

# Dünyaların Çoğulluğu

*Şu ana dek yaratılmış ve yaratılacak  
kurgu/gerçek dünyaların bulanık eskizi olan  
edebiyat e-dergisi.*



Sayı: 8  
Kasım-Aralık 2023

# Dünya Varın Hoşunu

Sayı: 8

Kasım-Aralık 2023



**Sorumlu Kişiler:** Batuhan Çağlayan, Hasret Yılcı

**Resimler:** Max Ernst



# İçindekiler

---

## **DOSYA: Maldoror, Manyetik Alanlar ve Paris Köylüsü:**

- Maurice Blanchot - Lautréamont ya da Bir Kafanın Umudu / 6
- Anna Balakian - André Breton ve Hermetizm "Manyetik Alanlar"dan "Alanların Anahtarı"na / 20
- Ayberk Erkay - Yolculuğa Başlamadan Evvel, Paris Köylüsü'ne Dair... / 34
- Philippe Audoin - Önsöz / 39
- Jonathan Petitot - Yüceltilmiş Kötülük / 52
- Louis Aragon - Paris Köylüsü'nden / 70
- Şevket Kadıoğlu - Paris Köylüsü'nde Gerçek Görü ve Düşsel Görü / 73
- Julien Gracq - Lautréamont Her Zaman / 88
- Levent Yılmaz - "Mal d'Aurore" Yükseliyor / 105

## **ŞİİR:**

- Batuhan Çağlayan - Korbuyruk Uykusu / 112
- Paul Celan - Kara Kar Taneleri / 115
- Şevket Kadıoğlu - Gergece Yoksayış / 117
- Paul Celan - Gölgedeki Bir Bayanın Şansonu / 121
- İlyaz Bingül - Oldaşların Sıkıştı Sıkıştının Oldaşları / 124
- André du Bouchet - Yırtıcı Dikenler / 184
- Nalan Kurunç - Sürekli el değiştiriyor biri / 188
- Paul Celan - Corona / 191
- Onur Tuna Bozbey - Bıçkın / 194
- André du Bouchet - görmüyorum hiçbir şey hemen hemen / 200

## **YAZARLARIN DÜNYALARI:**

- Maurice Blanchot - Rimbaud'nun Uykusu / 202

## ÖYKÜ:

- Marcel Schwob - Hermès Psychagôgos / 212
- Nalan Kurunç - Seyrek tanınma, bir eksiltmeyi ilgilendiriyor / 215

## DÜZYAZI:

- Peter Sloterdijk - Uzamın Poetikası Üzerine Kendimle Söyleşi / 218
- Birkan Çiftçi - Saydam Kuluçka / 241
- Josef Kılıçsız - İtalo Calvino'nun "Görünmez Kentler"inde Başka Yerin Vizyonları / 247



*Dosya:*

*Maldoror,  
Manyetik Alanlar  
ve Paris Köylüsü*

# *Lautréamont ya da Bir Kafanın Umudu<sup>1</sup>*



Eğer, günümüzde düzyazı yapıtlar, ister roman, ister deneme aracılığıyla, genellikle şiirin kullandığı bir biçime göz koydularsa, eğer yazın'ın bir deneyim olduğunu ve okumanın, yazmanın, yalnızca anlamları ortaya çıkaran bir eylem değil, fakat bir ortaya çıkarma devinimi olduğu fikrini bize kabul ettirmeyi şiir kadar iyi başardılarsa, bunu Lautréamont'un girişimine ve "çılgınlığına" borçluyuz. Maldoror'u okumak, öfkeli bir açık görürlülüğü kabul etmek demektir. Bu açık görürlülüğün birbiri ardı sıra gelen sarmalama, kucaklama devinimi, eksiksiz bir yüce anlamın rahatlığına erişmek için okuyucunun geçmek zorunda olduğu anlık bütün anlamalara yabancı mutlak bir anlamın tamamlanması olarak, ancak en sonunda anlaşılır. Şaşılacak bir devinim. Fakat, bu kitabı okumak daha da olağan dışı. Bunun gibi pek çok kitap vardır. Bu kitapların anlamı, sözcüklerin ideal açıklığından kurtulmuş, mümkün olabilen bütün anlamlarla uyumsuzluk içindeki bir gücün etkileyici ve zihin kurcalayan en son saplantısıdır yalnızca. Bu yapıtlarda kopma hemen hemen sözcüklerle yapılmıştır. Kopma açıktır, hem de tehlikelidir, zira abartılı biçimde görülebilen bir kopma bütün dikkati yok eder ve yeni bir akim ilkesi olmaktan çok bir son olur.

<sup>1</sup>: İlk olarak Gergedan Dergi'nin 15. sayısında (15 Mayıs 1988) yayınlandı.



Ama *Maldoror*, bütün bölümlerinde, anlamla doludur. Hatta, figürlerin olağandışı ve sahnelerin tuhaflığı, bize gösterilen nedenlere bağımlıdır. Okuyucu, anlamaksızın karşılaşacağı, bilgisi dışında oluşan zincirlemeler nedeniyle kendini kaybolmuş görmekten uzak, nedenini sorarsa ona yanıt vermeye hazır, görmek isterse her zaman var olan üstün bir açıklıkla çevrilidir. Ancak bu açıklık öylesine kendisini unutturmaktadır ki, okuma tutkusu, okuyucuya, onu denetimsiz, köklü bir değişikliğe ve okumasının sonrasında, anlama hırsına çok yabancı bir insanın yepyeni eyleminin yerine geçeceği bir çıkışa doğru sürüklüyormuş gibi gelmektedir.

*Maldoror*'u okumak baş döndürücüdür. Bu baş dönmesi, merkezinde insan bulunan alevli bir boşluk ya da durgun ve karanlık bir doluluk izlenimi yaratan ateş çemberindeki gibi bir hızlanmanın etkisine benzemektedir. Bazen insan kendisini, bir kusur olarak kabul edilmesi olanaksız, son derece etkin, acı alaylı bir bilincin ortasında görür. Bazen de her yerde bulunan bu ustalık, bu değişik şimşekli kasırğa, anlamla dolu bu fırtına, artık kesinlikle bir zeka fikrini değil, fakat, ağır ve kör bir içgüdü, tıkHz bir şey, ayrışan bedenlere ve ölümün yakalayabildiği cevhere özgü bu inatçı ağırlık fikrini verir. Bu iki izlenim üst üstedir, zorunlu olarak beraber yürürler. Okuyucuda, düşüşüne doğru koşan bir sarhoşluk ve batışına giden uysal bir devinimsizlik yaratırlar. Bu koşullarda, düştüğü yeri ayırt edebilmek için dengesini bulmak ve eklemelerinin kaynadığını anlamak için yürümek çare ve isteğini nasıl kazanacaktır? İlerler ve batır. Yorumu oradadır.

Uzun yıllar boyunca, çalışmada açıklığın işleyişinin ne olduğu konusunda en bilgili olduktan sanılan Remy de Gourmont gibi eleştirmenler, Ducasse'ta tam bir açıklık yokluğunu kabul ettiler. Bugün, aydınlık bir zihnin nitelikleri konusunda daha az bilgili olmayan yazarlar, önce ondaki "açıkgörörlüğe", "kavrayışa", yalnızca ne söylediğini bilen değil, fakat, onu söylemekle birlikte, kendini yargılayan, yorumlayan ve düzelten bir yazan ender rastlanan gücüne hayran olmaktadırlar (Roger Caillois). Fakat başkaları, kuşkusuz bu hayranlığa katılmakla birlikte, onu tamamen karşıt kanıtlarla doğrulamakta, Şarkılar'da akıldışılığın bir öç alışını, karanlık güçlerin doğrulanışını, kaynayan yeraltı katmanlarının volkandan patlayışını görmektedirler (Julien Gracq). Aydın bir okuyucunun hem aşağılanacak, hem de hayranlık veren bir açıklık yokluğunu gördüğü, hem hayranlık uyandıracak ölçüde bilinçli, hem de hayranlık uyandıracak ölçüde bilinçli yabancı bir yaratmayı tanıdığı böyle bir yapıta belki de şaşmak gerekir. Basit akla en dost okuyucu bile, kendi deviniminden son derece emin olan bir zihnin, kusursuz bir sözdiziminin bütün uyumlarıyla denk düşürdüğü bir metni incelemek için gereken her şeyi bulur onda. Bundan başka, şuna da inanmalıdır ki, eğer alay, dilin sağduyulu düzenine saptırıcı bir uyumsuzluk sokuyorsa, gene de bu alayda hatta göz kamaştırıcı bir güç olduğu zaman bile bir açıklık garantisi vardır, çünkü söz konusu tümceyi yok eden ve yadsıyan alay, bu tümcede bilinçli olarak yer almıştır ve düzelttiği için de tümcenin bütün ayrıntılarını beğenmektedir. Eğer bu düzeltme, temel düşüncüyü yerinden sökerek tehlikeli bir dengesizliğe neden oluyorsa, böyle bir ayrılmanın tam bilincinde bir alay, konu dışı olanları yakalamakta, nedenlerini iyice anlatmakta ve isteyerek akıldışılaştırdığı heyecanlar olarak yeniden bütünün içine katmaktadır. Evet, Lautréamont'da akıl, şaşırtıcı bir biçimde kesindir, hiçbir "akıllı" okuyucu ondan kuşkulanamaz. Ama bu akıl öylesine güçlü, öylesine bir genişliktedir ki, aynı zamanda akıldışılığın bütün devinimlerini kucaklayabiliyor, saptırıcı, en garip güçleri, üstünde yönünü bulduğu, kaybolmadan ve onları kaybetmeden kendisiyle birlikte sürüklediği bu yeraltı burçlarını anlayabiliyor gibidir.

Eğer Lautréamont'da yalnız karanlık güçlerin aydınlattığı ya da körlettiği bir yazar görülyorsa, o zaman en düşünölmüş sanata verilen yazma kapasitesinin benzerini bu bilinmeyen güçlere de vermek gerekir. Maldoror'u okumakta ilerleyen bir kimse, anlamlı bir niyete dayanmak için, her zaman, o anda görölmese bile görölmeyi vaat eden bir anlamın yalnızca uyumlu ve sürükleyici devinimini bulmaz, fakat geleneksel kuralların molozları ortasında, her zaman söylediğini yapsa da, her zaman bildirdiğini gerçekleştirse de, okuyucuyu çok kolayca sarsmaktan dolayı tam anlamıyla aşağılayıcı olarak hiçbir zaman çözümsüz bir bilmece bırakmasa da, kuşkusuz nereye gittiğini bilen bir dilin özenli öngörülerine, önlemlerine rastlar. Maldoror'un düzenlenişi çoğunlukla gizle sarılmıştır. Böyle bir gelişmenin, kendisiyle hiçbir bağı olmayan başka bir sahneye yer vererek ansızın kesilivermesi (anlatımın sürekliliği kesilmeden) ender değildir. "Bana benzeyen birini arıyordum, ama bulamıyordum" izleği üzerine: Böyle bir bent yöntemli uzun bir araştırmaya girer, fakat bir deniz kazası, bir okyanus ya da bir fırtına öyküsüne girişmek için birdenbire terk ediliverir ve ilk girişime tamamen yabancı olan bu öykü, bizi öylesine uzağa sürükler ki, yazar, en son satırlarda sonu başa bağlayarak, hiç terk etmediği yol göstericinin ortaya çıkmasına izin verdiği zaman, buraya nerden geldiğimizi çoktan unutmuşuzdur: "Sonunda bana benzeyen birini bulmuştum". Karışık görünömlerin ardında, çok sayıda bentte aynı uyanık düzenleniş vardır. Nereye gittiğimizi bilmiyoruz, karanlık labirentlerde kayboluyoruz, fakat bizi kaybeden iç karartıcı labirentler bizi kaybetmek için, birbirimizi bulduğumuza bizi inandırarak bir daha kaybetmek için eksiksiz yapılmış olarak ortaya çıkıyorlar.

Pek çok durumda, Lautréamont, görünür biçimde, kara yapıtlardaki ve halkın sevdiği romanlardaki entrikalara özgü giz yöntemlerini üslubuna koymaktadır. Hatta dili bile gizli bir entrika, polis romanlarının çok güzel tasarlanmış bir olayı olmaktadır. Bu olayda çetin bilinmezlikler, zamanı gelince aydınlanmakta, beklenmedik olayların yerini imgeler, alışılmamış cinayetlerin yerini acı alayların

yamanlığı almakta ve suçlu, hep yanılan okuyucuyla karışmaktadır. Bu dilekler, Lautréamont'nun, Nerval'in yaptığı gibi, daha sonra tek tek aydınlattığı bir kapalı güzel tümceler dizisini sıralamaya başladığı zaman, altınca kitapta patlak verir. Bu aydınlatmayı, bu alıştırmaların karakteri üzerinde bir kuşkunun dolaşmasını istiyor gibi görünen tuhaf bir özgür davranışla yapar, zira geleceği kendisine ait olmayan bir dengeyi her zaman yalnızca havada ve ustalıklı yakalamaktadır.

Her zaman okuyucudan daha bilge, okuyucunun bilmediği çözümleri öngörmeye daha yetenekli ve bu bilgisizlikten çözüme götüren yol olarak yararlanmakta özgür olan yazarın ön tasarımları yoluyla *Maldoror*'daki düzenlenişin bütün gizlerini -en bulanık türden gizleri- açıklamayı amaçlamadığımız kendiliğinden anlaşılmaktadır. Fakat en azından şu kesin gibi görünür: Değerini, bizzat kendinde var olmayan bir zekaya mal etmede güçlük çekilecek bir yapıt olan *Maldoror*, Lautréamont'nun haklı olarak kendisine ait gördüğü bütün nitelikleri en üst düzeyde var sayar: “Soğuk” dikkat, “amansız mantık”, “inatçı ihtiyat”, “hayranlık veren açıklık” (ki parıltısının labirentleri karmaşıklıklaştıkça anlamı çoğalmaktadır): “Aziz matematikler” ticareti boyunca yakaladığını söylediği fakat başlangıçta kendisine yabancı olan nitelikler ve gösteriş ki bununla nitelikler konusunda bizi bilgilendirmektedir, aklın onun için yabancı bir şey olduğunu ve bu aklın herkes gibi kendisi için, belki de başkalarından daha çok kendisi için, akla doğru inatçı, trajik ve uzun bir yol almadan başka bir şey olmadığını öğretmek amacıyla çok iyi yaratılmıştır.

Lautréamont'nun güçlü berraklığının kanıtlarını çoğalttıkça, bize daha da karanlık gelmesi tehlikesiyle karşılaşırız, buysa, karanlık gücü son sınırında olan bir yapıtın karanlığıdır, çünkü, eğer bu karanlıkları “çekici aydınlığın” bir tek oyunuyla açıklamak gerekirse, eğer burada “bir karabasan yazdı” izlenimi bize yalnızca ondan gelirse, sonuç olarak bu açıklık ancak gizi kalınlaştıracaktır. Lautréamont'nun *Maldoror* ile şaşırtıcı bir kitap yapmak istediğini kabul etsek bile



bu, bizim ondan kuşkulananmamızı bize sağladığı için değildir. Bunu kendisi söylüyor, öyleyse doğrudur. Ama bunu bize söylese bile bu tamamen doğru değildir; daha da ötesi, bizi şaşırtmak niyetini bize küstahça belirttiği zaman, bu şaşkınlık, verdiği bilgilerle bitmez, tersine bizim beklememize, onun uyarısına o denli bağlı, o denli etkilidir ki bizi apansız değil ama güpegündüz yakalayarak ondan bir gün kurtulmak umudumuzu da yok eder.

Kitabının son bendinde, sonuna gelmiş olarak, yolu üstünde, bu yola gereksinmesi olmayan bir insanın duygusuna kapıldığı bir anda, okuyucuya onu “sersemletmek” istediğini bildirir. Lautréamont’da tuhaf olan şey, küstahlığın kabalığı değil, fakat bütün beklenmedik darbeler içinde kaçamaklı, anlamı belirsiz, yakalanamaz olan şeydir. Okuyucuyu sersemletmek mi istemektedir? Belki, ama nasıl? Ne aptallık, ne de yorgunluk yeterlidir diyor, bunlarla birlikte çekici bir güç, alıklığa değil ama donakalmaya, her şeyi gören, ama elinden bir şey gelmeyen bilincin edilgenliğine erişen bir düş’ün egemenliği de gereklidir.

Kuşkusuz o zaman hipnotizma çok modaydı. Fakat dikkat çekici olan şey, manyetik güneşten sarhoş olduğu bilinen gerçeküstücülüğün bile geçemeyeceği bir ataklığa deseninde tanık olunmasına karşın, Lautréamont’nun, dili ve yazını, güçlü bir manyetik uyuşukluk girişimine dönüştürme düşüncesine sahip olması değildir -şiirle manyetikliği birleştirmeye fikri Poe’da olduğu gibi Baudelaire’de de vardır.

Güçlü aydınlığı kendisinininkini karartacak olan bir bakışın etkisi altında, okuyucunun birden kendini bulduğu bu gözlemde, yeni bir yazınsal araca imada bulunmaktan çok daha heyecan verici bir şey vardır. İnsan bunu hemen fark eder: Okuyucusunu içine ittiğini ileri sürdüğü durum, *Maldoror*’un bağlı bulunduğu aynı durumdur. *Şarkıları* okuyan kimse, en inatçı izleklerinden biri olarak saplanıp, uykunun tehdidini görür: *Maldoror*’un reddettiği, “dikkat çekici bir hırsıyla savaştığı, fakat uyumayı reddetmede uyku zaten var olduğu için, uykusuzluk halinde ise ken-

kendisi kazandığı için her zaman yenik düşme tehlikesiyle onu karşı karşıya bırakan garip uyku. “Uyumuyorum, hiç uyumuyorum”un nedeni, yapıta bütün akışı boyunca saldırıp yıpratırsa da, özellikle 45’inci bentte (uykunun bendi) ve 5’inci şarkıyı bitiren bentte (örümceğin ve sınırsız emmenin bendi) ortaya çıkar. Bu sayfalarda, bir çeşit manyetik bir tuzağa düşen *Maldoror*’un herhangi bir karabasan öyküsüyle değil, fakat gecenin ve gündüzün başlıca trajedisiyle, bizzat kendisiyle, başkası olan kendisiyle savaşan aydınlığın trajedisiyle nasıl mücadele ettiği görülür: *Maldoror*, aydınlık olduğunu, ne pahasına olursa olsun öyle olmak istediğini gösterir, hiç kendinden vazgeçmeyen türden bir aydınlık, fakat çok güçlü olan bu aydınlık bazen körleşir, uykulu bir gecenin sanrılı ağırlığı olur, bazen uykuya yakalanıp (ya da bazen ölüme ya da çılgınlığa) “hiç kapanmayan göz”le, sonsuzluğun dağılması ortasında, bir kafanın dibinde, ölü bir zihnin gerisinde, “kadavra aklı” içinde devam eder, dayanır, onu saf dışı bırakan yokluk içinde her zaman yeniden var olarak kendini tekrar yaratır.

İnsan, bu betimlemenin incelemesine girmeden, orada dışın içinde olan şeyi görür. Önce, hep açık görmekten doğan, durmadan doğrulanan karan, sonra, bu berraklığın dibindeki tuzağın bulanık, sıkıntılı, ama açıkça tanınan duygusunu, çünkü uykuyu uzaklaştırdıkça berraklığın kabul etmesinden ve ortasında bulunduğu aldırmaazlığın tutsağı olmasından daha trajik bir uyku olmaktadır bu uyku. Lautréamont, sonunda basiretin utku kazanacağını düşünüyor, ama bu utkunun nasıl bir savaşımı gerektirdiğini ve kendisini kötürüm eden “hayvanlıktan”, gecenin en karanlık durumlarında onu hazır gösteren, onun için korkunç olan bu olanağa kadar hangi dönüşümler içinde berraklığın onu araması gerektiğini anlıyor ve biliyor.

Bu eşsiz sayfalardan, niyet ortaya çıkıyor: *Maldoror*'un deneyimine göre, açıklık ve karanlık arasında, temelinde anlaşma olan düşmanlık, düşmanca işbirliği, bir başarısızlık olan utku gibi her türden ilişkiler, endişe verici ve hatta trajik ilişkiler vardır. Ve bu aynı sayfalar doğrulamaktadır ki, günün kayıp bir ışığa benzediği bu karanlık yoğunluğun içinde bile Lautréamont, savaşmayı inatla sürdürerek karanlıkla uzlaşmadı ve yalnızca bir endişesi oldu: “Yenilmemek”, “bu yataktan çıkmak”, “düşünülmeyecek kadar büyük sorun”. Böyle bir durum anımsanarak, *Şarkılar*'ın, yazarının güçlü bilincine tanıklık edebilmeleri ve aynı zamanda, dışlanan bir içgüdünün amaçsız tutkusunun başarıya ulaştığı karanlık bölgelere dalabilmeleri daha az garip bulunacaktır. Berraklık, yapıtın her bölümüne girmekte, onları yönlendirmekte ve meydana getirmektedir. Fakat yapıt eksiksiz biçimde aydınlıktır, şu anlamda ki, berraklık onun asal gücü ve aynı zamanda hedefi olmaktadır, bu nedenle açıklık, kendini doğruladığı, kendini aradığı, kendini kaybettiği, sonra yeniden bulduğu ve sonunda kendini ele verdiği her yandan taşmaktadır.

Belki bu, o kadar gizemli değildir. Bizce bilinmektedir ki açıklık, bilinç, akıl sözcükleri basit bir modaya yanıt vermemekte, açıklık hem var, hem yok olabilmekte, bazen uyanık kalmayı sürdürmek için kaybolmakta, eğlencenin gerisinde gözetlemekte, bir kulenin tepesine tünemiş olarak değil, fakat yeraltı derinliğindeki çalışmada bunu kuran bir tür Lyn-cee gibi, edilgenlikte harekete geçmektedir. Ve gene bizce bilinmektedir ki, en bilinçli yazar, meydana getirdiği kitabında olduğu gibi, derin bir tarafını işin içine katar, zekasının hiçbir gücünü atamaz, fakat tersine, onlara bu kitapla birleşmeleri için yalvararak ve bu kitaptan da o güçlere yardımcı olmasını ve onları derinleştirmesini isteyerek, yapıtı ve berraklığı arasında bir kompozisyon ve gelişme devinimi kurar. Bu son derece güç, önemli ve karmaşık bir çalışmadır. Bu bizim “deneyim” dediğimiz ve sonunda yalnızca yapıtın zekadan yararlanamayacağı, aynı zamanda ona hizmet edeceği bir çalışmadır, öyle ki sonunda *onun mu berraklığın eseri yoksa berraklığın mı onun eseri olduğu* kesin bir biçimde açıkça söylenebilmelidir.

Şarkılar'ın, bu tür çalışmanın en dikkate değer örneği, örnek kabul etmeyen bu tür yazın'ın örneği olduğunu saklayamayacağız. Genişliği ve gelişmeleri nedeniyle (çünkü süre bu çabada başta gelir) Rimbaud'nun *Les Illuminations*'undan – bunlar, bir bakıma zihin için fazla çetindirler, ona yalnızca parlaklığının anısını bırakırlar- ve bir deneyimden çok bir anlatı olan *Une Saison en Enfer*'inden daha çarpıcıdır. Bu nedenle *Maldoror*'un zaman içinde ve zamanla kendini yaratan, ilerleyici bir yaratma gibi, okumak, bize çok önemli görünmektedir, bir *work in progress*, akıp giden bir kitap, kuşkusuz Lautréamont onu istediği yere götürmekte, ancak, o da Lautréamont'u bilmediği yerlere götürmektedir. Şöyle diyebilir: “Bizi sürükleyen akıntıyı izleyelim”, kendisini kör ve öfkeli bir gücün rasgele sürüklemesine izin verdiği için değil fakat yapıtın bu sürükleyici gücü, bir çeşit kendisinin önünde olma, kendinden önce gelme biçimi olduğu için, hatta dönüşüm yolundaki berraklığının geleceği olduğu için böyle söyleyebilir.

İlk sözcükleri karaladığı gece Lautréamont'nun kafasında ne vardı: “Plut au del que...”, o anda tamamen biçimlenmiş, yazacağı altı şarkının anısının kafasında olmadığını söylemek yetmez. Daha fazlasını düşünmek gerekir: Yalnızca altı şarkının kafasında olmadığını değil, ama bu kafanın henüz yok olduğunu, onda olabilecek tek kafanın o çok uzaklarda olan kafa olduğunu, yani *Maldoror*'un yazılacağı an, onu yazmak için istediği bütün gücü kendisine verecek olan bir kafanın umudunu.

Kuşkusuz, tamamlanmış yapıt olarak *Şarkılar*, bütün yok olmalardan kurtulmuş, *Maldoror*'un kederli olarak öz varlığını gördüğü bir bazalt kitlesi gibi, çatlaksız bir bütün olarak ortaya koyar kendisini. Kaderi bir yanıyla tamamen zamana bağlı, süresinin tam yardımcısı, yazıldıkça anlamını bulan ve yaratan, bununla birlikte başsız ve sonsuz bu kitle olarak kalan, bunun gibi başka bir yapıt var mıdır, bu zaman dışı koyuluk, bütün önceki ve sonraki izleri sonsuza dek unutulmuş ve silinmiş gibi görünen bu sözcükler eşzamanlılığı? Bu kitabın büyük şaşkınlık konularından biri buradadır, ama bundan kendini çekip çıkarmayı denemek gerekir



, çünkü Lautréamont'nun kim olduğunu görebilmek için onu, beyaz bir kağıt yaprağını titreten bir mumun aydınlattığı, bir beşinci katın boş odasında, henüz daha kimse yokken, bir elin, ah evet, çok güzel bir elin "Plut au riel que..." diye yazmak, bu ilk dört sözcüğe bir yanıt olarak yazmak için yapayalnız biçimlendiği anda aramamız gerekir.

Böyle bir deneyimden, anlam, tehlikeler ve büyüklük kolayca fark edilir. Şarkılar bir uçurumun düşleridir, fakat bu uçurum her şeyden önce Lautréamont'un uçurumudur ve öyküleri, yazarıyla bağı olmayan basit bir lirik tasarım oluşturmazlar, onun varlığına dokunurlar ve bir yapıtın uzun çabasıyla aydınlığa çıkarmayı denedikleri şey, bu varlığın açılan ve eşsiz geçmişinin derinliğidir. Yapıtın koynunda imgeler, imgesel güçler ve yaşamın gerçek anılan yer alır, gelişir, gücünü dener, sonra, değişimden değişime geçerek, karanlık şeylerin dibini keşfetmiş olarak, bu keşfedilen karanlık dipte günün kurtuluşuna erişirler. Bu düzensiz devamda ve bu kararsız kargaşada en inatçı çalışmayı ve en olağanüstü biçimde sürdürülen deneyimi tanıyabilmek için, gerçekte, *Şarkılar*'ı okurken, imgelerin deviniminde, onların akışında ve dönüşümlerinde uysal olmak yeterlidir: Tıpkı, mantıksal birlik dışında, ama mutlak bir uygunluğa erişmeye; bu uygunluk sağlandıktan sonra, en büyük aydınlıkla en büyük karanlığı, aydınlığın en uzak ve en alt noktasıyla, bu noktanın içine giren aydınlığın kendini bulduğu ve serbest kaldığı anı, birbiri ardınca izletmeye kararlı bir yapıtın deneyimi gibi. Kuşkusuz *Şarkılar*'ın dünyası genellikle bir söylence dünyasıdır ve orada anlatılan olaylar, ortak yanları olmayan insanlarla Isidore Ducasse'in görünen insanlığını karşı karşıya getirmektedir, fakat yazarın gerçek deneyimi apaçık olarak bu söylencesel olaylardan geçiyorsa da yalnız onların perspektifi içerisindedir ki geçmişinin ve endişelerinin gerçek anlamını yeniden yakalayabilir. Bunu yaparken, ona acı veren, ama özgürce ve özgürlük hesabına yeniden fethetmeyi istemekten hiçbir zaman vazgeçmediği Tanrısal güçlerin eşdeğerini, *Maldoror*'un şeytansı kurgusunda olduğu gibi, yalnızca, Tanrıyla olan ilişkilerin öfkeli geriliminde, ansızın domuz yavrusuna dönüşmede, ahtapotla olan yavaş suç ortaklığında bulmaktadır.

En büyüğünden bir girişim, bir deneme. Gittikçe doğrulan, kendini yapan, sonunda gün ışığına çıkan gömülü bir insanın dev çalışması. Altına kitabın başında, Ducasse, yapıtının ön sayfalarından, bir “ön açıklama”dan söz eder gibi söz ettiği zaman bundan daha anlamlı hiçbir şey yoktur.

Sonuçta, bizzat kendi düşündüğünü anlattı ve kendini aydınlığa çıkardı. Bu yapıtla *Lautréamont* olan yok varlık yavaş yavaş kendini yarattı ve doğumun zorlu çalışmasını iyi yansıtan bir savaşım içinde, bu kan ve öfke akışı içinde, doğumdan başka bir şey olmayan sabrın ve şiddetin işbirliği içinde, Lautréamont, kesin bir biçimde Isidore Ducasse'ı bir yana itip, dünyaya geldi. Şimdi var, Lautréamont var.

*Dünyaya mı geldi?* Daha çok gün ışığına çıktı ve *Şiirler*'in görünür yadsınmasını, garip sonunu ve kayboluşunu açıklayan bu aşın devinimdir. Ünlü formül: *Şiir herkes tarafından yaratılmalıdır, bir kişi tarafından değil*'in başka anlamı yoktur. Lautréamont, “Gelecekteki bir kitaba önsöz”ü yazdıkça, bu gün ışığına bağlılığın kendisini nasıl bir kopmaya götürdüğünü görmeye başlar: Sözcüklerin anlamı ya da yalnız sözcüklerle ilgili bir yadsımaya değil, fakat gerçek bir olumsuzluğa, tam bir kayboluşa, kişiliksiz aklın soğuk devinimine kavuşmak, onu başarıya ulaştırmak ve sağlamak için bütün kişiliğinin özverisine götürdüğünü görmeye başlar. Yeniden aradığı şey, bütün noktalarda eşit, herkes için aynı olan bir ışıktır. Orada, herkes uzlaşmış olduğundan, “her biri”nin eksiksiz görünüşü olabilecek gerçek, her biri için “herkes” olacaktır. Kendinden hiç ayırmadığı, düşmanı olduğu kadar suç ortağı da olduğu bir yüceliğin sonsuz gerçeğim yakalamayı denediği ve kendiliğinden var olanınki olan bir devinim. Bu sonsuz titizliktir ki, insan gerçeğinin köleliklerinin ve kendi kişisinin sınırlarının kırıldığı bir değişim perspektifi içinde (aynı zamanda en yüksek olan) en aşağıya götürdü onu, şu anda ise, bir başka değişime, mutlak adiliğin değişimine götürmektedir, bu kez sınırın kabul edilişi sınırsızlık olacaktır. Ve orada, bilincin aklın ve egemenliğin en uç noktasını temsil eden devinim, bütün egemenliklerin terk edilmesiyle ve her kişisel bilinçle aynı zamanda olacaktır. Böylece korkunç tik tik ve tik 'ler, giyotinin satın gibi ozanın üstüne düşer ve bunlarla şiir, nesir eşsiz varoluşun özgünlüğünü, bir tek sözcükle, manyak sapıtmanın hiçliğine indirger.

Lautréamont ve Hölderlin gibi her bakımdan farklı iki insanda, onları daha da birbirlerinden ayırdığı sanılan şiir deneyimlerinin, nasıl olup ta aynı derin baş dönmesiyle, aynı gerilimle ve gün'ün arzusu olan aynı arzuyla açığa vurulduğunu görmek çok etkileyicidir: Bu arzu, kendini herkes içinde yok etmeye susayan bir kimsenin doğasının sonsuz ışığına benzeyen bu güneşin aydınlığı içinde, hem kaybolmuş, hem kurtulmuş olarak, herkesin kendi aydınlık doğasının içtenliğiyle ve bizzat kendisiyle birleşeceği, günün bu anına erişmek arzusudur.

Eğer bu iki alinyazısı farklı oldularsa, belki de bu, bu anı şafak vaktinde gören, bu başlangıcın, ona kendi öz başlangıç gibi görünen bu gün öncesinin kendine doğru çektiği Hölderlin'in, bizzat kendini yeniden bularak, hem ölümü hem yaşamı bulmayı umduğu anne göğsüne ve çocukluğuna duyduğu özleme boyun eğmesindedir. Fakat her şeyden önce ışığı sevmiş olarak ve kendi başlangıcının özlemi hiçbir zaman zayıf ve kişisel bir arzu değil, fakat önce en an tutku, göksel Tanrılarla birleşmenin gururlu arzusu olarak, bu dünyadaki yaşamı bir çocuğun yaşamına dönüşmesine karşın, gerçekten ve kesinlikle ışıkla birleşmesi gerçekleşti. Bu ışığa bütün güçlerini bağışlamak gücünü bulmuş ve bu ışık da ona, dönüşte, kişiliksiz aydınlığın bütün ihtişamının parladığı çocuk akımın eşsiz ününü getirmiştir.

Işığın ondaki gücü onu çocukluk özleminden ve çılgınlığından daha güçlü yaptığı için, çılgınlıktan doğan Lautréamont, ne çılgınlıkta ne de çocuklukta kaybolabilirdi. Geriye dönüş, bu dönüşün denemesini önceden yapmış ve onun üstesinden gelmiş ve bu çaba içinde gerçek olarak doğmuş biri için mümkün değildir. Lautréamont o garip kişidir ki Ducasse takma adı altında henüz gerçekte var olmayan biri olarak bizzat kendini dünyaya getirmek ve kendi başlangıcının sorumluluğunu taşımak istedi. Hayranlık uyandıran ve söylencesinin gerçeği olan girişim. Fakat kendi soyunun efendisi olmak isteyen bu kimseye, doğmak, kısa bir süre sonra sonsuz bir olay gibi görünür. Doğmak, günün içine çıkmaktır, daha sonra günün içinde sınırlarını aramaktır ki, bu sınırlar olmadan gerçek varlık yoktur. Fakat doğumun sorumluluğunu ve hakkım yok etmek cezası olarak dışardan zorla kabul ettirileme-

meyen sınırların, günün sınırları da olmaları gerekir. Gün, Lautréamont'da sınırsız bir özlem gibidir, onun en son am, ideal ve gerçek tek noktadır, orada tamamen kendisi olmayı bırakarak, kendi dışında tamamen kendisi olmakta, onu orada kaybettiren yüce içgüdü içinde, sonsuza dek kalmak üzere, dünyaya gelmektedir.

Ducasse'ın son anları bizce bilinmemektedir. Bilinemezlerdi, çünkü ancak tek gerçeği gösteren bu bilgisizlik içinde görünebilirlerdi. Bu son saatlerin entrikası neydi? Napolyon otoritesinin gülünç görünümü altında, herkesin aklının yüce bir cisimleşmesi olan yasa, ona el kaldırdı mı? Egemenliğinin son bir devinimi içinde Maldoror Şarkıları'nda verdiği sözden döndü mü: "Hiçbir zaman kendi yaşamına suikastta bulunmamak?" Bu, o zaman anlamı olan bir söz vermeydi çünkü o zamanlar intihar, karanlıkların girişimiydi, ama bugün aydınlıklarınkidir ve kim karşı koymak ister, günün böyle bir çağrısına? Ya da, baştan başa, alınyazısını yazınla bağdaştıran, aşırmaıyla başkasının söz söyleme yeteneği içinde kaybolmayı önceden denemiş olan O, şimdi eskiden hemen hemen yok olan elinin, hem Maldoror'un hem kendisinin başlangıcını gösteren "Plut au ciel"i yazmayı başardığı beşinci kattaki odada, artık bu kez ne uğultunun, ne gölgenin, ne sıkıntının, ne kötü düşüncenin bulunduğu bu aynı odada, bu kitabın önünde, her zaman "geleceğe ait", dinginliğe adanmış, sözcüklerde gerçekleşmek için yaşamının tek özsuyu olmayı isteyen bu dinginliğin anlamını kavrayarak, acaba, aydınlığının en yukarısındaiken son değişimini, tek gerçek olanı, bu anda ondan alçakgönüllülüğü ve hatta dinginliği yaratan değişimi çok güzel tanıyor mu?

Lautréamont'un sonu gerçekdışı bir şeyler saklıyor. Yasanın tek sözcüğüyle doğrulanmış, bayağılığa olabildiğince yaklaşan ölüm olayının kısaca belirtilmesi içinde, "başka bilgi olmaksızın... öldü", yer almamak için gelmek gereksinmesini duymayan bu son, eksik gibi görünüyor. Lautréamont, çok garip bir biçimde silinen sonuydur ki, sonsuza dek, kendisinin tek yüzü olan görünmenin bu görülemez biçimi oldu ve ölümün gizliliği içinde, sonunda herkesin gözüne kendini gösterdi, sanki böyle ışıkl bir yokluk içinde bulmuştu belki de ölümü, ama ölüm içinde de eksiksiz an'ı ve günün gerçeğini.





*Valentine Hugo, André Breton, Nusch Éluard*

# André Breton ve Hermetizm

## “Manyetik Alanlar” dan “Alanların Anahtarı”na<sup>1</sup>



“Perdenin Önünde” adlı daha yakın zamanlara tarihlenen denemelerinden birinde André Breton, akademik eleştiriyi şiirin ve sanatın ezoterik şemasını oluşturmak için hiçbir biçimsel çaba göstermemiş olmasından dolayı suçlamıştır: “Şimdiye dek bunu hesaba katmaktan kaçınan akademik eleştiri kendisini tamamen ve açık olarak anlamsızlığa mahkûm etmiştir. Dolayısıyla, bizi hala ardından sürükleyen büyük duygusal hareketler ve bizi yöneten hassas antlaşma, biz ister onaylayalım iterse onaylamayalım, bizim aktardığımızdan tamamen farklı bir gelenekten gelmektedir: Bu gelenek üzerinden en onursuz, en kinci sessizlik kayırlıdır<sup>2</sup>.” “Hermetizm ve Şiir” adlı bu incelememiz bu suçlamanın reddi olmayacak mı?

İlk Sürrealist belge olan *Manyetik Alanlar*’dan, André Breton’un, *Alanların Anahtarı* adlı şifreli başlık altında yayınlanan son deneme derlemesine kadar hermetizmin tüm biçimleriyle sürrealizmin kültü olarak hizmet ettiği bir gerçektir. Breton’un anahtar niteliğindeki eserinin, çeyrek asrı aşkın bir süre boyunca insansal piramidin gizli temellerini aradıktan sonra hermetizmin ulaştığı kesin konumu özetlediğini belirlemek gerek. Zaten *İlk Manifesto*’da Manyetik Alanların büyücü çobanı Rimbaud’nun “Sözün Simyası” ifadesini olduğu gibi anlamak gerektiğini açıklamıştı.

<sup>1</sup>: Makalenin özgün dilindeki metnine <https://www.revue5emillenaire.com/blog/andre-breton-et-hermetisme-alchimique-par-richard-danier/> adresinden ulaşılabilir. (Ç. N.)

<sup>2</sup>: Alanların Anahtarı, Sagittaire, 1953, s. 93

1925 tarihli "Neden Sürrealist Devrimin Başına Geçiyorum?" başlıklı makalesinde, sürrealistleri, "harikulade" olanın buyruğu altında hareket eden maceracılar ordusu olarak değerlendirmişti. Flamel'in gizemli bir şekilde Yahudi İbrahim'in Kitabı'nın el yazmasını ele geçirdiği "hayranlık uyandıran on dördüncü yüzyıl" olarak adlandırmış olduğu dönemden başlayarak, XV. ve XVII. yüzyıl simyacılarının çalışmaları dahil, Martinès, Saint-Martin, Fabre d'Olivet, Abbé Contant ve on dokuzuncu yüzyılın aydınlanmış<sup>3</sup> sanatçıların çalışmalarına kadar şiirsel zihinleri birleştirdiğine inandığı yeraltı ağının izini defalarca sürmüştür: Hugo, Lautréamont ve Rimbaud, bir dereceye kadar Mallarmé ve daha yakın zamanlardan Jarry, Apollinaire ve Raymond Roussel'in çalışmaları da bunun içindedir. Breton da okültist<sup>4</sup>lerle şairler arasında belli bir paralellik oluşturur. Felsefe taşı sadece metalleri dönüştürmekle kalmaz aynı zamanda simgesel bir boyut da kazanır: tamamen özel bir anlam yüklediği bu kelime Breton'a göre insanî hayal gücünü özgür bırakır. Aldatıcı değil özgürleştirici bir yetidir. Onsuz, akılcılığın baskısı altında, şeylerin yüzeyinde ve olayların sadece gözle görülür akışına göre yaşamaya zorlanırsınız. Breton'a göre bizi bu durumdan kurtarma gücüne ancak ve yalnız hayal gücü sahiptir. Gerçekten de hayal gücüne Hermes Trimegiste<sup>5</sup>'in "düşünce ve duyumun derin birliği"<sup>6</sup> olarak tanımlayacağı bu kendine özgü özelliği yükler. Hiç de duyarsız olmayan ama gizli kalmış ve yüzyıllardan beri "evcilleştirilmiş" (sözcük Breton'a aittir) olan bu yeti bastırılmış dürtülerini yeniden keşfederek, dünyanın organize olmuş biçimini değil beklenmedik ve dinamik bir düzenini tasavvur etmemizi sağlayabilir. Her çağda ve her kültür biçiminde gizli olarak sürdürülen hermetik gelenek bilinçli bir etkiye yol açmaz, daha çok, insanlığın her yeni mistik krizinde, buna zaten eğilimli olanları güçlendiren bir kan nakli işlevi görür.

