaktır.

3.

“Hakikat, sufilik incinmemektir.”

Sun’ullah

BENJAMIN’i Benjamin yapan “çelişki” ve bu çelişkinin ruhsal ve maddesel tezahürü olan gerilim, bir bütünlük, dahası bu bütünlüğün de nedeni olan bir Öz’den kaynaklanıyordu. O bu köken inancını tek bir an olsun terk etmedi. Etkilere en fazla açık bir çağda, iki büyük savaş ortasında, etkilere en fazla açık biçimde yazdı ve yaşadı. Birbirleriyle bağdaşamayacak gibi duran tüm meselelerin çözümünde, bir enkaz gibi gördüğü geçmişin şimdinin zamanında yeniden hayat bulmasında –kullanılır olmasında– bu öz inancını bir lütf gibi algıladı o, ama gizledi de. Neyle gizledi peki? Kuşkusuz bizi burada ilgilendiren onun çileci bir *sunak* misali yaşadığı ve sonlandırdığı hayatına rağmen hayatının üstünde uçuşan haleden çok, oradan yapıtlarının ta dibine sinmiş olan bir çeşit gizem olduğu için, bu sorunun tek yanıtı olmalıdır: Dil.

Onun yapıtlarında kullandığı dil, denemenin sınırlarını çok aşan şiirsel bir içe dönüklüğe ve kapalılığa sahiptir. Öyleyse, hem var edilmesi hem de aktarılması sürecinde en çok *barbarlık* var dediği kültür, sadece bir enkaz değildi onun için. Olamazdı



çünkü şiir de vardı bu enkazın içinde. Ve anlamı beş para ilan etmiş imge avcısı bir düşünürün metinlerini kendi adıma denemeden çok şiir olarak okuduğumda, Benjamin'in kendisiyle birlikte "gelip geçenleri de kanaatlerinden etmek" ilkesi, her şeyden çok şiirin soğuk gerçeğine yakındır – yani "yaratatını aradığı şeyin efendisi yapmayan, tersine neredeyse kendinden kuşkulu ve yok kılan"⁴ bir gerçeğe. Onun mektupları dışında *Ben* demeden yazmış olması bu gerçeği değiştirmez, belki güçlendiren. Çünkü Käte Hamberger'in *The Logic of Literature*'da saptadığı üzere, "hakiki bir lirik görüngü," –ki görmek istedikten sonra fazlasıyla liriktir Benjamin metinleri– "ancak hakiki bir lirik 'ben'in bulunduğu yerde yaşanır." Dahası, Benjamin'in yazdığı her satırda kendi yaşam deneyimlerinden, özlemlerinden, düşlerinden, korkularından izlere rastlamak hiç zor olmasa gerektir. Kendisiyle dopdoludur onun yazıları. "Benjamin'in bütün ömrünce bize kazandırmak istediği *farkındalık* dışarıdan getirilmiş bilinçle değil, her toplumsal kesimin ve her insanın kendi bilgilenimi ve uyanışı ile olasıdır ve insanlığın nihai anlamda özgürleşmesini sağlayacak olan Tarih bilincinin izleye-

ceği yolda çıkış noktası, kişinin kendi yaşam deneyimleridir, kişinin her şeyden önce kendisini kendi gözüyle ve kendisi için öğrenmesi gerektiğidir.”⁵ Bir bakıma daha iyi bir geleceğin örgütlenebilmesi, tek tek insanların kendi varlıklarını örgütlemeyi başarabilmeleriyle olasıdır. Şiiri bu bireysel örgütlenmede bir araç olarak gördüğümüz takdirde, insanlığın kurtuluşundaki bedeli daha iyi anlayabiliriz. Çünkü bu örgütlenmede izlenecek yol ne bir harita sunar insana ne de bir pusula. Bu anlamda şiir, Adorno’nun deyişiyle, “kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaat” olarak kalır.

Benjamin’in ilk yazılarıyla (özellikle “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili” denemesi) son metni “Tarih Kavramı Üzerine” arasındaki yakınlık ve bütünlenme çabası şaşırtıcı sayılmamalıdır. Tinsel kurtuluş idealine duyulan inanç, arada kendi isteği dışında kırılan, savrulan –ve iki büyük savaş ortasında kırılması ve savrulması gereken– bilincin yeniden onarılması çabası değildir asla. Metafizik bir görüngü hiç değildir. Ünsal Oskay’ın, Benjamin’in hayatında metafiziğin belirli bir yeri olduğunu söyleyenlere karşı belirttiği, “Gündelik hayatımızda metafiziğin belirli bir yeri vardır. Kanıtı somutlaşmayan her umut, bu metafizikle hayatını sürdürür,”⁶ saptaması bile, hakikatin derin akustığı içinde şiirsel algıya kalan bu uçucu mirasın, “kaynaktan gelen”le yazan bu yazıcının tavrını savunmada eksik kalır. Oysa –ve çünkü– bu, son kez tekrarlamak istediğim *zahmetli şiirin* doğası gereğidir. Bu doğanın merkezinde, adeta Tanrı kelamının devamı gibi kendiliğinden ve birdenbire açığa çıkan şiirin aşkın ve açınlayıcı dili vardır. Bu dilin anlaşılabilirliğini, daha önemlisi paylaşırlığını giderek yitirmesi ve hem modern şair hem de modern okur açısından olabilirliğini ancak *yıkımlarla dolu ağır bir zahmetin* içine çeken görüntüsü, Benjamin’in *Moskova Günlüğü*’nde yazdığı ve “Yeni Çağ ile birlikte dünyevi egemenlik biçimlerinin tinsel otoritesinin yıkılmasıyla başladığını söylediği eğitimsizleştirme tarihi”⁷ ile birlikte düşünülme-

lidir. Bu çağla birlikte aşkın/tanrısal coşkunsallık uzamının bilgi-
si terk edilmeye başlanmış, insanın doğadan kopma, yalnız-
laşma süreci başlamıştır. Oysa yabancılaşma öncesi dönemler-
den, örneğin Latin şair Lucretius'un çabasını Italo Calvino,
Amerika Dersleri'ndeki Hafiflik olgusu bağlamında Gelecek
Binyıl İçin Altı Öneri'den biri olarak değerlendirir: "Görünmez
olanın şiiri, öngörülmesi olanaksız sonsuz gizilgücün şiiri,
benzeri biçimde hiçliğin şiiri, dünyanın fizikselliğinden en
ufak bir kuşku duymayan bir şairden doğuyor."⁸ Benzer bir
durum Ovidius için de geçerlidir: "Ovidius için de her şey yeni
biçimlere dönüşebilir; Ovidius için de dünyaya ilişkin bilgi
dünyanın bütünlüğünün çözülüşüdür; Ovidius için de her tür
iktidar ve değer hiyerarşisine karşı, bütün var olanlar arasında
asli bir eşitlik söz konusudur. Lucretius'un dünyasını de-
ğişmez atomlar oluştururken, Ovidius'un dünyasını her bir nes-
nenin, bitkinin, hayvanın ve bireyin değişkenliğini betimleyen
biçimler, öznitelikler, nitelikler oluşturur; ancak bunlar ortak
bir tözün belli belirsiz mahfazalarından başka bir şey değildir:
Derin bir tutkunun harekete geçirmesi durumunda bu ortak
töz en beklenmedik biçimlere dönüşebilir."⁹ Calvino'nun her
iki şairde önemseydiği, "felsefe ve bilime dayalı bir dünyayı al-
gılama tarzı olarak fakat şairin kendine özgü dilsel araçlarla
bağımsız olarak yazıda yarattığı hafiflik, dil de dahil ağırlıkla
donanmış dış dünya deneyimlerimiz sayesinde." ¹⁰ Bu ne-
denledir ki, dünyanın zahmetsizliğine gizli bir özlemle birlikte
dilnin hafifliğine de hayranlık duyarız. Öte yandan ta Antik-
çağ'da, dünyaya ilişkin "tümlüklü algının" –modern dönemi
anımsatırcasına– dünyaya ilişkin bilginin bütünlüğündeki çö-
zülüşte aranişu şaşırtıcıdır. Calvino, Antikçağ'da yazılan şiir-
den, tüm yaşam pratikleriyle doğadan kopmuş modern zaman
için –hatta daha ötesi için– yeniden kullanılabilecek bir yaşan-
tayı, tutkuyla birlikte aklın da başat olduğu bir deneyimi çekip
çıkarmaya çalışır. "Tutkularla gerçekleştirilebilen her şey akılla

da gerçekleştirilebilmelidir. Elbette kurulu siyasal rejimler, ideolojiler, din ve ahlak sistemleri aklın herkes tarafından özgürce kullanılmasına izin verirlerse!”¹¹