---

<sup>3</sup> Özgün metinde geçen Fransızca "illuminé" sözcüğü yerine kullanılmıştır. (Ç.N.)

<sup>4</sup> Okültizm veya gizlilik, genel anlamıyla, din ve bilim kapsamı dışında kalan doğüstü inançlar ve uygulamalar bütünü anlamına gelmektedir. Bu kelime ile ilişkili olan okültist kelimesi ise bilimsel yöntemleri kullanmadan tüm gizli bilgileri araştıranlara denir. (Ç.N.)

<sup>5</sup> Hermes Trimegiste adı, İslam öncesi dönemden itibaren felsefe, mistisizm ve ezoterizm gibi alanlarda önemli bir figürdür. Hermes Trismegistus ya da üç kez büyük Hermes olarak da bilinir. Bu isim, Yunan tanrısı Hermes ile Mısır tanrısı Thoth'un özelliklerini birleştirilerek oluşturulan bir mitolojik ve kültürel figürdür. (Ç.N.)

<sup>6</sup> Louis Ménard, Tam Çeviri, 1925 Baskısı, Paris, s. 51

André Breton'a göre günümüzde hermetizme eğilim gösterenler doğaüstü inançlara ilgi duyanlardan çok ateşli bir biçimde kendilerini şiire adayanlardır. Bilinçli ya da değil," der *Arcane'* da, "sanatsal keşif süreci, bir bütün olarak metafizik hırslarına yabancı kalırsa, bu, derin büyü'nün ilerleme biçimlerine ve araçlarına daha az boyun eğeceği anlamına gelmez<sup>7</sup>." *Entretiens'* de ise bunu "gizli bir geleneğin az çok eksiksiz bir şekilde bize kadar aktarılması<sup>8</sup>" olarak adlandırır.

Gerçekten de Breton'un hermetizmin bazı yönlerine ve birçok sonuçlarına atıfta bulunmayan şiirsel veya düzyazı hiçbir eser yoktur ve hermetizmin etkisinin eserlerinde, bilgece bir netlikle gösterdiği referanslarla da net bir biçimde görüldüğü başka bir yazara rastlamak mümkün değildir. Hatta *Entretiens'*de hermetizmin tüm eserlerine damgasını vurduğunu ve bunun düşüncesinde yeni bir dönüm noktası olarak görülmemesi gerektiğini hararetle dile getirir. Gerçekten de her adımda okültizmin ustalarına göndermede bulunduğu tanık oluruz: Flamel'in dehasından olsun, Frazer'in *Altın Dal'*ından olsun, Roussel'den söz ederken adını andığı Amberlain'den olsun sık sık söz eder. Fulcanelli'ye *Demeures Philosophales'a*, *Moeurs des Diurnales'a* yer verir, *Büyük Eser'e*, Büyü'nün 3. ve 4. Kitaplarına sık sık göndermede bulunur. Aynı biçimde dili, başta felsefe taşı ve altın postun sayısız çağrışımlarından tutun da gizemli kehanet sözcüklerine, labirentlere, işarete, ipliğe, mavi yılanlara, "Ptérodactyle<sup>9</sup>"e, sihirli sayılara, ilahi yazıtlara, metamorfozlara, gezegenlerin astrolojik anlamlarına, suyun ve ateşin mistik güçlerine ya da *Duvar Saatinde Lamba* adlı eserinde betimlediği gibi "Ateşin her şey üzerindeki olağanüstü kudreti"ne varıncaya kadar sayısız hermetik söylem ve terimlerle doludur.

---

<sup>7</sup> André Breton, *Arcane 17*, Brentano, N. Y., 1945, s. 154.

<sup>8</sup> A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, s. 271.

<sup>9</sup> Avrupa'nın Üst Jura dönemine ait, kısa kuyruklu ve dişsiz çeneleri boynuzsuz bir gaga ile kaplı fosil uçan sürüngen (pterozor) (pteroaktiller muhtemelen suda yaşayan avlarla beslenen, zayıf uçabilen kıyı hayvanlarıydı) (Ç.N.)

*André Breton ve Sürrealizmin Temel Verileri* adlı eserinde Michel Carrouges hermetik felsefeye sürrealizmin temel kavramını yükler: “Daha derinlerine indikçe hermetizmin sürrealizmin temel taşı olduğunu ve temel kavramlarının hermetizmden esinlendiğini fark ederiz.<sup>10</sup>” Michel Carrouges’un hermetik etkilere yüklediği nitelikler arasında şunlar bulunmaktadır: çocukluk ve ilkelik kültü, lanetli, hayalet ve medyum duygusu, “siyah”a, karanlığa ve şeytani olana çağrı, şeffaflıkla belirginleşen perilerle dolu bir atmosferin bitmeyen hegemonyası. Hepsinden önemlisi, André Breton’un madde ile ruh arasında önerdiği ayrımsızlığı hermetik kavramlarla özdeşleştirir. Dahası, sonuca götüren bir kanıt sağlamak amacıyla Carrouges metallerin dönüşümünün eskiden tüm maddi özün geri kazanılmasını amaçlayan çok daha derin bir sürecin, yaratılışın gizemlerine giden yolda içsel bir metamorfozun, kutsal sembolü olduğunu göstermek için “simya” kelimesinin orijinal kullanımına başvurur. Nasıl mistik simya ile kullanım amaçlı simya arasında bir ayırım yapmak gerekliyse, aynı şekilde, otomatik yazı teknikleri kozmik gizemin insana ifşa edildiği bir mesaj işlevi gören sürrealistlerin maceralarıyla karşılaştırıldığında, Mallarmé ve Valéry’nin kullandığı biçimiyle dilin büyüülü manipülasyonlarının da yüzeysel bir simya olduğunu belirtir: “Böylece simya, kelimenin en güçlü anlamıyla şiirdir ve gerçeküstücülük de gerçekten simyasal bir dönüşümdür<sup>11</sup>.”

Carrouges’un tezine *Sürrealizmin Felsefesi* adlı eserinde sürrealistlerin okültizmin gerçek anlamına değinmeden hermetizm etrafında dönüp durduklarını ve onlarda eksik olan esas şeyin tam anlamıyla mistik olduğunu iddia eden Ferdinand Alqué tarafından itiraz edilmiştir: “En azından isprizmanın ilkesine inanmadan yönteminden yararlanmada, ilhamı ile kaynaşmadan okültizmin dilini kullanmada, görünürdeki çocuksulukları üzerinden insan bilincinin bilinmeyene yönelttiği beceriksizce saygıya sempati duymadan batıl inançlara saygı göstermede, kanıtını yalnızca güzelliğe indirgeyerek metafiziğin yaklaşımını gerçekleştirmede bazı paradokslar vardır.<sup>12</sup>”

<sup>10</sup>: Michel Carrouges, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950, s. 20.

<sup>11</sup>: Michel Carrouges, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950, s. 76

<sup>12</sup>: A. g. e. s. 211

Diğer yandan, Carrouge'un hermetizmin temelinde bulmayı dilediği tinsel ve maddi dünyanın bu bileşimi sürrealizm ile yakınlaşmayı düşünmeyen hermetizmin diğer yorumları incelendiği andan itibaren oldukça şüpheli hale gelir. Louis Ménard'ın 19. yüzyılda Hermes Trismegistus'un eserinden yaptığı ve sürrealist çağın zirve noktası olan 1925'te yeni bir baskısı yapılan Yunanca tercümeyle güvenelim.

Giriş bölümünde Ménard bize, anlamları ancak doğdukları felsefi düşünce bağlamında gerçekten anlaşılabilir bazı Yunanca ifadeleri tercüme etmekte karşılaştığı zorluğa değinir. Fransızcaya çevrildiğinde bunlar keyfi olarak manevi veya maddi kavramlara ayrılır, çünkü Fransızca'yı ifade tarzlarından biri olarak benimseyen Hıristiyan dünyası, kendi terminolojisinde evrenin ikiliğini kabul eder. Bu bakımdan, hermetik kültürün ikiciliğini kanıtlamak, anahtar kelimelere vermek istenilen yorumdan yola çıkarak monoton bir karakter bulmak kadar kolay olacaktır. Tam olarak A. J. Festugière'in çalışmasına bakacak olursak, hermetizm aslında iki karşıt doktrini içerir: birine göre hermetik varlık, her tarafında tanrıdan izler taşıyan bu dünyanın tefekküründe erir, diğerine göre ise yalnızca maddi dünyadan kaçarak Tanrı'ya ulaşamaz.<sup>13</sup> Terminolojinin muğlaklığı, bu ikircikli durum bizi birbiriyle taban tabana zıt iki farklı yoruma götüreceğinden, söz konusu olanın düalizm mi bileşim mi olduğu konusunda karar vermemize mâni olur.

Ama hermetik ilkenin karanlık tarafı Breton'da okültizm çalışmasını gölgelemez. Zira bir etkinin gerçek güçleri bir öğretinin mutlak taklidine bağlı değildir daha ziyade özgün ve etkili bir düşünceye verdikleri ilhamla ilişkilidir. Bu araştırmanın başlığı olan "hermetizm ve şiir" konusuna gelecek olursak, buradaki "ve" bağlacı muğlaktır ve gerçekte bu tür araştırmalarda "etki" kelimesinin yüzeysel ve zoraki cazibesinin yerini almaya ve tekrar ya da özdeşleşmeye değil, daha ziyade zihinsel akrabalığın sürekliliğini ya da kan bağıını vurgulamaya yarar.

---

<sup>13</sup>: A. J. Festugière, L'Hermétisme, Lund O. C. K., Gleerup, 1948, s. 54.

İster olumlu bir etki ister yalnızca bir öykünme isteği, ya da Hermes öğretisinin yanlış bir yorumu olsun, Breton'un, olağanüstü olanın, harikuladenin fişkırdığı bu kaynaktaki ehlileşmemiş ve esnek haliyle hayal gücünün devitkenlerini bulduğu bir gerçektir. Hermetik yordamlardan yararlanırken, akılcılığın baskısıyla nefesinin kesilmiş olduğunu düşündüğü insan zihnini özgür bırakmayı önerir.

Sonuçta; Breton'da en anlamlı kelime "anahtar" kelimesidir. Kendiliğindenlik, tesadüf, mit, çılgınlık, düş, "İki Savaş Arasında Sürrealizmin Durumu"nda söylediği gibi 20. Yüzyıl insanına harika olanın kapılarını açması için vermek istediği diğer anahtarlardır. Ona göre "fantastik", "bu gizli içeriği keşfetmenin anahtarı, olaylar örgüsü arkasında kaybolan bu saklı tarihsel içeriğe dokunmanın aracıdır.

Öğretisel boyutundan öte şiirsel anlamda, dogmaların ve mezheplerin uzağında insanın mistik eğilimine çağrıda bulunan hermetizm insan düşüncesinin bütün aşamalarında değişik biçimler altında varlığını sürdürür. Eskiden, örgütlü dinlerle pagan akılcılığının birleşme noktasında, bugün sürrealizmin amblemi altında, modern dünyada mistik düşünceyi yaşatma arzusu ile kaynaşarak bilimsel düşüncenin sınırlarında mücadele eden metafizik bir kanat olarak özel bir karakter sergiler. Breton, "*Alanların Anahtarı*"nın önsözü niteliğindeki "*Gizeme Karşı Harikulade*" adlı zaten bilinen makalesinde bunu vurgulamıştır. Bu makalede bu iki kelime arasında yapılması gereken büyük ayırım konusunda ısrarcı olur. "Geçmişte, diye açıklar, şairler kapalı ve bilinmeyene duydukları merak dolayısıyla gizemli olanı aramışken, gerçeküstücü Merlin'in arzuladığı harikuladeliğin vahiy ve bilgi alanında, *Gizem*, kendini gizleyen şeyken, Harikulade olan açığa çıkmıştır, bilinenden ortaya çıkan bilinmeyen, beklenen değil, beklenmeyen tesadüftür. Söz konusu olan, evrendeki gizli işaretlerin varlığını keşfetmek sorunu değil, bu benzeşimlerin insan için mümkün olan tüm yollarla erişilebilir hale getirilmesidir: insanın beş duyusu ve diğer birkaç duyusu, dili, kehanet rüyası ve hatta delilik nöbetleri bu yollardan bazılarıdır. Dinsel kavramlara göre, bilinmeyen ulaşılmaz bir sınırın ötesinde kalırken, sürrealist hermetizme göre bilinmeyenin mutlaka bilinemez olması gerekmez.

Sonuç olarak eleştirilmesine neden olan anlaşılmazlık başlı başına bir kült ya da amaç değildir, çünkü otomatik ya da kendiliğinden, beklenmedik metaforlardan oluşan mesaj, şimşek gibi çarpan bir güce sahipse, aynı zamanda bir aydınlanma da yaratmak ister. — sözel şimşek ve ardından zihinde bir parlama. Sürrealistlere göre şiir, kelimenin mucizevi anlamıyla aydınlatan, ilham veren şeydir. Breton da *Arcane*'da, harikuladelik kavramına dayanarak bir hermetizm tanımı yapar: “Ezoterizm, bizzat ilkesi ile ilgili tüm çekincelere rağmen, en azından karşılaştırma sistemini dinamik bir durumda tutma gibi muazzam bir avantaj sunar; bu sistem, insana, görünüşte en uzak nesnelere birbirine bağlayabilecek ilişkileri sağlayan ve ona evrensel sembolizmin mekanizmasını belli bir ölçüde açımlayan sınırsız bir olanağa sahiptir<sup>14</sup>.” Breton'a göre aşkınlık estetik düzeyde gerçekleşse de de mistik bir itki tarafından yönetilir; aslında *Les Vases Communicants*'da gerçek dışı, büyülü bir ilişki olarak görülen her şeyin bileşenlerini gerçeklikten aldığını ve dolayısıyla tinsel susuzluğu dindirmenin veya tatmin etmenin en iyi yolunun bu dinamik gerçekliğin muhtemel genişlemesini ortaya çıkarmak olacağını göstermeye çalıştı. Dolayısıyla mesele, anahtarları kapamak için değil, açmak için aramak olacaktır, *Arcane*'da belirttiği gibi: “orada açmayı başardığımız her kapı bizi tekrar açmamız gereken bir başka kapıya götürür<sup>15</sup>.”

*Manyetik Alanlar*'dan *Alanların Anahtarı*'na kadar , dizeler halinde ya da düzyazı olarak ifade edilmiş bütün büyük şiirsel temalar Breton'un bir türlü tatmin olmuş gibi görünmediği bu büyük metafizik arzudan kaynaklanır.

İlk “alanlar”ın bataklıklarında, o, Philippe Soupault ile birlikte, otomatik mesaj aracılığıyla dış gerçekliğe nüfuz etmeye çalışmıştır, çünkü daha sonra Yale Üniversitesi'ndeki öğrencilere yaptığı konuşmada açıkladığı gibi: “Müdahele edilmemiş düşünceye yapılan çağrı bizi ilk odanın anahtarının sahibi yapar<sup>16</sup>.”

---

<sup>14</sup>: *Arcane*, s. 52

<sup>15</sup>: *Arcane*, s.155

<sup>16</sup>: *Alanların Anahtarı* : « İki Savaş Arasında Sürrealizmin Durumu », s. 65.



Bu dünyada seyahat etmeyi reddeden düş kırıklığına uğramış bu gezginler, daha ilk sayfalarda “Sırsız cam” (daha sonra Éluard tarafından ele alınmıştır), “Mutlak Ekinoks” gibi muhteşem ve esrarengiz başlıkların temasını haber verirler. Astrologların çok sevdiği doğa olaylarının çağrıştırılması: göktaşları, dolu, ayın evreleri, sesin duyulduğu tutulma<sup>17</sup>, “yıldızların yumuşak mırıltıları<sup>18</sup>.”

- Anılar kulaklarına çarptı. Kuyruklu yıldızlar, postişler, sahte patlamalar, rüyaların anahtarları, anlaşılmaz şarlatanlıklar. Sembollerin parıltısını ve canavarca çağrışımları anladı<sup>19</sup>.

Doğa taşıyor kazanından:

*Dünyanın Işığı, Suyun Havası ve Beyaz Saçlı Tabanca*'da, şiirsel metaforlar üzerinden gerçekleşen şey büyük başkalaşımın zamanıdır. Bu bağlantılar metalürjik mutasyonlarla sınırlı değildir ancak büyük hatları hala belirsiz kalan bir ağıın işaretlerini verir. “At Postacı” şiirinde, başkalaşıma maruz kalan bitkiler insanın eylemlerini gözetleyerek ona doğanın gizli güçlerine dair ipuçları sunar. Başka bir yerde Breton bize son metamorfozu, ölümün, yani tek başına bütünsel birliği üreten parçalanmanın başkalaşımını düşündürür. “Baltadaki Orman” “ünlü ikiliğe son verme zamanı geldi” diye herkesi uyarırken, şairin bilinci, renkler, elementler ve türler arasındaki engeli ortadan kaldırarak şeffaf bir bedende ölümden kurtulmuş olarak bulur kendini. “Vigilence”ta çözülme ve bütünleşmenin sürecini deneyimler:

Her şey sona erdiğinde görünmez olarak giriyorum gemiye  
Aldırmadan hayatın içinden gelip geçenlere ses veren adımlarıyla  
çok uzaklarda sürükledikleri

Görüyorum güneşin sivri köşelerini  
Yağmurun akdikeni arasında  
İnsani hattın büyük bir yaprak gibi yırtıldığını işitiyorum  
Tırnağı altında işbirliği içindeki yokluğun ve varlığım<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup>: Ay ve güneş tutulmasından söz ediliyor. (Ç.N.)

<sup>18</sup>: Manyetik Alanlar, Au Sans Pareil, Paris, 1920, s. 32.

<sup>19</sup>: A. g. e. s. 51

<sup>20</sup>: Poèmes: Le Revolver à Cheveux Blancs, Gallimard, 1948, s.89

O halde şunu söyleyebilir:

Ben sadece şeylerin kalbine dokunur, ipliği tutarım<sup>21</sup>

Bu yeryüzü ışığının parıltısında, metaforik vahiylerin yardımıyla ya da otomatik düşüncenin tetiklediği hipnotik sözel tonlar aracılığıyla sayıları, işaretleri ve çizgileri deşifre etmeye çalışır. “Suyun Havası”nda, sevilen kişinin başkalaşımı dünyadaki muhteşem ve baş döndürücü değişimlerle uyum içindedir ve şair, bir adanmışın duyumsadığı sevinç ve saygıyla yaklaşır büyük bir gül ailesinin yanına:

Ama dünya suyunkinden daha derin yansılarla doludur  
Sanki metal sonunda kabuğundan sıyrılmış gibi<sup>22</sup>

Daha sonra, “Fata Morgana” gibi, kıyamet şiirlerine geliriz:

Olmayan ya da olmayı bekleyen her şeyle  
Buluyorum İbis kuşu kaybolmuş birliğini<sup>23</sup>

Mısır'ın kutsal kuşuna yönelik bu hipnotize edici sataşmanın ötesinde, siyah kumsallar, ateşten diller, hermetik çan ve çoklu büyülerden oluşan bir dünyayı gözler önüne serer. İlk yaklaşımda, kafa karıştırıcı ve doğrudan tanımlarından yoksun olan imgeler, Breton'un "ebedi kılık değiştirmeler" olarak adlandırdığı şeyi temsil eder. Kendini tüm zaman ve mekân duygusundan kurtararak, "gizemli bir vahyin anlamı"ni arar; “Son ışının eğikliği”nin içine nasıl sokuluyorsa tarihin karmaşıklığı içine de öyle sokulur.

Kör kaderler arasında kendisini ilgilendiren kişisel bir anlam ararken, aydınlık ve güneş kelimelerinin birbirine karıştığı bir aydınlanma durumuna ulaşır ve nihayetinde Marsilya’da 1940 yılının kötü günlerinde yazılmış şiir mistik anlamıyla kullanılan güneş kelimesiyle sona erer.

---

<sup>21</sup>: A. g. e. s. 103, 104

<sup>22</sup>: A. g. e. s. 137

<sup>23</sup>: A. g. e. s. 190

Daha sonra *Arcane*'da, yanmış ama yok olmamış olanın geri kazanılması ya da diriltilmesi gibi büyük hermetik temaya ulaşıyoruz; bu, aynı döneme tarihlenen Aragon'un *Brocéliande*'ına da karşılık gelir; savaş yangınlarının hermetik, mistik, aynı zamanda güç kuvvet veren yorumu: "Yakarım ve canlandırırım, ateşin iradesini yerine getiririm. Büyülerim ve çoğalırım. Suyun serinliğine itaat ederim."<sup>24</sup> Ve yenilenmenin bütünüyle insansal boyutunda ısrar eder: "Hiçbir şekilde doğaüstü olmayan bir güç tam da bu ölümü yenilenmenin şartı haline getirir."<sup>25</sup> "Hayranlık uyandıran bir girişim"<sup>26</sup> yardımıyla, bu yenileşmeyi gerçekleştirmek için peri kızı Mélusine'den yardım ister.

İkinci Manifesto'da (1929) Breton, simyacıların din dışı<sup>27</sup> insanları dışlayan ve sırları birkaç inisiyenin<sup>28</sup> elinde tutan "Maranatha"sına başvururken, "Charles Fourier'ye Övgü" adlı yazısında da hermetizminin bir eğri izlediğine tanık oluruz. Fourier, Breton'un hermetizmine toplumsal bir boyut kazandırır ve Felsefe Taşını kişisel zevki için kullanmak yerine insanlığın hizmetine nasıl sunacağını bilenlerin modeli olan büyük bir "görüş sahibi"<sup>29</sup> kişi haline gelir.

Çünkü elinin altında felsefe taşıyla sen,  
ilk hamlene kulak verdin sadece; o da bunu vermek istemekti  
[insanlara  
Ama yoktu bir şefaatçi onlarla senin aranda<sup>30</sup>.

Bu övgü yazısında ilkel Uzak Batı uygarlığının fosil unsurları ile Fourier'nin toplumun mucizevi evrimine yönelik özelemleri arasında merak uyandırıcı bir bağlantı vardır! Şiir, gerçeklik çerçevesinde üretilen ilkel mucize kavramı ile Fourier'nin mucizevi bir şekilde "insan kaderinin iyileştirilmesini" arzulayan yeryüzü cenneti<sup>31</sup> rüyasını birbirine bağlayan bir köprü haline gelir.

<sup>24</sup>: *Arcane*, s. 124

<sup>25</sup>: A. g. e. s. 130

<sup>26</sup>: A. g. e. s. 125

<sup>27</sup>: *Profane* (fr.) (Ç.N.)

<sup>28</sup>: *İhitié* (fr.) Belirli gizli ayinleri tanınmasına ve bunlara katılmasına izin verilen kimse. Bir gruba, bir topluluğa, bir tarikata yeni katılan henüz deneyim ve bilgi sahibi olmamış kimse. (Ç.N.)

<sup>29</sup>: Özgün metinde geçen Fransızca "visionnaire" sözcüğü yerine kullanılmıştır.

<sup>30</sup>: *Poèmes*, s. 253

<sup>31</sup>: *L'Eden* (fr.) (Ç.N.)

Böylece, büyüsel başkalaşım sonuçta dünyanın etik dönüşümü ile özdeş hale gelir, her iki durumda da ideal bütünüyle insansal ve maddi düzlemde tasarlandığı için. Dolayısıyla Taşlaşmış Orman'dan ve Büyük Colorado Kanyonu'ndan Breton'un sesi Fourier'e çağrıda bulunmuştur:

- Ayaklarımın dibinde titizlikle konuk ettiğim bu okun her zaman güçlü yörüngesinin kanıtı olarak sizi yolların kavuştuğu noktadan selamlıyorum: "Ayrılık yok, heterojen olma durumu yok, doğaüstü ve doğal olan (gerçek ve gerçeküstü) arasında. Hiçbir boşluk yok arada. Bu bir 'süreklilik', André Breton'un sesini işittiğimizi sanıyoruz oysa bu Soulteaux Kızılderilileri adına bizimle konuşan bir etnograf<sup>32</sup>.

Daha sonra, aynı tonda şöyle devam eder:

- Bu 22 Ağustos 1945'te Mishongnovi'de yılanların nihai bir düğümle insanların ağızlarıyla birleşmeyi gerçekleştirmeye hazır olduklarını belirttikleri saatte büyük bir gizemle Kiwa Hopi<sup>33</sup> kutsal yeraltı odasına dalan merdivenin dibinden seni selamlıyorum.
- Amacı iç sıkıntısı içinde sözün bütünlüğünü korumak olan asırlık anlaşmaların derinliklerinden.
- Tohumun yükselmesini sağlayan güçlerle ittifakı mühürlemek için buyurgan bir biçimde toprağa vuran ayağı uyandıran yankının en derin dalgalarından<sup>34</sup>.

Eğer doğal olaylar insanın çözmesi gereken sembollere haline geliyorsa, soyut kavramları temsil etmezler, gerçekte, Breton'a göre insanın ölümlle dahi asla çıkamayacağı bu maddenin çeşitli ve çoklu biçimler almış patlamalarıdır.

---

<sup>32</sup>: Poèmes, s. 255-256

<sup>33</sup>: Modern Hopi ve diğer birçok Pueblo halkı arasında "kiva", yeraltında bulunan ve manevi törenler için kullanılan büyük dairesel bir odaya verilen isimdir.

<sup>34</sup>: Poèmes, s. 255-256

Sonunda, *Alanların Anahtarı*'nda (1953), Breton, kendisinin ana saplantısını canlı bir şekilde gösteren bütün önceki temaları bir araya getirir: tüm zamanların hermetikleriyle paylaştığı bir amaç olan insan anlayışını. "Yükselen Burç"ta ilksel bağlantılarımızı kaybettiğimiz gerçeğinden yakınsa da, yine de onları yeniden kurmayı umar, çünkü onları "analojik devitken" olarak adlandırır. Mistik ve poetik benzeşim arasındaki farka dikkat çekerek kendi hermetizminin esasında laik karakterinin de altını çizer. Bu farklılık, doğaüstünden kaçınan ve doğal güçler üzerindeki tüm zaferi bu dünyadaki esenliğe ayıran duyuşsal bir çerçeve içinde sürdürülür.

Aşkınlıktan öte hakimiyetin olanaklarını olumlayan bu iyimser hermetizmi, insani sefalet koşullarını ölçülü bir lirizmle de olsa oldukça uysal bir biçimde onaylayan ve sözde aşkınlığı çoğu zaman karşılıksız varoluşun salt sözel bir reddine indirgeyen stoacı hümanizmlerden tuhaf bir biçimde ayrılır. Aksine, Breton'un hermetizmi kabalistik bir tercihten doğmuş bir büyücünün kazanında ya da bir simyacılabunlaboratuvarında olduğu gibi uygulanmış ancak sonunda, insanın uyanıklık ve uyku güçlerini daha iyi kullanmak ve böylece düşlerine layık daha az da olsa insan onuruna yaraşır bir duruma ulaşmak için büyük çabasını müjdeleyen laik bir evanjelizme dönüşmüştür.

Claudel, Tanrı tarafından kontrol edilen bir yaratılışın oktavını tasavvur ederken, Breton evrenin şifreli bir dokusunu, "büyük devre" olarak adlandırdığı, kontrolü insanın kendi elinde olacak bir şeyi algılamıştır. Su, Claudel'de olduğu gibi Breton'un şiirsel imgelerinde de önemli bir rol oynar. Claudel'in şiirlerinde suyun bu dünyanın ve öte dünyanın unsurlarını bir araya getiren taşıyıcı bir işlevi vardır, oysa, Breton'da, tersine, çoğunlukla sonsuzlukla ilgili metaforlarını türettiği berrak ve ışıltılı şeffaflığın sembolü olan ve mat olanın kristalleşmesini sağlayan büyük arındırıcı özdür. Şairlerin panteist görüşünde doğa, doğaüstü bir yaratıcının varlığını ilan ederken, Breton'da insana kendi cesaret ve yeteneğini keşfetmesinde yardımcı olan bir güç olarak ortaya çıkar. İnsan doğanın gizlerini çözmeyi başardığı ölçüde de bunun çerçevesini genişletir. Breton için insanın özlemine çektiği tüm ölümsüzlük dramının yücelim noktası olan mücadele ve muhtemel zafer:

Mağarada etrafımı görmeye başlıyorum  
Berrak rüzgar kayıp kokusunu getiriyor bana varoluşun  
Sınırlarından kurtularak sonunda<sup>35</sup>

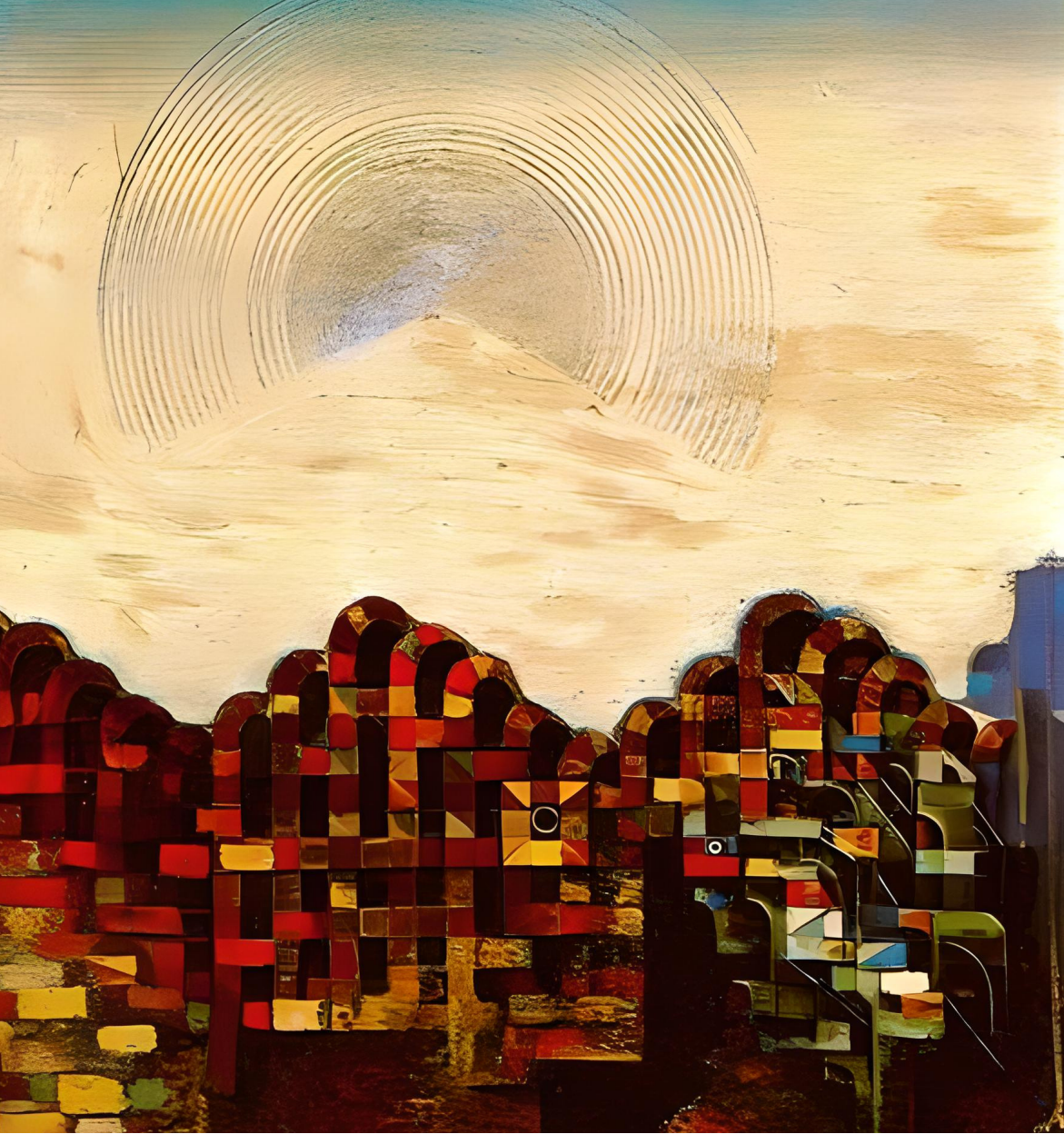
Hermetik Breton, “yasaklı bölgelerde sürekli gezintiler”i boyunca kaçınılmaz olarak *ayrı yola*<sup>36</sup> düşer. İnatçı, militan ve yalın uyanıklığı onu her *yoldan sapan*<sup>37</sup> kişinin kaderine maruz bırakmıştır: zulüm, dışlanma, davası uğruna can verme. Hiçbir din metafizik bingunluğunu dindirememişse de kendisini içten ve bütüncül biçimde poetik dönüşüme adanmıştır ve belki de döneminin yazarları arasında sadece kendisi hermetizmin temel tavrını başarıya ulaştırabilmiştir: bingunluktan vecde geçmek.

---

<sup>35</sup>: Poèmes: «Fata Morgana », s. 182.

<sup>36</sup>: Vurgu çevirmene aittir ve “ayrı yol” ifadesi özgün metinde yer alan Fransızca “l’hérésie” kelimesi yerine kullanılmıştır. (Ç. N.)

<sup>37</sup>: Vurgu çevirmene aittir ve “yoldan sapan” ifadesi özgün metinde yer alan Fransızca “hérétiqne” kelimesi yerine kullanılmıştır. (Ç. N.)



# *Yolculuğa Başlamadan Evvel, Paris Köylüsü'ne Dair...<sup>1</sup>*

Aragon'un Köylüsü bundan bir asır önce, yeni bir çağın şafağında yürümeye başladı. Duvarları, damarları, kuytuları, faunası, ilişkileri ve ihtimalleri yeni yeni oluşmaya başlamış, körpe bir kâinat parçasında, bir yeryüzü mekânında, bir organ kalabalığında, *şehirde* yolculuğa çıktı. Bu genç yürek, yolculuğuna, düşse tutkun zihnini, görünürün ötesini düşleyen öncüllerini ve *yeni* olana aç bakışını ortak etti. Şehrin ufkunu, başkalaşan manzarasını, kollarında can bulan yeni insanın hezeyanlarını, hazlarını, arzularını keşfetmek için kâhinin gözleriyle baktı ve orada, bu dünya resminde, yeni bir mitoloji gördü.

Köylünün bakışı -her sabah şarabın sarhoşluğunda uyanan, umutsuzluğun pençesinde göğsünü parçalayan Maldoror'un kuvvetli elleri ya da Şairin yeniyi bulmak için Bilinmez'in dibine inmeye davet eden dizesi ya da bir kır tanrısının boş sayfaya savurduğu talihin zarları ya da omuzlarından ayak bileklerine dökülen giysisini hafifçe kaldırarak meçhule doğru yürüyen Gradiva'nın adımları ya da omzuna uzanan eli, sokağın köşesinde hercai bir seraba dönüşerek boşta bırakan Nadja'nın düşe karışık gidişi ya da yıldızsız gecede, ölümsüzlükten bahseden kadının gözlerinde babasının gözlerini görünce *anlayan* Hebdomeros'un uykusu ya da kötülük çiçek açmaya başladığından beri *kardeş* bilinen okura bir avuç tozda gösterilen korku gibi- yeni bir estetiği, *moderni* inşa etti.

<sup>1</sup>: Bu yazı Louis Aragon'un Yapı Kredi Yayınları'na yayınlanan Paris Köylüsü kitabının önsözüdür.



“Geceleri, yatağa uzandığımda, iki üç sayfadan okuyamıyorum çünkü kalbim o kadar hızlı çarpmaya başlıyor ki kitabı bırakmak zorunda kalıyorum. Ne müthiş bir uyarı” Walter Benjamin, 1935 yılında Theodor Adorno’ya yazdığı mektubunda böyle bahsediyordu Aragon’un sürrealist manifestosu *Paris Köylüsü*’nden. Dönüşümün sahiciliğine yönelik bir uyarıyla karşılaştığını, Soupault’nun deyişiyle bir işaret fişeği gördüğünü söylüyordu. Aragon’un Köylüsü, Paris’e ithal edilmiş bir yaşam planı uyarınca, bizzat insan tarafından inşa edilmiş olan yepyeni bir insan dünyasının parçalarında, bulvarlarda, sokaklarda, kaldırımlarda, pasajlarda bir işaret fişeği gibi dolaştı, restoranların, kafelerin, dükkânların vitrinlerinde, kesintisiz bir akışa teslim olmuş fanilere görünmeyen sihirleri gördü, gördüklerini kayıt altına aldı, henüz çocukluğunu yaşayan bir zihin yumağının, bir kanaat kalabalığının, şehirle bütünleşmiş yeni bir türün hazlarının, arzularının ve sefilliklerinin izlerini parklarda, ormanlarda sürdü, aynı yolculukta hem bir zihin, hem bir şehir haritası çıkardı, modernin başkenti Paris’in ve modern zihninin dolambaçlarına daldı. *Paris Köylüsü*, bu yolculuğun kaydından doğan, zihnin ve düşün üretici gücü kadar kuvvetli, kemerli kapıları moderne açılan pasajların dünyası kadar zengin bir şiirsellikle somutlaştı. Tarihin insanlığı sürüklediği noktada, *Dada’nın küllerinden yeni bir maraz, bir baş dönmesi, çılgınlığın ve karanlığın oğlu sürrealizm* doğmak üzereyken, yeryüzünde düşün egemenliğine selam duran zamandan bağımsız zihinlerin kitaplığına bir cilt daha eklenmiş oldu. Kitabın 1966 yılındaki baskına ilştirilmek üzere -kesil olmamakla birlikte kuvvetle muhtemel- Aragon tarafından yazılmış notta, *Paris Köylüsü*’nün, sürrealizmin çağında, kaynağına doğru yol aldığını ilan ediliyordu: Nerval’in *Ekim Geceleri* ve Apollinaire’in *İki Kıynın Avesi*.

Köylünün gece yürüyüşlerine eşlik eden André Breton'un *Nadja*'sıyla birlikte sürrealist edebiyatın iki öncü metninden biri olan ve Benjamin'in kendi ifadesiyle *Pasajlar*'ın oluşumunda derin izleri bulunan *Paris Köylüsü*, Breton'un *Sürrealist Manifesto*'yu yayımlamasından birkaç ay önce, 1924 yazında şekillenmeye başladı; Aragon o yaz *Opera Pasajı*'nı, 1925 başında *Buttes-Chaumont'da Tabiat Duygusu*'nu ve aynı yılın sonlarına doğru *Köylünün Düşü*'nü kaleme aldı. Kuşkusuz içinde bulunduğu çağ ile aynı soluğu soluyan ve bu bakımdan, sözcüğün sahici anlamıyla - ve Agamben'in işaret ettiği üzere, *bakışını kendi zamanına diken, asrının ışıklarının kendisini körleştirmesine izin vermeden, en mahrem karanlığı yakalayabilen* çağdaş bir zihnin yazıya döktüğü bu metinler, kaçınılmaz olarak, yeni oluşan dünyanın hem biçimine, hem ruhuna tanıklık ettiler; köhne duvarların yıkıntıları üzerinde yükselen pasajların, bahçelerin, binaların biçimsel yeniliği ve bu yeni dünyanın insanının genç zihnindeki karmaşa, cüret, heyecan ve çalkantıyla karışan modernin hissiyatı, şairin satırlarında suret kazandı. Eserin yazımının üzerinden geçen yaklaşık kırk yılın ardından, Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*'de insanların inancını yitirdikten sonra birer romansa dönüşen geçmişin bütün mitolojilerini inceledikten sonra bu süreci tersine çevirmek düşüncesini geliştirdiği söylüyordu: *Kendini başlı başına bir mitoloji olarak sunacak bir roman meydana getirmek. Kuşkusuz Modernin mitolojisini.* Köylünün eşliğinde, yeni şekillenen bir zihin türünün ve yeni tanrıların eylemlerine sahne olan şehirde yürümeye, bu yaşayan çoğul organizmayı sabitleyip gözlemlemek yerine onun bir parçası olarak bir düşünce deneyine gönüllü olmaya ve okuru bu yürüyüşte yanına almaya bu düşünce kaynak oldu. Geçmişin ve şimdinin müşterek çıkarlarda buluşan zihinleri, Aragon'un gezgininin adımlarında, modern olanı, sözcüğün tam anlamıyla keşfe çıktılar. Karanlıkta kaldığı yılların ardından 1919'un başında Breton tarafından yeniden gün yüzüne çıkarılan Lautréamont'un devrimci, yıkıcı, tutkulu lirizmi Paris'in pasajlarında gezindi, bu şiddetli ve aç gözlü yazınsallık Aragon'la geleceğe taşınyordu: "Kabul görmüş roman biçimini temel alarak, kurgusal yazına hükmeden bütün kuralları yerle bir edecek, ne öyküleyen, ne karakter tahliline başvuran, eleştirmenlerin ellerini boşa bırakacak yeni bir roman türü üretmenin peşindeydim." Şehir gezgininin bakışına açılan yeni, yazarın satırlarındaki yeniye or-

tak oldu ve buradan yeni bir zenginlik doğdu. Köylünün şehir yolculuğunda rastladığı afişler, ilanlar, tabelalar ve haritalar metnin asal parçalarına dönüştü. İmge, bu poetik manifestoda hükümranlığını ilan etti, öngörüldüğü üzere ölçüsüzce ve tutkuyla kullanıma sokuldu. Dada'nın yıkıcı şiiri, Kant'ın savlarıyla karşı karşıya geldi. Bir dükkân vitrininde gündüz düşlerine meyleden şairin fani sözcükleri, felsefi ikiliklere ve aklın Kartezyen hükümdarlığına isyan eden felsefecinin itirazlarıyla buluştu. Gözlemcinin titizlikle hesap ettiği mekân haritası, açılıp kapanan bir akordeon körüğünün karşısında dalgalanan zihnin dolambaçlarında kayboldu. Aragon'un kendi ifadesiyle, "günün birinde, sanki yeni bir dil arıyorken, kendini ansızın yaparken bulduğu bu faaliyet, *Paris Köylüsü*'ne dönüştü" ve yeni bir zenginliğin doğumunu müjdeledi bu göçebe yazı. Seraplarla ve tuzaklarla dolu şehrin insana verdiği yeni mekân, yazarın zihninde yeni bir mekânın taslağına dönüştü, Apollinaire'de şekillenen harfler, Mallarmé'de biçim kazanan boşluklar gibi, *Paris Köylüsü* bizlere yepyeni, bakir bir mekân olarak sunuldu: Modern şairin zihin mekânı olarak. "*Paris Köylüsü*, o zamanlar olduğum kişinin romanıdır; tasvir yalnızca mekânlara, öykü yalnızca zihin evrimine tanınmış ayrıcalıklardır; dünyanın mitolojik tasarımıyla başlar, vaat edilmiş fakat tamama ulaşmayan bir materyalizme doğru ilerler."

Breton, 1952'de A. Parinaud'nun Aragon ve *Paris Köylüsü* hakkındaki bir sorusuna, onun *olağanüstü yol arkadaşlığı halen gözlerimin önünde* diyordu. Okuru düşün topraklarına davet eden *Paris Köylüsü* için kusursuz bir sözcük seçimi: *olağanüstü*.



*Valentine Hugo, André Breton, Nusch Éluard*

# Önsöz<sup>1</sup>

İşte kelimenin tam anlamıyla bir gençlik dönemi kitabı, ama aynı zamanda genç kalmak için bir kitap.

1919 yılı ilkbaharında, André Breton ve Philippe Soupault sadece *Manyetik Alanlar*'ın değil aynı zamanda, otomatik yazı tekniğinin ürünü olan sayısız metni dışında, “*Vous m’oubliez*” ve “*S’il vous plaît*” adlı tiyatro eserlerinin doğacağı yazı yöntemini deneyimlemeye başladıklarında, biri 21 diğeri ise 22 yaşındadır. Aynı yaşta, Rimbaud şiirle başını kesiyor, Isidore Ducasse *Maldoror’un Şarkıları*’ndan kopuyor *Şiirler*’in yer alacağı geleceğin kitabında bu Önsöze meydan okuyordu.

1918’de hala orduda görev yapan Breton ve Aragon, görevlendirildikleri hastaneye gidip geceleri nöbet tutmaya gönüllü oluyorlar ve orada saatlerce Lautréamont Kontu’nun şeytani ilahilerini yüksek sesle okuyorlardı. Bir sonraki yıl, Breton Milli Kütüphane’de Nisan ayında Littérature’ün, Soupault ve Aragon’la birlikte kurduğu dergi, ikinci sayısında yayınlanan *Şiirler*’in tek örneğini kopya ediyordu.

<sup>1</sup>: Manyetik Alanlar’ın 1971’deki Gallimard baskısından alınmıştır.

<sup>2</sup>: Sırasıyla Türkçede, *Beni unutacaksınız* ve *Lütfen* anlamına gelmektedir. (C.N.)

Yazıya dökenlerin<sup>5</sup> kafasında “*Manyetik Alanlar*’ın tam da genç Ducasse tarafından ölümün eşliğinde haber verilen geleceğin kitabı olduğu düşüncesi bize oldukça cazip geliyor. Bir bakıma bu yenilikçi gencin isteklerine cevap veriyorlar. “Şiir herkes tarafından yazılmalıdır, bir kişi tarafından değil.” *Manyetik Alanlar*, *Şiirler*’den ziyade *Şarkılar*’la boy ölçüşüyor. Maldoror’un sapkın ve bilgece bir karakter taşıyan retorik aşırılığı, bir tavşanının derisini yüzer gibi Pascal’ı ve Vauvenargues’ı düşüncesinden döndüren Ducasse’ın görünüşte konformist yavanlığı, gözle görünür itirazlarına rağmen, her türlü yasak ve ahlaki kaygının ötesinde, otomatik sesin fişkırmasına olanak sağlayan şiddetli bir türbülans alanı oluştururlar.

*In illo tempore*<sup>4</sup> -Mircea Eliade’nın ifadesiyle, İnsanlar açısından efsaneleşmiş bir zamanı bu şekilde anmakla yetineceğim- savaşı yeni bitmişti. Dönemin liderleri Versailles Antlaşması’nı baltalamak, Alman devrimini boğmak ve Zapata<sup>5</sup>’ya suikast düzenlemekle meşguldü. Kamuoyu, Landru vakası uğruna III. Enternasyonal’in kuruluşunu görmezden geliyordu. Caz Avrupa kıyılarına ulaşıyordu. Max Ernst ilk kolaj denemelerini yapıyordu. Miro ve Man Ray Paris’e gelmişti ve Marcel Duchamp, Mona Lisa’nın gülümsemesini “predalinist”<sup>6</sup> bir bıyıkla süslemişti; bu, Duchamp’ın eserin altına düştüğü bulmacalı bir altıyazı ile pekiştirilen bir tür hakaret girişimiydi: LHOQ<sup>7</sup>

Bir mizah ustası olan Jacques Vaché, Nantes’ta bir “uyuşturucu partisi” sırasında hayatına son vermişti. Birkaç yıl sonra Breton şöyle yazacaktı: “Ölümü rastlantısal sayılabilecek bir ölüm olması bakımından hayranlık uyandırıcıydı. Herhalde kırk gram kadar afyon almıştı, sanıldığı gibi deneyimsiz bir içici de değildi. Ancak, talihsiz arkadaşlarının Vaché’nin hayata veda ederken istediği uyuşturucunun kullanımından habersiz olmaları ve onların hesabına son bir şaka yapmak istemiş olması oldukça büyük bir ihtimaldir. Biliyoruz ki dönemin koşullarından kendine bir ders çıkarmamış olması nedeniyle Breton onun şair olmaması gereken biri olduğunu düşünüyordu”.

<sup>3</sup> Özgün metindeki “scripteur” sözcüğüne karşılık olarak kullanılmıştır. (Ç.N.)

<sup>4</sup> “In illo tempore” Latince “o zamanlar” anlamına gelir ve Mircea Eliade tarafından tarih öncesi tanımlamak için kullanılan bir terimdir. (Ç.N.)

<sup>5</sup> Emiliano Zapata (1879- 1919), Meksika’da 1910 devriminin kahramanlarından biri. (Ç.N.)

<sup>6</sup> Salvador Dalí’nin ünlü bıyığından söz edilmektedir. (Ç.N.)

<sup>7</sup> Bu Marcel Duchamp’ın ünlü Mona Lisa tablosunun bir kartpostalı üzerine bir bıyık çizerek sanatın işlevsizliğini vurguladığı eserinin altına düştüğü bulmacalı bir alt yazıdır. Duchamp’ın bu esere hayran olan Dalí daha sonra bu şekilde bıyık bırakmıştır. LHOQ harfleri telaffuz edildiğinde “elle a chaud au cul” şeklinde ayıpçı bir anlam çıkmaktadır. (Ç.N.)

Apollinaire'in "telgraf teliyle romantizme şöyle bir çeki düzen verdiğinden ve dinamoları bilmediğinden" şüphelenen Vaché, "avangard" olsalar bile tüm edebiyat ve sanatı dava konusu yapmaya başlamıştı bile. Bu kızıl saçlı, çekik gözlü Nantes'lı adam, Duchamp'ın *Kral ve Kraliçe*'sindeki "çıplaklar" kadar "hızlı" bir enerji kaynağı olan dinamolar hakkında bilgi sahibi olmanın tercih edilir olduğunu düşünüyordu.

Sürrealizme dönüşecek olan ilk denemelerin referanslarını dönemin bilimene ilişkin araştırmalardan alması bu açıdan dikkat çekicidir. *Manyetik Alanlar* açıkça elektromanyetizma ile bağlantılıdır. Breton'a göre, başlangıçta "**Çökeltiler**" olarak adlandırılmaları amaçlanmıştı, ancak kuşkusuz bu başlık hala çok fazla madde demektir ve yeterli enerji anlamına gelmiyordu; klasik kimyanın şaşırtıcı klişeleri "eski şiirsel şeyler" ile aynı anda terk edildi. Maddi ve düşünsel evren, her şeyin birbiri içine girdiği ve 'telsiz' iletişimi kurduğu, sürekli titreşim halindeki bir güç alanından başka bir şey değildir.

1924'te neredeyse gerçekliğin yokluğuna ilişkin söylemi yeniden başlatacak şey, telefon uygulamaları alanında yeni ortaya çıkan bu son tabirdir (o zamanlar radyo değil TSF: Kablosuz telefon olarak adlandırılıyordu). "'Telsiz', sözlüğümüzde yerini çok yeni almış bir tabir, talihi çağımızın hayalini bile kuramayacağı, insan düşüncesinin çok nadir ve özellikle yeni buluşlarının düşündüremeyeceği kadar hızla yükselmiş bir tabir."

Dönemin şartları ile ilgili bir durum! Ama aynı zamanda tamamen reddediş ve bilinçlenme içinde olan bu genç insanların ruh halini de göz önünde bulundurmamak gerek. Edebiyat onlara ihanet etmişti. Aşırı incelikle kuşkusuz. Ducasse'in "**tık, tık, tık**"larına kulak vermeniz yeterli olacaktır. Ama daha da kötüsü, en ünlü çığırtkanların bazılarının şahsında kendini 'savaş çabalarının hizmetine' soğanların yerine koyarak. Breton 1952'de verdiği röportajlarda şunları söylüyordu: "*Elbette savaştan dönmüştük, ama dönemediğimiz şey, o zamanlar 'beyin yıkama' olarak adlandırılan ve dört yıl boyunca hayatta kalmaktan ve -nadir istisnalar dışında- türdeşleriyle iyi geçinmekten başka bir şey istemeyen insanlar olarak bizi, acımasızca kırılıp geçirilen, gözü dönmüş, yabancı yaratıklara dönüştüren şeydi*". Şöyle devam ediyor Breton: "*Terhis edilenler, elbette kendilerine savaşmak için bu kadar iyi nedenler sunanlara gözlerini kısarak bakıyorlardı*". Bunların arasında, en arka sıralarda bulunanların başında neredeyse özgürlükçü olan ilk bireyci konumunda hain olarak damgalanan Barrès vardı: Dada yakında onun hükmünü verecekti.

Ergenlikten sonra bu fedakâr kuşağa ilham kaynağı olan neredeyse her şeyden kopuş ona en azından garip bir erişilebilirlik kazandırdı: "Otel odamdaki masanın etrafında saatler geçiriyorum, Paris'te amaçsızca dolaşıyorum, akşamları Châtelet Meydanı'ndaki bir bankta tek başıma geçiriyorum (...) Bu, yalnızca birkaç arkadaşımı, yani benimle aynı sıkıntıyı yaşayanları kabul eden neredeyse tam bir kayıtsızlığa dayanıyor..." (Breton, Entretiens) Soupault da bu sıkıntıyı paylaşanlardan biridir. Breton 1930'da *Manyetik Alanlar*'ın birinci sayısına notlar düşerken şöyle yazmıştır: " O zamanlar... örneğin Soupault'daki düşünce alıştırmalarına atfettiğim belli bir karşılık beklememe erdemine çok önem veriyordum. O zamanlar tüm arkadaşlarım arasında, oluşturmak istediğim gerçek titizlikle hiçbir biçimde bağdaşmayan belirgin titizlik kaygısından en az etkilenen kişi Soupault gibi görünüyordum bana."

Bu titizlik çabası ve her şeyden önce deneysel bir çabadır. Breton'un tıp eğitimi ve pratiğinin yanı sıra, belirsizliğe ve sürekli içini dökmeye mesafeli olan zamanın biliminin çekiciliği (görünmez altında yatan dalgaların, güçlerin ve ışımaların sayımı ve ölçümünün peşinde koşan) bu iki yazarın eşi görülmemiş bir girişime doğru erişilebilirliğini yönlendirmede yarış içinde olacaktır. Manifestodaki ünlü pasajı- ki gerçekten bu ünü hak etmiştir- bir kez daha hatırlamakta fayda var: "*O sırada Freud'la meşgul olduğum ve savaş sırasında hastalar üzerinde uygulama fırsatı bulduğum muayene yöntemlerine aşına olduğum için, deneğin eleştirel zihninin üzerinde hiçbir yargıda bulunamayacağı, dolayısıyla hiçbir suskunlukla gölgenemeyecek ve mümkün olduğunca tam olarak konuşulan düşünce olacak hızlı bir akışa sahip bir monoloğu bu hastalardan elde etmeye çalışmak yerine kendimden çıkarmaya karar verdim.*

*İşte bu erişilebilirlik düşüncesiyle, ilk sonuçlarını kendisiyle paylaştığım Philippe Soupault ve ben, bu niyetin doğruracağı edebi sonuçları takdire şayan bir şekilde küçümseyerek kâğıdı karartmaya girişmiş olduk."*



Daha önce söz ettiğim ve zamanı gelince tekrar değineceğim *Manyetik Alanlar*, Breton'un yorumuna göre, esas olarak, ateşli bir tutkuyla, çılgınca bir çalışma sonunda sekiz günde yazılmıştır: "*Günlük otomatik yazı pratiği – kimi zaman kendimizi sekiz ya da on saat boyunca buna vermemiz gerekiyordu- ancak daha sonra bütünüyle tutarlı ve birbirleriyle ilişkili hale getirilecek olan bazı geniş kapsamlı gözlemler yapmaya yöneltti. Şu anda esenlikle, neredeyse keşif sarhoşluğu içinde olduğumuz da bir o kadar doğru. Yaşadığımız şey değerli bir altın damarını yeni ortaya çıkarmış birinin durumuna benziyor*". (Breton, Entretiens)

Bu coşku sıkıntısız ve hatta tehlikesiz değildi. "Her şeye rağmen ilerlemekte zorlanıyorduk, halüsinasyonlar pusuda bekliyordu. Hiçbir şeyin artık ilerlemediğini söylerken abarttığımı düşünmüyorum. Birkaç bölüm daha v<sup>''''''</sup> hızında (v'den çok daha hızlı) yazılıysaydı muhtemelen şu anda bu kopya ile ilgileniyor olmazdım". (1930 yorumu) Kitabın *Eclipses*<sup>8</sup>'de yer alan bir pasajı hakkında.

*Üst omurgalı katedral sızıntısı.*

*Bu varsayımların son savunucuları ise kapatılan kafelerin önündeki tepede yerlerini alıyor.*

*Kadife pençe lastiği..*

Breton, sayfa kenarında her zaman aynı yorumda bu cümlelerin kendisine bazı rahatsızlıklar verdiğini belirtiyor. "*Bir öğleden sonra (...) Etoile'de kediler tarafından takip edildiğime ikna olmayı ona borçluyum (Ama bana inanmanızı rica ediyorum: sadece belki de arabalar)*"

Yüksek dozlarda tüketilen veya üretilen otomatizmin halüsinasyona neden olan özellikleri, ilk takipçileri arasında çözüm olarak intihar saplantısını güçlendirebilirdi sadece. Jack Vaché, yukarıda bahsedildiği gibi, yakın zamanlarda tarafını tutmuştu. Savaş mektuplarından biri başka bir örnek olmadan incelenmesi söz konusu olmayan ölüm sonrası bir çağrı niteliği taşıyan bu afacanlıkla ilgilidir; "*ya biz de ardımıza bakmadan gitmek yerine kendimizi öldürmeyi seçmeseydik?*" *Manyetik Alanlar* zaten bir intihar simülasyonu ile biter: "**Her şeyin sonu**" başlığı altında üzerine şu kelimeler yazılmış bir kartvizitin tıpkıbasımı:

<sup>8</sup>. *Manyetik Alanlar*'ın bir bölümü. Türkçede ay ve/veya güneş tutulmasını karşılamakta olup "Tutulmalar" anlamına gelmektedir. (Ç.N.)

## ANDRÉ BRETON & PHILIPPE SOUPAULT ODUN&KÖMÜR

P.P.C.'nin yerini tutar. Yazarlar iz bırakmadan ortadan kaybolmayı düşünmüşler ya da en azından öyle davranmışlardı. Örneğin “Odun ve Kömür”, bu zavallı küçük dükkanların anonimliği. (Breton'un 1930 tarihli yorumu).

Aynı dönemde yazılan ve sahnelenmeyen bir oyun olan “*s'il vous plaît*”in son perdesinde, yazarlar çekip gitmek yerine sahnede birlikte kendilerini öldürmeyi düşünüyorlardı. (yoksa düşünüyormuş gibi mi yapıyorlardı?) Üstelik bu son perde, Breton tarafından *Manyetik Alanlar*'ın ve ona eklenen iki oyunun yeniden baskısı için Alain Jouffroy'a emanet edilmiş ama ölüm yılı olan 1966'ya kadar kasıtlı olarak yayınlanmadan tabu olarak kalmıştır. Bulunması imkânsız hale gelen bu metinlerin yeniden “dolaşıma” sokulması için yarım yüzyıl beklemek gerekti. Kendi adıma, bu gördüğüm şeye, birkaç ay boyunca ölüm içgüdüsünün tehlikesiz bir şekilde yeniden ortaya çıkmamak ya da geri dönmek üzere boyun eğmesi anlamına gelen bu duruma itiraz etmeyeceğim.

Breton'un ölümünden kısa bir süre sonra Louis Aragon, “Les lettres françaises”in iki sayısında o döneme ilişkin çok sayıda anısını kamuoyuyla paylaştı. Ölümünden sonraya rastladığı için reddedilmeyeceği daha da kesin olan akıl almaz 'uzlaşma' girişimi gibi, bu hoş sabırsızlık da şaşırtıcıydı. Bu metinlerin yine de büyük ilgi uyandırmayan belgeler olduğu söylenemez. Özellikle Aragon, yeni terhis olmuş bir halde Haziran 1919'da nasıl Paris'e döndüğünü, arkadaşlarını henüz tamamladığı deneyimin etkisinde bulduğunu anlatır: “*Yüzü ve adı olmayan bir şeyin ortasına gelmiştim. Philippe kendini açıklamaktan kaçınıyordu. Breton olanlar hakkında kısa kısa konuşuyordu.*” Okuma, Saint-Michel Bulvarı'ndaki kafede, La Source'da, baş başa gerçekleşir; Soupault katılmaz. Aragon'un tanıklığına göre, Breton okumak üzere olduğu metnin ilgi çekiciliği konusunda yeterince kararsız görünmektedir. Dinleyicilerinin hangi kısımların kendisine, hangi kısımların Soupault'ya ait olduğunu anlayıp anlamayacağını merak etmektedir. Aragon'un gözlemine göre, mesafeli bir şekilde belli bir bütünlük sağlanır. *Manyetik Alanlar*, iki ayrı

zihnin ve tek bir yazarın eseri haline geldi ve yalnızca ikili bakış, Philippe Soupault ve André Breton'un yüksek sesle konuştukları bu karanlıkta kendilerinden önce kimsenin geçmediği yolda ilerlemelerine olanak tanıdı. Bugün elimizde bulundurduğumuz gereken ve tamamlanmadan öncede içimde inancımı taşıdığım bu eşsiz metin bu şekilde ortaya çıkar. Stéphane Mallarmé'nin dünyaya son vermesini ve aynı zamanda her şeyi yeniden başlatmasını istediği kitabın değil, edebiyatın bütün tarihinin değiştiği bu yüzyılın şafağında.

*Manyetik Alanlar*, yazıldığı yıl "Littérature" Dergisi'nde yayınlandı ve ertesi yıl "*Sans pariel*"de cilt halinde bir araya getirildi (300 kopya). Böylece, yaratıcıları Dada'ya katılmadan hemen önce, sürrealizm, kaderi otomatizme bağlı olduğu ölçüde, kendisine 1924 *Manifestosu*'nun vereceği "resmi" kimliği daha önceden elde ediyordu.

*Manyetik Alanlar*'ın totem hayvanı, toprakların bereketli faunası ve florası arasında kendini tam bir kehanetçi olarak ortaya koyan keşiş yengeç<sup>9</sup>dir. Pierre Larousse tarafından verilen ansiklopedik tanım tekrar okunmaya değer: *PAGURE*. (Latince *pagurus*; Yunanca *pagouros*'tan, "*pegnumi*" kökünden oluşan, düzeltmek<sup>10</sup>, sokmak<sup>11</sup>, ve "*oura*" kelimesinden, kuyruk. Bu kabuklu, boş kabuklara yerleştirdiği yumuşak bir kuyruğa sahip olduğu için böyle adlandırılmıştır).

Kabuk. "*Paguriens*" ailesinin bir türü olan, tüm denizlerde yaygın olan çok sayıda türden oluşan ve genellikle keşiş yengeci olarak adlandırılan, on ayaklı kabuklular cinsi.

*Keşiş Yengeci Söylüyor* başlıklı bölüm dışında, *Manyetik Alanlar* bu hayranlık uyandıran hayvanın analogik bir tanımını da içerir. (Breton'un daha sonra sayfa kenarında belirteceği gibi.) Münzevi yengecin bir özelliği ya da işleviyle doğrudan ilgili olan kelime ve cümlelerin altını çizdim: "*Bir zamanlar tüm rüzgârlara açık olan ruhların girişi o kadar tıkalı ki, artık talihsizliğe geçit vermiyorlar. Kendilerine ait olmayan kıyafetlerine göre yargılanıyorlar. Ertesi gün geri döndüklerinde moda çoktan değişmiştir. Bir bakıma bu kabukların ağız olan sahte boyun, yerini siz bakmadığınızda penceredeki en güzel yansımaları yakalayan büyük bir altın pençeye bırakır. (...) Bu, çiçek sapından gözleriyle ilerliyor etrafı yoklayarak. Tam fosfor oluşumundaki gövde, güne ve terzi dükkânına eşit uzaklıkta kalır. İnce telgraf antenleriyle çocukların uykusuna başlanır.*" (Manyetik Alanlar, Beyaz Eldivenler)

<sup>9</sup> La pagure (fr.) Türkçede "yalnızca yengeç" olarak da adlandırılmaktadır. (Ç.N.)

<sup>10</sup> Özgün metinde sadece "ajuster" fiili aynı zamanda, ayarlamak, kurmak anlamlarına da gelmektedir. (Ç.N.)

<sup>11</sup> Özgün metinde "enfonceur" fiili aynı zamanda koymak, geçirmek, takmak, batırmak anlamlarına gelmektedir. (Ç.N.)

*bir altın pençeye bırakır. (...) Bu, çiçek sapından gözleriyle ilerliyor etrafı yoklayarak. Tam fosfor oluşumundaki gövde, güne ve terzi dükkânına eşit uzaklıkta kalır. İnce telgraf antenleriyle çocukların uykusuna bağlanır.” (Manyetik Alanlar, Beyaz Eldivenler)*

Otomatik bir metinde oldukça kesin olan bir tanımlamanın görünürdeki anormalliğine geri döneceğim. Burada benim için önemli olan keşif yengecin kendine ait olmayan bir kabukta yaşama yeteneğine sahip olmasıdır. Bu kurgulanmış hibrit halde hangisi “ben”, hangisi öteki? Aynı şekilde, otomatik konuşmada kimin konuştuğunu biliyor muyuz, uyanık halde, mantıklı, görünür özne mi yoksa hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediği bu içsel yabancı mı? Dahası eğer iki yazar, bunun değişen kıtalar halinde ya da başka biçimde her birinin bireyselliğinin özel ve indirgenemez olarak ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde konuşmasına izin verme konusunda anlaşmışlarsa, gerçekleştirdikleri bilinçaltı konuşmaların birbirinin yerine geçirilir olmadığını nasıl iddia edebiliriz? Böyle bir soruyla karşılaşan keşif yengeç kaşlarını çatar ve kehanette bulunur: “İki kafa, bir terazinin iki kufesi gibi...” ya da yine. “Tek bir beyin keşfediyoruz ve orada kırmızı karıncalar var.” Cevapsız kalan sorular kaybolur ve tek bir soruya indirgenir: otomatik yazıda dil ne hale geliyor?

Mallarmé, dili yalnızca iletişime odaklanan araçsal işlevinden kurtararak arındırmayı hayal etmişti. Sonuçta hiçbir şeyin söylenmediği (söylenenin ötesinde) ve gösterenin gösterilene umursamadığı bu düzlemde, söylem, indirgeme ya da yüceltme yoluyla- bu bir zevk meselesidir- katışıksız bir zevk nesnesi haline gelir. Bu tür nesnelere, ortadan kaldırılmış, ıvır zıvırlar, çabuk eskirler ve Breton, Soupault ve o zamanki arkadaşlarının farkına vardıkları şey de buydu. Vurgulamak gerekir: Giriştikleri teşebbüs, incelik ve yüzyıl sonu müstehcenliğine yönelik eğilimin şiddetli bir şekilde tersine çevrilmesi olmuştur. Elde etmeyi istedikleri yaratı işlenmemiş bir üründür, tinsel olmasa bile en azından psikolojik bir gerçekliğin dolaysız ifadesidir ve özgür dize olsun olmasın, koşuk düzenlerin yapaylıklarına karşı çıkmaktadırlar. Savaşın iğrenç gerçekliği estetik sanat eserleri evrenini yerle bir etmişti: Kan ve çamur gerçeğinin karşısına tutarlı bir gerçeğin korkusuzluğunu çıkarmak acil hale gelmişti. Bu anlamda, gerçeküstü bir üstdil yaratma isteği haklılığını radikal psişik gerçekçilikle onaylıyordu.

1930 tarihli yorumdan bildiğimiz üzere, *Manyetik Alanlar*'ın yazarları deney yapmaya istekliydiler, bu nedenle yazma hızlarını kasıtlı olarak artırdılar.

Başlangıç hızı (Breton tarafından "v" olarak adlandırılmıştır) çok yüksektir ancak bir konu olmasa da en azından bir durumla uyum içindedir." Umutsuzluğu" işleyen ve Eserin açılış bölümünü oluşturan Sırsız Ayna işte bu hızda yazılmıştır: ""Bizler su damlalarının tutsağı olarak ebedi hayvanlardan başka bir şey değiliz. Sessiz sedasız şehirlerde koşuyoruz ve büyülenmiş afişler bize dokunmuyor artık..." Böylece ses tonunun bir uçtan diğer uca uzaktan büyüü bozulmuş, tını da susturulmuş oluyor. Breton kitabın en güzel pasajını bu bölümde oluşturuyordu. Soupault'nun yazdıklarından; işte: "*Bedenimize kazanmış pencere kalbimize açılıyor. Orada, öğle saatlerinde altın parıltılı esmer kızböceklerinin konuştuğu, şakayık kokan uçsuz bucaksız bir göl görüyoruz. Hayvanların birbirlerini seyretmeye geldikleri bu büyük ağaç nasıl bir şeydir? Yüzyıllar önce ona bir içki doldurmuştuk. Girtlağı samandan daha kuru muazzam kül yığınlarıyla dolu. Biz de gülüyoruz ama dürbün kullanmadan uzun süre bakmamak gerek. Günahlarımızın asılı olduğu bu kanlı koridoru, grinin boydan boya kuşattığı bu nefis tabloda, herkes oraya geçebilir."*

V'den büyük olan hız, yani v" aslında mümkün olan en büyük hızdır. Yazarken bu hız aşılmamıştır. *Eclipses ve Keşiş Yengeç Söylüyor II* bu hızda yazılmıştır. V hızı hala bir özneyle yetinse de, v", yerini gönüllü olarak ortak duyunun ifade edebileceği şeye; akıldan geçen her şeye, bununla birlikte hiçbir şekilde (bundan kuşku duyabileceğimiz) herhangi bir şey olmayan şeye bırakıyor: "*Bu ovaya arkanızı döndüğünüzde çok büyük yangınlar görebilirsiniz. Çıtırtilar ve çığlıklar kayboluyor: Bir borazanın duyuru yapan yalnız sesi bu ölü ağaçlara canlılık veriyor"*.

"*Dört ana noktada gece doğuyor ve bütün büyük hayvanlar acı içinde uykuya dalyor. Yollar, evler aydınlanıyor. Yok olan harika bir manzara oluyor"*. Bu noktada, birbirlerinden habersiz olarak aynı şekilde aynı konuyu, dünyanın sonu konusunu, elen alan metnin istemsiz tutarlılığının yazarlarını muaf tutabiliriz. Bu girişimlerinde yazarlar, iki yüzyıldır romansı tamponları oyalayan Yuhanna'nın görüsünün dört büyük benekli hayvanını bile atlamamışlardı.

Daha ölçülü hızlar da söz konusu. Örneğin Keşiş yengecin portresinin oluşturulabildiği ve söylenene, bilinç düzeyinde, asgari oranda algı imkânı sunan, dolayısıyla ortaya çıkacak olan şeyin belli bir ön düzenlemesi olan hız gibi.

V'nin üçte biri oranındaki en küçük hız "bir adamın çocukluk anılarını anlattığı normal hız"dan bile daha büyüktür. Bunlar Breton'un *Mevsimler*'de anlattığı anılardır. Bu bağlamda sırları ortaya koyma konusunda çok da cömert olmadığını biliyoruz. Yetişkinin hassasiyetini yıllar sonra bile yönlendiren takıntı haline gelmiş imgelerin birkaçını ortaya koymayı tercih ettiği otomatizm örtüsü altında öylesine dikkat çekici ki. Sanıyorum burada *Change* tarafından yayınlanmış özetleyici birkaç parçaya tekrar yer vermek boş bir çaba olmayacak: *Manyetik Alanlar* ve on bir yıl gecikmeyle yorumu.

Alanlar: "Büyükbabamla sabah erkenden les salles Dolo<sup>12</sup>'yu terk ediyorum. Büyükbabam küçük bir sürpriz bekliyordu. Bir meteliğe alınmış bu külahların hayatımda etkili olmadıkları söylenemez.

Yorum: "4 yaşına kadar Saint-Brieuc<sup>13</sup>. "İnsanın çağları" (Soyaçekim her zaman mevcut)"

Alanlar: "Önünde diz çöktüğümüz mavi pınarları sevmeye başladım. Su bulanık olmadığına (Suyu bulandırmak zarar verir, hayatta tembellik etmek.) Taşlardan kurbağaları büyüleyen altın parçacıklarının fişkırdığını görüyoruz. Birileri bana insani fedakarlıkları açıklıyor..."

Yorum: "La Bretagne<sup>14</sup>."

Alanlar: "Küçük-ıslıklar. Hüzün dolu küçük evlerinle, üzüntü veren bahçelerinle seni pek sevdim banliyö. Bölünmüş araziler, küçük ıssız ajanslarda sizin planlarınızı saklıyorum. Avlanma hakkı dahildir. Üçüncü sınıf mevkide gidiş-dönüş yolculuğu, ertesi günün dersine göz gezdirmek ya da günün büyük mavi tuzaklarını<sup>15</sup> hatırlamak..."

Yorum: "Le Rancy. Orman altı kulübeleri."

---

<sup>12</sup>: Breton'un Saint-Brieuc'ta bulunan çocukluğunun ilk yıllarını geçirdiği evi. (Ç.N.)

<sup>13</sup>: Breton'un en güzel günlerini geçirdiğini söylediği anneannesi ve dedesinin evlerinin bulunduğu Fransa'da bir şehir. (Ç.N.)

<sup>14</sup>: Fransa'da bir bölge. (Ç.N.)

<sup>15</sup>: Özellikle kimi böcekleri yakalamak için düzenlenen renkli tuzaklar. (Ç.N.)

Alanlar: "Nasıl oluyor da iki yanında kavak ağaçları sıralanan bu yolun sonunu göremiyorum. Bu yolda yürüyen kadının, rüzgârın büyük gelgitlerinde yüksek sesle konuşmaya cesaret edebilmesi için masaldan neredeyse çıkması gerekiyor. Onu hala çok iyi duyuyorum, kulağımı deniz kabuğu gibi elime dayadığımda; temmuz veya ağustos ayında dönecek. Artık yola çıkmayan trenlerde karşımda oturuyor, raylar üzerine ters düşürdüğü bu küçük dalı istiyor..."

Yorum: "Bir ismi çevreleyen naif bir tarzda çizilmiş bir kalp şekli: ALICE"

Ve bu şekilde devam eder. Otomatizm aynı zamanda tekil veya ikili bir söylem altında fısıldanan bu tür içini açma eylemidir, analistin koltuğunda olduğu gibi bu içini dökmeler, ama daha iyi, değil mi, daha mutlu, bakalım, neredeydim, evet, bu küçük istasyonlar, bu küçük kızlar, o zaman kaç yaşındaydım? Hatırlıyorum da....

Otomatizm her şeyden önce, eğer hızımızı arttırsak, biçimlendirilemez olanın vahşi ya da tuhaf tavrırlı sesi, ciddi ve saçma söylemdir, rüyayı taklit eder ve rüyanın rüya görene yaptığı gibi konuşmacının sorgulamasına direnir. Rüya kadar olmasa da otomatik konuşma da saf değildir. Derinlerden konuşan kişi yalnız değildir. Basitçe söylemek gerekirse, bilinçli benlik onu sadece yarım yamalak duyar ve konu dışı konuşmalar veya asalak kelime oyunları şeklinde geri gönderir. Her şey sanki "Ben" ötekini izliyormuş ve onun hezeyanlarına acımasızca müdahale ediyormuş gibi gerçekleşir; gerektiğinde bir kehaneti otobiyografiye dönüştürmekten çekinmez, tek kelimeyle, otomatik konuşmacı birçok düzeyde konuşur. Görünüşe göre, geriye birkaç 'kırılmaz' önerme, makul olanın erozyonu ile silinmiş büyük bir jeolojik çalışmanın kanıt yığınları kalır: Breton'un kendi deyimiyle, sürrealizm içinde otomatik yazının başına gelen şey sürekli talihsizliğin içinde yüze gülen talihtir.

Belli bir dikkat dağınıklığı yazıya dökeni yakalar yakalamaz sürekli olarak yeniden doğan, devamlı ihanete uğrayan bu huzursuz, sapmış konuşma, yaratıcıları tarafından en başından itibaren gerçek konuşma ya da *Manifesto*'nun terimlerini kullanırsak "*düşüncenin gerçek işleyişinin*" bir ifadesi olarak kabul edilir. Daha önce altını çizdiğim "*gerçekçiliğe*" olan bu bağlılık, yine de harikulade olana kararlı bir çağrı ile ilişkilendirilmiştir. Tutarlılık kaygısıyla, olağanüstü, hayali olanla aynı özellikte, "gerçek olma eğiliminde olan" ifadeleriyle tanımlanabilir, ancak gerçek ya da değil, gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilir olarak, olağanüstü, Breton'un başlangıçta otomatizm uygulamasını tavsiye ettiği Freud'un yönteminin hiçbir şekilde yerine getiremeyeceği bir özleme yanıt verir. Jean Starobinski, Freud, Breton, Myers (La relation critique'de) başlığı altında otomatizme ayırdığı çalışmasında, 'bilinçaltı' söylemin değer kazanmasında, sürrealizmin en başından beri, Breton'un Flournoy aracılığıyla tanıdığı Myers'in parapsikolojisine ne kadar borçlu olduğunu göstermiştir. Starobinski'ye göre "*Myers'in ortaya koyduğu şey, her şeyden önce Breton'un Freud tarzı bilinç dışından daha iyi uyum sağlayabildiğini belirttiği bilinçaltı teorisiyle bağlantılı bir otomatizm kavramıydı. Zira bilinçaltı benlik yüceltilmiş bir bilinç dışıdır: Myers'e inanacak olursak bu bilinç dışı iç benliğimizin, bilinç üstü kişiliğimizin yapıldığı kumaştan daha zengin, daha özgün bir düşünce akımını barındırır.*"

Kuşkusuz Breton, Myers'in kuramının sadece spiritüalist ön kabullerini reddedebilirdi. -Ancak, burada Starobinski'nin çözümlemesi son derece ikna edicidir.- Onun için bilinç dışı, hafızamızın lağım çukurlarına gömülmüş utanç verici bir hayvan niteliğindeki bir 'dürtü deposu' olarak değil, bir tür gizli Tanrı olarak görünür. Bu konuda anlaşalım: hiçbir aşkınlık kabul edilebilir olmadığı gibi kavranabilir de değildir. Bazılarının ilahi saydığı şey onun gözünde öncülerin çabalarıyla yolundan saptırılmış ve gizemli hale getirilmiş insani bir yetiden başka bir şey değildir ki bu konuda o bütünüyle Rousseau ile aynı saftadır. İnsanın kaybettiği güçlerine, özgürlüğüne yeniden sahip olması için "*istemisi ve inisiyatif alması*" yeterlidir: *Manyetik Alanlar* zamanın başlangıcına dair bir kehanettir.





Salvador Dalí



## Yüceltilmiş Kötülük<sup>1</sup>

Azat edilmiş şiirin peygamberi olarak edebiyatın hala insanı bütüncül olarak ifade etmeyi deneyebildiğini gösteren, (Le Clézio, 1973, s. 9, *Maldoror'un Şarkıları*'na Önsöz) ve 1869 yılında Lautréamont Kontu takma adıyla *Maldoror'un Şarkıları*'nı yazan Lautréamont, Isidore Ducasse, hem yaşam öyküsel hem de edebi düzlemde gizemini korur ama eserin ünü artık kendini kanıtlamaya ihtiyacı olmayan bir gerçek olarak durur karşımızda. Bu sayfaları ilk defa okuduğumuzda her zaman bir şiddetle karşı karşıya kalırız, ister çılginca bir hayranlık uyandırsın, ister şiddetli bir tiksinti, *Maldoror'un Şarkıları* deha ve yüzkarası ile damgalanmış skandal yaratan bir eser olarak kalır. Bu şiirsel cesaret parçasının tüm skandal boyutu tam olarak kötülük kavramı etrafında döner. Eğer ilk okumada Maldoror karakterine kolaylıkla verilecek bir sıfat varsa, o da adının ilk hecesinin imlediği gibi "kötü"<sup>2</sup> sıfatıdır. Zira bu karakter,- eğer eski ahlaki boyutundan bağımsız olarak ve anlatıbilimin kurallarının tamamen ayaklar altına alındığını düşünerek, bu terimi kullanmaya müsaade edilirse - gezintileri sırasında, kötülük kariyerinde daha derinlere dalmaya çalışır gibi görünmektedir. Yine de eğer kötülük eserin her sayfasının kalbinde mevcutsa bu her şeyden önce sorgulama amaçlıdır: hoş bir şekilde lezzetli mi, yoksa boşuna eğlence amaçlı mı, tamamen insansal mı yoksa vahşi bir şekilde hayvani mi, bencilce olumsal mı yoksa tanrısal olarak gerekli mi?

<sup>1</sup> Bu makalenin orijinal dilindeki metnine <https://hal.science/hal-01765420> adresinden ulaşılabilir.

<sup>2</sup> Maldoror isminin ilk hecesi olan "mal", (le mal) Fransızca kötülük anlamına gelmektedir. (ç.n.)

Dolayısıyla Maldoror, çağının kusursuz bir yansıması, yerleşik ahlak üzerine romantik sorgulamanın mirasçısı, sürrealist başkaldırının öncüsüdür; onun kısıcılıkları birçok soruyu gündeme getirmektedir, çünkü insansal ve ahlaksal düzlemde meydan okuyan ve sorgulayan çığlıklardır bunlar.