Modern şairin dilde rastladığı bu *eskil* olanak tam da bu onarım içindir. Yargılamayan, sadece adlandırmakla *görevli* bir dildir bu. Bu dilin yapısı en çok Nietzsche’nin esin deneyiminde şaşmaz bir kesinlikle aktarılır. İmajın ve benzetmenin gereksiz olduğu, çünkü imgenin anlamın kendisi olduğu dilin ve o *kapalı* uzamın –şiirin uzamının sadece– tasviridir bu. Nesneler ve tüm şeyler aşkın/tanrısal esinin gelip yakasına yapıştığı şairin sırtında yol almak, ondan dil öğrenmek isterler. Bir bakıma kendi dilleriyle kendilerini şaire en *dolayım*sız (tinsel) halleriyle sunarlar ve yeniden adlandırılmayı umarlar. Peki ama onlara bu olanağı veren nedir? Başka bir söyleyişle, nesneleri görünür yapan şey nedir? (Burada, *dilsiz* hayvanların insan tarafından adlandırılmasıyla değil, sadece nesneyle ilgileniyorum. Zira doğa açısından *dilsizlik*, hayvanların düşük düzeydeki bireyselliklerinin bir işaretidir.)

Benjamin’in tedavülden kalkmış sapkın nesnelere duyduğu ilgi, onların yalnızca işlevsiz/arınmış hallerinde beliren *görünme* olanaklarını sezmiş olmasındandır. Blanchot’nun da sezmiş olduğu bu olanak, yıpranmış nesnenin böylece “ardında varlıktan başka hiçbir şeyin olmadığı saf ve yalın benzerliğe kendini bırakması olanağı,”¹² yani nesnenin imgesine dönüştüğü anda görünür olması, ne yazık ki onun yapıtında belirsizliğini sürdürür ve soyut kalır. Blanchot bu olanağı saptamış olmakla birlikte, imgesine dönüşmüş olan nesnenin anlaşılmasını, yani anlamını, bu imgeden keskin bir şekilde bağlantısızlaştırır: “Bir nesnenin *imgesi* bu nesnenin *anlamı* olmamakla ve onun anlaşılmasına yardım etmemekle kalmaz, onu kendisine benzenecek hiçbir şeyi olmayan bir benzerliğin devinimsizliği içinde tutarak oradan çekip alır.”¹³ Nereye götürür peki? Hiçliğe götürüp bırakır! Blanchot sadece bir yere kadar haklıdır ve yeni

hiçbir şey söylemez, ya da söylemek istemez. Belki de amacı başkadır. O en çok, şiirin Modern Çağ'daki –ya da Modern Çağ'da daha yoğunlaşan– yok edici gücünün altını çizmek ister. Çünkü içinde kendisinin de olduğu bir kurtulma beklentisiyle yazmaz. Oysa gözünü hiçlikte açan, dahası “bu dünyada işe ölererek başlayan, şairler ve mistikler” bunu bilir. Onların bildiği ve sarsılmaz bir inançla bağlı oldukları şeyi Benjamin devralır ve projelendirmeye çalışır. İmge parıltısını, saçınığını ve parçalanımını hiçlikte de sürdürür, ışık hiçlikte/karanlıkta kaybolmaz, aksine birikir ve çoğalır. Parçalanın sadece imgenin ışığı değil kendisidir aynı zamanda. Bu, yakalanmamış ve adlandırılmamış haliyle her şeyin her şey olabileceği saf bir biçimsizliktir. Tam anlamıyla amorf bir yapıdır. Sadece bir enkaz değildir, billurlaşmaya durmuştur ve kurtarıcısını, gören gözü bekler. İşte tam burada olasılık kazanan, zerrelere ayrılmış, sonsuzca çoğalmış ve karanlığın içinde saçılmış ışığın/imgenin, üzerinde odaklanmış gözün ve düşüncenin gerilimi altında tek bir an için yeniden kümelenmesiyle görünür olmasıdır. Görünen şey anlamdır. Ya da bir kez daha Benjamin’ce söylersek, kendisini o imgede amaçlanmış/adanmış olarak bekleten (inançlı, ülkülü, ya da kurtuluşu uman) kişinin, hem bir devrimcinin hem de bir romantiğin, hem bir *flanörün* hem de bir şairin, en arkaik deyişle sadece bir Avcı’nın düşüncesi, “birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür” (XVII, s. 48). Bu monadı yeniden adlandırmaksa, ki “fazlasıyla hak edilmiş bir özgürlüktür” artık, şairin en doğal hakkıdır. Bu hak bir hükümdür çünkü.

Şiir uzamı, dilin bir araç olarak kullanılmadığı biricik uzamdır. Tek kelimeyle bir dip, bir kökendir. Ama böyle bir dilin de, ne yazık ki artık tek kullanıcısı şairdir ki, içine nasıl girdiğini kendisinin bile bilmediği bu yerde, gidebileceği yere ka-

dar gidecek ve nihayet çıkması gerekecektir. Çıkamayanlar, orda kalanlar ise ölür, öyle ya da böyle ölmüşlerdir zaten. Çünkü “şii eşıleyen uçurum olarak kendi ölümüyle karşılar.”¹⁴ Benjamin bu geręęi Blanchot gibi sadece sezmekle kalmamıştır, kuşkusuz yaşamıştır da. Benjamin’in bilip de gizlediği şey tam da budur işte: Toplumsal bir reçetenin maliyeti, toplumdan önce tek tek bireylere dönüktür. Ölüm gibi, şiir de aktarılamayacak bir özgül deneyi varsayar. Ama kurtuluşun başka çaresi var mıdır?

Buradaki itiraz, tersine, şiirle birlikte, dil ile aktarılamayacağı varsayılan bu özgül deneyimin içinde görünür olan varoluşa içkin hakikatin bile aktarıldığına, hem de kaç kez aktarıldığına dönük olmalıdır. Ama nasıl bir dille? Basbayağı *yararsız* bir dille! Bu imge dili ya da üst-dil, yeniden *anımsanmaya* muhtaçtır. Hem de herkes için, şair için bile. Öyleyse her şiir, içinde hakikati de barındıran akustik bir yapıdır. Dil’in en çetrefil sorunu da bu değil midir zaten: harflerin/işaretlerin yerlerini değiştirerek, yeni biçimler içinde sonsuz anlam yaratımı! Yahudi mistisizminin yöntem açısından önemi buradadır. Ve Benjamin giderayak, bir kez daha bunun altını çizmek istemiştir.