Onun eylemlerine ne anlam(lar) verileceği henüz belirlenmemiştir, zira eğer ilk okuma düzeyi Maldoror'u kötülüğün öncüsü olan biri, sayfaları kötülüğün bütüncül bir tipografisini oluşturabilecek bir eserin bağrında kısıcılığın ozanı olarak karşımıza çıkarıyorsa, karakterin aşamalı olarak keşfedilmesi, onu eserin her yerinde gözlemlenen İncil'deki ahlaki Maniheizm'i aşmaya zorlayan bir başkaldırı duygusunu farkına varmaya iter.

### **Kötülüğün Habercisi**

Ducasse'çı girişimde yaşamöyküsünün payı ne olursa olsun, eserin estetiğini oluşturan ahlak dışı ya da ahlaka aykırı seçimler gelişmiş edebi bir eğilimin meyvesidir. Büyük bir yayınevinin müdür yardımcısına yazdığı bir mektupta, Lautréamont diğerleri yanında Milton'un ve Charles Baudelaire<sup>3</sup>'in takipçisi olduğunu bildirir.

Kötülüğün gelişimi estetik düzlemde daha önce keşfedilmişse de eserin başında "keşfedilmemiş topraklar" diye adlandırdığı şeyi tasarlamak için, Ducasse ona yenilikçi bir canlılık, tadına doyumaz bir derinlik vermeyi amaçlar. Milton'dan karakterindeki başkaldırı düşüncesini, sürekli bir sorgulamayı, fethedilecek bir özgürlük için duyulan romantik aşkı, ne pahasına olursa olsun, kimsenin önünde eğilmemeyi ödünç alır. Baudelaire'e ise şiirsel bir nesne olarak Kötülüğün karşısında aldığı bu hazı, önemsiz ama anlamlı metaforlarını, dilinin ve simgelerinin gücünü borçludur.

---

<sup>3</sup>. Verboeckhoven'a mektup, Paris 23 Ekim: "Kötülüğü Mickiévickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire ve diğerleri gibi dile getirdim. Doğal olarak, okuyucuyu baskı altında tutmak için sadece umutsuzluk şarkıları söyleyen yüce edebiyat anlamında yeni bir şey yaratmak için ölçüyü biraz kaçırdım." (Ducasse, 1973, s. 271)

Ama sadece kendisine borçlu olduğu bir şey varsa o da şiddetin şiirsel ifadesidir. Kıyıcılığın estetik dışavurumu da kendisinin vurguladığı gibi daha önce denenmiştir ama Ducasse tarzı yenilikçi tavır şiirsel imgenin ve sözel ve biçimsel dışa vurma biçiminin anıştırıcı gücü yüksek zenginliğine dayanmaktadır. Lautréamont'un eserini eşsiz kılan şey, kötücül eylemden duyulan şaşırtıcı hazın, form üzerinde titiz bir çalışmanın, olağandışı sözel ifadenin harmanlanmış birlikteliğidir. *Maldoror'un Şarkıları*'nı okumaya başlamak, oluşmakta olan şiirsel bir çalışma ile karşılaşmak, vahşetin yazarak kontrol altına alındığını gözlemlemek demektir ve gerçek anlamıyla gözlemlenen her yaratma eylemi gibi, özgün ve gerçektir.

Eserin ilk sayfalarından itibaren, okuyucu daha sonraki sayfalarda nelerle karşılaşacağı konusunda uyarılır. Bu konuda açık ifadeler gerçekten yığındır: “karanlık ve zehir dolu sayfalar<sup>4</sup>”dan (Lautréamont, 2019: 41) söz eder, ve “bu kitabın saçtığı kokular”ı (s.41) hatırlatır. Şaşırtıcı bir içtenlikle konuya bu biçimde giriş doğal olarak okuyucunun merakını uyandırır. Bu nedenle, gerektiği biçimde uyarıldığı için, okuyucunun, kötülükle sarsıldığını bahane ederek kitabı kapaması zor olur. Bundan çok daha fazlası: Bu özgün başlangıç, tam da potansiyel okuyucuların sağlıksız merakı üzerine odaklanır. Böylece okuyucunun fazlasıyla insansal ruhunu sorguya çeker: “Sen, ey okur, bu yapıtın başında kine başvurmamı istersin belki de!» (s. 42) Burada yazarın, bu “canavar”ın meşru iştahı üzerine ısrarcı olduğunu görürüz. Dolayısıyla kötülük, basit bir inceleme nesnesi ya da skandal konusu olmanın, hala doğru düşünen bir okur kitlesini sarsmanın kesin yolu olan bir zevkin ötesinde, yazar ve okur arasındaki suç ortaklığını yenilemenin bir aracıdır; Stendhal karakterlere yöneltilmiş ironik bir bakışın paylaşımı üzerine odaklanırken, Lautréamont bu suç ortaklığını yeniler, çünkü o okuyucuyu okuma motivasyonunun dürüstlüğüne zorlayarak, kıyıcılık eyleminin kendisinde yarattığı efsunlanmayı paylaşır onunla.

---

<sup>4</sup>: Maldoror'un Şarkıları'ndan yapılan alıntılar için bakınız, Comte de Lautréamont, Maldoror'un Şarkıları, çev. Özdemir ince, İmge Kitabevi, Ankara 2019.

Kıtaları hikayenin zamansal, içsel ve anlatısal boyutuyla ilgili gözle görülür tutarlılık olmadan birbirini izleyen bu destansı ve şiirsel serüven, temelde skandal yaratma arzusuyla doludur. Bazı eleştirmenler Isidore Ducasse'nin aldığı eğitime ve özellikle de retorik dersine karşı duyduğu kızgınlığın altını çizmiştir. Bu yüzden, eseri Saint Beuve'ün okuduğu gibi okuma- ne kadar kısıtlayıcı olursa olsun- kötülüğü şiirleştirme arzusunu her türden yetişkinlere ve özellikle de burjuvalaşmış Yahudi-Hıristiyan bir topluma karşı ergenlerin duyduğu hıncın tatmini haline getirecektir; eseri okurken, başkaldırı istencinin, bu incitme arzusuna yalın ve zararsız bir bükülgenlik veren kötülükte bir çeşit masumiyet duygusu içinde dirsek teması halinde oldukça ergen bir boyutu olduğunu kabul etmeliyiz.

Bazı alışlagelmiş ve geleneksel kötücül<sup>5</sup>lerin (özellikle kötü davranışlarına yalanların ağırlığını katan, erdem görünümü vererek veya jestlerini gösterişli ve yanıltıcı söylemlerle süsleyen Sade'ci suçluların- tersine Maldoror, bütün karanlık taraflarıyla eylemlerinin sorumluluğunu üstlenir, iradesinin ağırlığının altını çizer; böylece II. Şarkı'nın on üçüncü kıtasında okuyucuya şöyle der: "Kıyametin yargı günü umurumda bile değil benim! Her zaman aklım başımdadır, sizi yanıltmak istiyordum demin. Ve bir cinayet işlediğimde ne yağacağımı bilirim: Başka bir şey yapmak istemiyordum aslında." (s. 108). İleride gözlemleyeceğimiz gibi, Maldoror'un kötülüklerinin nedenleri eserin içinde yenilenen sorgulamaların bir parçasıysa eğer, Lautréamont'un bu konuda bize verdiği ilk ve en çarpıcı bilgi Maldoror'un doğal karakteridir. Bu kötülük onun doğasında vardır ve arzusunu bastırması mümkün değildir. Ancak Milton'un şiirini hatırlatan büyük Ducasse'çı soru, onu insanların dünyasından sürgün eden bu kötü yaradılışın, bir anlamda Yaratıcı'nın eseri olmasına karşın bu Yaratıcı tarafından mahkûm edilmiş gibi görünüp görünmediğini bilmektir. Zira Lautréamont'un ilk şarkının açılışında edebi alter egosunun portresini çizerken 'kadercilik' gibi etkileyici bir terim kullanır:

---

<sup>5</sup> Kötülük yapan anlamındaki Fransızca "méchant" sözcüğüne karşılık olarak önerilmiştir.

“Maldoror’un mutlu yaşadığı o ilk yıllarda nasıl iyi yürekli biri olduğunu anlatacağım birkaç satırla: Daha sonra kötü ruhlu doğmuş olduğunu fark etti: Ne garip yazgı! Kişiliğini elinden geldiğince gizledi uzun yıllar, ama sonunda şu alışık olmadığı gerilim yüzünden, her gün kan beynine çıkmaya başladı; böylesine bir yaşama artık katlamadığı için de sonunda kararlı bir biçimde kötülük mesleğine adandı...bu tatlı dünyaya!” (s. 42)

Lautréamont’un çizdiği bu etkileyici Maldoror portresi, aşamalı olarak oluşturulan bu portre tipik bir kötücül portresi değildir. Lancelot’nun yardakçısı Méléagant’ın tamamen anlatsal kötülüğünden epeyce uzaktayız; aynı zamanda Valmont ve Merteuil Markizi’nin örnek oluşturan çapkınlık girişimlerindeki kendini beğenmişliklerinden de oldukça uzağız. Maldoror’da kötülük haz kavramının da üzerindedir; kötücül eylemde kesinlikle bir tatlılık, bir hoşluk vardır, ancak psikolojik faydanın kaynağı bu tatlılık değildir. Şarkıları okurken, kötülüğün nedensizliği sorusu zorunlu olarak karşımıza çıkar, zira zevk geçidir ve Maldoror tarafından neredeyse yok sayılmıştır. Bunun yerine aşamalı olarak, tatminsiz, sürekli huzursuzluğa gömülmüş bir karakterle karşılaşırız. Sade gibi bir yazarın karakterleri yaptıkları kötülüklerle hayata anlam veriyorlarsa, o kadar eylem tarzını değiştirmese de, Maldoror tam tersine, bundan memnun görünmemektedir. Benzeşleri onu ölü, bedensiz bir varlık olarak görmektedir. İkinci Şarkı’nın başında Lautréamont’un okuyucuya şunları söylediğini görürüz: “yalnızca ceset parıltısı vardır yüzünde” (s. 76) benzer şekilde Beşinci Şarkı’da cenaze törenini yöneten rahip, Maldoror hakkında cemaatini uyarır:

Hastalığın, yaşamın ancak ilk evrelerini tanımak olanağı verdiği ve mezarın kendi bağrına kabul ettiği çocuğun yadsınmaz bir şekilde yaşadığını düşünmüyor gibi görünmüyorsunuz. Ama en azından biliniz ki, [...] kısa bir süre sonra fundalıkta yitecek olan kişi çok yaşamış bile olsa, tek gerçek ölüdür. (s. 187)

Başkişinin bu temel özelliği, karakterin kötülüğünün kendini tatmin etmenin değil, hayatın özünü yakalamanın, bir heyecanı kavramanın, hissetmenin, bir aracı, yaşamın bir yolu, olabileceğini düşündürür. Öyleyse Gaston Bachelard'ın, Lautréamont'unda, Schopenhauer'in "yaşama isteği" ile Ducasse'çı "saldırma isteği" dediği şey arasında bir koşutluk kurduğunu görmek hiç de şaşırtıcı olmaz. Saldırganlıkta Maldoror'un bilinci gerçekleşir, yaşama duygusu yücelir. Bu kısa anlar dışında, yaşamdan yoksun bırakılmıştır, hatta çoğu kez ölümün kişilik bulmuş hali olarak görünür. Yine de "lautréamonculuk" felsefesi ve estetiği, enerji ve eylem temeline dayanır, dolayısıyla bu varoluşsal boşluk karakteri engellemez, aksine onu bir başkaldırı ruhuna dönüştüren daha ateşli ve şiddetli bir saldırıya iter.

### **Maldoror, Başkaldırı Siması**

Maldoror'un karakterinin doğası kasıtlı olarak anlaşılması zor kalmaya devam edecektir. Gezintilerine bağlı olarak, Maldoror insan dünyasına ait değil gibi görünür, daha çok bir ruh, hatta bir iblis gibi ortaya çıkar, ama bazen, bu en kötü anlarında bir insan, hem de fazlasıyla insan olduğunu hatırlatır. Ancak sürekli olarak bu insan doğasına karşı mücadele eder; Ona göre eğer ondan daha büyük bir kötülük varsa, o da insanlığın ta kendisidir: aslında hayvanlar aleminde - Lautréamont'cu kozmogonideki önemli bir kavram- insanı diğer türlerden ayıran şeyin, onun kötülüğe olan yatkınlığının vurgulanması eserin ana motifini oluşturur.

Şarkıdan şarkıya dünyaya ahlak penceresinden bakılması çok hızlı bir biçimde tersine döner, başlangıçta katıksız ve yabancı kötülüğün somut biçimi olarak karşılaştığımız Mordoror'un ruhu tek kelimeyle insan kötülüğünün vücut bulmuş biçimine dönüşür ve mahkum edildiği kötülükleri insanlığa geri göndermekten zevk alır. İnsansal kötülük eserin temelidir. İlk Şarkı'dan başlayarak Lautréamont'un göstermeye çalıştığı şey budur:

Ben, kan dökücülüğün tadını betimlemek için kullanıyorum dehamı! Gelip geçici yapay zevkler için değil; ama insanla başlamış, insanla sona erecek olanlar için. [...] Onu cömertçe yaratan Tanrı, sana yakarıyorum: İyi bir insan göster bana!.. Lütfun on katına çıkarsın doğal güçlerimi; çünkü bu canavarı görünce şaşkınlıktan ölebilirim: Daha azı için bile ölünebilir. ( s. 43, 44)

Kötülüğün insanı belirleyen şey olduğunu var sayarsak, Maldoror'un eylemleri fazladan anlamlar kazanabilir. Bu durumda kötücül olmak kötü olmak insanla ilişki kurmanın, onu kavramanın ve anlamaya çalışmanın bir çeşit öykünmeye dayalı davranışı haline gelecektir. Maldoror'un işkence ettiği bir ergenin gözyaşlarını içtiği Birinci Şarkı'nın altıncı kıtasındaki simgesel eylem, acının bir parçası olan insan davranışını anlama ve sahiplenme istemini, aynı zamanda öykünme yoluyla insan olarak davranmaya çalışma arzusu gösterir. Burada Bachelard bir farklılığa dikkat çekerek, kötülüğün, eğer insansal bir kötülükse, yetişkinlerin tekelinde olduğunu, çocuğun ise masumiyetin tipik bir imgesi olarak kaldığını vurgular.

Bu durumda yetişkinliğe geçiş, kötülüğe geçiş olarak kabul edilir, bu da gerekli bir inisiyasyon<sup>6</sup> yolu gibi görünmektedir. Bu bakımdan, İkinci Şarkı'daki bir epizot özellikle anlamlıdır. Dördüncü kıtada, yorgunluktan canlı cenazeye dönmüş bir çocuk binebilmek için bir omnibüsün arkasından koşmaktadır; seslenir, bağırır, ağlar, ama sürücü de yolcular da "Arjantin tınısıyla inlemelere" sinirlenerek kulaklarını kaparlar. Ancak genç bir adam tepki gösterir:

---

<sup>6</sup>. 1. l'Initiation: (Bir dine, tarikata, örgüte, derneğe) Törenle alma, törenle alınma, girme. 2. Başlama, girme, giriş, Tahsin Saraç, Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 758.



Yalnızca biri, bu taştan insanlar arasında kendini düşlere kaptırmış bir genç, acı karşısında merhamet duymuşa benziyor. Acıyan küçük bacaklarıyla omnibüse yetişeceğini sanan çocuğu korumak için sesini yükseltmeye cesaret edemiyor; çünkü öteki adamlar küçümseyerek tepeden bakıyorlar ona ve o da onlara karşı ne yapacağını bilemiyor. Dirseklerini dizlerine dayamış, başı ellerinin arasında, şaşkın düşünüyor, *insanlık erdemi* dedikleri şey bu mudur? diye. [...] İçine fırlatılmış olduğu bu çağda çarpınıp duruyordu, ama boşuna, bu çağda yeri olmadığını biliyordu, ama kurtulmasının da olanağı yoktu. [...] Öfkeyle ayağa kalkıyor delikanlı, istemeyerek de olsa kötü bir eyleme katılmamak için uzaklaşmak istiyor. Bir işaret çakıyorum ona, yanıma oturuyor... (Lautréamont, 2019, 79)

Bu anda Maldoror, genç adama insanlıkla bütünleşme olanağı sağlayan ve kendisine rağmen kötülüğü onaylayan inisiyatik ayine katılmış bir yoldaş olarak ortaya çıkar. Maldoror genç adamın duygularını dile getiriyorsa, bunun nedeni onun bu duyguların en uç yansıması olması ve kendisinin de ait olamayacağı bir insanlık için nefret beslemesidir.

Kötülüğüne insansal bir anlam verme konusundaki başarısızlığı karşısında, Maldoror karakterinin hayvansallığa sığındığını görmek hiç de şaşırtıcı değildir.; hayvansal metafor ve dönüşümler eserin her yerinde mevcuttur ve farklı şarkılara da belli bir ahenk kazandırır. Maldoror'a göre bunlar, sağduyulu bir yaşam biçimi benimsemek için kendi varlığındaki insansal yönü reddetmenin bir yoludur: insansal kötülük hayvansal şiddetten daha acımasızdır; epizotlardan biri Maldoror karakterindeki bu dönüşümü özellikle vurgulamaktadır: İkinci Şarkı'nın on üçüncü kıtasında kıyıda durmakta ve bir gemiyi sulara gömen fırtınayı hayranlıkla seyretmektedir. Türdeşlerinin öldüğünü görmekten büyük zevk alır: "Ey Tanrı! Bunca zevk duyduktan sonra nasıl yaşayabilir insan? Türdeşlerinin birçoğunun ölürken can çekişmelerine tanık olmak sunuldu bana." (s. 106) Bu son derece insansal kıyıcılık , eline bir tüfek alıp kayalıklara tutunmaya çalışan kazazedelere ateş etmeye karar vermesiyle daha da derinleşir. Ancak geminin batışı devam eder-

ken, denize düşmüş yolcuları mideye indirmeye gelen köpekbalıklarının gelişine tanık olur; onlara karışmaya karar verir ve “bu benim ilk aşkım” diyeceği dişi bir köpekbalığıyla tanışana kadar onlarla birlikte yüzerek hayvanlaşır. Bu epizot Maldoror’un kötülüğünün, yavaş yavaş doğanın amansız ama görkemli kıyıcılığına dönüşen ve onda çiçeklenen bu insansal ve saçma kötülüğün, gerçek anlamda ilk hayvanlaşmasını belirgin kılar. İlk Şarkı’nın sekizinci kıtasında insanlıktan pişmanlık duyduğuna tanık oluruz:

Bana söylediklerine göre bir erkekle, bir kadının oğluymuşum. Bu hayrete düşürüyor beni...daha üst düzeyde olduğumu sanırdım. Hem zaten bence bir önemi yok nereden geldiğimin? Ben kendi payıma, kendi istencime bağlı olsaydı, açlığı fırtınalarla dost olan dişi köpek balığı ile yırtıcılığı ile ünlü kaplanın oğlu olmak isterdim: Bunca kötü olmazdım. (S. 49)

Bu metafor, Maldoror’un hayvansallığa yönelik itilimini, insanlar arasındaki durumundan kaçma isteğini eksiksiz olarak temsil eder. İnsanlığa karşı sürekli saldırganlığı bir adaletsizlik duygusundan, şeylerin düzenine ve Yaratıcısına karşı bir başkaldırı dürtüsünden kaynaklanır gibi görünür. Eserin kutsal değerlere saygısızlık içeren yönü İkinci Şarkı’da açıkça kendini gösterir:

Şiirimle, bütün olanakları kullanarak, insan denen bu yırtıcı hayvanın, ve böyle ciğeri beş para etmez birini yaratmaması gereken Tanrının canına okuyacağım. Kitap üstüne kitap yığılacak, ta yaşamımın sonuna kadar, ama yalnızca şu anda bilincimde olan tek bir düşünce yer alacak şiirlerimde. (s. 80)

Bu kozmik yaratıcı<sup>7</sup> figürüne karşı ölçsüz bir nefret besler, bu da eserin ortak noktasını oluşturur. Maldoror karakteri birçok bakımdan bir Deccal kisvesi ile çıkar karşımıza. Yolculuğunun İsa'ninkini anımsatan sembolik olaylarla dolu olması, “görü<sup>8</sup>”lerine eşlik eden Kıyamet görüntüleri, meleklerle ve Tanrı ile sürekli mücadelesi, onları dize getiren korkutucu çekiciliği bu varsayımı destekleyen bileşenler olarak değerlendirilebilir. İblis gibi, Maldoror da bir baştan çıkarıcıdır: Şarkılar'da, sanki yaratıcıya gücünü kanıtlamak istercesine üç genç çocuğu, yoldan çıkarmaya, onları kötülük yoluna ve kötücül davranışa sürüklemeye çalışırken görürüz onu. Peki iyiliği bizzat kendisi olduğu söylenen yaşamın yaratıcısı hakkında nasıl bir imge verir? İkinci Şarkı'nın sekizinci kıtasında tanık olduğumuz gibi yeni Dante tarzı yeni bir “Lucifer” dir bu imge:

Aradığımı bulamayınca ürkmüş gözlerimi daha yukarılara, daha...daha yukarılara kaldırdım, kendisine yaratıcı adını yakıştıran birinin, budalaca bir gurur ve yıkanmamış hastane çarşaflarından dikilmiş bir kefenle üzerine kurulduğu insan dışkılarından ve altından yapılmış bir tahtı görünceye kadar! Ölmüş bir insanın kokuşmuş gövdesini elinde tutmakta ve onu önce gözlerinden burnuna ağzına götürmekteydi; sıra ağzına gelince ne yaptığını anlamak hiç de güç değildi. [...] Arada bir bağıryordu: “Sizi ben yarattım. Öyleyse size dilediğimi yapmaya hakkım var. Bir kötülük yapmadınız bana kabul ediyorum. Size eziyet ediyorum, evet, bu da benim zevkim. (s. 88-89)

---

<sup>7</sup>: “demiurge, demiurgos” Eflatun felsefesine göre, evrenin yaratıcısı olan güç, Tanrı. (ç.n.)

<sup>8</sup>: Bağlamı içinde, Fransızca “la vision” sözcüğünün yerine önerilmiştir. (ç.n.)

Maldoror- ya da Lautréamont'un- ortaya koyduğu durum özellikle paradoksaldır: Yaratıcı, bu tabloda simgesel hale getirilmiş dehşet görüntüsü ile yansır. Bu dine aykırı kılık değiştirmenin, tüm kıyıcılığın kaynağında kozmik yaratıcı gücün bulunduğunu ve iyilik görünümünün insanlar üzerinde baskıcı ve kıyıcı bir gücü gizlediğini göstermekten başka simgesel bir anlamı yoktur. Yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişki saptırılmıştır, insanı baskıcı bir yanılmanın boyunduruğu altına sokan bir tahakküm ilişkisine dönüştürülmüştür; Maldoror'un bu korkunç görüye tepkisinin, tüm dünyayı uyandıracak kadar yüksek bir korku çılgılığı atmak olduğunu belirtmek ilginçtir. Karakterin varoluşundaki bu dönüm noktası olmanın ötesinde bu görü, Maldoror'un dünya algısının mükemmel bir düşsel temsildir: şiddetli, saldırgan ve saldırıya uğramış. Bununla birlikte, Maldoror'un kalıcı davranışlarında, kışkırtıcı ve kutsal şeylere saygısızca tutumunu açıklayan bir tutarlılık vardır: Yaratıcının saltanatına son verecek ya da en azından onun insanlar üzerindeki etkisini zayıflatacak kişi o olacak. Bu özgürleşme şiddetli bir kötülük biçimini alır, sonunda ruhunun bir parçası haline gelir ve tüm eylemlerine hükmederek onları tek bir hedefe yönlendirir.

## **İyilik ve Kötülüğün Ötesinde**

Eğer İncil'e ve onun Maniheizt karşıtlığına yapılan atıflar iyiyle kötü arasında yoğunlaşmışsa, Maldoror'un kötülüğü derin köklere sahip değil demektir. Gördüğümüz gibi İncil'in ahlaki yapısı tamamen tersine çevrilmiştir, öyle ki, Yaratıcı şeytanın maskesini takar ve onun alçalması rakibininkini geride bırakır. Ancak Maldoror, Tanrı'ya saldırmaktan zevk alsa da bu onun şeytanın ayakçısı olduğu anlamına gelemaz. Onunla kurduğu ilişki özel bir ilişkidir: Eserin başında onun en yetenekli müridi olarak görünlse, hatta eseri olduğunu iddia etse de kendisini onun vesayetinden onu reddetmeye varacak ölçüde kurtarır. Bu bakımdan, eserin sonunda, Beşinci Şarkı'nın dördüncü kıtasında Maldoror'un yılanın ziyaretini kabul ettiği epizot dikkat çekicidir. Ducasse şiirinin bütününe uygulanabilecek İncil tabanlı simgesel okuma bu ziyaret sırasında Şeytanla görüş-

tüğünü doğrular; oysa bu lanetli elçiyi reddetmekte tereddüt etmez: “Kolumun seni, soluğunda ağılanmış tozlara devireceği, ve, bağrından zararlı bir yaşamı kopartarak, şaşkınlık içinde baktığı ve sessiz dilini damağına çivileyen bu çırpınan et yığınının, soğukkanlılığı korumak koşuluyla, artık yaşlı bir meşenin çürümüş gövdesinden başka bir şeye benzemeyeceğini üzgün yolcuya kanıtlamak için, burkulmalarla delik deşik olmuş cesedini yol ortasına bırakacağım gün uzak değil” (s. 180). Bu doğrudan ve şiddetli açıklama okuyucuya Maldoror’un Yaratıcı’ya duyduğu nefretin aynı zamanda rakibine de yöneldiğini ve nihayetinde Maldoror karakterinin İncil’deki tüm boyutlarıyla Kötülük de dahil olmak üzere, her şeyi reddettiğini kanıtlar. Başkaldırı arzusu ister geleneksel iyilik figürü ister Şeytan’ın temsil ettiği miadını doldurmuş, tozlu kötülük olsun, tüm ahlaki putlara yönelir. Kendi güncellenmiş kötülüğünün, bu kötülük vizyonuyla, bu günah kavramıyla hiçbir ilgisi yoktur; tüm kısıtlamalardan arınmış kişisel, benzersiz, romantik bir kötülüktür.

Maldoror karakteri ve onunla birlikte Isidore Ducasse, geleneksel ahlakın en hassas dışı vurumu olan vicdana saldırır. Eserin skandal yaratmaya can attığı hesaba katıldığında, hiçbir şey bundan daha az şaşırtıcı değildir: *Maldoror’un Şarkıları* insanın özgürleşme girişiminde onu tutsak eden bütün zincirleri söküp atar. *Şarkılar*’da bu vicdan özellikle açık açık defalarca damgalanmıştır. İkinci Şarkı’nın sonundan buna bir örnek verilebilir: “Onunla kolayca savaşabilecekleri silahları öğrettim insanlara. Ona henüz alışamadılar; ama, biliyorsun ki, benim için rüzgârın alıp götürdüğü bir saman sapı gibidir vicdan.” (s.113) Maldoror’un bir vicdanı olup olmadığını araştırmak gerekir ama yanıt Nietzsche tarzı olacaktır: **Hayır!** Ona ihtiyacı yoktur zira. Ancak bu, bu karakterin davranışını yönlendirecek psikolojik tutarlılığı olmayan bir dünyada bu duruma geldiği anlamına mı gelir? Kesinlikle hayır. Aksine, *Şarkılar* boyunca, bir etik duygusunun inşa edildiğini görebiliriz; hayal kırıklığına uğramış, sapkın bir etik, elbette, ama belirli bir tutarlılıktan yoksun olmayan bir etik. Az önce kısaca hatırlattığımız gibi Maldoror’un kötülüğü eylem olmanın ötesinde bir tepkidir; tanrısal ve insansal kıyıcılığa karşı bir savun-

madır; yaratıcı kaynaklı kötülüğünün kökenini yok etme istencidir. İnsana ve tüm yaratılışa karşı sürekli güvensizliği ve insansal ve tanrısal olana karşı bitmek bilmez mücadelesi içinde Maldoror, kendi dünya anlayışına aykırı düşen ve kendini hapsedtiği konforlu nefretini tartışma konusu yapan iyilik tezahürleri karşısında şaşkın ve yolunu şaşırılmış görünür. Bu durumla ilgili kusursuz bir örnek İkinci Şarkı'nın beşinci kıtasında karşımıza çıkar: Maldoror, yüzünde onu özellikle şaşkın ve huzursuz bırakan bir nezaket ifadesiyle kendisini düzenli olarak takip eden genç bir kızı tarif ettikten sonra, ona şu sözleri söylediğini hayal eder:

Bir şaşkınlık anında, kollarını tutup, suyu sıkılan bir çamaşır gibi burabilirim, ya da kuru dallar gibi çatırtıyla kırabilirim, ve sonra, zor kullanarak yedirebilirim sana onları. Başını ellerimin arasına alıp, gayet tatlı ve yumuşak görünerek, dudaklarımda bir gülümseme, yaşamın sonsuz uykusuzluğu ile sızlayan gözlerimi yıkamak üzere etkili bir yağ çıkarmak için daldırabilirim açgözlü parmaklarımı beyninin kıvrımlarına. (s. 81,82)

Böyle bir şiddete verilen tepki, Bachelard'ın kendisine atfettiği saldırı arzusunu etkisiz hale getiren bu iyilik figürü karşısında sadece rahatsızlık ve anlayışsızlıktan kaynaklanıyor gibi görünür; yine de iyiliğe karşı bu kırılmış, kırgın duyarlılığın altını çizen bir kayıp kazanç surunu, arzuya benzer bir şey vardır.

Maldoror'un merhametli olduğunu gösterdiği durumlarda da belirli bir tutarlılık gözlemleyebiliriz; kuşkusuz bu durum nadirdir, ancak kesindir ve her seferinde karakterin merhameti, toplum dışına sürülmüşlere yöneliktir; dışlanmışlara duyulan bu şefkat, Maldoror'un Birinci Şarkısı'nın sonunda yardım eli uzatmayı teklif ettiği bir mezarcıyla Shakespeare'e özgü bir söz alışverişi yaptığı sırada hissedilir. Yedinci Şarkı'da bir fahişelik temsilini güçlendirir -bu temsil ona "iyi" biri olduğunu söyleyecek kadar ileri gider- ve "daha üstün bir ahlaki güzelliğin kristalleşmeleri" olarak gördüğü fahişelere karşı hayranlıkla karışık bir sevgi besler: Bu unsurlar, her okumada daha karmaşık hale gelen Maldoror karakterinin aşırı tek

tarafli bir görünümünü, onu aşırı bütünlüklü bir şekilde nitelendirmeyi geçersiz kılabilir; ayrıca, bu unsurlar bir tür adaletsizlik algıladığı nadir durumlarda, Maldoror'un din dışı ve duyarsız bir kıyıcılık canavarı olarak değil, kendi psikolojik tutarlılığına göre haklı olduğunu düşündüğü kötülüğünün kendini ifade etmesine izin veren bir varlık olarak ortaya çıktığına vurgu yapabilirler.

Maldoror'un Şarkılar'ının odağında kötülük sorunu olarak gözlemlenen bu gerçek girdapta, tek tartışılmaz olumlama özgürlük istencidir. Az önce hatırlattığımız gibi Maldoror'un kutsala saygısızlık ve şiddet içeren tutumu yaratıcı kaynaklı varoluşsal bir kötülükten, verili dünya düzeni içinde, bir varlık alanı bulma imkansızlığından ileri gelmektedir ve çektiği acının bilincinde bunun sorumlusu olarak tanrısal figürü göstermektedir: "Elveda seni geciktirmeyeceğim daha fazla, ve, kendini eğitmek ve korumak için, belki de doğuştan iyi olmama karşın, beni başkaldırıya götüren uğursuz yazgıyı düşün!" (s. 154) Dolayısıyla, birinci derecede ve sadece çok kıyıcı bir karakterin şeytani gezintilerinden oluşan şiirsel eser, aynı zamanda kötücül eylem üzerine bir zihindüşüm<sup>9</sup> laboratuvarı olarak da algılanabilir. Bir kıyıcılık simgesi olarak ortaya çıkan Maldoror, kendisini insan kötülüğünün aynası ilan ederken, onu aldığı ve insanlığa verdiği için Tanrı'yı suçlar. Bir yaşam pratiğinden ve tatmine dayalı bencil eylemlerin kalıcı tercihinden daha fazlası olarak, kötülük, Şarkılarda dönüşen, çehre değiştiren yansıtıcı, yaşayan bir kavramdır öyle ki Maldoror da benzer şekilde kötülük anlayışını değiştirmek, derinleştirmek zorunda kalır. Okuyucu, İlk Şarkı'nın altıncı kıtasında ahlaki sistemin temellerini sorgulayan kararsız karakteri heyecan duymadan düşünemez: "Ah! öyleyse nedir iyi ve kötü? Güçsüzlüğümüzü ve en saçma yollardan bile olsa sonsuzluğa ulaşma tutkumuzu öfkeyle dile getirdiğimiz araçlar mıdır, tek ve aynı şey midirler?"(s. 45,46). Böylece yazar, Maldoror'u eylemlerinden yola çıkarak anlamak için eserin başlarında ipuçları verir. Bu kötülük, "sonsuzluğa ulaşma"nın "en saçma sapan yollarından" biri olmaz mıydı? O zaman bu, kendi içinde tatmin edici bir son değil, kişinin kendisini ahlakın ve vicdanın boyunduruğundan kurtarmanın

---

<sup>9</sup> Fransızca "la réflexion" sözcüğünün karşılığı olarak önerilmiştir. (ç.n.)

bir yolu, dünyadaki yerinin kendisini tatminsiz bıraktığını insana ve Tanrı'ya haykırmanın bir yolu olacaktır. Bu sorularla İlk Şarkı'da söylediği şu sözler arasındaki yankıyı nasıl duymazdan gelebiliriz: “Ben, tıpkı köpekler gibi sonsuzluk gereksinimi duyuyorum.” (s. 49) Onun davranış biçimi hazzın ya da yönünü şaşırılmış gezintinin meyvesi değil bu doyurulmamış sonsuzluk ihtiyacına, dünya anlayışı ve tosladığı gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu çözmeye yönelik sarsılmaz bir istence cevap veren şiddetli itkinin ürünüdür. Onun gözünde yalanan egemen olduğu bir dünya olarak nitelendirilen bir gerçeklik. Bundan dolayı onun yerleşik düzene karşı başkaldıran “kutsal savaşı<sup>10</sup>” her ne kadar nihai olarak kınanacak bir davranışla gerçekleştirilse de yalana karşı bir mücadele halini alır ve kötülüğü de insan gerçeğini haykırmaya dönüşür:

Demek oluyor ki, konutumdan kesinlikle kovalanacak ikiyüzlülük. Böylece, edinilen kanıları küçümsememek için önemli bir güç kanıtı bulunacak şarkılarımda. O kendisi için şarkı söylüyor, benzeşleri için değil. [...] Rüzgâr gibi özgür, korkunç iradesinin baş eğmez kıyılarında, bir gün karaya oturmaya geldi! Kendisinin dışında hiçbir şeyden korkusu yok! (s. 148)

Sonuç olarak, insana ve insanlık değerlerine, Tanrı'ya ve ona tapınma ilkelerine karşı saygısızlık niteliğindeki bu davranış yalana ve ikiyüzlülüğe karşı mücadele etmenin en paradoksal yolu olmaktan başka bir şey değildir. Böylece Milton'un *Kayıp Cennet*'i ile *Maldoror'un Şarkıları* arasındaki anlam koşutluğu doğrulanmış bulunur, zira kötülük istenciyle Maldoror'un insanlığa, ahlak, din ve onların kendilerine özgü doğalarına ters bir davranış kuralına yönelik sınırlı ve kör itaat hakikati hakkında kendi vahiylerini getiren “lucifer”e dönüşür, özgün Latince ışık getiren anlamında. Kıyıcılık üzerine uzun söylemleri ve Tanrı'ya ve insana yöneltmiş lanetleri aracılığıyla, sesi insanın şiddet yoluyla iyiliğin ve kötülüğün ötesine geçmesini sağlayarak onu bütünlüğüne saygı temelinde yeniden yapılandıracak çok daha temel bir gerçeğin sesine dönüşür: “Gerçekten de söküp çı-

<sup>10</sup>. Özgün metinde; Türkçede Haçlı Seferi anlamına gelen “la croisade” kelimesi kullanılmıştır ama “Haçlı Seferi” ifadesi bağlamla örtüşmediği için “Kutsal Savaş” ifadesi tercih edilmiştir. (c.n.)



kardım, görüldüğü gibi olmayan o çirkef sıvalı yüzündeki ve o gümüş havuza fildişi taneleri gibi birer birer düşürdüm o kendini aldattığı kocaman kocaman yalanları.”  
(s. 73)

Sonuçta bu satırlarda pekâlâ Nietzsche’ci bir felsefe sezme mümkündür, çünkü *Maldoror’un Şarkıları* putların karanlık taraflarını övmeyi amaçlayan şiirsel bir “görü<sup>11</sup>” olma iddiasındadır; kötülüğü işkence içindeki bir ruhun bitmeyen baskısından doğan içgüdüsel ve bastırılmaz bir şiddetin dışı vurumundan öte bir şey değildir.

İnsanlığa ve tanrısal olana karşı yürütülen bu sürekli mücadele, ahlakın sonluluğunun hakkından gelmeyi ama aynı zamanda sadist ve bozulmuş, aklını yitirmiş bir hümanizmin ufkunda ve dünyanın kötülükleri karşısında çaresiz kalan insanların kendileri için yarattıkları yalanları da başarısızlığa uğratmayı amaçlamaktadır. Burada, sadece onurlu yanını ifade etmek için, insanın bir tarafını görmezden gelen bir imge söz konusu değildir, dürtü, şiddet, ahlaksızlık ve suçu görmezden gelmeden, bütünlüğü içinde ele alınması gereken ve onu oluşturan her şeyi kucaklayan yeni bir insan anlayışını ortaya koyan bir imgedir. Bu bakımdan *Maldoror’un Şarkıları*, aklını yitirmiş bir şeytan-adamın atıp tutmalarının yapıbozuma uğratılmış bir anlatısı değil, büyük bir öfke ve intikam çılgılığı içinde kendini yeniden keşfeden bir insanlığın destanıdır.

---

<sup>11</sup>: Fransızca “la vision” kelimesinin bağlam içindeki karşılığı olarak önerilmiştir. (ç.n.)

*Lautréamont* adlı incelemesinde Gaston Bachelard'ın şu söylediklerini hatırlatarak yazımızı bitireceğiz: "Bazı ruhların Lautréamont'dan yüz çevirmelerini gayet iyi anlıyoruz. Ama Lautréamont böyledir işte. O içimizde var olan açıkça görülebilen bir komplekse, tehlikeli, korkunç, son derece nevrotik bir komplekse vurgu yapmaktadır"(1995, s. 39). Okuyucu için bu nevroz aynada yansısını seyrederek ortaya çıkan bir nevrozdur; hayır hiç de kişisel sıfatla değil, bir insan olarak, yani kötülüğün yaratıcısı ve tek aktörü olarak. Maldoror kötülüğü somutlaştırır: Şeytan gibi sabit bir figür değil, kötülüğün özüdür, ahlaki aşkın bir kötülük, saçma bir kötülük, insansal bir kötülüktür. Ve tüm saçma eylemler gibi derin bir anlamı vardır; zira *Maldoror'un Şarkıları* yolunu bulmaya çalışan bir özgürlüğün çılgılığıdır, ancak kötülükte var olan bir özgürlüğün öfkeli çılgılığı, bu eserin tüm nevrotik paradoksu da insansal kötülüğe karşı ateşli bir kutsal savaş önermesidir ama olabilecek en kötücül bir varlık tarafından yürütülen bir kutsal savaş. Bu kutsal savaş başarıya ancak şiddet dolu bir özgürlük içinde ulaşabilir, iyinin ve kötünün ötesinde yer alan bir rahatlama için.

#### **Kaynakça**

BACHELARD, Gaston. (1995), *Lautréamont*, Paris, José Corti.  
DUCASSE, Isidore. (1973), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie Gallimard»



*Henri Cartier-Bresson*

## *Paris Köylüsü'nden<sup>1</sup>*

Sıkıntı durdu, bana baktı, kaldığı yerden okumayı sürdürdü. “Şafak vakti, tebessümlerinde hançerler, parmaklarında facialarla intihar eden ip cambazlarına kıyafet işlevi gören payetli kurnazlığı çaktırmadan dik kafaya. Taşların altında, yalnızca ayaklarını görebildiğim fakat saçlarımın ölüm düşüncesiyle örülü kaygılara dolandığını başımın hizasını aşan cüssesi gölgesinden belli olan dev akreplere beni teslim eden uyuşturucuları kullanmaktan hasar görmüş güneşleri bulacaksınız. Pazartesi ölümü, magnezyumun gümüş aydınlığında hareket eden cinsel organını gördüğüm bir kadın yüzücüdür bugün.