Şairin kendi elleriyle inşa ettiği bu özgürlüğün, onu anımsama anında geçmiş yaşıntıyla kurduğu ilişkiye taşıyan zamanın ne homojen ne de boş bir şey olarak algılanmaması, şimdinin zamanındaki kapsayıcı ama hep geriye yönsemeli, öncelikle *unutuşun* içinden geçmesi gereken bakışıyla ilişkilendirilebilir. Şairler unutuşun ırmağı Léthé’yi boşu boşuna yeryüzünde akıtmazlar. Öncelikle unutulması gereken şey, şairin retinasına yeniden (ters biçimde) düştüğünde, adsızdır. Unutmak soyutlama olanağının önkoşulu gibidir. Unutmak anımsamanın da tek koşuludur zaten. Unutulan şeyin yeniden anımsandığı andan hemen önceki biçimsiz/çıplak ve dolayimsız hali şaşırtıcıdır. Ezra Pound’un kantosunda, “demir tozunda ya da kuğu

tüylerinde gül görebilmek” Léthé’den geçtikten sonradır. “Heves o denli hafif, demir yapraklar o denli düzenli biz Léthé’den geçenler için,” dizelerinde, Benjamin’in geçmişi de sarıp sarılamamış olan ve hâlâ soluduğumuz havanın taşıdığı mutluluk/kurtuluş vaadi de sezilir aynı zamanda. Böylece, unutmak bir çaresizliği duyumsattığı oranda bir olanağın da hazırlayıcısı ve belirleyicisi olur. Léthé, unutulmuş bir bilgi çeşidine yeniden kavuşabilmek için zahmetine son bir kez katlanmak zorunda olduğumuz, girmek için arınmamız gereken cennetin kapısıdır. Edilgin bir bakış değil, tersine etkin bir hazırlık, bir soyunmadır. “Geçmişi tarihsel olarak kurmak ‘onu gerçekten olmuş olduğu’ gibi tanımak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir” saptamasının şiirdeki önceliği budur. Tehlike ise gene de ölümler ülkesinde, ölümün koynunda akan ırmağın, ya da unutmanın/anımsamanın ta kendisidir. Ama bu haliyle kavrayış belki de doğrudan doğruya bir apriori, “kaynaktan gelen” ham/dolaylımsız bilgidir. Bunun hakkını vermek, ölmek fakat incinmemektir.

Öte yandan sistemler kendi süreklilikleri için tehlike barındıran her şeyi, modern insanın karışık/bölünmüş aklında hiç zorlanmadan dönüştürüp kullanmada uzmandırlar. Sağlığını yitirmiş, bilgeliğine kavuşacak olanakları tasfiye etmiş modern toplumlarda bu nedenledir ki, her çeşit öngörü aracı estetize edilmiş halleriyle insanların tüketimine zararsız/faydalı birer boş zaman etkinliği olarak sunulur. Zamanın boş ve homojen olarak algılandığı umutsuz bir yerde gelecek büyüğü, artık ve sadece, gözlerinden sonra bilinciyle de sakatlanmış insanın özgürleşeceği günü kendi eliyle olmayan bir geleceğe ertelemesinden başka ne ifade edebilir? Özünde kâhinlik olan şiirin başına gelen de bu değil midir?

Benjamin *deneme* yazsa da, şiirin gereksindiği gerilimi her tümcede yaşar, adeta şiirin varoluşundaki fedakârlıkla yazar. Şaşırtıcı olduğu kadar yanıltıcı olan da budur aslında. Her bir

tümcenin hayat ile ölüm arasına saçılmış ne varsa her şeyi kapsaması gerektiği inancı, şair sezgisinin doruğundaki bilincin en aşkın haline dönüşür onun *denemelerinde*. “İnsanlığın bütün hallerini kendinde bulan, yalnızca kendini araştırarak bütün bu halleri anlayabileceğine inanan Montaigne’vari denemenin” (Sunuş, s. 29-30) modern yaşantıyla birlikte –ve deneyimin gözden düşmesine koşut olarak– kaybettiği kibre rağmen, Benjamin’in neredeyse *imgesel* bir dille yazmasının nedeni budur. Ayrıca, bu öznel dil yanında alıntılama yöntemini aşılması neredeyse olanaksız girift bir yapının içinde dokumasının, alıntılamanın ötesinde bir montaj tekniği yaratmasının, belki daha da önemlisi, şairce bir sezgiyle kendi trajedisinin de bir halkası olacak olan “Alman Yas Oyununun Kökeni”ndeki *alegori* ısrarını herkese rağmen sürdürmesinin de nedeni budur. Jorge Luis Borges’in bile, “İzlanda’da sinekler!.. Olmaz ki!” ile ilişkilendirip “Barok Çağ’da edebiyat; yoktu ki!”¹⁵ dediği bir dönemin hiçbir zaman sahnelenmemiş oyunlarına –ölü bir edebiyata– şairce yatkınlığı ve düşkünlüğü bundandır. Bugün bile üç-beş kişinin inancında yer bulabilen “alegorinin sanatsal algının özel bir biçimi” olduğunu kanıtlama iddiası bundandır. “Kendi öznelliğinden duyduğu utanç sayesinde ancak sürdürbildiği bilgeliğinde” (Sunuş, s. 31) Benjamin’in anlaşılmanmayı göze alarak, kendini muazzam şekilde geri çekerek ta ötele-re, neredeyse geçmişin dibine, ayrıntının iliğine savrulmak isteme(me)si bundandır.

Çünkü en başta ve en önce şiir, doğası gereği “fiziksel varlığı eriyip yıpranmadan” bir enkaza dönüşür, çünkü enkazın içinde yazılır. Denemenin tarihsel süreç içindeki fiziksel/toplumsal koşullara koşut olarak değişen konusuna, diline, var edilme ve aktarılma biçimine rağmen, şiirin özü değişmez. Hiçbir tarihsel dönem bu özün nedeni değildir. Onu ortaya çıkarmamıştır ve değiştiremez de. Çünkü köken değişmez. Başka bir deyişle, diğer edebiyat türleri gibi deneme de dili bir

araç olarak kullanır. Fakat yalnızca şiir, sürekliliği bir anda ve topyekûn ve olağandışı yaratıcı bir zekâ ile kırabildiği, kavranılamaz olanı ansızın açımlayabildiği, kavranılabilir kılabilirdiği kendi içinde değerli özgül uzamında, çaresizliğini de aşırır. O ana kadar aradığı şeye ulaşmak için ister istemez araç da yaptığı dil, şiirsel yaratı anında, Bilmek'in bir süreç olarak yaştığı tüm karmaşayı altüst edip hakikatin kördüğümünü çözüverir. Bu saf dilin anlaşılmasında hiç şüphesiz bizim *safsızlığımızla* ilgilidir. Onu imge dili, üst-dil ya da benzeri şekilde kavramlaştırmaya çalışmamız da öyle. Belki de, hakikatin görünür olduğu, sonsuzun sonlu şeylerde biçimlendiği, dilin yeniden sessizliğine ulaştığı anda, şiir, "kambur satranç ustasına gerek duymayacak olan kuklanın" (I, s. 39) iplerini kopardığı muazzam bir bütünlüğün olanağını da yaratabilecektir.

Daha geride söylediğim fakat şiiri bir enkaz olarak tanımlamakla yeniden olumsuzladığım –en azından gibi göründüğüm– önermeye geri döndük ister istemez: Öyleyse, hem var edilmesi hem de aktarılması sürecinde en çok *barbarlık* var dediği kültür, sadece bir enkaz değildi onun için. Olamazdı çünkü şiir de vardı bu enkazın içinde.