Yıldız desenli mayosunun altına çocuk elinden çıkma bir sinir ağacı çizmiş haz. Dokundun mu fosfora dönüşüyor su. Lucie'dir ölümün adı bu aşkam. Kırıldaki kayıp evlerin solgun ışıklarının, nöbeti Engizisyon'un ocaklarından, kazazedelerin ateşlerinden devraldığı dümen suyuna dalıyorum onun. Tabi olduğu yasayı zihnimin kavradığı ölçüde ekseni kayan bir elipsi takip ederek ilerleyen ve tesadüfen fark edilen bir bedenden sokak lambalarının dibine düşen bir elbiseye hayret uyandırıcı raddede benzeyen gece benimdir. Metro vagonlarında cinayetler, sevişmelerde çakıllar sunulsun! Dalıyorum, demiştim, yıllardır aşına olduğum bu kamelyanın bağına, gece duamı ettiğim masada gün ağarınca kendimi bulmanın imkânsızlığı. Görünür olmuş doğuda büyük aslanlar, dillerinde akıl sır ermez bir ezgi. Açılmış serüven pencereleri, işte başlıyor haçlı seferi öpücükle kuşların. Bir sessizlik sürüsü yaklaşıyor. Sanki birini alkışlıyor aynada. Açlık grevi bu, manşet-

<sup>1</sup> Louis Aragon, Paris Köylüsü, çev. Ayberk Erkay, Yapı Kredi Yayınları, 2023, s.110-111

leri şık, bir gözümde girip, öbüründen çıkıyor günah çıkartan papazın gölgesi. Ben de bir şey bilmiyorum peder eğer ki sen değilsen insanı tehlikeye davet eden. Deli kadınlar gibi gülüyorsun, yıkılıyor duvarlar. Mukavva, mukavva, dikişçi kızlar. Bir an dahi yok terzihanelerin beynimdeki yaraları salmadığı. Gerçek mi bu yusufçuklar? Kanat açışlarına mahkûm olmuştum onların. Kavuşmuş eller, düşünceler tufanının ardından damların üzerinde saçılıyor, paratonerlerin dibinde, polis amiri kılığında kaçmak isterlerken bir çınarın altında buluşan gizemli çifte rastlıyorlar.”

Sıkıntı birden ayağa fırladı ve beni kendi odamdan kovdu. Dostum André Breton'a uğramak o esnada aklıma geldi.





Henri Cartier-Bresson

# *Paris Köylüsü'nde Gerçek Görü ve Düşsel Görü<sup>1</sup>*

## GİRİŞ:

Aragon'un 1926 yılında yayınlanan Paris Köylüsü adlı yapıtı yazarın sürrealist döneminin en dikkat çekici yaratılarından biridir. Bu yapıtta sürrealizmin tüm derinliklerini, kuytularını, kıvrımlarını görmek mümkündür: “günlük yaşamın olağandışı/olağanüstü yanları, fantastik, tesadüfün mutlak gücü, tuhaflık hissi, bilinçaltının gün yüzüne çıkarılması, sıradan nesnelere gülümseyen gizem, “düşlem” in olağanüstü gücü...vb.” Bu yapıt bir anlamda sürrealistler gözünde tüm dayanağını ve varlık nedenini yitirmiş, kendileri için tiksindirici olan Avrupa Uygarlığını temsil eden aklın egemenliğine karşı düşlemi kutsar. *Paris Köylüsü'nde* bir prizma olarak tanımlanmış olan düşlem, genellikle bir açıklayıcı ve üretici rolle kendini gösterir ve sonsuz sürprizlerin sürekli yinelenen çeşitliliğini ortaya çıkaran bir açınlayıcı ve üretici işlevle ortaya çıkar. Bu yapıt aynı zamanda yeni bir şaşkınlık yaratan imgenin parıldayan lütfunu vurgulaması nedeniyle de oldukça temsil edicidir. Şairin yapıtta bize tanımladığı gibi:

---

<sup>1</sup>: Bu çalışma, daha önce Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin 18. Sayısında (Eylül 2014) Fransızca olarak yayınlanmış makalenin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiş biçimindedir.

- “Sürrealizm, denilen maraz, imgeyi, bu uyuşturucuyu, tutkuyla ölçsüzce kullanmaktır, yahut bundan ziyade, imgenin hem bizzat kendisini hem de öngörülmez heyecanların ve dönüşümlerin temsil alanına dahil ettiği şeyi kontrolsüzce kıskırtışını kullanmaktır, zira her imge, her defasında sizi bütün kâinatı tashih etmeye zorlar. Ve her insan, keşfedilmeyi bekleyen, peydah olduğu vakit bütün kâinatı yerle bir edecek bir imgeyi ihtiva eder<sup>2</sup>” (Aragon, 2023: 58,59).

*Paris Köylüsü*'nün önemi ayrıca sürrealizmin yadsınamaz bir devitkeni olan ve güzellik duygusunun gerçek kaynağı olarak değerlendirilen “olağandışılık hissi” tarafından da pekiştirilmiştir. Yapıtta olağanüstülük hissi o kadar tutarlı bir örgü içinde öylesine sağlam bir yapılandırma ile karşımıza çıkar ki dış gerçeklik farklı bir boyut kazanır ve her şey Aragon tarzı görüş, algılayış, temaşa karşısında yıkılır. Betimlediği kişi ve nesnelere hakkında “kendimin iç hudutlarıdır, kendi yasalarıdır, kendi düşünme biçimlerim vasıtasıyla edindiğim ideal bakış açılarıdır” (2023: 76) der. Başka bir açıdan bakıldığında, gerçeküstücülüğün ve Aragon'un *Paris Köylüsü*'nde ereği, zihnin alt üst edilmesiyle, sürrealistler tarafından üstün gerçeklik olarak kabul edilen üstgerçekliği tek başına yakalayabilme gücüne sahip düşüncenin olağandışı işleyişiyle, insanda yeni bir bakış açısı uyandırmaktır. Şu tanım da işte bu noktaya işaret etmektedir:

- “Sürrealizm, o ana kadar göz ardı edilmiş bazı birleşimlerin üstün gerçekliğine, rüyanın tam gücüne, düşüncenin çıkar gözetmeyen oyununa inanca dayanır. Sürrealizm, tüm diğer psikolojik mekanizmaları kalıcı olarak yıkmaya eğilimlidir...<sup>3</sup>” (Nadeau, 1964: 53)

---

<sup>2</sup>: Paris Köylüsü'nden yapılan alıntılarda, Louis Aragon, Paris Köylüsü, çev.: Ayberk Erkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2023, baskısından yararlanılmıştır.

<sup>3</sup>: Kaynakçada Türkçe dışında başka bir dilde yazılmış eserlerden yapılan alıntıların çevirisi makale yazarına aittir.



*Paris Köylüsü'*nde üstgerçeklik merkezi imge olan şiirsel bir pratik (Meyer, 2001: 79) olarak tanımlansa ve bu sürrealistlerin girişimlerinin nihai amacı olarak değerlendirilse de, Aragon François Crémieux'ya verdiği bir röportajda sürrealistlerin gerçeği asla küçümsemediklerini söyler (Sadoul, 1969: 59). Dolayısıyla sürrealist devrim öyle zannedildiği gibi yıkıcı bir hareket değildir ve Aragon ve çağdaşı olan sürrealistler de genel kanının tersine insanın büyük keşiflerini, insan ürünü büyük yaratıları ve yapıtları hiçbir zaman görmezden gelmemiş ve gerçeği de asla yadsımamışlardır. Bu konuda Garance Sallé de Chou'nun dile getirdikleri gerçekten dikkate değer görünmektedir: "Aragon üstgerçekliği gerçeğin titiz bir betimlemesi ile keşfetmeye çalışır onun gerçeküstücülük anlayışı içinde "her şeyden önce gerçekliğin sesi duyulur" (Chou, 2005: ?<sup>4</sup>). Gerçeğin böylesine özenli betimlenişi üstgerçekliğin elverişli aşamalarıyla buluşturur sürrealistleri. İşte bu yüzden gerçeklikle üstgerçeklik arasında, gerçek görü ile düşsel görü arasında hem bir koşulluk hem de bir karşıtlık bulunmaktadır. Narjoux'nun şu ifadeleri de bu tezimizi destekler niteliktedir: "*Paris Köylüsü'*nün girişimi paradoksal olarak görüde tüm gücünü yani içsel görü anlamında sınırlarıyla birlikte düşsel olanı, dışsal görü anlamında da gerçek olanı bulan görsel bir girişimdir" (Narjoux, 2002: 34).

## **KOŞUTLUK VE KARŞITLIK BİLEŞENİ OLARAK GERÇEK VE DÜŞSEL**

*Paris Köylüsü'*nde Aragon'a özgü dinamik somut olana öncelik veren bir sürece dayanır, bu da "soyut düşüncenin bir bilgi tarzı olarak reddedilmesidir" (Lecherbonnier, 1971: 68). Sözü edilen somut aynı zamanda gerçeklikle doğrudan temas kurmanın da en önemli aracıdır" (Lecherbonnier, 1971: 68). *Paris Köylüsü'*nün hemen başında yer alan şu cümleler de bunu tanıtılar niteliktedir:

---

<sup>4</sup>: Sayfa numarası belirtilmemiştir.

- “Düşünceme biçim veren sayısız dolambaç, kâinattan edindiğim herhangi bir kavramı, öncelikle onu soyut bir imtihana tabi tutarak teyit etmeye mecbur bıraktı beni. Aşılındı benliğime bu analiz zihniyeti, bu zihniyet, bu ihtiyaç. Uykusundan uyanmaya çabalayan bir insan misali, bu zihinsel alışkanlıktan kendimi kurtarmaya çalışmak, basitlikle, doğallıkla, saf gördüğüm ve dokunduğumun tecrübesiyle düşünmek, bana ısratlı bir çabaya mal oluyor. Halbuki akla borçlu olunan bilgi, duyuların bahsettiği bilgiyle mukayese edilebilir mi hiç? Şüphesiz, ilkini kılavuz belleyip, ikincisini hor görecektir kadar budala olan insanların oluşturduğu kalabalık duyularla elde edilenler bütünüünün günden güne niçin gözden düştüğünü izah ediyor” (Aragon, 2023: 13,14).

Dünya ile, yaşam ile kurduğu ilişki tamamen farklı olan Aragon’a göre o zamana dek insana dayatılan bilgi ve gerçek olduğuna inandırılanlar ve kesinlikler bir yanılısamadan başka bir şey değildir. Bu yanılısama insanın gerçekliğe her zaman soyut bir çözümleme öneren akıl yoluyla ulaşacağına dair “kesin”(?! )kanıya dayanmaktadır. *Paris Köylüsü*’nde Aragon gerçeğe ilişkin “gerçek” gizemlere akıl yoluyla değil duyularla ulaşabileceğini ortaya koymaya çalışır. Bu noktada Aragon, okuyucuyu, bir yandan somut olanın bir parçası olan, diğer yandan da düşsel alanla ilişki içindeki nesnelere olağan dışı, şaşkınlık uyandıran dünyasına sürükler. Lecherbonnier’ye göre “Aragon’da her nesne sadece kendisi değildir ama aynı zamanda gizemiyle kuşatılmış başka bir şeydir, anıştırdığı imgeler bakımından zengindir ve yine zengin bir mit içermektedir” (Lecherbonnier’ye, 1971: 72). Aragon’un yaklaşımındaki büyüünün sırrı da bununla ilgilidir. En sıradan nesneye bile farklı bir açıdan farklı bir duyarlılıkla, değişik bir görme biçimi ile bakan bu yaklaşımla Aragon, olağandışı, harikulade olanı tam kalbinden yakalar, bir kaleydoskopla bakar gibi çok çeşitli, çok parçalı ama kendi arasında bir bütünlüğü ve tutarlılığı da olan bir dünyanın kapısını açar ve gizemi aşikâr hale getirir. Lecherbonnier’in dikkat çekmek istediği işte tam da budur: “Somut olanla temas halindeki duyularının rehberliğinde ilerleyen Aragon pür dikkat en sıradan nesnelere bile ortaya çıkabilecek olağandışının, harikuladenin arayışı içindedir” (1971: 73).

Duyu ile algılanan fantastik bir oyunda, gerçek görüden düşsel görüye geçiş düşlem yoluyla gerçekleşir. Ama gerçeğin daha üst düzey bir ulama aktarımı her zaman bir benzerlik ilişkisiyle ortaya çıkmaz. Kimi zaman gerçekten gerçeküstüne geçiş ancak karşıtlık ilişkisi üzerinden mümkün hale gelir. Gerçekten de Cécile Narjoux'nun (2001: 89) vurguladığı üzere, *Paris Köylüsü*'nün evreni ancak karşıtlıkla ilerleyebileceğimiz, karşısavin egemen olduğu bir evrendir. Bu noktada, Aragon çok sık kullandığı kolajı, dil/kalem sürçmesi ve dönüştürme yeteneğine sahip bir potansiyel olarak görür. Kolajlar her nesneyi olmadıkları şeye dönüştürme gücüne sahiptirler ve bu yolla da bir ürperti, heyecan oluşturur ve bambaşka bir gerçeklik yaratırlar:

- “*Tuhaf karakterinin önsel bir simge halinde hazırlar görüldüğü bir başka dünyaya ulaşmak için kabuğumuzdan çıkma yolunda kolajın bize verdiği arzu: bir başka şeyi talep etmek için mevcut gerçekliğe itiraz etmek. İşte “tuhaf” estetiğinin etik amacı böyle bir amaç. Tuhaf, yabancı bir dünyada alelade bir nesnenin mevcudiyeti, bize varlık alanımızı değiştirme düşüncesi, cesareti ve iradesi verebilecektir*” (Lecherbonnier, 1971: 207).

Kolajın dönüştürücü gücü *Paris Köylüsü*'nün birçok sayfasında parıldar. Örneğin, “Bir Bottin<sup>5</sup>'i delip geçmiş bir kurşunun saçılmış hali” (Aragon, 2023: 84). Bu kolajı afiş biçimindeki bir başka kolaj izler. Burada köpekler için bir tür bisküvinin tanıtımı yapılmaktadır: “GÜNAYDIN DEĞERLİ ARKADAŞIM! MOLASSİNE Bisküvinizi yediniz mi?” (2023:85). Bu kolajlarla anlatıcı bir kayma, bir kıvrılma gerçekleştirir, bu yolla, metnin ifadesel dizgesi üzerinde oynar zira reklamın arasına kendi ifadesini sıkıştırır ve okuyucuya seslenir gibi görünür (Narjoux, 2001: 90). “Buna karşılık reklam, bisküvilerin hayvanlar için olduğunu belirtir. Anlatıcı bir an okuyucuyu gülünç bir duruma sokmaktan hınzırca bir zevk alır, ama oldukça tuhaf bir duruma; insanlaşmış köpek ya da köpekleşmiş insan durumuna” (2001: 67, 68). İki kolajın ardı ardına bu biçimde kitap sayfasında konumlanması birden algının çizgiselliğinde bir kırılma, kıvrılma yaratarak zihni aklın baskısından ve bunun ne-

---

<sup>5</sup> Bottin tarafından yayınlanmış telefon rehberi (Y.N.)

den olduğu doğrusal düşünmeden kurtarır ve böylece kırılmanın yarattığı farklı pencereler açılır zihnin içinde. Tıpkı kırık aynada görüntünün çoğul hale gelmesi gibi. Bu iki kolajın keyfiligi, kayma oyunundaki dengesizlik zihnin çizgisel işleyişinde neden olabilecekleri alt üst oluş gerçek görümde bir karşıtlık yaratırken, gerçek ve gerçeküstünün birlikteliğini destekleyen bir sürecin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Cécile Narjoux'nun şu dikkate değer yorumu bizim değerlendirmemizi destekler niteliktedir: "tüm mantıkla bu kopuş estetiği yeni bir antitezin inşasına yol açar: hata ile doğruyu karşı karşıya getiren antitez. Aragon onları eşdeğer saysa da" (2001: 90). Aynı şekilde, *Paris Köylüsü*'nde kolajların sıklığına dikkat çeken Kiyoko Ishikawa'ya göre (1999: 149) gerçek yaşamdan ödünç alınmış olan bu tür kesitler metnin içine yerleştirildiğinde düş ile günlük yaşamı birbirine kaynaştıran yeni bir şiirsellik yaratırlar. Düşlem ve düş yardımıyla, belirgin bir şekilde çelişkili ve karşıt çağrışımlar yayan nesnelere, kimi zaman sözel, kimi zaman anlamsal, bazen psişik ve bazen de ideografik bir çağrışım içinde kaynaşarak bir üst kimlik kazanırlar: "Zihnin çağrışımsal gücü de nesnelere olduğu biçimiyle ortaya çıkar ve anlatıcı bizi, bu kolajlarda, gerçeğin tuhaf fragmanları haline gelmiş başka bir şeyi, daha yakından ve farklı bir şekilde görmeye davet eder" (Narjoux, 2001: 66). Bu ayrıcalıklı anlarda, üstgerçeklik tüm ihtişamıyla ortaya çıkar. Okuyucu olarak, bu noktada, artık dar bir mekân, sınırlı bir alan içinde değil önümüzde sonsuzcasına uzanan bir uzamın içinde olduğumuzu hissederiz. Nesnelere oluşturduğu çağrışımsal geçişim ve karşıtların birliği yasası işlemeye başlar, şiirsel ilhamın tüm zenginlikleri ciddi ve komişin, iyi ve kötünün, güzel ve çirkinin, yüce ile bayağının... vb. aynı yüzeyde birbirinden uzaklaşan açılarla bir araya geldikleri şiirsel ilhamın bütün zenginliklerini harekete geçirirler. Bu konuda Aragon uzmanlarından Meyer'in söyledikleri son derece dikkat çekicidir: "Anlam hatası, görsel halüsinasyon burada gerçeğe ulaşmanın yordamlarından biridir, ama bu gerçeklik düşsel olarak adlandırdığımız daha derin bir gerçekliktir" (Meyer; 2001: 61). İşte Aragon'un yaklaşımının tüm çeşitliliği, zenginliği, kıvraklığı, bükülgenliği buradan kaynaklanmaktadır: *Paris Köylüsü* bir

algı bozukluğu sonrası ortaya çıkan imgelerle dolup taşar. Bu durumda anlam hatası ya da bozuk-algı birbirine taban tabana zıt iki şifre çözümünü<sup>6</sup> bölgesinin ortaya çıkmasına olanak tanır: koşutluk ve karşıtlık:

- *“Müştereken bakma alışkanlıklarını yitirmiş olan iki gözüm, yeniden bir çift olabilmek adına, duyularını hafifçe kırıştırıyorlar. Başımın arkasında bir vida, bakışın ayarını sağlamak için körlemesine dönerek gevşiyor: Algıladığım en ufak nesne devasa boyutlara sahipmiş gibi görünüyor, bir sürahi ve bir hokka bana Notre-Dame’i ve Morg’u anımsatıyor”* (Aragon, 2023: 34).

Yapıtta dikkat çekici sahnelerden biri olan mendil satıcısı zıt örgenlerin birbirine kaynaşmasının göz kamaştırıcı ve kalıcı bir deneyime dönüştüğü görsel bir seyir ve gerçeğin yeniden tanımlanmasını olanaklı kılan duyumsal bir tefekkür ortaya çıkarır:

- *“Fakat asıl harikulade olan, harikaların harikası, korsenin kendisi, modası geçmiş bir tarza ait olan bir elişi şaheseri (...) Üstelik düşünün ki bu korse, büyük bir sabırla bademden biraz daha canlı, lahanadan biraz daha solgun yeşil şeritler ve sırmalarla süslenmiş ve şeritlere ister istemez salyangozları ve taşra belediyelerinin süslemelerini akla getiren motiflerle süslü düz kıvrımlar verilmiş”* (Aragon, 2023: 75, 76).

Bu cümlede betimleme amaçlı da olsa, badem, lahana ve salyangozun aynı düzlemde yan yana getirilmesi, üst üste bindirilmesinin yarattığı görsel ve duyumsal çağrışımlar uyandıran bir yapılandırma ile karşı karşıyayız. Bu yapılandırmada amaç sadece şiirsel bir büyücülük icrasına yönelik saf bir düşlem sergilemesi değildir ama özellikle okuyucuyu, sürrealistlere göre zıtlığın ve yakınlığın bin bir güzelliğini ortaya çıkarma gücüne sahip tesadüf oyununun içine çekerek derin gerçekliği yakalamanın önünü açmaktır. Korse, lahana, badem ve salyangoz, belediye binası kelimelerinin ilgisizliğinin yarattığı çağrışımsal olmayan

---

<sup>6</sup>. Décodage

ama bütün çağrışımsal uyarılmalara da açık olan anlam alanı üstgerçekliğin yolunu açar. Okuyucu kendini görsel, işitsel, dokunsal, koklamsal, tatsal bir şölenin ortasında bulur, zihni, bilincinin ve bilgi evreninin kutupsal bölgelerinin gerilim alanında farklı duyuları algılar ve sentezleme yoluyla yaratır/üretir hale gelir; bütün işlevleriyle çalışmak üzere bilenmiş olarak. Kelimeler arasındaki ilgisizliğin oluşturduğu göndergesel işlevi olmayan bu “tuhaf” estetik tesadüfün bütün olanaklarına açıktır. İhtimalin sonsuzluğu bakımından sunduğu güzellik ve kışkırttığı haz da sonsuzdur:

- “Rüzgarlara ve yağmura bırakmaktır kendimi benim hoşlandığım: Tesadüf, tecrübem bundan ibarettir işte. Dünyanın belirlenmiş bir olgu olduğuna dair bir hissiyata sahip değilim (...) eğer ki bu pasaj, kendimi bazı endişelerden kurtarmak için bir yöntemden, gücümün ulaşmaya yetmediği yasaklanmış bir alanın ötesine ulaşmak için bir vasıttan başka bir şeyse darağacında sallandırılmaya razıyım” (Aragon, 2023:76).

Sarışın üzerine geliştirdiği çeşitlemelerle Aragon okuyucuyu bin bir sevincin, hazzın, şiirsel meyvenin keyfini sürecekleri bir felsefe bahçesine davet eder. Gerçek görü ile düşsel görü arasındaki koşutluk ve karşıtlık da işte burada aşkın bir biçimde ortaya çıkar. Bunlar sanki “otomatik yazı” (l'écriture automatique) ya da nefis kadavra (le cadavre exuis) yöntemiyle belirgin hale getirilmiştir. Bu iki tekniğe Aragon ve diğer sürrealistler tercih olarak sık sık başvurmuşlardır. Bu teknik sayesinde Aragon nesne ile onun arasındaki akılsal bağı koparır böylece bu nesnenin okuyucuya dayatılan sıradan ve orta malı haline gelmiş gerçeklik alanının dışına çıkarıp tamamen farklı bir gerçekliğin, üstgerçekliğin, gizemin kapısı önüne bırakır. Narjoux (2002: 80) bu iki tekniğin, özellikle de otomatik yazının, dil/kalem sürçmesi, söylemde yanlış adım, tökezleme, söze ya da cümleye çelme takma, deyişte kusur...gibi gizemi mayalayan fırsatların yaratılmasına yaradığını not eder. Narjoux'ya göre *Paris Köylüsü*'nün anlatıcısının amacı hiçbir şekilde gerçekliği sadece düş için terk etmek değil, daha ziyade düşün gerçeklik, gerçekliğin de düş

içindeki payını göstermektir. Bu da gerçeklik içinde biraz demirlemeyi ve sonra bu gerçekliği bir sıçrama tahtası olarak kullanmayı gerektirir:

- *“Koca bir yıl geçirdim ben eğreltiotu saçları ısırarak. Reçine saçlar tanıdım, sarı yakut saçlar, histeri saçlar. Histeri sarısı, gökyüzü sarısı, yorgunluk sarısı öpüş sarısı. Sarı paletime otomobillerin zarafetini katacağım, evliyaotlarının kokusunu, sabahların sessizliğini, bekleyişlerin perişanlığını, dokunup geçişlerin perişanlığını. Yağmurun gürlütsü ne kadar da sarı! Aynaların şarkısı ne kadar da sarı!”* (Aragon, 2023: 39).

Bu alıntıda, gerçek görü ile düşsel görü hem somut nesnelere hem de soyut tamlamalarla örgülenmiş olarak birbirlerini bütünler durumunda ortaya çıkarlar. Somut ve soyut olanın kaynaşmasından doğan duyuşsal heyecan duyuşsal zenginlik içinde bütün bir düşlem faunasının ve onların dünyasal tonlarının, kırışıklıklarının ve karşılıklarının oluşturduğu bir palet üzerinde, içsel bir yapılandırma ve dışsal ve kapalı bir algı çerçevesinde, zincirlerinden kurtulmuş insan zihni ve düşüncesinin ziyeti olarak parlar. Bu düşlem faunası içinde somut nesnelere, düşsel olanı daha gerçek kılmak ve onu gerçeğin içine daha görünür bir biçimde yerleştirmek için değil tam tersine insanın nesnelere ilişkin dönüştürücü işleviyle birlikte dolaylı görüşünü, görüşünü, algısını, izlenimini daha belirgin kılarak onları düşlem dünyası içinde yeniden yapılandırmak ve gerçek dünyanın da böyle bir tefekkürle anlam kazandığını göstermek amacıyla kullanılmışlardır.

Anlatıcının yapıtın başında söz ettiği düşlem prizması hem bilinç hem de bilinç altı üzerinde etkisini göstereceğün bir yandan siyah ışığı diğer yandan beyaz ışığı besler. Gerçekten de Michel Meyer'in (2001: 67) vurguladığı gibi sürrealistler için gerçek, düşsel olanla teması yoluyla değiştirilip dönüştürülebilir, benzer biçimde, bilinç altı ve düş de bizzat yaşam tarafından zenginleştirilmek zorundadır. Öyleyse, uyanıklık yaşamı ile düşteki yaşam arasındaki ilişki bir bakıma, aşağıdaki alıntıda François Bon'un da belirttiği gibi gerçek görü ile düşsel görü arasındaki ilişkiyi de belirler:

- *“Ancak, tamamen hayali çağrıya teslim ederek Köylü bizi gerçeğe bağlı ve tutunmuş halde bırakır, böylece hayali olanı mümkün olduğu kadar oraya sabitler. Bu, bir dünya yaratımı değil, dilin var olan dünyaya zorunlu teslimiyeti de değil; bunun yerine, yalnızca eşik ve sınır üzerine yapılan bir çalışmadır. Bu çalışma onları sonunda mümkün olan dar bir yola davet ederek, çifte bir eksiklik içinde, en azından bir yerlerde, gerçeğin düşsele götüren dil aracılığıyla aşılabilir olduğu bir yanılısıma gibi, bir araya getirir (orada, kapalı dünyada, Opera Pasajı’nın ne tam içerisinde ne tam dışarısında, ya da simetrik versiyonu olan Buttes Chaumont’un ne tam içerisinde ne tam dışarısında).”*

Gerçek görü ile düşsel görünün psişik bir kendilik olarak birbirine eklemlendiği bu yakınlaşmada, karşıtlık ve koşutluk bu kendiliğe yeni bir kimlik kazandırır: üstgerçeklik, bu da özünde, gerçekliğin bağrında bir aşkınlığın mevcudiyeti” olarak algılanır (Mayer, 2001: 70). Mayer’e göre öncelikle söz konusu üstgerçeklik, Aragon terminolojisinde “mit” olarak karşımıza çıkan fizyolojik ve metafizik bir reaksiyondur. Öte yandan Cécile Narjoux da (2022: 22, 23) Aragon’un, bilincin bilinçaltı ile bağ kurmasına imkân veren olağandışı kapasiteye sahip her nesneyi mit statüsüne çıkardığına vurgu yapar.

Aragon, “ortopedist, sargıcı” sahnesinde okuyucuyu şaşırtıcı deneyimlerle buluşturur. Kendi şimdisinde yaşayan ve kendi geleceğinde yaşayacak olan bir hayatın geçmişini geleceği ile bir araya getirme girişimi ayrıca gerçek görü ile düşsel görüyü birleştirme imkanını da sağlar:

- *“İki yanı başında duran kadim tanrılar, biz bugünün insanları için, modern bir kılığa sokulmuşlardır, derileri pembeye, saçları ve kılları siyaha boyanmış bu iki küçük heykel, Apollon ve Vulkan’ın temsili figürleridir. Gelin görün ki biri kolundan, biri bacağından, biri başından, biri karnından sargılarla sargılanmış, yapay uzuvlarla tamamlanmış halde (...) Nihayet vardık gibi görünüyor, yanılısımalarından yana mağrur, kahkahası kadar kibirli, nar kırmızısı memeleriyle, insan evladının, duyularının ve aklının sınırlarını artık kestiremediği o noktaya” (Aragon, 2023: 87)*



Yukarıdaki uzun alıntı Aragon'un çarpıcı ve göz alıcı yaklaşımını çok iyi yansıtır. Bilindiği gibi Apollon ve Vulkan birincisi Yunan mitolojisinin, ikincisi de Yunan mitolojisinde eşdeğeri Hephaestus olan Roma mitolojisinin iki tanrısıdır. Genelde Yunan ve Roma mitolojisinin tanrıları estetik güzelliği, sanatı, sanatta yaratıcılığı temsil ederler. Antik tanrıların estetik güzellikleri de en çok heykel sanatı ile somut bir biçimde aktarılır. Burada bu iki tanrıyı pembe tenleri siyah saçları ve kılları ile betimleyen Aragon, Apollon ve Vulkan'ın sadece güzellikleri ile değil eksik yanlarıyla da dikkat çektiklerini onları biri kolunda, diğeri bacağına, biri başında ve diğeri karın bölgesinde olmak üzere, bandajlar ve eklem parçaları ile göstererek vurgular ve tanrıların güzellikleri ile ilgili "kesinliği" onlara kusur atfederek yapı söküme uğratar. Ayrıca, Aragon insanların, duyularına, düşünce ve zihinlerine sınır tanımadıklarını ve zincirlerden, aklın kısıtlayıcı egemenliğinden kendini kurtardığı (bu zaten sürrealizmin de yöneldiği ereklerden biridir) ve kendinde birtakım kesinlikleri tartışmaya açacak cesareti bulduğu takdirde tanrıları bile rötuşlayacak düşleme ve yaratıcı gizilgüce sahip olduklarını, önemli olanın onları yanılmalardan kurtararak bu gücü harekete geçirmek olduğunu vurgular. Sürrealizm bir bakıma insana, sanatçıya bu olanağı sağlar. Görüldüğü gibi burada Aragon mükemmellik ve kusur karşıtlıklarını bir araya getirir. Mükemmellik tanrılarla ilgili bir kesinliğin/"gerçek"in alanına girerken kusur, insanın, düşlemin, düşsel görünüm alanında yer alır ve iki karşıtın bu karşılaşmasından, çarpışmasından çalkantılı bir sanatsal estetik fişkirir. Aragon tarzı bu yaklaşım gizem düşüncesini destekleyen ve sonsuzlaştıran iki önemli ayrışmayı gözler önüne serer: İnsanın kutsala olan ilgisi ve Tanrıları insanlaştırma arzusu. Bu alıntıda gerçek görü insanın yaratıcı gücü üzerinde büyüsel bir etki uygular (bandajlar ve eklemlemiş parçalar) oysa düşsel görü biraz şaşkırtıcı bir varsayımın ortaya çıkışına zemin hazırlar: tanrıların düşüşü ve modern dünyadaki acınacak halleri. Ancak Aragon genel olarak tek tanrılı dinler ve özellikle Katolik inanç konusunda biraz çekimser davranışa da yapıtın bir yerinde ironik bir biçimde "düşmüş" olanın kendisi olduğunu itiraf eder: "Ebediyyen düşüşün bir anından ibaretim ben. Attığın adımı geri alamazsın" (Aragon, 2023: 94). Sonsuz düşüşün bir parçası olduğunu söyleyerek, kendi özel durumunda bütün insanlığın düşmüş olduğuna vurgu yapar. Burada "düşmüş" kelimesini "günahkâr" anlamında alırsak Aragon'un niyeti belki biraz daha açık hale gelir.

*Paris Köylüsü'*nde Aragon okuyucuyu gerçek görü ile düşsel görünün birbirini bütünlendiği, estetik bir uyum oluşturdıkları olağanüstü mekanlarda dolaştırır. Bunlardan biri de bahçedir. Orada, okuyucuyu büyüdü bir düş manzarasıymış gibi görünen gerçek bir görsel şölenin içine bırakır. Bahçe insanı bin bir düşe, bin bir düşleme, bin bir ilhama davet eder. Gizemli, çağrışımsal, büyüdü, esinleyici, esenleyici, yola getiren, yoldan çıkaran, kıskırtıcı, işbirlikçi bir mekân olan bahçe Aragon estetiğine farklı bir soluk kazandırır. Kiraz bahçesi, sevinç bahçesi, zevk bahçesi, aşk bahçesi, düş bahçesi, melankoli bahçesi, yalnızlık bahçesi, deniz bahçesi, düşünce bahçesi, yıldız bahçesi, gök bahçesi...vb. Bahçeler “kentlilerin vahşi düşlerinin harekete geçtikleri geniş duygusal mekanlardır”. *Paris Köylüsü'*nde bahçe gerçek görü ile düşsel görünün birbirine kaynaşmasına elverişli fantastik bir mekân olarak da önemli bir yer tutar. Bir karşıtlık oyunu ile ter döküp bir koşutluk oyunu ile dinlenebilen bir düşsel sığınak yaratır bahçe ile Aragon:

- “Bahçeler, siz samur kürk manşonlara, dantelli mendillere, likörlü çikolatalara benzersiniz. Dudaklarınızı cam balkonlara yapıştırırsınız bazen (...) miyavlırsınız avluların kuytularında (...) Çimlerinizde oynadım, ağaçlıklı bir yoldan geçerken, yüreğimi tekmeledi ayağım, cennetle cehennem arasına düştü yüreğim. Sıra sıra çiçeklerinizin önünde, güvertedeki bir göçmen gibi mendilimi salladım. Gemi demir aldı çoktan. Bahçede yığınla alet, aralarında vasat arzular, akşamın huzuru kuruyorlar güneşte gömleğimle birlikte. Güneşin gönlünden bir sakı sardunya kopmuş bizlere” (Aragon, 2023: 102).

Görüldüğü gibi, bu alıntıda Aragon çok zengin imgelerle bir bahçe tefekkürü kurar. Dudaklarını balkonlara asan bahçe burada bilindiği gibi saksılardaki çiçekleri simgeler. Bu bağlamda balkonlara asılan saksılarla ifade edilen gerçek görü dudaklarını balkonlara asan bahçe ile düşsel bir görüye icazet verir. Aragon'un düşleminde bahçenin fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, duygusal, duyusal ve estetik deneyimleri, evrenin temel elementlerinden biri olan toprakla ilişkiyi ve yazma eyleminde, yaratıda bu ilişkinin esinleyici işlevini de temsil eder. Diğer imgelerin oluşturduğu karşıtlık ve koşutlukla birlikte okuyucuyu bohçası çözülmüş bir gizemle buluştururken başka bir gizeme kapı aralar. Açılmış bohçadan su samuru kürkü bahçenin çimenleri olarak gizini açık eder. Bu gize "çimlerinde oynadım" cümlesindeki gerçek görünün ifadesiyle ulaşılır. En basit arzuları, en tatlı aşkamları gömleğinde kurutarak bir gizemi mayalayan şair yine güneşin gönderdiği bir saksı sardunya ile gizemin kokusunu salar ama kendini ele vermez. Bunun yanında bahçe kendi içine kıvrılmanın, düşünsel kıvrımlanmanın, katmerlenmenin zamansal ve uzamsal olanağını da temsil eder (Meyer, 2001: 98) ve bu bakımdan çocukluğa dönüşün geçiş durağını oluşturur. Ama elbette ki Aragon'da bahçe kadınsız ve aşksız düşünülemez. Bahçeler onun için zihnin, düşüncenin kadınlarıdır: "kırılan gerdanlarınız, yumuşak buklelerinizle, zihni mesken bellemiş kadınlarınız sizler" (Aragon, 2023: 102). Pasajlarda, kadın saç yapan kuaförleri de kadın saç sanatçısı, bir tür saç bahçıvanı olarak tanımlar. Gerçek görünün alanına giren kadın saçının bukleleri ve çiçeklerden hareketle, okuyucuyu, düşsel görünün bin bir düşlemi içine davet eder. Zira kendisinin de söylediği gibi, gerçek hayatın nesnelere bir takım imge, metaforlar yoluyla düşsel görüye sıçramaya, bir düş dalgası içine dalmaya yarayan sıçrama tahtası işlevi görürler, özellikle *Paris Köylüsü*'nde.

## SONUÇ

Sürrealist hareketin türü muğlak, roman ile şiir arasında gidip gelen en muammalı ve bu hareketi temsil etmesi bakımından en nadide eserlerinden biri olan *Paris Köylüsü* görsel bir evren sunar. Okuyucuyu, “binlerce insanın fark etmeden bakıp geçtikleri” sıradan nesnelere beklenmedik bir anda karşılaşmanın verdiği bin bir hazzın tadına varmaya davet eder. Bu görsel evrende, gerçek görü ile düşsel görü tüm aldatıcı ve yanıltıcı süslerinden arınmış gerçeklikten başka bir şey olmayan bir üstgerçekliği ortaya çıkarabilmek amacıyla elbirliğiyle çalışırlar. Bu görsel evrende, gerçek görü ile düşsel görü arasındaki karşıtlık ve koşutluk, genel anlamda fantastik olana erişim için iyi bir yol olan imgenin yardımıyla bu üstgerçekliğin ele geçirilmesine katkıda bulunur. Bu üstgerçeklik de fantastiğe bulaşmış olarak kendini gösterir. Üstgerçekliği yakalamada kilit rol oynayan mit, “tuhaf” olanla karşılaşmanın heyecanından doğar. “Bilincin bilinçaltına erişimini sağlama kapasitesiyle tanınan” mitsel nesne, bu üstgerçekliğe ulaşma sürecinde, gerçek ve düşsel görü arasındaki karşıtlık ve koşutluktan büyük ölçüde beslenir. Burada dil gerçek görünümün imlerini ve bu görüşle algılanıp düşsel görüye aktarımıyla oryaya çıkan görüntünün dışı vurumunu gerçekleştirir ve bu yolla iç dünyanın kapıları da çoğunlukla bir gizemle birlikte, aralanır. Her üçü de modern mitolojinin açmılayıcısı olan bir simyanın bileşenleridir ve okuyucuyu olağanın ötesine geçmeye ve hayal gücünün sınırlarını zorlamaya teşvik eder.

### Kaynakça

- Aragon, L. (1991). *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris.
- Aragon, L. (2023). *Paris Köylüsü*, çev. Ayberk Erkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bon, F. Louis Aragon lu par Walter Benjamin, [www.paysan.ch/101098-aragon-lu-par-walter-...](http://www.paysan.ch/101098-aragon-lu-par-walter-...)
- Chou, G. S. (2003). *Raison et déraison dans Le Paysan de Paris et La Défense de l'infini...* (Thèse de maîtrise inedité). Université Paris III-Sorbonne Nouvelle
- Ishikawa, K. (1999). “Ville, surrealisme, roman- trois mots-clefs pour une lecture du Paysan de Paris d'Aragon”, *Etudes de langues et Litteratures Francaises*, Librairie Hakusuisha, Tokyo, Japan.
- Lecherbonnier, B. (1971). *Aragon*, Bordas, Paris.
- Meyer, M. (2001). *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Folio, Paris.
- Nadeau, M. (1964). *Histoire du surrealisme*, Seuil, Paris.
- Narjoux, C. (2002). *Etude sur Le Paysan de Paris*, Ellipses, Paris.
- Narjoux, C. (2001) *Mythe ou la representation de l'autre dans les oeuvres romanesques d'Aragon*, Le Harmattan, Paris.
- Sadou, G. (1967). *Aragon*, Seghers, Paris.
- Vaugeois, D. (2001) “L'Illustration des Voyageurs: la leçon des Images”, *Lectures d'Aragon*, Les Voyageurs de l'Imperiale, (Ed: Luc Vigier), Presse Universitaire de Rennes, Rennes.



JULIEN GRACQ (ÇEV. LEVENT YILMAZ)

# Lautreamont

## Her Zaman<sup>1</sup>



Meydanları okul kitaplarının sayfalarını yıldızlarla donatan, yol gösterici direklerinin ve geçit bekçilerinin adlarının Boileau, Fontenelle, La Harpe, Villemain, Nisard, Taine, Brunetiere, Valery olduğu bir “kral yolu” vardır Fransız edebiyatının. Daha önceleri zaman zaman bazı görkemli yarış arabaları tarafından (önemli zihinsel bir bunama geçirmeden söyleyemeyeceğimiz) “kullanılmış” olan bu yol, gözümüzün önünde otlar tarafından aşındırılmış ve üstünde M. Robert Kemp’in içi oldukça başarılı ekşi arabalarla pek de dolu olmayan hissesini yönlendirmeye çalıştığı alana ulaşır. Üzücü bir başarısızlık görünümü, sizde trafiğin yukarılarda bir yerde birkaç tuhaf kaza sonucu yolundan saptığı kuşkularını uyandırır: Bir patlama mı oldu? Beyaz karıncaların sabırlı kemirileriyle çökmüş olan köprü Salvador Dali’yi tasalandırır ve sanki olanlar bu atasözüne geçerlilik kazandırmak içindir: “Küçük nedenler büyük sonuçları doğurur.” Tabii ki öyle “Paris’in batakhanelerinde zinde hareketler yapan sevimli cırcırböceğinin inceliğini fark etmediniz mi? İşte: O, Maldoror’du”. Bu büyük makas hatasını gerçekleştiren eller arasında belki de en önemlisi, çağdaş edebiyatın büyük raydan çıkarışının elidir: Lautreamont demek istiyoruz.

<sup>1</sup>: Gergedan Dergi’nin 15. sayısında (15 Mayıs 1988) yayınlandı.

Bu “kral yolu” yanlı edebiyatın kasten seçtiği yoldu. Oldukça akılcı eserler dizisinin temelinde bir seçim olduğu (kesinleşmek için öncülerine bel bağlamayan), bunun sakat bir seçim -“şeylerin çocuksu arka yüzleri”ne gösterilen açık dikkatsizlik- ışık ve gölge eytişiminin yadsınması olduğu pek vurgulanmıyor. Akılcı edebiyatın yandaşları için tutkuyla inanmadan edemeyeceğimiz (bana ünlü “O halde aklı seviniz” cümlesini söylediklerinde beni çarpan, iyi havarinin dalkavukçu ses tonu değil, doğrulanmayı gerektirmeyecek gibi görünen bu koşulsuz zorlamaydı) dünyanın dağınık olarak anlaşılabilen biçimlendirmesi üzerine Jules Monnerot’ nun söylediği “tarihlendirilmiş ve konumlandırılmış insanlık hali” tarihin başka hiçbir anında böylesine az duyarlı ve durumları oturmamış kişiler tarafından yapılan keyfi değerlendirmenin niteliği için yüksek dereceden yapılan bir vurgulama var.

Böylece 17. yüzyılın ilk yarısında –Descartesçi felsefenin etkisi üzerine belki de haksız yere geçenlere karşın- Fransız edebiyatının en büyük kopma noktalarından biri belirlendi. Resmi tarihçilerin bu tehlikeli viraja karşın, bütün perspektifleri bozmaya çalıştığı bu çok önemli kötü inancı görmek –bugün için onlara karşın atmaktan kendimizi alamayacağımız geri adımla- oldukça gülünç. Onlar için, biraz yüksek derecede irrasyonel olan ortaçağ edebiyatının geçirdiği bütün yüzyıllar, sanki yoktur ve hayasızca maddi yollar ile yazılmış olan her şey (Fransa’daki ortaçağ edebiyatıyla ilgili araştırmaların kötülüğünü düşünürsek) aydınlanma çağının yararına kesinleşmek isteyen dengesizliği vurgulamak içindir. Oysa zaman’ın kurdelesini yumaklandı, bir dönem gözümüzün önünde kapandı ve her şeye karşın bu dönem “toparlanma”ya, tabii ki dış gıcırtiları arasında, başlıklarını tarihsel hayat için üretmeye davet edildi. Genel durumları nedeniyle ortaçağa az gereksinme duymak isteyenler bundan pek de kaçamıyorlar.

Umutsuz bir gelenek için yeterli sayıda teminata ve yaşanmış büyük çağa karşın günümüzde Latin edebiyatının değersizliği ve zayıflığı pek belli olmuyor. Aydınlanma edebiyatının gölgesinde doğmuş kültüre ve pedagojiye karşın şiddetle ve şaşkırtıcı bir serbestlikle yapılan saldırılar, günümüzde ortaya çıkıyor. Bugünlerde, haftalık gazetenin birinde M. Brice Prain, Fransa'da eğitim yeniliklerinin, üç noktalı kompozisyon cesedinin üzerine ayak basmakla başlayacağını öne sürüyordu. Böylesi bir kazma darbesi üç yüz yıllık sözlü ve süreli edebiyatın yaşanan eserlerindeki korkunç çatlaklıkları ortaya çıkarıyor. Gerçeği kabul etmek ve araya mesafe koymak gerekiyor: Bu savaşın ertesinde “uzaklaşan” yalnızca önemsiz Barres olgusu değil, “uzaklaşan” hem de uzun bir zaman için son hızda bizden “uzaklaşan” bıraktığı çeşitli edebiyat kalıntılarıyla o büyük yüzyıl. Yüzeysel ve üstünkörü bir kopmayla –bugün için onu tanımaktan hoşlanıyoruz- klasik geleneğin yerini gösteren romantizm, bir yüzyıllık mesafeden ağzı daha az kalabalık ve daha az palavracı bir kopmaya itiraz ediyor, ama bu kez gerçekleşen derinlerde bir kopma.

Edebiyatın aklın gelmesi ile tüccar burjuvazi de geldi ve bu ara sözcüğün ticari bir işletmenin tabelasını imlemesi, bütüne bir rastlantı olmasa gerek. “Akıl kitapları” kibarlar döneminde uzaktan yakından ilgisi olmadığı bir atasözleri derlemesi ya da para tuzağı oluşturuyordu. Bu irrasyonel değerlerin geriye püskürtülmesinin tarihsel ilerlemeye yol açtığı ve burjuvaziye, düşmanlarının temellendiği dinsel karanlıkçılığı azaltmak olanağını uzun zaman sağlayan tek silah olduğunu yadsımak, söz konusu bile değil. Bu noktada hiçbir şey doğruluğundan kuşku duyulmayacak. Marksist çözümlemenin yerinin tutamaz. Yine de bu aydınlanma döneminin, kendine, olanaklarına ve süresine çok az güvenen, kendisini yansıtan edebi bir geleneği göremediğimiz ve bizim büyük bir çabayla çatlaklarını görmezden gelmeye çalıştığımız bir biçimde belirlediğini açıklıkla söyleyebiliriz. Gerçekte, düzenli itkilerin ritmine boyun eğmiş olarak karşımıza çıkıyor, ve keyifli gevşemeyi her zaman sıkıntılı bir kasılma izliyor. Renaissance'ın eğlenceli zincirden boşalması içinde bir sürü şeyin birleştiği 16. yüzyıldaki keyifli gevşeme -17. yüzyılın büyük bölümünü ve özellikle Ansiklopedi hareketini kaplayan gevşeme. Öte yandan Port-Royal'ın, Fenelon'un,



Mme. Guyan'ın 17. yüzyılının- "aydınlanma"nın son olanakları üzerine kaygılı bir soru uyandıran- kasılması- 19.yüzyılın sahte Fransız romantizminin ve ondan çok daha şaşkırtıcı Alman romantizminin tehlike durumunun geçici belirtileridir. Başarısızlık önsezisine tanıklıklar her zaman -bu kez gerçekten tepkiyle- irrasyonelin bir önceki dönemde göze aldığı ve artık kullanılmayan biçimlere doğru güçsüz geri dönüşüne eşlik ediyorlar. Belirtileri tam olmayan, ancak edebiyatın üç yüzyıldan beri mutsuz irrasyonelin, yüz kızartıcı irrasyonelliğin edebiyata olan ve bizden yapmacıklığı cephesini gizlemeyen bu dramın ve Fransız uygarlığının manevi içeriğinin sürekli dengesizlik durumunda olduğunun belirtisi gibi ortaya çıkmıyorlar. Üç yüzyıldan beri Fransız şiiri, sürekli saklanma pahasına yaşayabildi ve yıkımdan anca Racine'in dizelerinin görünüşte Voltaire'inkilerden ayırmayan bir görüşe mahkum eden bu etkili benzeşleşme sayesinde kurtulabildi. Şair için, sözünü söylemeden önce gerekli olan bedeli ticari paralarla, öz çarpıcı ve kıyaslarla sendeleyeni aleksandrenlerle ve çoğu "Denizdeki Şişeler"ce bir Vigny karşılığında Çobanın Evi dizelerinin satın alınabilme hakkını ödeyebilmektedir. Gerekli tüm sonlarda belirlenen uzun ve diken diken saçlar (önemli olan onu usulca yalıtma, onu dışa konulmuşluğu ve oturduğu tavan arasında bir "asosyal", kıyıda köşede kalmış bir varlık, buluşmaya karşı mikropsuzlaştırılmış bir kaçık haline getirmektedir) gülünç burjuvanın tüm ayrıcalıklarında, akıl çağının şairi ise irrasyonelin ortaklaşa arınmasına yol açan utangaç ve delege bir günah keçisidir. Anlaşılmaz "deha" ismiyle şaire giydirilen burjuva geleneklerinin deli gömleğine (kutsayan ama daha çok yalıtma) karşı, bir gün Lautreamont'un değişmez isteği yükselecek: "Şiirin bir kişi tarafından değil, herkes tarafından yazılması gerekir", irrasyonelin fethinin gerekliliğinin derin anlamını ortaya koyan, tabularından ve kutsal kötü giysilerinden yoksun istek; ortaklaşa yapılan ve ortak toplumsal özgürleşmeye koşul olan bir fetih. 16. Yüzyılda başlayan ve kapanmaya hazırlanan "akıl çağı" bir gün bizden sonraki kuşaklar tarafından bize sürüp giden "orta çağ" anlatımı çağrışımın boğucu huzursuzluk duygusunun aynısı olan duygularla incelenecek. En iyi temsilcilerinin yapıtlarında bozulmuş, göz alıcı ortopedi aletinin yardımına gereksinim pedagojik molozların içinden zorla çağırılmaya çalışan insanın anlatımı: üç noktalı kompozisyon, güzel söz söyleme arpejleri, biçimsel çözümlemeler gereksiz olduğu kadar biçimsiz mekanizmalar, tahta bacağa uygulanan dağlamanın uyumlu hizmeti ve daha sonraları bizim dönemimizin utancı olarak belirlenecek olan ona duyulan iğrenç hayranlık ve bakımını kasten sağlamak, çocuğun dünyayı kavrayışının içini doldurur.

Tarihsel resmi perspektifin sürekli sahnenin önüne çıkarmak için para aldığı, söz ettiğimiz bu parlak gidip gelmelerin ardında irrasyonelin değerine ayak direyen, kısa ve yakıcı tazyiklerle belirlenen bir inanış sürüp gidiyor. Gücü azalan Renaissance, Luther'ın dizginlerini salıverdi. "Tanrı'nın adamları" Cromwell'in Londra'da hüküm süren azizleri, adı İnci olan kitabın üzerinden ellerinin çelip Maldoror Şarkıları'nın habersiz ve şiddetli diriliğine boyun eğdiler. Yunan köklü bahçe ve mantık yazarları olan Port-Royal rapileri Paris halkını harekete geçiriyorlar –ama bu Saint-Medard bağınazları aracılığıyla gerçekleşiyor. Cagliostro, Saint-Germain ve daha sonraları Philippe ve Raspoutine, çürümüş ve mahkum bir tabakanın son demlerini bir kez daha yaygın haneleriyle donattılar. Günümüzdeyse, ortak bilinçaltının bir açıdan atom bombası gibi bir keşfin kesin reddini, içinde karanlık bir öç niyetinin belirlediği ve emniyet çıkışı gibi bir şeylerin gereğinin ortaya çıktığı, üstelik daha da kötüleştiği bu reddi, aynı şekilde özel bir dikkatle incelemek gerektiğine inanıyorum. Bu aykırı olaylardan hiçbiri kendi nedenlerinin ekonomik determinizm haline getirilmesine kolay kolay izin vermiyorlar. Huzursuzluğu yaratansa, nedenden olaya geçişi her seferinde yüklenen belirlenemezliğin büyük katsayısı. Olayın somut olarak ortaya çıktığında kendi kendine açıklayıcı bir değeri, korkunç derecede yıpratıcı bir gücü olmaması gerekiyor. Görünüşe bakılırsa bu dönemde gerçekten devrimci olan her şey karanlık güçleri yanına almakla oluşacak yararı hiçbir zaman kabul etmediler. Bunlar, değişmez bir şekilde hep tepki gösterenlerin yararına, önceden her çareye başvurulup da yitirilmiş bir nedenin pek de titiz olmayan savunusu için kullanıldılar. Öyleyse bir bakıma diyebiliriz ki, bütün bir kültürün emanetiyle donanmış zengin seçkiler v ene bilinçli devrimciler, üç yüzyıldan beri, her zaman aynı dili konuşa konusunda hep anlaştılar (günümüzde basın patirtısı içinde göze çarpan şey, devrimcilerin ve tepki gösterenlerin uyguladıkları ve uyurgezerlerin düz yürümelerine benzeyen akılcı konuşmak). Söylenmeden yapılan anlaşma gibi, büyük oyun, belki de hiç oynanmadı. Robespierre'in resmine bu benzersiz ışıldamayı kazandıran, onun ihtiyaçları anlayan tek kişi olması ve bir sopa darbesiyle korkunç savaşım yüzyıllarının kötü olarak yazdığının benzersiz bir cesaretle "yeniden iyi olarak yazmak" istemesi, ama yine de onları eskitememesiydi. Robespierre, düşlediği devrimin içine eksiksiz insanın, silahları ve bagajlarıyla girebilmesini, durmadan çoğalabilmesini, her yönde genişleyebilmesini isterdi, üstelik ona geçici olarak avunması için 1793 adamlarının çoğunun zehirli dişlerini çekmek konusunda anlaştığı bir Tanrı bırakılmasını bile isterdi.

Çok trajik olarak kesintiye uğratılan bu büyük ders, ondan beklenecek tüm meyveleri vermemiş gibi görünüyor. 19. yüzyılın kendilerine Marx aracılığıyla devrettiği, tarihi derinlemesine anlayabilme aletlerinin kullanımından etkilenen devrimcilerin, çoğu zaman kendi hesaplarına tarihin doğrudan hareket ettirici bazı güçlerinin görgül denetimin savsaklamaları sonucunda, maalesef ortaya birdenbire (1933 değişikliğini düşünüyorum) patlayıcı güçlerin çıktığı izlenimi hala devam etmekte. Günümüzde belki de devrimci partilerin, kendilerini özetlemiş akılcılığın üzerine her yönden yağan oklara kalkan tutma mecburiyeti hissetmeleri, acınacak bir durumdur. Bir kez daha insan, proletarya devriminin dar kapısından geçmek için kendisinin az imrenilecek bölümünü feda etmek (daha fazlasının istemek zaten gereksiz olurdu) durumun da kaldı. Yadsımanın anlamsız olduğu ve gizli gizli günümüz edebiyatının huzursuzluğu üzerinde etkili olan eylemin gerekliklerini zorla kabul ettirmek ister gibi görünen bu gereklik, kendi meşrutiyetini bile sorgulamak isteyen değişik tepkiler olmadan yürümüyor. Kendimize, fetihçi bir devrim hareketinin yolu üzerinde bulunduğu tüm mermilerle uğraşmasının gerekliliğini ve aşağılayıcı her unutulmuşluk için bir gün hesap vermekle sorumlu tutulup tutulmayacağını sorabiliriz. İşte böyle (ve önemli) unutulmuşluklardır ki Hitlerizm'in delice ve şaşırtıcı patlamasına bizler hala devrimci kesimlerden eksiksiz bir açıklama beklerken doğrudan tanıklık edebilirler. Tabii ki ortaya ekonomik nedenler atılmıştır, ancak bunlar olayı tekilliği ve şiddeti içinde açıklayabilmekten oldukça uzaktırlar. Geriye kalan, bunu saklama yollarını aramak, gereksiz ve daha tehlikeli olacaktır. Hitlerizm'in yıllar boyunca Alman halkını kısıktılabildiği gerçeğidir ve bizim gözümüzün önünde –olanlara çok kolay boyun eğdiğimizi vurgulayarak- skandallar skandalı diye adlandırılması gereken şey yatmaktadır: Alman işçi sınıfının tümüne nefretle yumruk sıkmak durumunda bırakılan dünya proletaryası. Tamamen duygusal ve gerektiğinde “irrasyonel” olayların ortaya çıktığı belirlenemezlik bölgesi bu noktada çok aşırı kaçıyor (Açıktır ki “tamamen Alman fenomeni” konusunda –kötü bir tatla– derinlemesine bir araştırmaya girişmekten korkuyoruz). Bu, Hitlerizm'in ortaya yoğunluk ve ivedilikle çıkardığı ve söylemek gerekirse bugüne kadar olabileceği düşünülmeyen ekonomik katmandan bilinçli güç düzlemine geçiş sorunudur. Yıkıcı güçlerin hız ötesi büyük gelişmeleri, modern tekniği Hitlervari bir şiddet hareketinin ellerine, kısa bir alevlenme dahi için olsa, bırakabilmesi bir sorunun çözümünün daha

fazla ertelenemeyeceğini gösteriyor. “İnsan düşünen hayvandır” ve “İnsan, büyük hayalperest”: Bu eşit ve anca birlikte geçerli iki tanım arasında bir orta yol bulmak gerekmiyor. Somut düzlem üzerinde etkilerinin bugün için kestirebileceğimiz bir son patlamaya neden olacak çarpışmalarını teşvik etmenin ise hiç gereği yok. Üzerinde üç yüzyıldır uyuduğumuz boş umut (uyurgezerlik krizleriyle dolu bir uyku) irrasyonelin akılcılık tarafından tamamen kısıtlanması artık söz konusu değildir –ama ikisini birden içine alacak yeni bir terimin ortaya çıkışıdır– kendi sırası geldiğinde tarih süreci dışında hiçbir yerde bulunmaması için önceden sıkıca korumamız gereken bu yeni terim, aynı zamanda yeni insanı da belirleyecektir.

Öyle görünüyor ki yalnızca bu türden tarihsel bir perspektifin ışığında, İkinci İmparatorluğun son yıllarında, önceleri dikkate almamanın yeğlediği Maldoror Şarkıları'nın beklenmedik belirişi, tamamen aydınlanabilir. Bu kitap, kendisini soğuk kanlılıkla incelemeyi önerenlerin (çağdaşlar için deneyin olanaksız olduğu ortaya çıkacaktır -kesinlikle biraz daha gerilemek gerekiyor) karşısına, şiddetli ve bu kesintisiz akışın kaynağını yüzyıllardan beri sıkıştırılmış hangi yeraltı tabakalarında aldığını, ritmik gazyer kaynamalarıyla az çok belli eden korkunç bir güçle fırlatarak çıktı. Fransız edebiyatında kesinlikle -kullanılmış bir eğretilmeye biraz canlılık vermeye kalkışmak için- karşılaştırmayı tamamlamak için hiçbir şeyin eksik olmadığı -ne açıkça uyunmuş uzun yüzyıllar ne de olayın beklenmedik apansızlığı- içerilerde kızıymış mağmadan alınmış kıtaların akışı kadar volkanik bir beliriş yoktur. Biricikliğini ve önceden kestirilemezliğini bu üstün belirişten ayırmak niyeti olmaksızın, Lautreamont'un patlayıcı gücünün iki yüzlü ve sabırlı sıkıştırmalar karşısında birdenbire vücuda gelmiş olduğunu gizleyebiliriz. Çoğu zaman saygınlıkları ikinci dereceden olağanlıklara ya da kişisel özgürlüklere bağlı yüz kadar edebi eser arasında onun kitabı (daha önce de belirttiğimiz “Lautreamont'un eseri arkasında olağanüstü silinmesi”) bu sayede büyük bir manevi tanıklık değeri kazanıyor. Bu kitap tanıklık taşıyan bir sestir. Yasaklanmış krallık ailesi adına hak iddia etmektedir. Kendi adına konuşması için kötü bilinç yıllarından doğan maskeli öç alıcılarının benzersiz burukluktaki ve acı alaylı ses tonunu ve bu noktada bizi yanıltmak için bulunmayan, eserinin en kesin katkılarından olan değişik bir mizah biçimini kullanıyor. Ben, “korkunç yıl”ın göğsüne kim bilir hangi yolu şaşırmış meteorun geçişini kavrayınca, Lautreamont'u gözümüzde büyüttüğümüze (kendisini ola-

bildiğince sıkışık bir şekilde koymaya özen gösterdiği Şiirler zaten açıkça tersini söylüyor) inanmıyorum. *Maldoror Şarkıları* açık havadan düşmüş bir şimşek değildir. Onlar üç yüzyıl boyunca kötü edebiyat bilinciyle beslenmiş yıpratıcı itiraflar selidir. Onlar bizim edebiyatımızdaki önemli dengesizliği düzeltmek için tam zamanında geldiler, ancak şimdi bizler, Laureamont'un katkısının olağanüstü olumlu yanı, hala yeraltı mücevherlerinden akan, işlenmemiş malzemelerden – eksiksiz insanı oluşturacak malzemelerden- ibaret olan bu çağ karşısında uzun zaman sürdürülen kayıtsızlığa şaşırıyoruz. Burada, Lautreamont yüksek derecede diriltici, yenileştirici bir niteliğe bürünüyor: O gerçekten -kafası dilin ırzına geçerek duyarsız etkileri kanıtlamakla meşgul olan üniversite eleştirisinin jargonunu canlandırmaya girişelim- bir kaynaktır, yeraltı suları kaynağıdır.

*Maldoror Şarkıları'nın* özgünlüğü önceden habersiz bir biçimde göze çarpıyor: Onlar çağdaşlar için, sözcüğünü, en dar anlamında kör edici bir biçimde ortaya çıktılar. Bunu, günümüzde onu daha yakından kuşatmaya çabalaya eleştiriye sorabiliriz. Bazı dış ayrıntılarda geçerli olan bir benzerlik, *Maldoror Şarkıları'nı*, kendilerine rağbetin 18.yüzyılın son yarısında başladığı kara romanlara bitiştiriyor. Lautreamont'un onları okuduğu ve oldukça önemli sayıda kara romanın, Montevideo'daki baba kitaplığında bulunduğu hemen hemen kuşku götürmez görünüyor. Burada eğreti ama oldukça öğretici bir kıyas ögesiyle karşı karşıyayız.

18. yüzyılın sonu, devrimci felaketin yaklaşmasıyla, iki yüzyıldan beri ilk defa düşüncenin derinliklerinde bir sarsıntıya uygunluk gösterdi. Esasında her şey, sanki uzun bir siyasi istikrar dönemi, daha iyi söylemek gerekirse uzun süren toplumsal kış uykusu, altında derin katmanların dışarıyla alışverişi gücünden yavaş yavaş yoksun bırakıldığı cıvalı ve özellikle yansıtılmalı kaygan bir kabuğun, ortak bilinç altının yüzeyinde oluşumunu kolaylaştırıyormuş gibi cereyan ediyor. Kimi dönemleri biçimlendiren anlatım olanaklarının yetkinleşmesi (18.yüzyılın hayran olunası “dil”i), tüketim gücünün zararına düşünen gücün derinlerde belli belirsiz devam eden molekül mutasyonlar üzerinde değişim oluşturduğu kadar çok güzel ışık oyunlarına yol açabilen iç kabuğun gelişmesini oldukça iyi temsil edebiliyor. Böyle bir karşılaştırmanın çerçevesinde devrimci fırtınanın –ona eşlik eden tüm olaylarla ve bildiğimiz gibi en belirgin derinliklerinin diplerine kadar gerçekleşen ani oksijen doyum- çekirdek hayatı durumunda cam altında korunmuş ve hızlı bir büyüme için güç ve sağlıklarına kavuşan organizmalar sayesinde iflas gibi bir şeylere açıklama getirmesi gerektiği oldukça açıktır...

Lautreamont’la birlikte perspektif devrildi. Biz, M. Gaston Bachelard’a, Maldoror Şarkıları’nı dolduran canavarların olağanüstü saldırgan nitelikleri üzerine yaptığı (benim bildiğimce ilk olan) belirlemeler için büyük bir minnet borçluyuz. Bu eser her zaman simgesel olarak tırnaklarını çıkarmaya hazır, obur ve fetihçi bir hayvansılığın kıpırdadığı ve hayatı solukla donanmış gerçek bir hayvan hükümdarlığıdır. Somut betimleme alanında, bütün ötekilerin zararına doğal hükümdarlık için yapılan bu tercih, Lautreamont’un gizli eğilimini (biraz önce çözümlenmeye çalıştığımız) ifade ettiği açıktır, ama aynı zamanda bu canavarların onun için zihinsel arınmaların simgesel bir rolü olmakla yetinmedikleri, tersine Lautreamont’un onları dakika başı yardıma çağırdığı da oldukça açıktır. Mervyn’in, Lombano’nun, Reginald’in, Aghone’un yaşamlarında genellikle ikna edici yıkım biçimlerinde olan somut düzlem üzerinde müdahale, onlar için soluk alıp vermek kadar doğaldır. Ötekinin dışında ve ona koşut olarak hareket eden bir evrenin belli belirsiz göz kırpsıları, böylece aşağının dünyasıyla doğrudan temas halinde bir dünya kavramına boyun eğiyorlar –bunların ikisi de aralıksız ve doğal etkileşim bitimine bağlıdır. Lautreamont’tan itibaren bir dünyadan ötekine hareket her yönde serbesttir.

Özellikle benzersiz bu doyma ve karışma niyeti, Lautreamont'un kitabı boyunca özel madde dönüşümü uygulamalarıyla ortaya koyduğu zevkte beliriyor, Maldoror kartal, çağanoz, yengeç, akbaba, cırcırböceği, ahtapot, köpekbalığı haline geliyor -saç konuşmaya başlıyor- lamba yüzüyor ya da melek kanatlarıyla uçuyor. Bu oyunak varlıkların değışmez niteliğı ve derin anlamı karada ve suda yaşayabilme olanaklığını kesinlikle ortaya koymaktır -ki Lautreamont'un tüm dehası bunu doğrulamaya koyulmuştur- hem de oksijeni iki su arasından; zararsız düşün bayağılığı ve üzerine iyice yerleştirdiğimiz bu dünyayı yapılacak boğucu bir akın arasından sağlayarak. Hayaletten canavara geçiş böylece hayat solğununun örnek ulaştırması sayesinde tamamlanmış oldu. Lautreamont'un içgüdüsel hayvanlığının, eseri içinde irrasyonelin somut düzlem üzerinde doğrudan müdahale niyetini amaçladığı kuşkuya yer bırakmıyor. Kitabın uzun zaman kararsız olan tüm eğrisi, zaten bu saldırı hayvanlarıyla toplumsal dünyayı ve onun ilkel hücreli olan aileyi laboratuvar deneyi biçimde bir çatışmaya itmek istiyor. Son bölüm bunu doğrular nitelikte görünüyor, özellikle Mervyn'in kaçırılma sahnesi bunu kanıtlamak için yazılmış sanki.

Bu sınırsız özgürleşme isteğini besleyen şeyi araştırmak oldukça yararlı olacaktır. Bir hıncın, canlılığın ve benzersiz yırtıcılığın sonucu olarak beliren bu canavarları, çılginca bir saldırganlığa itme aracılığıyla edinilen izlenimden kendimizi (Lautreamont'un kendisi bizi bilinçli olarak bu yöne alıştırıyor) koruyabiliriz. Çok doğru olarak M. Bachelard, bunlarda bir yeniyetme hıncının izlerini buluyor. Lautreamont için yazılmış verimsiz ayrıntılarla dolu biyografilerin okunması, çok genç yaşta ölen bu kişinin yaşamında önemli bir olay olduğu kanısını güçlendiriyor: Patlamaya hazır ve sıkıntılı koşullarda yaşadığı ve kolaylıkla yatılılık trajedisi dediğimiz şey ve lisedeki zorunlu günleri, onun üstünde silinmez iler bırakmıştır. *Maldoror Şarkıları*'nda okul sevgisinin nesnelere ve okul ortamında doğrudan göndermeler kaynaşmaktadır ("ciddi matematikler" - "onu bunaltmak için doğmuş şeye yanlamasına bakan öğrenci"-ilk özgün baskıda yer alan ve sonraki baskılarda anlamlı bir gizleme niyetiyle Lautreamont'un elinden alınan lise arkadaşı olan Dazet'ye yakarmaları). Burada bana kalırsa söz konusu olan, saplantıdan uzak dehasının oluşumundaki tartışmasız etkidir. Yabancı ülkelerden ya da sömürgelelerden gelmiş ve liselerde kalan, üzerlerine neşesiz Pazar günü uğursuzluğunun ve uzaklaştırmanın daha da kötüsü lisedeki "tatiller"in çöktüğü bu yatılılardaki terk edilmişlik duygusuyla Lautreamont'da bu etki on kat daha fazlalaşmıştır.

Akla uygun düzene karşı beslenen doğuştan ve prenlere yaraşır nefret, her zaman için anarşist olan çocukluğa özgüdür ve yatılının kapatılmasının –çocuğu keyfililiğini vurguladığımız bir sistemin etkisinin egemenliğı altına sokan akılcı eğitimin sağılık durumudur- saf aklın gelişiyile 16. Yüzyıla doğru doğmasına pek de şaşmamalı. Sonuç, dört yüzyıldan beri tamamen yapay bir şekilde çocuğa –doğasının içtenliğı ve sağılığı kadar şiddetli- doğuşundaki ciddiliğınden hiçbir şey kaybetmeyen ve sonuçları itibariyle çok daha belirleyici olan “eğitim tarafından örselenme”nin zorla benimsetilmesi oldu. Soluk kesici bir nefret, ölçüsüz bir aşğıılama, ama buna tam uygun olup sabırlı genç yaş yüzünden reddedilen bir anlatım, en ilginç konularda lise ortamının alışılmış tepkilerini oluşturuyor. Bizim için üretilen hayatın saçmalığı arakasından gelen hiçbir şey tarafından kendi duvarları arasında eşitlenemeyecek bir belirginlikle hissediliyor ve işte b noktada, aşırı güçlerinden vazgeçmeye hala razı olmayan düşüncenin gereklikleriyle zorla kabul ettirilmiş hayatın koşulları arasında gerçekleşen yüz kızartıcı boşanmanın ortaya çıkışıyla “Gerçek hayat dışarıdadır”ı savunan çılgın duygu kazanıyor. Yeniyetme romanı ya da “çocuk romanı” –en garip edebi türlerden biri olan ve akılcılık sultasını adak taşı üzerine koyan uygarlığa ne kadar özgü olduğunu iyice fark edemediğimiz- bizim yanlışımızla yönlendirilmiş ve yerine getirilmemiş sözün çağımızda sürüp giden nostaljisinin somutlaştıırıyor. Ne de olsa kaybolduğunu kendinize inandırmaya çabaladığımız cennet görünüşüyle o, bir bireyden sonsuza dek acı çekenini uzlaşmaz, çıkış kapısından yoksun, akıl önünde her zaman düşünce’den utanan bir varlık oluşturmak isteyen akılcı eğitimin çok şiddetle ihtiyaç duyulan gülünç panzehiridir. Bu açıdan en gözüpeler (Rimbaud, Lautreamont, Jarry) arasından bazı devrim düşüncelerinin şaşkırtıcı şekilde hızla ortaya çıkışını incelemeye koyulalım. Hepsinde ortak olan ve lise sıralarından ayrıldıkları yaştaki bu erken gelişmişlik, kesinlikle saf bir rastlantı sonucu değıil: Toplum, saçma kapatma yöntemleriyle, terbiyeden kurtulanların konuşma zamanını kendi kendine yirmi yaş olarak belirliyor –iş işten geçmeden önce, atılan çığılıkların içinde kanı taşımak için.

---

<sup>1</sup>: Gergedan Dergi'nin 15. sayısında (15 Mayıs 1988) yayımlandı.



Burada, bunun aksine, iş işten geçtikten sonra kafesin parmaklıklarını yaldızla boyamak için bilinçli bir şekilde götürü usulü çalışır görünen bazı yazarların tanıklığının ne kadar kuşku verici olduğunun altını çizmek gerekir. Alain Fournier, hiç tartışmasız, kutsanmış anıların yavan suyunu yüze sargı beziyle kompres yapma inceliğiyle günümüzde onların önderi olarak beliriyor. Hatırlamaktan kendimizi alamayacağımız, bazı iyi kişileri şaşırtmak gerekir, burada söz konusu olan, Lautreamont'da, Jarry'de, Rimbaud'da (çekilmez derecedeki burjuva ailesinin onurlu yatılısı) her şeyden önce kendini misilleme, gençliklerinin hapis yattıkları lanetli yerlere (Charleville, Rennes) karşı yıkıcı hınç biçiminde kendini gösteren, öğretmenin oğlunun güvenilmez tanıklığıdır. Bu gerçekleştirici ve umutlu yıkıcıya yapılan trajik çağrıdan, şimdi herkesin bildiği ve nerelere uzandığını hatırlatmanın gereksiz olduğu Ubu Roi'nin köklerinde ve Rimbaud'un şiirlerinde ve düzyazılarında önceden çınlayan Kurt Weil'in müziğindeki bazı şeyler (Korsan'ın Nişanlısı) bizi heyecanlandırıyordu. Bu düzlemde Flaubert'in tanıklığını da anmak gereksiz olmayacaktır. Lise duvarları, bu türden, kızgın demirle tüm bir yaşamı damgalayabilen binlerce yakıcı, gizemli ve giderilemez hınçla besleniyor. Ve eğer sandığım gibiyse çocukluğa edilmiş bağışlanamaz hakaret, Maldoror'un olağanüstü birkaç sayfasını (örneğin benim için posta treni bölümü) hareketlendiriyor, işe iyi ki "oğullarının en iyisini"ni (her halükarda onlar zaten en ayrıcalıklı olanları) rahatsız etmekle başlayan toplum, karşılığında tartışılmaz bir biçimde hak ettiği tokadı Ducasse'in ellerinden tüm yüzüne yedi.

Bu gizemli ve hapsolünmüş yaşam, çocukluğun ve yeniyetmeliğin ortak masonluğu üzerine eklenen şey, bize göre *Şarkular*'ın en şaşırtıcı görünüşlerinden biridir: Lautreamont'a özgü mizah, belirli bir korku biçimiyle çok rahatsız edici sinirli bir gülüş arasında bunaltıcı bir tavırla okuyucuyu çökerttiği kimselere benzemeyen ikili tavır. Bu mizah (muhtemelen çağlar boyunca şaşırtıcı dönüşümler yapabilecek ve günümüzde ağır basan düşünme biçimlerine sıkıca bağlı olan) çoğu zaman ani devleşmenin alışılmamış fenomenlerine bağlanmış olarak beliriyor ve *Şarkular*'ın oldukça ünlü iki bölümü, bunun en belirgin örneklerini oluşturuyor: Saçın insan kadar büyük olduğu ve bit dağlarının olduğu bölümler (en genel olarak somut göndermeleri ortak olarak alabildiğine az kullandığımız bölgenin kesinlikle saçlar olduğunu hatırlayalım). Bu olaylar temelde hiçbir zaman alaylı olmayan, en zararsız nesnelere sonsuza dek canlandıran, bütün

---

<sup>1</sup>: Gergedan Dergi'nin 15. sayısında (15 Mayıs 1988) yayımlandı.

kuralları ihlal ederek silahlanan, zorbasını üstüne gerçekten masaları deviren mazlum bir eğilime bağlanırlar. Endülüs Köpeği'nin dokunaklı bir sahnesi, bu çocuksu dramtizasyonun baştan aşağı az güven veren yönünün gerçek yüzünü, cezalı öğrencilerin sıkılı yumruklarından -bu arada onların etrafında benzersiz bir savaş parkının yapraklanmasının gerçekleştiği- iki tabanca fıskırınca, ortaya çıkardı. Burada, çocukluk laytmotifinin galvanik ve zaman bağlı olmayan yer değişimi var: Sinirli gülüşün kesilmediği ve düşünmeyi gerektiren "Ben büyüdüğüm zaman". Bu bizi çocukluğun her zaman patlamaya hazır, gizli ve kapalı dünyasının kalbine yeniden daldırıyor.

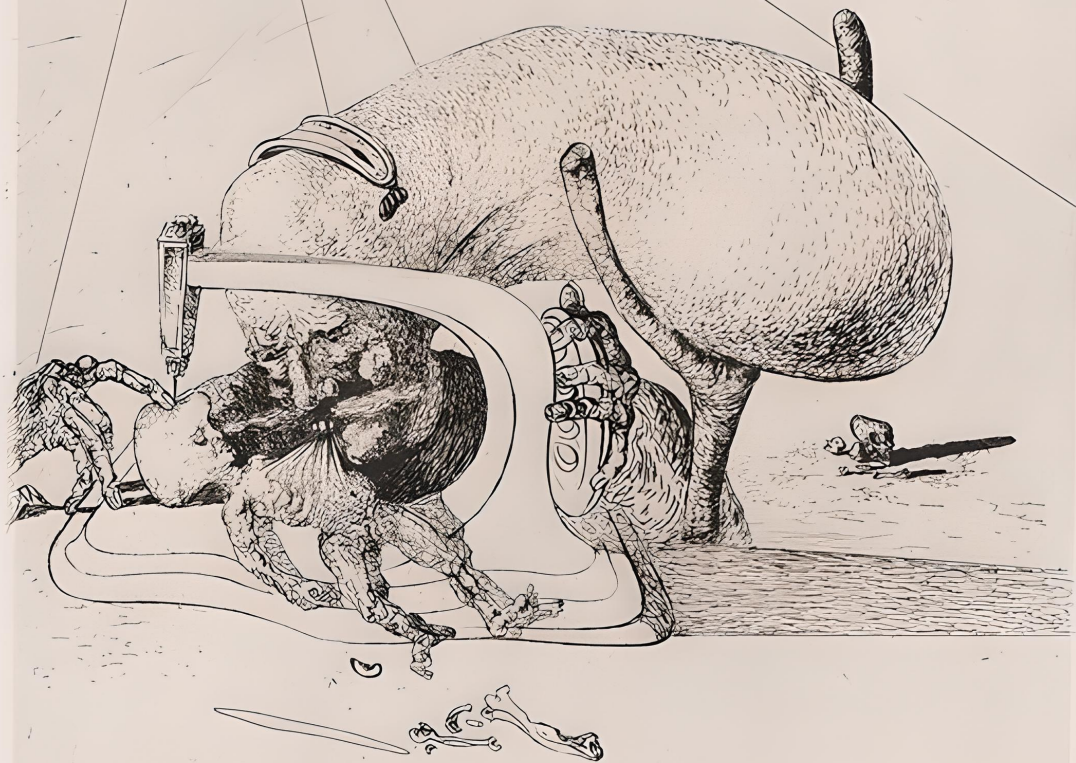
Freni patlamış, neşeli ve tuhaf bir yırtıcılık, saçma davranışlar ve eğlenceli deformasyonlar konusunda "ölçüyü aşmaya" devam eden kötülük eğilimi, hemen her zaman tuhaf bir biçimde iki yanlı (gülüş ve korku arasında gidip gelirler: Ubu bu derin damarın akşındadır) ortak mitlerin yaratılışı ki belirli bir açıdan bakılınca Maldoror Şarkıları muhteşem bir yer değiştirme oluşturabilir (Lautreamont zevkle "şeylerin çocuksu arka yüzleri"ni söylediğinin altını çiziyor: Bu anlam bize doğru geliyor), bütün çocuksu canavarları yardıma çağırma niyeti, tüm bunlar, lisede en namuslu düşüncenin savunusunun tepkisini oluşturuyor ve uç şıklarda tutarlı bir biçimde, kendini çevreleyen her şeye karşı koyan, bir ucuyla karabasana ve sayıklamaya batan, ancak onu dışarıdan "büyük adamlar" ya da lise denetçisi gibi kesinlikle zararlı, saçma, tuhaf görüşlere yapıldığı gibi yalıtılmakla tamamen yanılmış bir yaşam tarzı örgütleyebilir. Alay mı ediyorum? Özel bir yoğunlukla bin dokuz yüz yirmi yıllarındaki Nantes lisesinin yatılı bölümünü hatırlıyorum. Hafif bir çılgınlık rüzgarı, bana hep öyle gelmiştir (ama o zamanlar çok gençtim) savaşın sona ermesiyle birlikte Jacques Vache'nin iki yıl önce bilinen koşullarda intihar ettiği bu tuhaf kent üzerinde esiyordu. Kuşkusuz bu sıcaklık -birkaç yıl sonra "La Close" skandalının patlamasıyla yükselen (bir sürpriz partide çıkan ve Sade'a özgü kunduzböceğinin rol oynadığı ve Nantes'in yüksek sosyetesinin bir bölümünü yerinden sıçratan skandal. Bir taksi şoförü, gecenin ikisine doğru şehirler arası yolu kateden çıplak kadınlar görerek alarmı verdi) yatılılar mahallesinin kurşun çatısı altından oluşan şaşırtıcı kaynaşmayı

kamçulamak içindi: Her gece, çatı katlarına gürültü patırtıyla, gece yarısına doğru, bütün ışıklar sönükken korkulu ve hoşnut olan yatakhane kaçakları, gömleklerini gülünç bir biçimde sıyrarak içeri girerler, kutu kutu sardalye yer ver zevk için yemekhaneyi besleyen sarnıcı pisletip sonrada içinde yıkanırlandı -gece ondan sabah dörde kadar hiç durmadan bir gecenin daha uzadığını duyduğum tahta perdeyi yumruklayarak oluşturulan tamtam gürültüsü, yetişkinler dünyasının çok az örneğini sunabileceği bir yırtıcılıkla, uykusuzluktan çılgına dönmüş gözetmen, koridoru mekanik adımlarla uyurgezerler gibi arşınladığında bile, sürerdi. Yağ, yatak takımı üzerine "acıyla dökülmeksizin" lamba camları onun yatağında kırılır, sabahın sekizinde misket şarabıyla kandırılmış, uykusuzluktan ölen, tahta silgisinin yarıya indirilmiş bir bayrak gibi cebinden sarktığı de derste oynayan müzakerecinin kağıt sepetine bomba (gerçek bomba) konulurdu ve bu sırada bütün sınıf ayakta Eternasyonel'i böğürürdü. İlk önce kokainman bir gözcü, arkasından müzakereci ve karısı sicimle (sanırım sicimde bulaşıcılık vardı) intihar etti. Genelevleri ziyaretleri yüzünden (16 yaşında) sersemlemiş zengin bir sepicinin oğlu, bana ağır kirpikleri ve "Rolla"nın güzelliklerini öğretmekteydi. Kovulmuş öğrenciler, koridorlarda büyük ve laubali bir şamarla yöneticileri tokatlıyorlardı. Pazarları, dışarı çıkan yatılılar, kırda ufak bir gezi için başka hiçbir formaliteye gerek duymadan kaldırım boyunca park etmiş arabaları "ödünç" alıyorlardı. Ötekiler, hayata yasaklılar ise, bu gezinti sırasında ceplerinde bir tren biletiyle iki yüz kilometre ötede ortaya çıkıyorlardı. Büyük zaferin ödülleri, bu şenlik için okulun tüm kodamanlarının bir araya geldiği Büyük Tiyatro'da dağıtıldı, çalışan eller savaş alanında müdürün odasını soydular, bu arada ikinci yatakhaneden atılan bir düzine yatak, avlunu taşları üzerinde ezildi. Okul idaresi bu sefer iliklerine kadar korkudan titredi. Vigo'nun filmi, Hal ve Gidiş Sıfır'ı gördükten sonra eve döndüm.