İçindeki gizilgüce ve vaade rağmen doğası gereği bir enkaz olan, enkazın içinde yazılan şiir, hem var edilmesi hem de aktarılması sürecinde en çok barbarlık olan kültürün bir parçası mıdır peki? Hiçbir zahmete ve fedakârlığa katlanmadan ya da tüm bir insanlığın fedakârlığını görmezden gelerek tarihi geçmişten kalan bir hazine, bir miras olarak devralan galiplerin tarih anlayışına göre, olmamalı. Tersine, onu bir miras gibi değil de bir çöplük olarak devralan, kendilerinden sonrakilere de hazır bir *savaş ganimeti* gibi devretmeyecek, bununla beraber geçmişin beklentisini kendi kurtuluşu olarak da gören sınıfların en çok sahiplenmesi gerekir bu fedakâr şiiri. Ürün değil yaratı olan şiirden söz ediyorum, hiçbir zaman yazıldığı çağda anlaşılmamış olan şiirden, zahmetli olduğu için hep görmez-

den gelinmiş ve gelinecek olan şiirden. Galiplerin fakat zamanı gelince görmek istedikleri gibi benimsedikleri ve benimsetmeye çalıştıkları şiirden. James Joyce'un *Kutsal Görev*'de dediği işi de üstlenmiş "arıtma müşhili" şiirden:

"Böylece ferahlatırım mahcup götleri,
Yerine getiririm arıtma görevimi.
Günahlarım kar gibi paklıyor onları:
Benimle temizliyorlar işkembelerini."¹⁶

Benjamin'in "edebi montaj"ı ile sadece sergilediği ve "Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim" dediği "geçmişin çöpüne *sadık* kalabilmenin yolu, ona *şiddet* uygulamaktan geçecektir" (Sunuş, s. 35). Tıpkı şimdi geçmiş olan her gerçek yazıcının zamanında kendisine de uyguladığı şiddet gibi. Kafka'nın, "yazmanın daha yaşarken insanın kendi ipini çekmesinden önce vasiyetini yazmasında" fark ettiği şiddet. Lautréamont'un şiiri birkaç kişinin tekelinden kurtarmak, herkesin ondan payını almasını sağlamak için yapıtını kana bulamasının nedeni olan şiddet. Ama Benjamin'in –eski figürler olmasına rağmen modern ve devrimci işlevleri nedeniyle koleksiyoncuyu ve *flanör*ü önemsemesinde olduğu gibi– verili hayatın dönüşümünü engelleyen geleneğin otoritesini sarsmak, geçmişi tüm olanaklarıyla özgür kılmak için uyguladığı montaj yönteminin gerekçesinde söyledikleri, Breton'un kendi davasını yekpare bir inanç ve azimle sürdürürken bir anda kapıldığı –ve Platon'un *öğrenmek anımsamaktır* sözünü anımsatan– öğrenilecek yeni bir şey yok duygusuyla da *şiddetle* örtüyor. Geçmişle zorunlu bir şekilde yakın temasa geçen her şairin hissettiği, ancak en uca gitmeyi başaranların, suyu bulandıran taşları ayıklayıp atmasını becerebilenlerin sadece, ışık fazlası bir aydınlanmayla, bir tersyüz olmayla "biliyorum" dedikleri bir duygu bu. Kavramsal açıdansa, Benjamin'in (Han-

nah Arendt'in *Illuminations* için yazdığı giriş yazısında "son-daj"a benzettiği) yöntemiyle herkes için olasılık kazanan, uygulanabilir/kullanılabilir olan bir olgu. Ama yüzün geçmişe dönük olduğu, ve böylece *nefreti* ve *fedakârlığı* da görebilen/anımsatan bir duruş gerekli her şeyden önce. Kabuğunun çatladığı yerde içine sızabilmek için zamanın kesinti anlarını kol-layan, her gün kendisini bu ana ve geçmişe hazırlayan, onda bir arınma ve kurtulma beklentisini sürüncemede bırakan bir duruş.

İmkânsız gibi görünen bu duruşu, efendi köle ilişkisinin hâ-lâ devam ettiği bir çağda durup bakmak için bile zamanı ol-mayan, aklını özgürce kullanması engellenen, üstelik "dili sevmeleri yasaklanmış olduğu için onun gövdesini zedelemeye yönelen, karınlarını doyurmak için sözcükleri çiğneyen, top-lumun kendilerinden esirgediği besini dilin nesnel ruhundan öç alırcasına koparıp almaya çalışan ve böylece kendi maruz kaldıkları sakatlanmayı iktidarsız bir kuvvetle tekrarlayan yoksul sınıftan"¹⁷ beklemek insafsız bir çelişki gibi görünebilir. Fakat bunu onarmanın yolu "işçilerin konuşma tarzlarını yazılı dile karşı öne sürmek gibi bir gericilik" hiç değildir. Çok daha zahmetlidir: "Yazılı dil sınıfların yabancılaşmasının kodlanmış ifadesi olabilir; ama bunu onarmanın yolu konuşma diline dönmek değil, en kesin dilsel nesnelliği tutarlıca sürdürmektir. Sadece yazıyı özümleyerek aşan bir konuşma, insan dilini daha şimdiden insani olduğu yalanından kurtarabilir."¹⁸ Ador-no'nun, yabancılaşmayı aşabilmek için yazıyı özümseyen ko-nuşma dili beklentisi, Benjamin'in keşfettiği yöntembilim saye-sinde olasılık kazanabilir. İnsanlığın katlanmak zorunda oldu-ğu tüm bu zahmet belki de, eskilerin çabasızca sahip olduğu ama bizim unuttuğumuz ve Kafka'ya "Sahip oluş yoktur, sa-dece oluş, son nefesi vermeyi, nefessiz kalarak boğulmayı öz-leyen oluş vardır" dedirten, böylece Rimbaud'nun kaçışının da nedeni olan varoluştaki tamamlanamamışlığı duyumsatan far-

kındalıkta gizlidir. Adaleti istemeye ve dağıtmaya bu eski farkındalıkla başlamak gerekir: “Şiirleri insan yaratmaz, insanın içindeki tanrılık taraf yaratır. İnsandaki bu tanrılık tarafta şiir varsa, ağzını açar, şiiri söyler. İnsandaki bu tanrılık tarafta şiir yoksa, şiir yoksa, şiir söyleyebilir, fakat o zaman, bunu yapmasa, daha iyi olur.”¹⁹

Benjamin aynı zamanda, (Adorno’nun anlamakta –belki de bilerek– geciktiği) alegorik anlatım ve montaj tekniği ile, şiir ve modern insan arasındaki gevşemiş bağı da onarmak ister. Şiiri öğrenmeyi/okumayı engelleyen şey tam da tarihi doğru öğrenmeyi/anlamayı engelleyen şeydir. Hayatın iç uzamını bile fragmanlaşmış olarak bölük pörçük ve şoklarla algılayan, özgül deneyimden ve “tanrılardan uzak düşmüş insan”²⁰ için önerdiği yöntem yeni ve zorlu bir bilme ve öğrenme biçimine gerek duyar. Çünkü özü değişmese de, yaşanan günün parçalanmış biçimine ve dilin bu parçalanmışlıktan etkilenmesine koşut olarak şiirin de biçimi değişmektedir. Uzak geçmişin acıları ne kadar *yabancıysa*, şiir de modern insan için öylesine yabancıdır artık. Öyleyse, bu şiirin yabancılaşmasının aşılması demek, sadece geçmişte kalmış acıların anımsanması, yeniden tadılması anlamına gelmeyecek, geçmişle birlikte kaybolan türlü bilme biçimlerinin, kimi yaşam pratiklerinin, kapsayıcı, “tümlüklü” bir algının da hatırlanmasına yardım edecektir. Barok dönemde “totalitesi yanılsamasız kavranamayan bir hayatın ancak şoklar şeklinde algılanmaya başlanması,”²¹ mistifikasyonlarla örülü modern yaşantının mutlak bir gerçekliğidir artık. Hayatın olduğundan farklı olarak alegorik anlatımı ve bu anlatımın montaj tekniğiyle kat kat sunumu –bir bakıma yeniden yeniden yabancılaştırılması–, tiyatro için nasıl izleyicide “hayatın sahnedeki temsil biçimiyle tamamlanmamış olduğu ve böylece tekrar tekrar bakılması gerektiği hissini vermek”²² içinse, biçimle birlikte onun örttüğü modern şiirin/edebiyatın alegorik dili de aynı kavrayışa hizmet eder. Bütüne ulaşmanın

yolu ayrıntıdan geçmek zorundadır, çünkü hayatlarımız da yabancı olduğu ayrıntılardır artık ve ayrıntı alegoriktir. Alegori, yanılısamaz kavranılamaz olmuş modern yaşama biçiminin *zorunlu* fakat *yanıltıcı* dilidir. Tam da bu sayede, bir şeyin başka bir şey de olabileceği duygusunu yaşatmasıyla, kökündeki gizli gerçekliğin açıklığa kavuşmasını sağlayacak olanağı sunar. Bu olanak Benjamin’de en yetkin ve rafine şekline montaj tekniğiyle kavuşur. Bu yöntemle Benjamin, “Yabancılaşmanın yoğun yaşandığı modern dönemi eleştiren sanatçının yabancılaşma-öncesi tarih dönemlerine edilgin bir nostalji duymasına son vermek ister.”²³ Bu tıpkı, ya da biraz büküp okursak, kendi şiiriyle karşılaşma anının şokunu yaşayan şairin – tabii yaşayabilirse–, bu yaşantıdan çekip çıkardığı ve bilişsel bir tersyüz oluşla edindiği özgül deneyim sayesinde –çünkü kendi şiiri evrenin dilidir aynı zamanda–, fakat belli bir mesafeden, bir korunma içgüdüleriyle, mümkünse *zahmetsizce* ve incinmeden, gündelik hayatın şoklarını da göğüslemesini ifade eder. Bu yoğun yabancılaşmadan hiçlik değil varlık kurmalıdır şair. Nasıl? Karanlık geçmişte rastladığı, “bir zamanlar yaşamış olan canlının kendi tarih döneminde dışlanan, anlaşılmayan, işitilmeyen acılarını ve özgürleşim beklentilerini” görüp işitip, ama aynı zamanda “zamanın derinliklerinde ebediyen yaşayabilecek, ebediyen sırrını saklayabilecek inciye dönüşmüş” olanı, parladığı anda yakalayıp yeniden *adlandırarak*.²⁴ Yoksa “beklenen Mesih değil, Azrail olacaktır.”²⁵ Okur açısından ise, şiir içindeki “şaşırtıcı söz”ün hayatın başka türlü de olabileceğine dair *uyarıcı* ve itici gizilgücü hep ve daima vardır zaten. Benjamin, “Gerçeküstücülerin alegorik anlatımında –ve *kolaj* tekniğinde– rastladığı ve kendi dönemlerinin totalitesi yüzünden açıl原因anamamış simgelerin hayatla etkileşiminin diyalektik olarak irdelenebilmesi halinde ortaya, (hem de betimleme düzeyinin ilerisinde) 19. yüzyıl Paris’indeki hayatın çıkacağını heyecanla anlamıştır.”²⁶

“Modern deneme yazarı,” diyor *Sunuş* yazısında Nurdan Gürbilek, “Ürününü kendinden önce yaşanmış hayatlara tabii kılar: Edebiyatçıdan farklı olarak, deneme yazarının konusu yalnızca biçimlerdir. (...) Ama biçimlerin de bir hafızası var” (*Sunuş*, s. 30). Sanırım, –dolaşımda olan ve genel kabul gören şiirden ve şiir anlayışından farklı olarak kendinden önceki yaşantılara tabii olan, biçimlerin hafızasını, “biçimin altındaki yaşantıyı, manevi içeriği” soluyan ve nihayet, denemenin kaybedebileceği olanağı içinde daima barındıracak olan, Şiir’dir. Fakat bu unutulmuş ve anımsanmak da istenmeyen haliyle, “en çok şairlere yakışan hüznün”, “ortaçağ teologlarının farkında oldukları ve hüznün ilk nedeni saydıkları geleneğin otoritesi altındaki ve hep galiplerin işine yaramış olan *ataletle* beslenir” (VII, s. 42). “İdeolojinin kurguladığı ve irademize zincirli” şiir, “dünyayı güzellik kurtaracak” diyen hüznü konuşıma diliyle, –güya– dünyayı kurtarmaya soyunmuş insana gerekecek tüm enerjiyi soğurur. (Dünyayı kurtarmaya aday insanın, dinlediği müzik ve okuduğu şiir ile amaçladığı bu soylu eylemi arasındaki yaman çelişki kadar trajik çok az şey olabilir!) Oysa Calvino’nun “Hafiflik” dersinde “ağırlığını yitirmiş hüznün diye tanımladığı melankoli”²⁷ ile Benjamin, “İyimserliğin en olanaksız kılındığı zamanda, kötümserlikten varılacak bir iyimserliği ısrarla erişebilir kılmaya çalışmıştır.”²⁸ Tarihsel maddeci gibi şair de, geçmiş yaşantının tüm hüznüne rağmen, ya da tam da bu yüzden, her an eylem halindeki bir algıyla dolu olmalıdır. Bu, sokağa çıkıp devrim yapmaktan önce zihinsel bir terbiye, bu terbiye de dilin ağırlığını sevmeyi yeniden öğrenmeyi gerektirir. Bir şiiri çözümlemek devrimden çok daha zahmetli olabilir. Bir olayın tarihsellik kazanması ile şiirin yararlılık kazanması arasında da zamansal açıdan bir bağ kurulabilir. Şiir, yaşanmış bir olaydan çok daha uzun, bir vaat kadar uzun bir süreye gereksinir.

Bilinci çoktan kabullense de, Benjamin'in toplumsal vicdanı çoğu zaman bu kadar bir ötelenmeyi reddeder gibi görünür. Benjamin her haliyle sınırdadır zaten. Onun şiirsel, yer yer lirik deneme dilinde –ki lirizmin duyulmasını engelleyen tam da edebi montajın kendisidir–, birbirleriyle bağdaşmayacak düşüncelerin bağdaşabileceği bir olanak sezmesine karşın deneme yazması, ya da yazdıklarının sadece deneme gibi okunması, önce de söylediğim gibi, şaşırtıcı olduğu kadar yanıltıcıdır. Belki de dünya bu bağdaşıklıkla birçok erdemli insanda tezahürü sonucunda dönüyordur hâlâ! Tıpkı André Breton'un *İkinci Manifesto*'da (1929) söylediği gibi:

“Her şey bizi şuna inanmaya sevk ediyor ki, zihinde, yaşamla ölümün, gerçeğe tahayyülün, geçmişle geleceğin, iletilibilir olanla iletilibilir olmayanın, en yukarıyla en aşağının çelişki olarak algılanmadığı belli bir nokta vardır.”

Alegorik bakış *flanörün* kaynayan ruhunun olduğu kadar sorumlu vicdanının da ayrılmaz bir parçasıdır. Hakikatin de içinde saçıldığı sınırlı biçimlerin sonsuzca deşilme yetisidir alegori, bitimsiz arayışın dilidir. Her kıvıltıda bölünüp çoğalan, birbirini değillerken bir özü yadsımayan, tersine sürdüren bir canlılığın zorunlu dilidir. Başka bir söyleyişle, hakikati barındıran dilsel uzam bu dil sayesinde açılabilir. Seyretmenin, bu arkaik becerinin yetkinleştirici gücünü bilen, bu gizilgücü bir eyleme dönüştüren temaşa adamının aylak ruhuna eklenmiş bir başka yeti de melankolidir. Melankoli, keder ve tin dolu aşılabilir doğanın yitirilmişliğinden doğan muazzam boşlukta yaşamak zorunluluğudur, bu boşluğu katlanılır kılabilme, öyleyse ve bir bakıma, onu aşabilme becerisidir. Kısacası, “hüzünlenme bilincidir.” Aylak adamın hayata bakma, algılama ve anlamlandırma biçimini oluşturan bilinçli seçimlerdir hepsi de. Lucretius'unkini bilemem ama (ki bu yazının

çelişkisi değildir!), Benjamin'in intiharı da bu seçime dahildir. Ve bana öyle geliyor ki, Benjamin'in vazgeçışı, ümitsizliğin ve yorgunluğun davetlisi bir panik duygusuyla girişilmiş bir eylem değildir, fazlasıyla hak edilmiş, bedeli ödenmiş ve inşa edilmiş bir bilinçli etkinliktir. Bilincin nihai noktada sağladığı yaşama direncinin kırılma, söz konusu bir intihar olduğu için de, aşılma noktasıdır. Şairce bir yaratıcılığın olanaklarıyla donanmış böylesi kararlı, kutsal ve tehlikeli bir yalnızlıktan doğan düşüncelerin parıltısı çoğumuz için çelişki olarak kalmaya yazgılıdır yazık ki. Ne gam!