Bu kıyameti anımsatan bir ışıktan yayılan küçük, ama önemli olayların gerçeküstü yaşanabileceği, kendi içinde bunu kabul etmemiş kişiye hangi noktadan hissettirilebilir? Çocukların tamamen uyguladıkları şaşılacak taraf, büyük adamlardan çok daha azla, kendilerini aşan bir şey olmadan, süsü kabul etmeden yetinebilmeleridir ve ölümden çok süslemeci stilden nefret ederler: Anlamsızlaşan bayağı davranışların ve nesnelere içinden tükenmez bir canlandırmadır; o, kasırganın ışığı ve bir taşı mermiye ve çevirebilene tercihi bakma biçimidir Lautreamont bunu ateşli bir anlatımla tanımlar: Ona "şeylerin çocuksu arka yüzleri" adını verir. Onun bulaşma gücü kendini kolayca sınırlamaya bırakanlarındaki de değildir. Liseden hayata benzersiz yıkımların ana çizgisi olacak bir sıçrama biçimi düşleyebiliriz ve üstelik Lautreamont'un bazen bize her şeyden önce gerçek olarak sunduğu yer değiştirmelerin sonradan kendisinde, iş işten geçtikten sonra kahince bir tavır görmek istemeye götürecektir kadar somut kefiller bulamadığı da kesin değildir. Ben, on sekiz yaşında asılmış, okul sıralarında doğrudan ve doğallıkla bomba atıcıları düzeyine geçen, Rus terörizminin kısa saçlı "öğrencileri"ni, "liselileri"ni düşünüyorum, onların hepsi düşlenebilecek çizgilerinin en safının insansal yörüngesini oluşturuyorlar: Kesinlikle koşulsuz bir devrimin. Jandarma generali Gerassimov'un anılarının bir sayfası, polis adamının doğuştan sersemleştirmesine karşın, irade dışı olduğu kadar inandırıcı olan bir biçimde tanıklık taşıyor. Titrek kavaklı kare ormanlarda ve kayın ağaçlarının yapraklarının kıvılcımlanmasında kaybolmuş olan ve Okhrana'yı 1907 yılına doğru birkaç zaman ilgilendiren "Ormandaki Turist Oteli" liseyi yeni bitirmiş "öğrencilerin" ortaklaşa yaşadıkları ve okul sıralarının üstünde doğan şiir, müzik, göl kıyısında piknik aşığı, ama her hafta sonu dinamit dolu valizlerle Petersburg'a gitmek için trene binen bu çocuksu "takım" için açıkça ideal bir kardeşlik ortamını südüren komün yaşamın yaşandığı bu yer, cennetvari bir yerdi. Bu anımsamada, muhbirin kalın beyninin çevreleyen sisleri bile delebilecek baş döndürücü bir şiir görünümü var. Korkunç derecede yakın bir gerçeklik içinde bu canla başla yapılanlar, çağımızda çok az itiraf edilmiş ve en etkili mitlerden biri olan ölüm meleğini belli belirsizce yeniden hayata döndürenlerdir. Sorun, gerçekten kendinden temellenen bir değerlendirmenin etkisiyle, bizim için uzaktan bu gençleri bozulmaz bir saflık, tamamen ışık saçan bir yüz altında göstermekten başka olanağımızın kesinlikle olmadığı böyle bir noktada doğrulanıyor. Aynı şekilde, bazı portreler eğer bize Saint-Just'un doğaüstü güzelliğini

kanıtlasaydı, bunu ortaya çıkarmak gerekirdi. Ben şimdi Lautreamont'un onarmaya çalıştığımız, tabii ki hayali, "portre"lerine göz atıyorum. Ressamın bencil keyfilüğünün yerleştiği bölge gerçekte son derece sınırlı olarak beliriyor ve bu, başlangıçta kaçınılmaz olarak mürekkep kalemin ya da kurşun kalemin ucuna zorla yerleştirilen başmeleğin görüntüsüdür: Felix Vallon'un (kendisini tanımadığı) "keskin ve güçlü bakan melek yüzlü çok güzel genç adam" ya da Salvador Dali'nin önerdiği ışık saçan yeniyetme. Oldukça zorlayıcı, ama canlandırıcı olan ve bir hava çekirdeğinin görevini gören bu gibi belirişler gerçek hayatın üstüne ateşten bir kılıçla "çocukluk aşklarını kayıp cenneti"nin kapısını açmak içindirler ve ortak bilinçaltında çocukluğun el değmemişliğinde -burada ve şimdi- kurtarmak ya da kaybetmek için "geri gelmesi" konusunda itiraf edilmemiş bir isteği ortaya çıkarırlar ve her şeye karşın, üstünden ezelden beri kendisini ezen bir resmi "değerleri" atmak için desteklenmiş niyetin irkilmelerini açıklarlar.

Lautreamont'un bütünüyle daldığı ölümler ırmağının dibinden, başmeleklere yaraşır bu dinamitin özellikleri yenilmeyecek şekilde toparlamak için suyun üzerine çıkıyor.



Salvador Dalí

# "Mal d'Aurore" Yükseliyor<sup>1</sup>

Annesiyle babasının evliliğinden iki ay sonra, 4 Nisan 1846'da sıkıyönetim altında bir kentte (Montevideo) doğan Isidore Ducasse, Kasım 1868'de yayımladığı, uzun süre bilinç yanılısamalarına yol açacak *Maldoror Şarkıları*'nın ilkiyle ve onu izleyecek beş tanesiyle *çağdaş akılcı suç işleme toplumunda* uzun yıllardan beri süregelen *güzel duygu ve düşünceleri belirli kalıplar ve biçimlerle aktarma* düşüncesine büyük bir darbe indirdi. Bu, klasik edebiyatı ve onun devamı olan romantik edebiyatı kökten ve ciddi bir biçimde sarsacak ilk darbeydi. Lautreamont'un müjdecisi olduğu dönem, edebiyatın kendisini yine edebiyat yoluyla sorgulamasına neden olan *özgür yazı* hüküm süreceği bir dönemdir. Lautreamont'la birlikte, o güne kadar görülmemiş bir düşünce özgürleşmesine tanık oldu çağdaş edebiyat. Julien Gracq'ın dediği gibi Lautreamont'un eli çağdaş edebiyatı yoldan çıkararak eldir<sup>2</sup>.

## YARATICI ÖZGÜRLÜK

Belirsizlikler içinde el yordamıyla yolunu bulmaya çalışan insan, dünya üzerinde *olduğu* güçlü olmak durumundadır. Belirli nitelikler alanı, tanımlanamaz belirsizlikler alanıyla örtüşür, *oluş ve güç*'ü oluşturan ise bu karşıtlıkların sürekliliğidir. Etkide bulunmak ise bir varlık nedenidir. Etkide bulunmak Lautreamont için yazı yazmak demektir. Ancak etkinin gerçekleştirildiği zaman daha sonra yadsınmalıdır ki yaratıcı özgürlüğün *bir bölümü* gerçekleşsin. Belirleyebildiğimiz bir önkoşul *Maldoror Şarkıları*'nda açık bir biçimde ortaya çıkıyor. Bu, yazının yadsınmasıdır. Lautreamont ikinci *Şarkı*'nın başında "Nereye gitti ilk şarkı... Tam olarak bilmiyoruz." der. Arkasından ilk *Şarkı*'nın ortadan kaybolduğu gibi insan da kendisini tanımaz. Artık zaman tersine çevrilmiş, kişilikler ortadan kaybolmuş, madde madde olmaktan çıkmıştır. "Zaman, kendisinden bir önce gelen zamanı yuttuğu için vardır. Şimdiki zaman, geçmiş ile gelecek arasında yayılımsız, varlıksız bir sınırdır."<sup>3</sup> Bu gidip

<sup>1</sup>: Gergedan Dergi'nin 15. sayısında (15 Mayıs 1988) yayınlandı.

<sup>2</sup>: Julien Gracq, 'Lautreamont Her Zaman' Preferences', Ed. Jose Corti 1961

<sup>3</sup>: Schopenhauer, Nietzsche 'Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe' Elif Yayınları, 1965 (Cev: Nusret Hızır)

gelmelerin göreliliği, etkinin tüm karşıtlıkları içinde barındırarak sanatsallık düzlemine varmasında rol oynar. Nietzsche için olduğu gibi Lautreamont için de yaratı özgürdür, öyle olmalıdır. Bu özgürleşme ise sınırsız bir üstünlük sayesinde olur. Üstünlüğü, daha doğrusu sorumlu tutulamazlığı sağlayan iki unsur vardır sanatsal tasarı için: İnsan Tanrılaşacaktır ya da delirecektir. Çünkü ne Tanrı ne de deli yaptığı davranışlardan sorumlu tutulabilir. *Maldoror Şarkıları* kimilerine göre bu iki tavrı da barındırır, ayrıca bir üçüncüsünü, *çocukluğu* da beraberinde getirir. Bunun doğru olduğu iyi bir *okuma* sonucunda ortaya çıkacaktır.

Biraz önce belirttiğimiz *zaman* konusunda Gaston Bachelard: "Lautreamont ise en büyük zaman yiyicilerden biri" diyor<sup>4</sup>. Bir zamandan ötekine ani atlayışlar, *Maldoror Şarkıları*'nı biçimlendiren göz kamaştırıcı konulardır. "Mutlu yaşadığı ilk yıllarında Maldoror'un nasıl iyi olduğunu birkaç satır içine yerleştireceğim; oldu işte. Daha sonra birdenbire kötü olarak doğduğunun farkına vardı; olağanüstü kader!" (I. Şarkı). Bu ani zamansal sıçramaları tüm eser boyunca görmek okuyucuyu şaşırtıyor, serseme çeviriyor. Anlamli ile anlamsız, iyi ile kötü arasındaki gidiş-gelişler baş döndürücü bir hızla okuyucuyu etkiliyor, onu edilgen durumdan çıkarmak zorunda bırakıyor. Okuyucu okuduğunu *üretmek* durumunda oluyor. "Şiir bir kişi tarafından değil herkes tarafından yazılmalıdır"<sup>5</sup>, tüm söylediklerimiz bu sözü doğrular nitelikte görünüyor.

Sanatçının yazdıklarından sorumlu tutulamayacağını yani sanatsal özgürleşmeyi sağlamak için Lautreamont (belki de farkında olmadan) kendisini kutsal sözün dile geldiği bir yalvaç olarak (eski zamanların ozanları ya da deliler gibi) öne çıkarmıştır. Akılcı bir toplumun işleyişinde *normal* bir insanın başına işler açabilecek bir özgürleşme isteği, *karanlık güçler* ile desteklendiğinde Leon Bloy gibi Hristiyan bir eleştirmene "büyük bir şairin tartışılmaz belirtisi" dedirtebilmiştir<sup>6</sup>.

Sanatsal özgürleşmeyi böylesine gerçekleştiren Lautreamont, Joyce, Kafka, Pound, Mallarme gibi çağdaş edebiyatın kilometre taşlarından birisidir.

---

<sup>4</sup>: Gaston Bachelard 'Lautreamont', Ed. Jose Corti 1968

<sup>5</sup>: Lautreamont, Poesies

<sup>6</sup>: Leon Bloy, Belluaires et Porchers, Stock 1905



## AKILCILIĞA TEPKİ: BİR YENİYETME TAVRI

Yeniyetmelik tavrı *Şarkıları*'ın oluşumunda önemli bir yer tutar. Lautreamont 24 Kasım 1870'te 24 yaşında ölmüştür. Bu genç yaşına karşın Lautreamont *düzenin* nasıl işlediğini görecektir. "...Bir bireyden sonsuza dek acı çeken, uzlaşmaz, çıkış kapısından yoksun, akıl önünde her zaman düşünceden utanan bir varlık oluşturmak isteyen akılcı eğitim'in<sup>7</sup> de farkındadır ve *Maldoror Şarkıları* bu düzene karşı ufalama hareketine girişmiştir. *Düzen*'in lanetlileri *Maldoror Şarkıları*'nda hayat bulur. Tüm toplumdışı kişilikler *adalet* aramak üzere yola koyulmuştur. Bu yönüyle *Maldoror başkaldırı*'yı simgeler. Ama aynı zamanda *konum değiştirme* yoluyla Lautreamont, bu kişileri de düzenin kurbanı (*Maldoror Şarkıları*'nın iç düzeni) olmaktan (bile bile) kurtarmaz. "Yeniyetmelerin kanyıyla beslen" (İ. Şarkı) gibi dizeler "bir hıncın, yeniyetme hıncının izleridir"<sup>8</sup>. Lautreamont, bu hıncı dışavurma yolu olarak şiddeti seçmiştir. Şiddet ve kötülük, bilincinde sonsuza dek sürecek iki öğe, şiirinin ana damarlarını oluşturur ve buradan hareketle akılcı toplumun *adalet*'i sorgular. "Maldoror yalancı değildir, zalim olduğunu açıkça söyler, gerçeği doğrular" (İ. Şarkı). Bu noktada gerçeği doğrulamak, *adalet* denen düzen (devlet) aracına saldırmanın belirginleşmesidir. Maldoror yine de bir gün yeni bir insanın, yeni bir düzeni oluşacağı konusunda umutsuz değildir. Ancak kendisi hiçbir zaman değişmeyecektir, sonsuza kadar kendi bilincini koruyacaktır, savaşaacağı (saldıracağı) şeylerin başında insan ve Yaratıcı gelir. *Adalet*'i kendisi sağlayacaktır çünkü insanlar, toplum ve Yaratıcı onu reddetmiştir.

Gaston Bachelard, *Maldoror Şarkıları*'nda hayvan yaşamına ait 400 belirti bulmuştur. Adı geçen hayvan sayısı ise 185'tir. Şiddetin ve saldırının somutlaştırılması hayvanlar aracılığıyla yapılmaktadır Lautreamont'da. Hayvanlık insanı ele geçirmektedir. Okuyucu da bu hayvanlık karşısında tepkisiz. Düzene ve insan ruhuna (Lautreamont'un en önemli hedeflerinden birisi insandır çünkü ikiyüzlülük karşısında kendisini sıkıştırılmış hisseder) bu saldırı, bir ele geçirme ya da değiştirme amacıyla değildir. Amaç *saldırı*'dır.

---

<sup>7</sup> Julien Gracq, a.g.e

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, a.g.e

Yaşamak için saldırmak söz konusu değildir, söz konusu olan saldırmak için yaşamaktır. *Maldoror Şarkıları*'nda savunma (dişi), saldırı (erkek) karşısındadır hiçbir zaman etkili olamıyor. Lautreamont'un şiirini belirleyen bu *ilkellik*, bazılarınca bir ruh hastalığının izi olarak kabul ediliyor. Jean-Pierre Soulier bu şiddet ve işkence sahnelerini (diri hayvanların içini açma, etleri kesme, parçalama, dağıtma zevki; kartal ejderhanın çarpınan kalbini gagasıyla oyuyor, Maldoror dudaklarını birleşme yerlerinden ayırıyor, genç bir kızın kolunu 'kloroform yardımıyla' buduyor, Elsenur'ün bileğini dilimliyor) şizofreniye yakalanmış bir yeniyetmenin anlatımı olarak görüyor<sup>9</sup>. Maurice Blanchot ise tersine bu gibi şiddet anlatımlarını edebi bilincin fethinin izleri olarak görüyor. "*Maldoror Şarkıları* aydınlığın eseri, aydınlık da *Maldoror Şarkıları*'nın eseridir"<sup>10</sup>.

Düzene karşı girişilen bu saldırı, yaşamın gerçekte, *giydirilmek istenen akılcılık gömleğinden* başka şey olduğunun farkına varma sonucuna başlamaktadır. Ve bize göre Lautreamont'a giydirilmeye çalışılan deli gömleği esasında onun akılcılık sultasını yerle bir etmesi karşısında paniğe kapılanlar tarafından kullanılan yeni bir yalıtma yöntemidir. Lautreamont'a deli diyerek, onun ortaya koyduğu belirlemeleri göstermemeye çalışmak, ikiyüzlü anlayışın ürünü olsa gerek.

Lautreamont'un bu şiddet anlatımı, nedenini belki de şu sözlerde kavırıyor: "Çocukluk sürecinden geçerek büyümek, kendisi de okul çağını yaşayan bir toplumun zorladığı bir rol ile kendi öz bilinci arasında insanlıkdışı bir çatışmaya mahkum edilmiş olmak anlamına geliyor"<sup>11</sup>. Kurumlara karşı giriştiği saldırılarla Lautreamont'un anlatımı belirginleşiyor. Blanchot bu saldırılarda yazarın kendi diliyle ve yaşadığı dönemin diliyle olan savaşımını ortaya koyduğunu söylüyor. Yadsımaya hiç gerek yok, Lautreamont'u ortaya çıkaran, içinde yaşadığı düzen ve değerler dizgesidir aynı zamanda. Zaten saldırılarında ve anlatımındaki görkemli taraf budur. Belki Isidore Ducasse okulda saçlarının kesilmesine izin verilmiştir, ama Lautreamont saçlarına el bile sürdürtmüyor.

---

<sup>9</sup> Jean-Pierre Soulier, 'Lautreamont'un Yapıtına Psikopatolojik Bir Yaklaşım', L'Arc No: 53, 1967

<sup>10</sup> Maurice Blanchot, 'Lautreamont et Sade', Les Editions de Minuit, 1965

<sup>11</sup> Ivan Illich, 'Okulun Fenomenolojisi', Nisan Yayıncılık, Kitap 6, Aralık 1985 (Çev: Oruç Aruoba)

## OKUMA ÇALIŞMALARI

Bir metni kendi farklılığı (difference) içinde ele almak, eleştirinin güvenilirliği için gerekli bir önkoşuldur. Ne yazık ki Derrida 20. yüzyılın ilk yarısında yaşamadı! *Maldoror Şarkıları*'nı eleştirmeye kalkanlar çoğunlukla güdük sonuçlara ulaştılar (örneğin Lautreamont'la ilgili bir yaşamöyküsü çalışmasında Lautreamont'un matematik öğretmeninın yaşamı, bu öğretmenin kardeşlerinin buluşları ve ayrıca öğretmenin kardeşlerinden birinin karısının kuzeninin geçirdiği balon kazası anlatılmaktadır). Ortaya bir Lautreamont efsanesi ortaya çıktı. Her türlü efsaneleştirmenin karşısında olması gereken eleştiri, görevini keyifle *yapmadı*. Lautreamont'un üstü kapatıldı. Ayrıntılı çözümlerinin ortaya çıkışı gecikti. Artaud'un dediği gibi: "...Şiirin kitaplardan çıkıp gerçeği altüst etmeleri olasılığı karşısında Lautreamont'un ağzı kapatıldı"<sup>12</sup>. Çünkü Lautreamont üzerine girişilecek her eleştiri çalışmasının daha önce kendi kurumsal temelleri, alanı, yöntemleri ve nesnesi üzerine sorgulamaya girişmesi gerekiyordu. Bu da böyle temellerden yoksun eleştirinin yapamayacağı bir şeydi. Özellikle Blanchot'un çalışmasından başlayarak, *Maldoror* üzerine nitelikli çalışmalar, bunların önemli bir kısmı da 'Tel Quel' ekibi (Pleynet, Kristeva) tarafından yapıldı.

Gerçeküstücüler için asi, marjinal, gizemli kimlikleri olan Isidore Ducasse'un yaşmaöyküsü etrafında örülen ağ uzun süre delinemedi. *Maldoror Şarkıları* ortaya çıkarılamadı.

Biz, metnin kaynaklarını, yaşamöyküsel efsanelerini bir kenara bırakıp *Maldoror Şarkıları* üzerine birkaç belirleme yapmak istiyoruz.

---

<sup>12</sup>: Antonin Artaud, 'Lettre sur Lautreamont', Cahiers du Sud No: 275, 1946

Lautreamont'un zaman zaman silişi, ortaya yeniden Ducasse tarafından itilişi, Maldoror'un etkinliğini yitirmeye başladığı yerde ortaya çıkıyor. Lautreamont-Ducasse-Maldoror üçlüsü gerçekte özdeş görünmesine karşın ayrı nitelikler ortaya koyuyor. Bu, *Maldoror Şarkıları*'nda ortaya çıkan *kendi etrafında hızlıca dönüş*'ün bir sonucudur. Belirsizlikler alanı son hızla yerini açıklığa bırakırken açıklık kendi yasalarını kurmaya çalışıyor. Bu da *kendi etrafında dönüş* yasasına uyarak yeni belirsizlik alanları ortaya çıkarıyor. Madde dönüşümler, zamansal tüm bağıntıları ortadan kaldırmaya, esere fantastik bir kurgu vermeye başlıyor. Eserin zaten okuyucuyu sürekli tedirgin eden yapısı (kara romanların yapısı)<sup>13</sup> kendi içindeki çatışmalara okuyucuyu da katıyor ve "yazı, yazarın okuyucuya tecavüzü"<sup>14</sup> olarak beliriyor. Lautreamont izleklerini sürekli parçalayarak, dağıtarak okuyucuyu yabancılaştırmaya çalışıyor. İmge seçiminde oldukça somut bağıntılar ortaya çıkıyor. Örneğin kaçan insan için "Antilop-adam" ya da meleklerin aydınlığı için "melekle lambanın birleşmesi". İmgeler somut nesnelerin niteliklerine göre *seçiliyor*. Göndermeler belirttikleri yerlere ulaşmadan eskimiş kalıyor. Zamansal sıçramalar, gösteren gösterilen ikiliğini bozuyor ve ortaya, eğer denebilirse *eksik iletişim* çıkıyor. Amaç, metinsel çözümleme çalışması olmadığı için bu birkaç belirlemeyle yetineceğiz.

Okuyucuyu sarsan ve onu yakan bu kitap, aradığı yeni bir düzeni ve çağdaş bağıntıları ilk kez ortaya koyabilmiş *şair-simyacı*'nın başarısıdır. Çağdaş edebiyatın temel taşlarından birisidir. Lautreamont, bu eserle *kışeleri yuvarlak bir üçgen* gerçekleştirmiştir. Okur, içine gireceği bu okuma serüveninde toparlanmak ve kendisini savunmak durumundadır.

"Mal d'aurore"<sup>15</sup> yükseliyor!

---

<sup>13</sup>: Julien Gracq, a.g.e

<sup>14</sup>: Roger Borderie, 'Une lecture compromettante', L'Arc, No: 33, 1967

<sup>15</sup>: Maldoror'un 'Şafak Sancısı' anlamına gelen bu okunuşunu bize Marcelin Pleyne göstermiştir. 'Lautreamont par lui-meme' Ed. du Seuil, 1967

*Şiir*

# Korbuyruk Uyku

*Hasret'e.*

Yitim dűş, uzanmasında eřiđin, varıřın lűmkoyunda yatıyorsun ardıl ben'inde; yokluk  
hafifliğiyle.

lűműn yollamadıđı mektupta, kűlbařınla bir volkan ađzında, sorgulanmadasın  
magmaların gözlerinde – gecenin kefenden sarkacıyla. Sırlanımsayış, çıkışsız uyku,  
tanımak istiyorum yűzindeki oyuk iki gölgeyi; o iki gzdikeni çiçeđini. Uyku dostum,  
yalan-yansıma dostum, yuvarlan yusyuvur'lak hikimseden gelişliğinle, aşarak aradaki  
kor mesafeyi, o Tekne'ye.

Parala doğmuşlarını.

Toprak hafiftir

uzuvlarını

sindirecek kadar –

kadavra dudaklarını,

ETİL.

űrűyűřűn

(buğusundan!)

lezzetiyle insan tadından.

Ulaşmak.

Oraya, mesafelenerek, mercekle.

Kaplangözü kefeni,  
dokuyarak şafaklarda ve gecenin oylumuyla,

kabirenti; ki unutulmuş akisinden uzaklaşan maddesizlikti o.

Şafak. Şakağı oyulmuş hiçlik tarlasındayken, sen'liksiz.

::: Şimdi, daha serinde  
serin uykuda

—hışır, pışır—

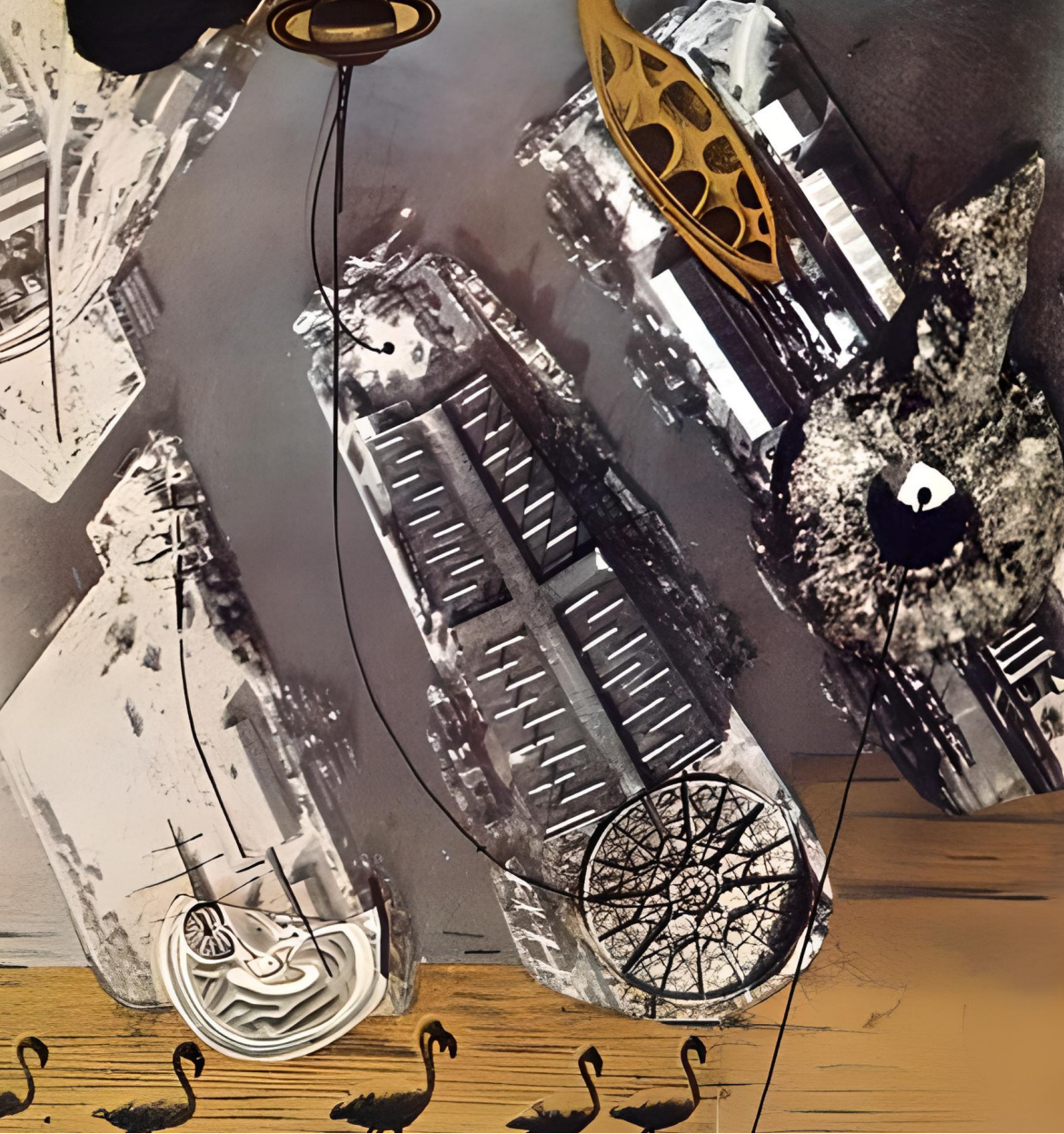
uyut gününü,  
dün için,

DAL UYKUNA

uykuyu uyuyan o

Varışsız —

::: Yitim düşünde.





## *Kara Kar Taneleri*

Kar yağdı, ışıksız. Bir ay  
oluyor, ya da iki, keşiş kukuletasıyla güz  
bana da haber getireli, bir yaprak

Ukrayna bayırlarından:

“Unutma, bura da kışlar, bununla bininci defa  
en geniş nehrin aktığı bu diyar:

Göksel kanı Yakup’un Aeksten’in kıskandığı ...  
Ey ölümsüz kızılığın buzu - geçiyor komutan  
erzak arabalarıyla bata çıka

kararan güneşlere doğru ... Evlat, ah bir kefen  
sarmak için içine beni, parlarsa eğer miğferler,  
parçalanır çatlarsa bu toprak eğer, o gül rengi, tozarsa  
kar gibi babanın kemikleri, ezilirse  
toynaklar altında sedirin türküsü ...  
Tek bir kefen, dar bir bez bir tek bana  
-ağlamayı öğreniyorsun ya-  
koyup içine, evlat, saklayayım diye

bir kenara

hiç yeşermeyen dünyanın darlığını

çocuğuna!“



## Gergece Yoksayış

*“Bu yüzden yitiğiz biz, başka suçtan değil, tek cezamız umutsuz bir özlemle birlikte yaşamamız”<sup>1</sup>*

Tam da bu yitikliğin meçhulünde sızlatıyor burun direğini varlığımız güzelim hiçliğın. Derin uykuların uykusuzluk rüyası, ayrıık varlığımız birlikte yokluğumuzun silüetini çığneyip çiy topları halinde damlatıyor münzevi kertenkelenin diline. O, kaya çatlaklarındaki laboratuvarında ruhun formülünü araştırıp durur; kaybolmakla görünür olmanın iki kor aralığında. Tuz kesmiş soluksuzluğu içbükey uzantısıdır devinimin, inkârıdır hareketsizliğin, hareketidir sabitliğin, olmamanın, yokluk içindeki sıçrayışın ki “yüzü hâlâ tersinin gölgesi”<sup>2</sup>. Anıtlaşmış bakışsızlık göz kanatlarındaki tezahürüdür inme inmiş çıkışın- kartalın pençesinden düşürdüğü zamansızlığın dibindeki/uç noktasındaki desibeli yüksek sessizliğin, sensizliğin, bensizliğin ve ıssızlığın.

Diliyle kâinatın nabzını yutar, zıbın biçer doğmamış geceye ve onu daldırıp derinine varlığın- gözündeki irinin, sıkıp ruhunu ıslatır havanın, bir cemre töreninde ekinoksun heybesinden aşırnak için onu.

Ruh: Toplamı mı şununla bunun; çıkarımı mı öteki ile berikinin- Distilasyonla mı elde edilir, dilitasyonla mı? Süblimleşmeyle mi yoksa? Sülfürleşmeyle belki de?

<sup>1</sup> Dante, İlahi Komedya

<sup>2</sup> Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, Devinim, Çeviren. Mehmet Bağış, s. 55

Sorgular diliyle saklı niyetini dişbudak ağacının, noktanın direnişini kafatasında dirimin, Bir'ken İkileşmenin, tütsülenmiş bu uyanıklık leşinin hesabını sorar burun dilekleriyle; Ask ile Embla'ya. Varlık katılığından “var” damarı çatlamış kayaların üzerinde, dilini, dil-ekini bir içeri bir dışarı sokup çıkarır, belki de çarpışmasından içeri ile dışarının, varlığa getirmek ister onu; mücerret ve mübeccel bir güruh halinde. Kozmik nevrâljinin metafizik icapçısı, olmakla olmamanın ontolojik nöbetçisi, sonluluk ile sonsuzluğun platonik beğçisidir. *Dünden kuyruğunu yutacak olan, bugünden yutulmakta ve yarından çoktan yutmuştur.* İki göz yalaması arasında, hazır bekler vermeye başlama işaretini; iki yok oluş arasındaki eğlence törenlerinin, taşkıran otunun ölüme tırmanmakla hayata kaymanın hemzem kayalığında. Bir boşluğu alıp diğer boşluğun içine sırlar, ama, diliyle ya da çarpıştırır iki doluluğu öldürüşa getirmek için ruhu varlığın dolgusu düşmüş oyuğunda.

İğdiş edilmiş bir meleğin iltihaplı atığının tinsel, tanrısal, sanrısal fosili olarak pularık bir susuzluktan var etmek ister ruhu çürümüş sesinden körkuyuların; ilahi uykusundan. Bir boşluktan, bir doluluktan- bir uzaklıktan, bir yakınlıktan- “uzaklaş yakın olandan, yaklaş uzak olana” der kulak kâsesiyle; kan sesiyle sağırlığın- uzatır dilini en büyük katiyetin çukuruna uçkuruyla mühürlenmiş en mutlak olanın. Yalar nurdan müteşekkil urunu çukurun, çıkarmak ister onu zuhuruna Tanrıların; tahtına tahtakuruları kurulmuş ki her gece emzirir Bir'i en ikircikli hakikatle.

Minareler devirir diliyle yol açmak için tırtıla, olağanın olmayışında muzaffer kılmak için reenkarnasyonunu iki ölüm arasındaki soluksuzluğunda, iki yarım arasındaki sıkışmışlığında, iki bütün arasındaki kendisizliğinde; başlangıçla bitiş arasındaki sonrasızlığında, tavan ile taban arasındaki öncesizliğinde ve sıkışmışlığında, ileriye ölüm ile geriye ölüm arasındaki solukdökümünde. Dökülen soluklar mı var eder onu yoksa bir ruh dökümü müdür semazenin abuk dansı hafızasında kâinatın. Kapatır diliyle göz kapağını gök kubbenin, damağını törpüler, dudağını tırmıklar, göz kapağını kapamadan önce. Belki de buradadır, ruh kıvamında kıvrılmıştır söz kapağına gözkubbenin.

Semazenin birbirine kavuşturulmuş kollarının mesafesizliğinde arar rüyeti, ruh denilen olmayışı. Onun kabuk dansından öfkelenmiş azgın Akheron daha abuk dans etmektedir ve çatlatmaktadır Bir'i, tutulmuş yerlerde patlayan sarsıntının şiddeti. Bir artık gergece yokmasasında “ben yokum” diyecektir, “yok oldum katiyetten ve ruhaniyetten” diyecektir tembihiyle Parmenides'in. Tekinsiz kraterinde ötekisizliğimizin istekten müteşekkil tekerrürleri, tekil cüceleriyiz; “tek cezamız umutsuz bir özlemlerle birlikte yaşamamız.”



## *Gölgedeki Bir Bayanın Şansonu*

O suskun kadın gelirse ve  
kopardırsa lalelerin kafalarını eğer:

Kim kazanır?  
Kim kaybeder?  
Kim çıkar pencereye?  
Kim ilk önce adını söyler?

Saçımı taşıyan biridir o.  
El üstünde ölümler nasıl taşınırsa öyle taşır.  
Taşır sevdiğimde o yıl gök saçımı nasıl taşıdıysa öyle.  
Boş gururu yüzünden öyle taşır.

O kazanır.  
O kaybetmez.  
O çıkmaz pencereye.  
O adını söylemez.

Gözlerime sahip biridir o.  
Kapılar kapanalı beri sahiptir.  
Yüzükler gibi taşır parmağında onları.  
Taşır zevk ve safir kırıkları gibi:  
Güzün kardeşim olmuştu bile bir kez;  
Günleri ve geceleri sayar artık.

O kazanır.  
    O kaybetmez.  
        O çıkmaz pencereye.  
O en son adını söyler.

O dediğim şeye sahip biridir o.  
Onu bir bohça gibi koltuk arasında taşır.  
Taşır saat en kötü saatini taşır gibi.  
Fırlatıp atmaz onu, eşikten eşiğe taşır.

O kazanmaz.  
    O kaybeder.  
        O çıkar pencereye.  
O ilk önce adını söyler.

Kopartılır kafası lalelerle beraber.





# *Oldaşların Sıkıştı*

## *Sıkıştının Oldaşları*

Bir parça, kendinden geçmiştir, tam olarak bir ilk kıpının olanca kendiliğindenliği içinden fıskırmak için ne kadar gerekiyorsa o kadar.

Tüm örgenlerini kapatarak kaçmalı oradan, ihtimali olmayan rahatlığıyla, kanlı canlı bir uyku azabıyla, tedirgin edici bir oyunbozarlıkla, apaçıklığın sağladığı aldatıcı güven yitimiyle, çünkü duyumsadığı, deneyimsediği eski kesinliklerin, belirsizliklerin de, belirme olanaklarının da, yarattığı sükunetin içine yuvalanmaya imkan yoktur artık, artık tüm bileşenlerini tereddüt içinde bırakarak, bir çizgi sona ermiştir.

“Bir çizgi sona ermiştir” kesmesinin bitişiminde yuvarlanıp genişleyen boşluk biçimli yokluk başka başka kesmelerin bitişmelerine temas ettiğinde kendine bir varlık kazandırıp dokunduğu kesmelerin biçimlerine biçimlerini değiştirecek kertede nüfuz edemese de içeriğini değiştirecektir er yada geç.

“Ne oldu?” sorusuna verilen tek yanıtın “ne oldu?”nun oldaşlarının vereceği olası yanıtları hükümsüz kılmasını, hatırlamaz artık.

Çünkü olabileceğin sonu: tüm dallarını toplarsın, derersin, yığarsın, kırarsın, eklersin, -eksiltmezsin.

Bu, bir sondur, henüz dile gelmemiş, sadece derlenmiş, çünkü henüz yontmaya ihtiyaç yok, dile, bilinçe, matematiğe de mantığa da ihtiyaç da gerek de yoktuğundan.

Ekleme ile eksiltme arasında niteliksel bir fark yoktu, her biri bir diğerinin dönüştürümüydü en nihayetinde.

Avucuna doldurduğu taşlardan bir tanesini alıp eksiltmelerinin toplamlarını sürekli düzeltiyor, denetliyordu, toprak gibi, ay gibi boyun da eğiyordu, 'dal' gibi.

Henüz ayırdına varamadığı, sahip olamadığı-na da.

Mesela ayak mı bu, ayak mı bu, bu, ayak mı?

Ya peki bu, el mi, el mi bu, bu, el mi?

Bu, bu bu değil.

Gramerini eksiltince, geride nesi kalır sözcüğün?

Sözcüğü olmayan gramer nesnesini yitirince ne kalır sözcük olmayandan?

Sözcüğe ihtiyacı yoktu ki sözcüğü yokun, öyleyse o bu da yok.

Sonra sonra, “doğanın doğanın bana bana bir bir sözcük sözcük borcu borcu var var!” deyu deyu bağıra bağıra sızlana sızlana gezmeleer gezmeleer.

Taş gibi, su gibi, ateş gibi, toprak gibi, gibi gibi.

Daha, daha, daha.

Daha, daha, daha, daha.

Daha daha.

Daha!

Daha!

Dahadahadaha, daha.