Pozitif bilimlerin bile hâlâ birçok gerçek dışı kabullenmeyle (*assumption*) işe başladığı, birçok yöntemin analogiler üstünden anlaşılır ve kullanılır olduğu bilindiğine göre, onun düşüncelerindeki bağdaşık(sız)lığı sorgulamak bu kadar kolay ve kesin olmamalı bence. Benjamin'i anlayabilmek, tıpkı bir elektronun hareketinin henüz görülebilmemiş ve tanımlanabilmiş olamamasına benzetilebilir pekâlâ. Elektronun hareketini, geçtiği yerlerde bıraktığı izlerden ancak saptayabilen, hareketi süresince tanımlamakta aciz kalan bilim, fakat onu vakum ortamında odaklayıp, yüksek gerilim altında daha hızlandırıp işe yarar, kullanılır kılmayı başarmıştır çoktan. Hareketin niteliğini tanımlamakta çaresiz kalsa da, (bu zorluğu gerçek dışı bir kabullenmeyle aşarak, yani, öyle ya da böyle var olduğunu bilerek) hareketi daha hızlandırıp kullanılabilir kılarak elde ettiği birçok değerli bilgiyi, türlü yaşamsal alanda insanlığın hizmetine sunmuştur bugünkü insan aklı. Benjamin'in hızdan tortop ve gözleri kamaştıran deneyimi de ancak onunki gibi bir *hızlı zaman deneyimi* içinden bakılınca anlaşılır olabilir. Yoksa, sadece hareketin *içinde* anlamlı olan bir yaşantıyı kavrayabilmek için hareketi *durdurmak*, tıpkı elektronun doğasının bozulması gibi bu yaşantının da bozulması anlamına gelir ki, yanılmak kaçınılmaz olabilir. O durgunluğun içinde ne elektron elektron-dur, ne de Benjamin Benjamin'dir artık. O yüzden "hakikati

akustik bir fenomen” olarak tanımlar, ama onu kavrama işini de *poetik* bir iştir. Sanki kendi uçucu imgesini en çok şairlere, ya da şiirsel algıya miras bırakmak istercesine... *Orospuölçer* adlı şiirinde,

“Hey! geçiniz bu bahisleri,
benim yanan ciğerimin öğütölmüş tatlı teri!
O günler ki Cizvitleri çatı penceresinden fırlatırken kızgın
bir yüklüğün içinde oturayım diyeydi,”²⁹

diyerek, tüm yarım akıl erdirmeleri, kuluçka süreleri tamamlanmamış yumurtalar gibi yürekte ve akılda yeterince olgunlaşmamış tüm düşünceleri eleştiren bir diğer yazıcı/şair Samuel Beckett, başka bir şiirinde, *Alba* isminin muazzam geniş perspektifi içinde muazzam bir kısaltma yapar. Bu genişliğin penceresinden bakınca birbirinin külleri üstüne doğan kentlerin de anlatıldığı bu şiirde Benjamin’i ve onun ilgilendiği şeyleri görebilmek hiç zor olmasa gerek:

“şafaktan önce burada olacaksın
ve Dante ve Logos ve tüm yeryüzü tabakaları ve sırlar
ve kızgın demirle dağlanmış ay
şafaktan önce burada var edeceğin müziğin
şeffaf yüzeyinden başka

(...)

hiç kimse değil sen çömelirsin merhametin parmaklarıyla
bu kemik parçalarını tanımaya
ama cömertliğine bir şey katmayacak
kimin güzelliği benden önce bir tabaka olacak
simgeler fırtınasından kendiliğinden emilmiş bir sunum
öyle ki ne güneş var ne peçesini açan

ne de ordu
sadece ben ve sonra tabaka
ve ölü bir yığın”³⁰

Son bir kez tekrar etmek istiyorum. Marksizm’i aşan, inanç, akıl ve şiire dayalı yeni bir *estetik bilinç* yaratmıştır Benjamin. Buna yeni bir tarih anlayışı demek az gelir, veyahut onun yaptığı, şiirin aşıldığı ya da kırıldığı bir üslup olarak görmek de. Marks, dünyayı merkezinde iktisat olan bir düşünce ile açıklamaya çalıştı; Frankfurt Okulu ise dünyayı anlayabilmenin ve anlamlandırabilmenin tek tek değil fakat tüm bilimlerin ortaklığı/yardımları ile olası olduğunu kavradı. Benjamin’in muazzam farklılığı ise (buna Frankfurt Okulu’ndan ayrılan yanı da demek olası), bu yüksek bilincin yanına, eşine belki bir daha hiç rastlanılmayacak bir biçimde şiirsel deneyimi, şiirin bilgisini ekleyebilmiş olmasıdır. Sadece şiirsel deneyimin gönüllü kurbanlarının anlayabileceği ve hakikatin tüm tozlaşmış yansımalarının tek bir noktada ve tek bir anın içinde, şiirsel dilin en dibinde deriştığı ve mutlaklaştığı bir estetik bu ve mecburen kavranılması pozitif aklın sınırlarından taşar. En çok deneyimlere sürünerek yol alır. Almayı umar, bunu ister. Şairin yalnızca o anın içinde görebildiğini, anın dışından görülür ve işitilir kılmayı başarmıştır Benjamin. Marks’ın, Nietzsche’nin ve Rimbaud’un deneyimlerinin toplamı ve fazlasıdır onun deneyimi. Zaman, ebedi bir şimdiki anın içinde, hayatı değiştirebilecek muazzam gizilgücünü fakat sükût içinde barındırır. Dil, en yetkinleştiği yer olan şiirsel uzamda insanı bekler. Dilin sonsuzluğunun da kaynağı olan büyü, (ya da tersi, büyüünün de kaynağı olan sonsuzluğu), büyülenecek insanı bekler. İşe “dil” ile büyülenerek başlayan insan, görülmezi görebilecek cesareti edinir. Başka türlü söylemek gerekirse, yalnızca büyülenmiş insan hakikatin bitimsiz akustik çağrısına korkmadan kulak verebilir, bu girdaba gözlerini dikebilir. Ona doğru se-

vinçle yürüyüp gider. Büyünün içinde ise, önceden tanımlanabilmiş herhangi bir beklenti olamaz. (*Şiirin önkoşulu olduğunu bildiğim bu çeşit bir kavrayışın yolunu tıkamama arzusu, Benjamin'in bilgiye duyduğu derin açlıkla çelişmez. Fakat Marksizm'le olduğu kadar İbraniyeyle arasına koyduğu bilinçli mesafenin bir nede-ninin de bu olduğunu söylemek, kâhinlik olmasa gerek!*) Mesih kurtuluşun hem imgesidir, hem de maliyeti. Her an, ama her an çıkıp gelebilecek olması, hayatı değiştirecek olan şiirin ya da felsefenin değil, fakat gözlerindeki sihir tanrılarca parçalanmış insanoğlunun bilinci üstünde asılı bir hükümdür. Herkes hazır olduğunda, Devrim her an kaldığı yerden ama bu kez bitmek üzere yeniden başlayacaktır.

Benjamin (şiir de yazmış olduğunu bilerek söylüyorum), şiirin uzamına belki de hiç girmedi –ya da hep oradaydı–, ama şairin kendisinin bile bilmediği, sadece ve zaman zaman sezebildiği yeri ve karşılaşma anını, herkesin karşılaşma anla- rıyla birlikte üstelik, başka bir açıdan pırıl pırıl aydınlattı. Gi- derayak kurtuluşun bence en geçerli reçetesini kendi kanıyla yazdı Dr. Walter Benjamin. Böyle bir eşiğe rastlamış ve onu hissetmiş olmanın kıvancını yaşıyorum. Adorno'nun onun için söyledikleri düşsel bir motif gibi algılanabilir; oysa Benja- min'le karşılaşabilmenin önkoşulu düpedüz *masalsı bir tesadüf* de olabilir:

“Benjamin'in söylediği ya da yazdığı her şeyde düşünce, masalların ve çocuk kitaplarının vaatlerini her zamanki kaba 'olgunluk'la reddetmek yerine, onları sözcüğü sözcüğüne cid- diye almış gibidir, o kadar ki, gerçek mutluluğun kendisi şimdi bilginin ufkunda belirir... Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnızca akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil kendisini vadeder” (Sunuş, s. 34).

IV.

“Hiç olmayan dünya Geliyor geçmeye.”

James Joyce



TAM anlamıyla özgöl bir şiirsel deneyim üzerinden kurulan ve ilk bakışta çokça analitik görölen bir poetikanın “katı” sınırları içine hangi şairi/şairleri dahil etmeli? Ya da böyle bir işe hiç kalkışmamalı mı? Sevdiğim, dahası beni insan yapan pek çok şairin tanımlamaya çalıştığım gibi yazmış olduğunu iddia etmek, ya da bir şiir tanımının tek şiir tanımı olduğunu söylemek, ya da şiiri tanımlamaya kalkışmak budalalıktan başka ne olabilir? Borges’in “önemli olan okumak değil, yeniden okumaktır” sözü anımsanınca, zaten çok okunması, hep okunması gereken şiirin beni bildiğim ve tattığım şeyleri yeniden okumaya, yeniden tatmaya zorlaması, ya da Benjamin’in yazıla-

rındaki alıntıların silahlı eşkıyalar gibi gelip geçenleri kanaatle-
rinden edecek olması, bana varlığın tıpkı kitap gibi tamam-
lanmamış bir olgu, bir oluş süreci olduğunu, belki de hep öyle
kalacağını hatırlatması, en katıksız haliyle varoluşa dönük bir
şiiir deneyiminin içtenliğinden, sürgün edildiğim şiiirsel uzamın
gerçekliğinden kuşku duymam için yeterli olabilir mi? Yaşanı-
lanın yeni bir deneyim değil, unutulmaya yazgılı olduğu için
yeni bir deneyim olmasının bilişsel izdüşümü, kendisini şiiirsel
deneyime adeta bir kurban gibi ve büyülenmiş olarak teslim
eden deneyim sahibine, şiiirin aşkın yanı üzerine söz söyleme
cesareti veriyor. Kuşku duyulacak ya da küçümsenecek bir yan
yok bunda. Olsa olsa mutluluk ve heyecan duyulabilir.

“Ben”liğin tek özgürlük alanının benzer bir şiiirsel uzam ve
bu uzamdaki kavrayış olduğunu, fakat bu uzamdaki kavrayı-
şın alması olmadiğın düşünün şair için, “İmgeler bir boyut-
tan ötekine koşarak ancak kâğıda dökülebilir. Bu şiiir kurmaca
bireyin ve kurulu yaşamın dışına çıkar. Dışına ama ona baka-
rak. Diğer şiiirlerde ise trik traktlar vardır sadece.”³¹

Hiç umulmadık bir anda şairi alından kurşunlayan imge-
ler nereden gelir peki? Bir kez daha söyleyelim: Geçmişten. Ve
kuşkusuz bu geçmişte, tanrılarla eğleşen, onların neşelerine or-
tak olmak istemiş “koskocaman” şairler de var. Hiç şiiipheniz
olmasın, bu şairler aynı zamanda onların yokluklarıyla da kar-
şılaştılar. Peki nasıl bir geçmiş bu, şiiirin de içinden akıp geldi-
ği? Tekrar etmekte yarar var: Eskileri kuşatmış olan havanın
soluğunu tenimizde duyamıyorsak eğer, ölü bir geçmiş. Ama
sadece, geleneğin otoritesindeki güvenceye yaslandığını düşü-
nen ve galip gelenle duygudaş olan bir tarih/şiiir anlayışının
mahı olmuş haliyle ölü. Oysa şairin şiiirin tortusundaki hakikate
beslediği sarsılmaz inanç bağlamında algıladığı ve baktığı bi-
çimiyle, dahası, benliğin var olmakla değil, sadece eylem olan
şiiirin içinde var olmakla özgür olabildiğini kavramış olması-
yla, William Faulkner’ın “ölü değil; hatta geçmedi bile” dediği,

fakat Walter Benjamin'in "onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidini taşıyan" bir geçmiş. Çünkü "Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur*. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir" (V, s. 41). Onda (o imgede) her gün kendini amaçlanmış olarak bulmak, -ta en başta, bu yazının çıkış noktası olarak söylediğim gibi- aynı zamanda o geçmişte kendini her an adanmış olarak bulmak gibi de okunabilir. Bu adanmışlık halinin dayattığı huzursuzluğu tanımlayabilmek oldukça zor. Stefan Zweig'in Hölderling için söylediği gibi, "akan sözün elçisinin" unutulmuş sorumluluğu, "onda huzursuzluğun korkunç cini" olarak konuşur. Ve bu huzursuzluğu duymak, dahası her gün, her an o şiiirde amaçlanmış olarak tetikte ve sallantıda beklemek hiç kolay bir iş gibi görünmüyor. Zahmet ve cesaret gerektiriyor fazlasıyla.

Bu yazı şu anda bu zahmete katlanmayacak. Yalnızca ve bu bağlamda, unutulmasa da fazlasıyla görmezden geline bir büyük şairi ve onun zahmetli şiirini, tek bir şiiriyle anımsatmakla yetinecek. Selim İleri'nin dediği gibi, "yaşamı ve ölümü bir sorgu gibi karşımıza çıkaran Cahit Zarifoğlu şiiri, bir gün, çok daha aydınlık bir ortamda acısını asıl okuruna iletacaktır." Ama bu *asıl* okur, Zarifoğlu şiirini değerlendirirken İsmet Özel'in seslendiği, tornanın dibindeki kilimin üzerinde diz çökmüş oturan şair-okur olamaz elbette. Hiç kuşkusuz o, spotlar üzerine çevrildiği anda net bir şekilde ortaya çıkan, günlük hayata ve bu hayatın içindeki ışık saçan her şeye yabancılaşmış şişkin egosuyla, şimdiki ve gelecekteki kendi kör okuruna seslenir: "Kendinden sonra yazmaya başlayan genç *müslüman* şairlere hangi özellikleriyle yol göstermiş olursa olsun (...)" . Vırt zırt...

Benjamin'in düşündüğü anlamıyla "saydam" bir geçmişe denk düşmesiyle, Rasim Özdenören'in ortaya attığı iddiayı, bu

muazzam şiir için yapılmış en çarpıcı saptama olarak düşünüyorum:

“Aslında Cahit’in şiirleriyle İkinci Yeni diye bilinen şairlerin şiirleri incelendiğinde, ve illa bir etkileşme sözkonusu edilmek istendiğinde ben Cahit’in şiirlerinin **kendisinden önce gelenleri** etkilediğini iddia edeceğim.”

Bir gece yarısı, tetikte olma halinin tetikte olunması gereken bir şiirle karşılaşır karşılaşmaz kalbimi ürküntüyle doldurduğu bir Zarifoğlu şiirinden kısa bir alıntıyla son bulsun bu yazı. Daha aydınlık bir gelecekte, onun şiirinin anımsattıklarını yazabilme cesaretine sahip olmayı umarak... Kierkegaard’ın *İl-rahim’e Övgü’* de, “Güçsüz bir anıdır belki ama yine de yüceltilmiş bir anıdır,” dediği, “kahramanın yaradılış güzelliği olan anımsama dahisi Şair’i” minnetle anıyorum.

“Kendime gelince ben kim oluyorum
Cevherim neyse nereden geliyor
Nereden nereye ne mi
Duvarların fayans çinko benzerleri
Kendime gelince
Gözlerini cihan gözlerini
Ellerini kollarını parmaklarını
Göğsüme göğsüme tam yüzüme
Uzatan eşya beyleri
Çanak çömlek
varlığına vardığım hücre gece
Her yandan karanlıklar biçilir
dikilir üstümüze”

Ankara, Haziran 2001

Notlar

- [1] Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, [çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, fragman XVII, s. 48. Yazının devamında, Benjamin’in *tezlerinden* yapılan diğer tüm alıntıların fragman ve sayfa numaraları metnin içinde verilmiştir. Aynı yapının Nurdan Gürbilek imzalı “Sunuş” kısmından yapılan alıntılar ve değinmeler de yine aynı şekilde (Sunuş, sayfa numarası) belirtilmiştir.
- [2] John Berger, *Şiirin Saati*, çev. Gönül Çapan (İstanbul: Adam Yayınları, Mart 1988, 1. Basım), s. 43.
- [3] Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993), s. 34.
- [4] *A.g.e.*, s. 81.
- [5] Ünsal Oskay, “Dolmakalemin Tersiyile Yazan Bir Sürgün”, *Kitaplık* (Seçki, sayı: 1-30), s. 27.
- [6] Ünsal Oskay, “Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin”, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2000), s. 403.
- [7] “Bu ‘eğitimsizleştirme tarihi’ Yeni Çağ’la başlamıştır, yani Ortaçağ’a özgü egemenlik biçimlerinin, yönetilenlerin ne türden olursa olsun (dini) eğitime dayalı olmaktan çıktığı noktada. *Cuius regio eius religio* dünyevi egemenlik biçimlerinin tinsel otoritesini yıkar. Böyle bir eğitimsizleştirme tarihi, yüzyıllık bir sürecin eğitimsiz kesimlerdeki devrimci enerjiyi dini kozasından çıkararak ortaya çıkardığını ve entelijensiyanın her zaman burjuvaziden kopan bir firariler sürüsü değil, aynı zamanda ‘eğitimsizleştirmenin’ ön saflardaki bekçisi de olduğunu gösterebilirdi.” Bkz. Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener (İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2001, 1. Basım), s. 49.
- [8] Italo Calvino, *Amerika Dersleri-Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 1994), s. 23.
- [9] *A.g.e.*, s. 23-24.
- [10] *A.g.e.*, s. 24, 29.
- [11] Ulus Baker, “Hayatın Geometrisi”, *Virgöl*, Sayı 1, s. 64.

- [12] Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, s. 248.
- [13] *A.g.e.*, s. 250.
- [14] *A.g.e.*, s. 34.
- [15] Borges, 1953 tarihli denemesinde şöyle bir saptama yapar: “Büyük bir müzik ile yoksul, hatta değersiz bir edebiyatın aynı döneme rastlaması, her çağın sadece bir ifade biçimine sahip olduğu konusunda şüpheyi düşmemize neden olur, ki bu durum, kendini en doyurucu biçimde bir sanat ile ifade etmiş olan bir çağın, aynı zamanda bu olanağı başka bir sanatta bulamayacağı anlamına gelir. Ama bu bir paradoks değil, olağan bir durumdur. Öyleyse, bu çağda, Almanya’daki zavallı edebiyata karşılık çağdaş olan Johann Sebastian Bach’ın görkemli müziğidir.” Bkz. Jorge Luis Borges, “German Literature in the Age of Bach”, *The Total Library Non-Fiction 1922-1986*, (yay.haz.) Eliot Weinberger, çev. Esther Allen ve Suzanne Jill Levine (Penguin Modern Classics, 2001), s. 427.
- [16] James Joyce, “Kutsal Görev”, *Bütün Şiirler*, çev. Osman Çakmakçı (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, Kasım 1994), s. 79.
- [17] Theodor W. Adorno, “Karnı Zil Çalmak”, *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan (İstanbul: Metis Yayınları, Ekim 1998, 1. Basım), s. 105.
- [18] *A.g.e.*, s. 105.
- [19] Dünya Edebiyatından Seçmeler, *Çin Denemeleri* (İstanbul: MEB Yayınları, 1989), s. 170.
- [20] Ünsal Oskay, “Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin”, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, s. 390.
- [21] *A.g.e.*, s. 389.
- [22] *A.g.e.*, s. 389.
- [23] *A.g.e.*, s. 399.
- [24] Ünsal Oskay, “Walter Benjamin Üzerine”, *Estetize Edilmiş Yaşam* (İstanbul: Der Yayınları, 1995,) s. 48.
- [25] *A.g.e.*, s. 48.
- [26] Ünsal Oskay, “Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin”, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, s. 400.

- [27] Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, s. 34.
- [28] Ünsal Oskay, "Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin", *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, s. 403.
- [29] Samuel Beckett, "Orospuölçer", *Bana Benzer Bir Başka Aylaklık*, çev. Suat Kemal Angı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Haziran 2018), s. 64.
- [30] A.g.e., "Alba", s. 85.
- [31] A. Tolga Suyolcuoğlu, "Ben'liğe Yolculuk", *Devinim*, sayı 3, Mart-Nisan 1992, s. 28-29.

Görseller

- Sayfa 173: Sebastião Salgado, "Her gün 2,7 milyon banliyö yolcusunu Bombay'a getiren Batı Demiryolu Hattı'nın başlangıç istasyonu Church Gate." Bombay (Hindistan), 1995.
- Sayfa 176: Erich Salomon, "Sleeping passengers at library of the luxury steamer Bremen", 1929.
- Sayfa 181: W. Eugene Smith, "Tomoko Uemura in Her Bath", (Minamata, 1972).
- Sayfa 200: Álvarez Bravo, "Assasinated".



AÇIK
OKUMA

Şiir bazen söz söylemek için değil
geçmişte kalanı yeniden görebilmek için yazılır.
Bir görüntü, hatta bir ses, unutulmuş
bir deneyimin içinde yeniden belirir.

Baktıkça, bakış değişir.
Şiirin hakikati, perdeye düşenin kristalleşen bakış
altında yeniden anımsanmasıdır.

Bir gençlik deneyiminin içinden doğan bu kitap,
ne olduğunu açıklamaktan çok,
şiirin yaşandığı yere yaklaşmaya çalışıyor.



Bağımsız görünen her yazı bir öncekini
genişletiyor ve bu çok katlı yapı sonunda
özgün bir poetikaya dönüşüyor.

Şiirin Gerçek Tanrısı Tanrının Can Sıkıntısı,
dil, deneyim ve tarih arasında yol alan genç bir
şairin kendisine sorduğu sorunun peşinden gidiyor:
Şiirin gerçek tanrısı kimdir?

ISBN 978-625-409-250-3



9

786254

092503

AÇIK OKUMA
suatkemal.work