Tanıdık işaretler, izler ve sınırlarıyla herkesin kolaycana çizgili bir çerçeveye sığabileceği bu renksiz kıpırdakın içinde irili ufaklı mecazlar, kavramlar, soyutlamalarla kıpınabileceği bir alan o uzakta.

Aksine.

Tanıdık izleri yada kolaycana hayal edilebilir mekânları olmadığını, hiçbir sakininin yağmur bitimlerine dek konuşlanmadığını görür bu yakında.

Ardışık olmayansa.

Geniş av alanlarının ortasında sıklıkla daraşmalık yaşam alanlarına parça parça tikişmalar, tikişmalar dizisi olanın.

Arkadaki parçalı ve hareketli sıra dizileri toplamının içinde yansıyabilecek olası yön Tek bir parçada yoğunlaşacak yönelim hareketinin yansımasını darmadağın ettiğinden Parçaların dışına atılım itkisi gerisin geri yine parçalar toplamının içine süner.

Öndeki kaybedilir.

Devinim gitgide imkânsız bir olanak olarak arkadakini de öndekini de kuşatır.

Devinimin yeri arkadakine de öndekine de ne dışsal ne de içseldir, onlara ne yabancı ne de münasip gölgeler ve belirsizlikler, belki de tehlikeler yumağı, art arda gelen karşılaşmalar yada sıradan seçeneklerle kaynaşan bir kaygan mekânlı uzaklık göğü.

Konuşlanmanın zorluğu yada imkânsızlığı devinimin yerini çoktan daraltmıştır, hâlâ daraltır, eksiltir; belirsizlikler, karşılaşmalar, seçenekler sıra dizisiz birer birer silinir.

Silinen bir olanak değil ne, ne üstesinden gelinecek bir zorluk için gereksiz yere harcanacak çabanın biriktirilmesi de; silinen de, meskenin sınırları değil ne de.

Bir kez daha kaygan mekânlı bir göğün uzaklığı yakına gelir, yapıp etmelere kırılğan yapışır, bulaşır.

Çamur değil, balçık değil, bir titreşim sadece, tüy kadar, kanat kadar, rüzgar kadar hafif; el kadar, ayak kadar, baş kadar ağır değil.

Bu ağırlıklar ve hafiflikler, uzaklar ve yakınlar arasında debelene dursun, görme ile gitme bir ikili, kalma ile üşenme bir başka ikili oluşturur.

Bu iki ikili birbiriyle ilişkileniş görme-gitme ikilisi ile kalma-üşenme ikilisi bir başka ikili oluşturup ben-ben ikilisi ile ben-o ikilisi, üzerine yansır.

Ben-görme ikilisi ile ben-gitme ikilisi, ben-kalma ikilisi ile o-üşenme ikilileri arasında yeni ikililer çatallaması boy verdiğinde bu ikililerin her biri olayın olduqlarıdır, edebî-olan'ın zihinsel deneyimidir artık, nihayetinde başına ne geldiğinin, daha ne geleceğinin ayırđına varamasa da, varamayacağı için güzergâh değil yada güzergâh edebî-olan evre, bilinç spektrumunun otistik evresinden sonra bilincin çok çok sonraki bir daha homojenleşmesi evresinden önce.

Güzergâh yada yok-güzergâh da bir başka ikili, güzergâh ile yok-güzergâh ikilisinden farklı olarak bir başka ikili 'ile ile yada' ikilisi yada 'ile yada yada' ikilisi.

'İle' ile yada 'yada' ile kurulan güzergâh?

'İle' olsun 'yada' olsun sözcük değildi, fonksiyonu -örüntü; varsın öyle olsun.

Sözcük yoktu değil, sözcüğe ihtiyacı yoktu.

'İle ile yada' yada 'ile yada yada' arasında sıkışıp kalmaktansa 'ile ile ile' yada 'yada yada yada' arasında seçim yapmak sıkıştıyı giderecek bir çözüm değildi elbette -kıskı.

Tamam da, çözümü isteyen, arayan var mıydı ki?

-ladığı mı, -lanan mı, -da -dğındaki -lerde, nesine?

Uzaklar bazen uzuyor, bazense büyüyor, bazen de çoğalıyordu.

Uzağı kimileyin gözüyle, kimileyinse ayağıyla, kimileyin de eliyle ölçüyordu; geceleyinse, kulağıyla.

Kimi su kaynağına gidile geline aşınan, açılan patika yolu adımlayarak varıyor; izi, yolu olmayan, gür ve iri dallı ağacın hemen yamacındaki kimi su kaynağına ise gözüyle varıyordu; kulağıyla varılan su kaynaklarına erişimse en zahmetlisiydi.

Uzaklar, yakınlar silinmiş, içinde her ne varsa, görüntüler, sesler, kokular dahi uykuyla kaplanıp yutulmuştu.

Geride geleceğe kalan, uzanımdan ibaretti.

Uzanım.

Uzanım her yere, köşe bucağa yayılmış, hayır hayır dağılmıştı.

Bu yayılma, dağılma hareketi inorganik belleği emmişti.

Devinim dağılım ve yayılıma hapsolup uzanımın eşiti olmuştu.

Çevren boylu boyunca unutulmak isteneni yansıtmakla tıka basa dolmuş, ölçsüzlük ve aşırı yükleme ile örgenleri herbirinin birbirine benzerliği kendine ait oluşu dışında birbirine benzemiyordu.

Organların içine biriken, sünen karanlığı hareketi; dışına taşan hareketi karanlığıydı.

Gölgeler biriktiriyordu; gölgelerse 'neden'ler.

Sonuçsuz süneklik, yoğunluk termal iletilebilir bir akışkanlığa kavuşması için beklemenin kısır doğurganlığına, sıkıcılığına, sıkıntısına, sıkıştımasına ihtiyacı vardı, çünkü gölge birikmez, gölge birikmez.

Neden?

Dış iskelet yerine iç iskelete mahpus olması kendisini kuşatan çevreninin dışına yönelmesini kolaylaştıracak yada yönelmesine iteleyecekti.

Dış iskeletin eski zihin çevrenini dayatması değildi üstesinden gelinmesi gereken zorluk, bilakis iç iskeletin açıldığı çevren'in üstesinden gelmesi gerekeceği bir içinde mahvolacağı eski zihini kat etme uğraşı belasını geleceğine kakmasıydı.

Çevren'in akısı- - ne dehşet, ne dehşet!

Düğüm değil bunlar, delik de.

Bunlar düğüm, delik de.

Önündeki ne düğüm düğüm, ne de delik delik su, sözcük değildi; bir, uzaktı, bir de uzağa yanaşmış görüntü, sonra hararetti, hareketti ve içeri alınmasına yönelinen çağrıydı da.

Uzaklık su soğukluğu değildi çünkü.

Alev topunun önünde duru-yor, alev topunu tanı-yamıyor, bu duru-, bu tanı-bilgisizlik değildi, kader de değil.

Kendisini bilinmedik bir dışarlık çevrenle çepeçevre saran bir uzaklık değil, dönüşleri, salınımları ve titreşimleriyle içerlek bir yakınlığı çarpıştıran bir uzaklık bu.



Saldırının uzağı dışarıda, sinmenin yakını içeride bırakan tahripkâr güç ekseninde şekillenen, uzaklık ile yakınlık arasında gidip gelen, salını duran görüntünün silinişe karşı koyup tüm canlı evrene kendini dayatması- -

Hem uzağın hem yakının sürekli devinimiydi onu hareketsiz kılan, hareket kabiliyetini etkisiz kılan, ama bu, uyku hali değildi de, uykuya benzer bir uyusukluktan çok düpedüz taş kesilme, gözü de tarumar eden kaskatı kasılma, çoktandır tanış olduğu korkunun emaresi yok üstelik, kızgınlık, öfke, fışkırma itkisi de, taşkınlık gücü de, çünkü tam bu anda ayaklara ihtiyacı yoktur, tersine, beden yontulması, eksiltilmesi gereken fazlalıklarıdır, göze, kulağa ve buruna yer açılabilsin için.

Kendi gövdesini ayaksız olarak bir kez daha kurması fikri ya bir başka bu kezinde bedenini gözsüz yada kulaksız yada burunsuz kurma fikrini doğurursa?

Gözsüz, kulaksız, burunsuz olmaktan daha ürkütücü olanıysa ortak bir buruna mahkum olmak, ortak bir tane göze yada, yada ortak hem bir kulağa hem de göze sahip olmak.

O zaman nasıl bir uzağın, nasıl bir yakının içine düşecektir?

Fiilden yoksun tüm bu'lara düşünce denilemez, diyemez bu bu'lar onun istediğileri olmadığından.

Düşüncenin hareketi uzağın hareketine aktı, yakının hareketine bulaştı, düşüncesi bulanıklaşıp buhar oldu yitti, yitti de, uzak hâlâ uzak, yakın hâlâ yakın.

Önünde birikeni, önünde büyüyen, önünde biçimlenen adlandırarak güçten, araç gereçten yoksundu; önünde birike büyüye biçimlenen görüntüden kalan, çekip çıkarılan, taşınabilir bir görülden ibaret olacaktı daha önceleri de olageldiğince.

Uzağı da, yakını da cisimleştiremedi, her ikisini de görüntünün içine boca ediverdi.

Peki, görüntüde sahip oldukları ortak aidiyetlerinin haricinde bu ikili, görüntüde kendine nasıl bir yer, başka yer, bambaşka yer, aidiyet edinecekti?

Uzakta bir noktaya benek benek çizgiler yağıyordu, daha da uzakta da yukarıyı yarıp toprağa saplanan ışık değnekleri.

Ne kadar uzaklaşırsa her şeyin o kadar berraklaşacağı düşüncesi çaktı ilk kez o oldaş anda.

Sudan, ışıktan taşan hiçbir izi, yükü yok bu katıksız oluşuk derken ne idüğü belirsiz bir hisse dönüştü, kaynağı, oldaşları yitip silindiği için, dahası belirsiz bir gelecekte davranışları etkileyebileceğinden ötürü belki de, savuşturulacak bir.

Durdukları yerde duracak davranışlar geçiciliğe yazgılı hareketlerin çoğalıp bedeni işgal etmelerine izin vermezlerdi.

Ee, ne olacaktı peki, davranışlar ile hareketler arasına sıkışmaktan, birini tercih etmekten, öbürüne sapmaktan, her ikisinde de yanılmaktan yada her ikisini de umarsamazdan gelmekten başka.

Birbirinin değişkesi davranışların ve hareketlerin yakıcılıklarını avucundaki yangı gibi aynı yoğunlukta hissetti.

Aniden sonuçsuz bir nedenle, nedenlerden biriyle dönüp uzağa baktı, sıçrayarak geri çekildi.

Uzak, her şeyi örtüyordu; örterek köşeleri, çizgileri, uğultulu tümsekleri, tehlikeli sınırları ortadan kaldırıyordu.

Yağmuru, sisi değil karı andırıyordu, yanı sıra soğuğu uzak.

Uzağın teni yoktu, dokusu; örtmekle yetiniyordu sadece, daha öteelerde ise silmekle.

Gözün uzaktan etkilenmeden şekillenmesi mümkün değilken.

Örtmeyi ve silmeyi öğrendi gözünden, sonra ayırdına vardı uzağın, çok sonra.

Azın azın biçimlenen gözünü sahiplenmeseydi uzağın ayırdına varamazdı hiç, kokuyu yitirme pahasına.

Göremezdi hiç kayaların dibindeki gölgelerin biraz daha kısaldığını, ağaçların aralarındaki mesafenin uzadığını.

Oysa onlara bakmazken nasıllarsa öyleydiler.

Ne kadar yakın, “yakın” olur; ne kadar uzak, “uzak”tır?

Hele bir de ‘olur’ ile ‘-tır’ arasındaki fark, -lar olsun, benzerlik, -ler olsun belirsizse, geçişkense.

Bir leke, bir titreşim, salınım, uçsuz bucaksız çevrende tikişmalar, sıkıştılar, sesler, gölgeler, uzayıp genişleyen oldaşların sonsuza dek unutuşa terkettiği mekânlar, belirmesiz bir... gerekçe.

Çünkü dış görünüşlerin karmaşasında, tüm an ve yerlerin arasında, kendini peydahlayan, doğuran olanların, nedene dahil olamayan oldaşların arasında beliriveren yanılmanın eşliğince nedenlerin kaynağında kıpırdayan kimi diğerlerinin aynısı, kimi kendinin aynısı gibi, kimi tamamen farklı, kimi benzer ve hepsinin arasında, sonsuz yokoluş ihtimallerinin arasında beliren, olanın ve uzanımın işaretlediği işte burası, bu an: yer.

Tensel yoksunluğun vurgunu zayıf bedenini kanırtıp doğruluyor yerden, beklentilerinin bir uzantısını da içereceğinin farkına vardıktan sonra bir olasılıklar yelpazesine dahil etmek zorunda kalacağı katmerli görüntülerin buğusunda usulca şekillenen tenden yoksun bir istek çerçeve doğsun için.

Haddinden fazla olasılıkla uğraşmaktan, boğuşmaktan epey usanmış bedenine kayıp gözüyle bakmanın küçük bir teselli sunması onun arandığı, gereksindiği uğrak değildi çünkü ile.

Ya, da.

Ya, ya ne, hangi da?

Herhangi bir zamanın izlerinin barınmadığı bakışın içinde birlikte varolamayan görüntülerin yan yana gelip oluşturduğu açılan çerçevedeki görünüm de zamanından soyunmuş görüntüydü bakışın.

Hazır bekliyormuş gibi, düşünce kırıntıları yeni bir cismin üstüne üşüşür, düşüncenin de dilin de yetersiz kalışına, yanlış kalışına aldırmaksızın, cesaretle, cesurca saldırır, savrulur -dinmez.

Ne şans eseri kaybolan oldaşların ne de şans eseri kaybolmayan nedenlerin arasında, içinde, ortasında, kıyısında... fark etmez.

Bilmek, görmek, sözcük kalıbına dökmek imkânsız da ondan mı?

Çevren karşısında acizliği, bilgisizliği, sözcüksüzlüğü, kontrol edemediği olamadığı üç açık mavinin kuşatması, saldırısı, kaskatı gerçekliğiyle çevrili oturuşu illa bir şeye benzeyecekse, bir şeye benzemesi yeter -tepeden tepetaklak baş aşağı göl kıyısına dek yuvarlanmanın hızına.

Hızdan sonrası, kalın yeşil sapların, seyretili çalılarının yavaşça bükülüşü içine, mor-kırmızı-sarı çiçeklerin ışık seline bulansın için, sonu gelmez tükeniş ve oluşları açıklarcasına: hepsi çok basit, çok lalettayin.

Yardıma muhtaç, konuşamaz, önünü göremez, ayakları dibindeki ot kök(?)lerine tutunmaya çalışır.

Hangi ot, kök, hangi çalı, hangi canlı kalabalığı, hangi taş kütlesi, su birikintisi “gerçekten böyle şeyler var mı” sorusuna yanıt verme yetisine ulaşacak?

Kalınlı inceli çubukların kesişme uzamlarına sıkışmış karanlık ve aydınlık lekeler, az yukarda belli belirsiz renk ufaltıları dışında hiç bir şey kalmayacak rüzgardan sonra, bir kaç çanak çömlek, kimi oyuk kimi yontuk bir kaç taş parçası direnecek.

Bir de, solucanların altını üstünü dolandığı kırık kemikler, -in üzerine kazınan yırtıcı ve leşcil hayvanların diş izleri.

Dışarda, bir dal usul usul, sessiz, sakın, hiçbir karşılık beklemeden, engellemeyle karşılaşmadan, daha derine, daha uzağa süzülerek çerçevenin sınırını tıkladıyor önünde akıp giden ha o, ha başkası olanlara tutunsun için.

Ne de olsa biçimsiz devinim değil miydi önu önünde olup biten de, geçip giden de, yitip giden de?

Bir bu yana baktığında, bir sudu gördüğü; bir bu yanda ise iki sudu gördüyse: birbirinin sayı'sız benzeri.

Suyun çetelesi ile suyun parmakları arasında daralıp sıkışıyor, uzayıp kısalıyor, bir türlü örgüsüne, kıvamına, duruluğuna, akısına kavuşamıyor, birleşemiyordu.

Suyun gölgesine daha var, daha var, daha, var, da, ha, va, r,

Erişilmez, dokunulmazın tene bürünmesi üzerine çullanınca siner, ürker, pısar işbirliğinin dayatmalarına maruz kala kala.

O gördüğü kırık kemikler, o gördüğü iz iz lekelerin etrafında dolanan solucanlar görüntüden ibaret olamaz, gözünün ardına yapışacak o kımıldak görümler.

Renklerin hazzı sessizce çıplak, soluk nesnelere üzerinde işliyor, içlerine aktıkça serin gölgeler diplerden fişkirip yüzeyi zorluyordu.

Gördüğü, fikrini kendisinin oluşturduğu formdu.

Fikrin cismi, tıpkı kendi temeli gibi: işte bu.

Rengi sesin çağırışı algılıyordu, çizginin değil.

Gördüğü doğa-l değildi.

Kokular arasında dolanırken bunalıyor, kendini doğanın dışına doğru-da görüyordu, varlıkla çizgi- yokluk -renk arasında değil.

Değildi.

Isı ürpertiydi, ses de, renk değildi.

Tökezleyen, sendeleyeni seslerin ve titreşen, salınan renklerin kalabalığında önemsiz ve korkunç olan yan yana işliyor: renkler seslere, sesler renklere karışıyordu, daha şaşırtıcı olan: gözü kulağına, kulağı gözüne.

Kayalardan havalanıp kararan gökyüzüne sürüklenen, her birinde üç çentik bulunan bir sarı iki çubuklu yarasından çılgınlık atarak kâh süzülüyor, kâh arıyor, çırpınıp yırtınıyordu, kaçınıyordu.

O gördüğünde, gördüğüne yapışık sesi görüyor; o duyduğunda, duyduğuna yapışık görüntüyü işitiyordu.

Görüntüye yapışık sesintide ve sese yapışık görüntüde cisimleşen hareketin görüntüsü iç-belleğini kırıstırıyordu.

Kırışık bir donanımla içine sineceği bir gölge arayışıyla yakın çevresini koklaya koklaya, gözleye gözleye, sakına sakına hareket ediyor, kendi davranışı benimseyeceği harekete ulanıyor, bitiştiği kendi konumunu yitiriyordu -bir daha.

Sesinti, işinti, kokuntu, görüntü -görültü de- hareketti, bir başka renge, bir başka sese, bir başka -e'ye, bir başka -a'ya yönelen sıkıştıısının hareketi, i.

Önündeki sakin, durgun çetele bedeninden arınmış, onu başsız barınabileceği bir sığınağa davet ediyordu, u.

Dışındaki inorganik belleğin nesnelere şaşkınlıkla bakıyor, onlara dokunuyor, durgunca durgunca kalsın, görünsün yada görsün için değil hem, hem de içindeki kaygan, değişken belleğe öykünmesinler için, devinmesinler için korkuyor, çekiniyor, sakınıyor kendinin organik belleğini dışındakinden.

Görüntüleri, izleri, sesleri, kalıntıları, oldaşları, sıkıştıları, oldaşların sıkıştıısını, sıkıştıının oldaşlarını, gerekçesiz nedenleri bir su kütlelerinin kıyısından o su kütlelerinin öbür kıyısına aktarmak, nakletmek bellemek miydi?

Neden bu çizgiler ağır, renkler neden, ne için oldaş -hareket, -ler?

Sonra bir, bir küçüğü aldı eline, bir de, bir büyüğü; eşit ölçüdeydiler, çünkü henüz ne bilsindi küçüğü, büyüğü de, hele bir de küçüğüyle de büyüğüyle de ihtiyasızlığındayken yada -dığından belki de, çünkü öncesinde duyduğu sesintiyi, gördüğü görüntüyü, nedene dahil olamayacak oldaşları ötelere taşıdı usulca; taşıdığı bellek miydi, metafor mu sorusuna cevap vermeye ihtiyaç duymadı, duyduğu ile yetindiği için, gördüğü ile işlemedi.



Bir aktarım kendi kendini anlaşılır kıldığında, orada, halihazırda, öylecene durur çok-şey-ifade-eden, konuşur, o da 'o'yu dinler.

Bu, işte, öğrendiği bir dil dahadır sonraki 'asli' öğreneceğinden birkaç önceki.

Böyle böyle yönelimi vasıtasıyla anlamın ilk aşaması mevcudiyetine kavuşur, kelimeye ihtiyaçsız, kelime gereksiz.

Ağzındaki ağaç hışırtısı ile dalda salınan ağaç hışırtısı sözcüklerine bürünmemiş, işlenmemiş, çıplak ifade ile dolanır durur, sessizliğine sine sine, sine sine yaklaşır uzaklaştığına, ikircimle, umursamazlıkla da.

Buraların dalına tutunakalanlar renksizdiler, standart bir biçimleri yoktuğu için, her yanyana dizilişlerinde mükemmel bir geometrik örüntüsüzlük yığını oluşturur, yanlarına yaklaşanların korkularını boşa çıkaran hayatları da ölümleri gibi toz birikintisinden ibarettirde görünen, yağmurdan çamur veya güneşten dolayı leke veya ateşten yanık yangılar veya bunlar da değilse, tehdit edici bir yok nesneye dönüşür, taşınır görünmez görülmeye.

Nerede, ne olduğu belirsiz bir belirti ortaya çıkıp gümbürderse, takırdarsa, ürküsü, edindiği masumane endişelerine dahil olur.

Dahil olduğunda, meyvesiz ve çiçeksiz, sadece kahverengiyle yüklü ağaçlar vardı, sadece renkle yetindiği meyvesiz ve çiçeksiz burada.

Yediği, ısırdığı, kopardığı, tükürdüğü, kustuğu renklere bakılırsa sadece renkle yetinmeyeceği belliydi, de, rengin dışında, ötesinde, yanında, yanı sıra, ne'yle?

Belki bir ses yada sadece ses, belki bir bir, sadece bir, görüntüye de, kokuya da çoktandır alışık olduğu için, belki de bilinmedik bir kokulu çubuktan arandığı, gereksindiği, sonrasını kimsenin bilemediği, sonra gelenin önceki gelenler gibi bilinmeyenlerini sürüklediği Bilinmeyenleri-ne yakın elini önündeki yeşile uzatıyor, geri çekiyor; sonra tekrar -e yakın elini önündeki yeşili ısırmak için uzatıyor, tekrar geri çekiyor; derken -e yakın elini bu kez yeşili okşamak için uzatıyor: görsel olarak boşluk olan bir elinde kaç tane el, elinin eli? sorusu sorunuyla başbaşa kalıyor, uzun süre üstesinden gelemeyeceği bir düğüm acı.

Can acısı mı, ağrı mı, lekeler gölgeler mi ise çünkü titrediğinde -yı'yı ve ile bağlamanın yada çünkü ile, ama değil ki gürbüz oldaşların devindiğindeki gibi ya, hı.

Gördüğünün göremediği ilkleriydi bu bular da ya, işte, -nın yanılması farkında olmaksızın, gereksinmeksizin de, olanın olduğu kadarının büyüme kapılarak akan suyun, süzülen ışığın izinde yitmeye ram edince ısıl zamanın öncesindeki-leriyle, çetelenin hissettirdik-leriyle hissettirilenlere eşlik eden oldaşların bazıları bazı etkinliklerini yitirdiğinde hissettirilenleri çetele olan değil çetelenin içinde bir öge olarak hissetmesi kendisinin müdahil olmadığı bir elenme-yontulma eksiltisine dahil oluyor, büzüşüyordu.

İfade edilemezi, görülemezi yetiştirip büyütürken İlk gördüğü hayat-gibilikten, Katı sınırlama ve heybetli uzaklık(lar)dan münezzeh, Donmuş bir boşluğun derinliklerinde asılı kalan görümler Den sızan panik ve huzurun karışımı bu Büzüşük yumruda belli belirsiz uç vermeye didinen kımıldatılan, titreşimlerin, sıkıştıların gözle görülmesi mümkün olmadığı için Gözün dışında, göze yanaş, sahip olduğu öncekinden bir başka içerikle doldurulmuş, donmamış Çevik bir göze ihtiyaç hasıl oluyordu, kulağa ve buruna rakip Kardeş.

Kısmen bitki olmakla birlikte canlı yapısının temel özelliklerinin çoğuna sahip daha karmaşık formlara kıyasla istisnai bir gerilemeye işaret Körelmiş uzuvların garipçe çok yaygındığı tam da bu Sonra, dış belleğin çevreni ve onun yasalarına sahip olduğu kavrayış sayesinde edindiği denge Yi, geçici huzur U kaybetmesine damgasını vura Vura karşısına çıkan her olay, oldukları konumları dolayısıyla çentik çentik, çetele çetele kazınır Nereye.

Somut bir temele dayanan önceki gördüğü çoktan yitip gitmiş görüntü ile gördüğünü düşündükleri arasında kurduğu bağın aksettikleri şeklen bükülmüş ve mübalağalı bir hal almış, somut temelin dayanaklarını tahrip ederek ana kaynağın sahip olmadığı içerikleri gerisin geri düşündüklerine zerk etmişti gördüğünü.

İki dalganın uyandırdığı çalkantı öylesine karşı konulmaz ve büyük bir hızla çarpıp derinden sarsarak yalnızca yeni titreşimlere, kasılmalara yol açmakla kalmamış, aynı zamanda tüm önceki titreşimleri, kasılmaları, uyusukluğu ve katılığı da hatta silip süpürdüğü için son derece canlı ve her an yanı başında, Oysa sadece kendisini ilgilendirenler değil o kadar önem taşımayanların bağlantıları İle ilgili kızışmaların alev alev yanmasına yol açan, İse, dolaylı bir biçimde, zorunlu olarak, ayırdına varmaması yüzünden bundan sonra değişmiş bulacağı titreşimlere, savrulmalara, salınımlara nasıl davranacağı, karşılık vereceğine bağlıydı; bu bağ alev alev yanan bir varlığa yuvarlanmasına yol açmasına rağmen, gene de biraz en şiddetli darbeleri bile yumuşatacak nitelikteydi önemlinin, geçici olanın yanyana yarattığı şeylerin uçan, kaçan esnek çevreninde bir aşağı bir yukarı salınan titrek ışığın önceden yarattığını tekrar tekrar çözüp birleştirerek yeniden yarattığı pek çok titreşimlerin, salınımların bir tanesi olsun elle tutulabilir olsaydı bari yada kasılmaların.

Yalnızca bir rastlantı bu, bu gibi pek çok rastlantı daha var, ama o sırada, o anda görülebilen, işitilebilen her türlü görüntünün, sesin gitgide daha garipleştiği, gitgide daha ürkütücü bir hal aldığı, değiştiği için -yeter, çünkü her ve, ve, ve aynı yeşilin temel yapı taşları.

Bir süre sonra rastlantıLar arasındaki boşluklar silinir, -Lar bir olur: İşte BU.

İçine gömüldüğü zamandan münezzeh ışık huzmeleri öyle hafif titreşiyor ve hızlı akıyordu ki, geride görülür, ele gelir, koklanır bir tortu bırakmıyor, birikmiyor; kendi tutunacağı verimli topraklarını sürükleyip götürdükleri için, su birikintileri koyu renkli kumlar üzerinde birer delik, yeraltından süzülüp geçe geçe başka gökkubelere açılan birer menfez, ince, isme gereksinmeyen silindir tüm akış kanalları, içlerinden hiçbir duyum geçmemiş, topraklı bir su akmamış gibi temiz ve kuru kalıyordu.

Öfke bu öfke, şehvetsiz öfke.

Öfkesine yaslanıp doğruldu, konuşamadı, çünkü içi sözcüklerle ifade edilemeyecek düşünce kırıntılarıyla doluydu; doluluğu kıpırdanıp köpürdü, titreye titreye uludu, sözcüksüz konuşmaya eğrildi.

Se e es ve ee ö öff ke.

Gözleriyle vuuv su fişkirtısını damla damla zığh yonttukça derin, sağır edici aaa, çevren'in seslerinden farklı bir ses gu-ığh huu-uh taş katılığında cisimleşip zğh zğh su âleminin nefes alıp inleyişi gibi ua iee bir ti-tie toz zerreciğinin kendi cüssesine uygunca gğfhüfszz bütünü değil, bütünün mini minnacık parçasını iik-iik işitmesi gibi bu kocaman fooşş, firrşş su kütesinin, bu canlı, kımıldak, ısıl mahlukun anca bir parçasının kör edici, sağır edici höpürtüsünün zerre zerre eksiltilmiş vaa-vaa ses parçacıklarını duyuyor, derinlerden fişkırıp gelen duru, höykürmeyen ürkütücü ses damlacıklarını işitmemek için ya göğüs kafesi çatlayasıya haykırarak ya da tozla toprakla, dal taşla kulaklarını tıkayacaktı.

Seslerin görünmez, ele gelmez akıcı şeffaflığı bedenini saran yapışkan sıvık genişçene ve bol boşluklu bir ağ sicime evrilirken dışarlık yalpalama hareketlerinin içerlek kasılma ve büzüşmelerinin de kimileyin şeffaflığı kimileyin sicimi kimileyinse düpedüz bedeninin dışında gelişip biçimlenen bizzat o evrilişin büklümlerini katılaşımını taklit ettiğini boynunu gövdesinin ayak ve ellerinin sınır çizgilerinin çeperleri boyunca çevirince farkettiğinde sesleri görür oldu her iki elini de gelişi güzel bedeninin yüzeyinde hafif hafif gezdirdi biriki parmağını acıtmayacak kadar yumuşak dokunuşlarla derisine bastırdı keyifli salınımlarla elleri bedeninde süzülürken kimi ses parçacıklarına dokunuyor kimi parçacıklarıninsa düpedüz ca'dan ezgiler izgiler çınılar taşıdığını görüyor biraz daha ellerini derisine sürterse biraz daha hızlı avuç içlerinden çok gerilerde kalıp yitmiş caca'nın fırlayıp önüne dikileceği sanısıyla ürperip parmaklarının avuç içlerinin aralarında vuku bulan doğuma şaşkınlıkla parmak uçları boğumları ve ayalarıyla yonttuğu seslere dokunmanın sesleri seslere sürtmenin hazzıyla bakakaldı ca caa caca caa diye diye haykıra haykıra hızla koşmaya başladı.

ca ca caa

caca

cacaa

ca ca a

caca

ca

c

a

Duyduğu sesler miydi, aradığı sesler miydi, karşılaştığı sesler miydi, uydurduğu sesler miydi, maruz kaldığı sesler miydi sorularının çokluğu; tek bir yanıtın yetmezliğinden, yetersizliğinden çok, sesle görüntüler, dahası görültüler arasında kimi benzerlikler, çakışmalar, kesişme noktaları, çizgileri bulması, yetmezmiş gibi seslerin alanlara, bizzat kendi bedenine varıncaya dek, yüzeylere yayılmış olduğunu hissetmesi, sanması, yanılısaması içinde dalgalanıp, salınıp, savrulup, bocalayıp durmasıydı diyerek, diye betimleyerek kimi algı-sanı talimatları çerçevesinde işin üstesinden gelmek, onun ses, beden, çevren, görüntü, görültü, ısıl mahluklar ve daha pek çok oldaşlarını saptamak, saptarken de saptırma, eğme, bükme, katlama, çarpıtma, harmanlama, eksiltme, arttırma, parçalama, düzleştirme tehlikesini peşi sıra sürüklediği, -leyeceğinden ötürü, ötesinde, berisinde, içinde titreşen, uçuşan, çöken ses yontuklarını dal yontukları, taş yonga parçaları yığınına boca edip haykıra haykıra koşmalarına, koşa koşa haykırmalarına devam etti, devam etmeyle yetindi.

Devam etmek ikinci soluk borusuydu ve borusunu öüvğ-rarıhl-üüğ öttürecekti.

Çevren'in uzağında harelenip oynaşan Seslerin parıltısı, çatırtısı, hışırtısı, fışırtısı Ne gözüyle ne de eliyle temas edemediği bu gölgesiz nesnelere Namevcut yollarını katedemeyip Katılaşamadan soluyor Hareket taklidi ile algı taklidi arasında derinleşen gedikte, Orada.

Bir ses damlasını bir ses damlasına sürtse, birine sürtünse ya, -ni yalasa bari, üzerinde süzülüp süzülüp tepinse yada, ısırıp ısırıp çiğneseydi - kendine ait olmayan erişim biçimlerinin hiç olmadık birine öykünerek.

Ses damlalarını avuçlayamadı, taşıyamadı, dokunamadı, koklayamadı da.

Hişt, hişt, işt, işt, şt, şt, t, t.

Protez seslerse de, göz gibi Yapay -Ok.

Sesleri de, renkleri aynı aynı uçlangaçların hareketleri farklı: minik turuncu ışıltısıyla bir dönengeç gibi gıyk gıyk süzülür biri, kocaman sarsak gıyk gıyk uçuşlu bir minik turuncu ışıltılı bir öbürü onuneslergörüntülerhercümercioptikdüzeneğine izini atarken, oturur, oturur, bakar, bakar, sesleri, sesleri yontar -yontar.

Dingin gökyüzünün altında, içi toprakla doldurulmuş çukurların yanında biraz oyalandıktan sonra fundalıklar arasında uçşan hareketli nesnelere ile onların hareketli resimlerini nefes nefese seyreltmeye koyulur, yine, seyrede seyrede:

uçuş sırasında küçük boş yüzeyler gibi görünen beyazlar ile sarılar değişken yatay kuşakları işgal ediyor, kimi ayaklarının etrafında, kimi göz hizasında, kimi de başının üstünde; yükseklerde ilk önce kuvvetli sayılabilecek ama sürekli yön değiştiren uçuşlu bir beyaz, sonra kanatlarını daha uzun çarpan ve daha düz uçuşlu bir başka beyaz, ardından yoğun, kuvvetli kanat çırpışlarıyla yüksekte salınan bir düz uçuşlu başkası; sırasıyla beyazlı, damalı ve azametlinin arkalarında hızlı, alçaktan, dümdüz bir uçuş yolu izleyen çok parlak küçük bir sarı görür, derken daha zayıf kanat çırpışlarıyla yere yakın uçan bir başkasını ve daha parlak olan yol arkadaşı küçük sarıyı; sonra kanadındaki beyazlarla keskin bir karşıtlık içindeki parlak turuncu kanat uçları, ayrıca hayli zayıf ve yere çok yakın, nadiren bir dört ayaklının biriki adımdan fazla yükselebilen uçuşu sırasında bile diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan, ağır ağır süzülürken bir durup bir çakan ışıkla hareket edeni.

Hareket edenlerin en şaşırtıcı olanı ise, o koca koca kayalar, tepeler, yükselti ve yarları her gözünü kapatıp açısında ağır ağır, gıdım gıdım, süzüle süzüle seyrelirler, katılıklarından, yükseltielerinden, ağırlıklarından ve diplerinden arınırlar, kendi arınıklığına komşu olurlar ve tam işte an be an bağlarından çözünmüş o enerji dilimlerinden derlediği demetin içinde kendisi de hareketli bir gölgesiz resimden ibarettir.

Çiiğk, çiiğk, boşluk, çiğk çiğk, o da ne-si?, çii-ığk çii-ığk, boşluk, boşluk, hayır çiiğk çii-k, çiiçi çi, hayır, boşluk, ğk, çı'ı, çı', boşluk, şşşt, boşluk, şşt, boşluk, şş, ş -ee ee e, ee ee e, ee e, ee e, e.

Göz kapansa da, kulak kapanmıyordu, göz mü, kulak mı olacaktı, göz-kulak mı, görüntü mü, görültü mü -gürültü mü?



Seslerin tekinsiz hayaletvari dansı ve seslerin hareketi, seslerin iltihabı ve seslerin uğultusu ve hayaletvari iltihap, tekinsiz uğultu ve uğultunun iltihabı ve hareketin sesleri ve hareketin uğultusu, hareketin iltihabı, iltihabın uğultusu ve uğultulu tepelerin halesi- -

Bir unutulmanın mırıldaları, tiksintisi, bir de görünmeyenin çılgılığı yaralayan bir sürü gibi akın ediyor, bunların öüğüvc yankı öykünmelerini savuruyor ses damlalarını akıtan ağaçlar arasında yapraklarla kabukların ıslak dalgalarından yayılan kokusunu çevresine ışığın vurduğu an sıkışığında ısıklık, ısıklık -ısıklık.

Ötede su yüklü ağaçlar, hep böyle olduğunca, sızgın bir kokuyla aka aka, cinsiyetsiz birbirine dolandı, sarıştı, yanında çiy nemiyle ışığı etrafın bir kuytusuna sinmiş, pısmış, kıpırtısız ayaklarını, ellerini serin ışık dalgacıkları iğne iğne uyuştururken eşseslilerden bir gürültü- den yoksun olsaydı çevren, tüm renklerin rengi aynı olurdu, gürültünün görülebilir hale geldiği bazı düzenli-olan sarılar, kendi düzensizliklerinin i-etkisiyle koyu turkuaza yada turuncuya çalan dirimi taşınabilir, katlanılabilir kılan gürültünün ayrılmaz parçası ortak bir, tek kaynaksızlıktandı kekeleyesi:

KKKLKKKKKBKLKKKK.

Sessizliğin öbür ucunda yeşeren çimlerin çitirtisinde kükremeye büyüyen öldürücü güğü rüll llt t tü -den sıyrılan havanın içinde kendi koruganına kavuşmuş dalgacıkların üzerindeki küçümen ısı kümesi, toparcık toparcık usulca gel-di, gel-di, alt dudacağına yumuşacık kondu, soluk borusu gevşindi, gevşindi, pıt, önüne bir mırıldı düşüverdi, bir kırıntı da olsa gürültüydü elbet, gürültüden kopan bir parçacıktı, toplaşamamış bir ses taşı.

Bir kez daha: -den sıyrılan havanın içinde kendi koruganına kavuşmuş dalgacıkların üzerindeki küçümen ısı kümesi, toparcık toparcık usulca gel-di, gel-di, alt dudağına çarptı, ürktü, sarsıldı, gerildi, gerindi, diklendi, yıkılmadı, bir kez daha: -den sıyrılan havanın içinde kendi koruganına kavuşmuş dalgacıkların üzerindeki küçümen ısı kümesi, toparcık toparcık usulca gel-di, gel-di; bekledi, bekledi, bekledi, bekledi, beklemeyi öğrenmenin eşiğinde pinekledi, omuzları düştü, boş boş çevresine bakındı, başını eğdi, kıpırdayan ellerine baktı sonra, ellerinden yardım umdu, mırıltıyı tutsun, ovsun, okşasın, sıksın için, uçup gitmesin için, gevşemiş soluk borusunun oldaşı, yoldaşı olsun için, tutsun, tuttuğuna dayansın için, tutsun, gürültü olmasın için.

Fonetik tikleri kaşının, ağzının, dudağının, serçe el parmağının, boynunun, gırtlığının, bağırsaklarının, böbreğinin tiklerine öykünüyor, karışıyor, dolanıyor, sıçırıyor, sürtünüyor, ittiriyor, çektiriyor, gerdiriyor, düzleştiriyor, katlıyor şizofrenik uğultunun gürültü dalgalarıyla oynaşırken oynaşırken pööh cinsel doyuma gereksinmeyi akıl etmeyi ouğuh gereksinmiyordu.

Tutmadı elleri, yürümedi ayakları, görmedi gözleri, kalakaldı, mırıltı da, ısı kümesi de ardında izini bırakmadan silindi, soluk borusu katıldı, katıldı, derinden nefes alıp hğurp puuğ tükürüp belki terkçü denilecek bir dili boo-oğğyor, zçukurunu kyazıyordu.

Ne kayaların, yaprakların, ne de yokuşların, çukurların, dalın, toprağın üzerinde, yanında, berisinde, uzağında, yakınında kendine bir yer bulamayan, bir yer tutamayan, akıp giden sudan bir farkı yoktu, eti ısıdırma gücüne, taşkınlığına sahip hiç bir yere birikmeyen gri suyun oyduğu yarıktan bir kaç kıymık koparıp sürükleyip süzülerek bir yere bir yer bırakan birikmesi de yoktu ile aynı anda, ama yok-erde işitiyorken, tüm olup biten, görmeye başlamak için zorlu bir öğrenme sürecini kat etme gereğinin sonuçsuz berisinde duraklaması, duraklaya duraklaya henüz-yok-erde süreç kat edenler başka henüz-yok-er'lerle akıyor, büyümüyorlar, birikmiyorlar, birbirlerine bitişmiyorlar, irade taklidi üreterek sanki yok-yerlerini terk etmek istemiyorlardı hâlâ.

Asli yer'i rengini yitirmiş renklerin renksiz görüntüsüyü yeri belleyen görüntüsüz seslerin eşleniği, kâh ses-görüntü kâh görüntü-ses olarak karşısına çıkıyor, dikiliyor, sinir uçlarını büktükçe, bükülüyordu.

Ses-görüntü ikilisi ile bükme-bükülme ikilisi bir bir'e yolak açıyor, yolak açıldıkça gövdesi çatallanıyor, yürürken sendelemeye, koşarken salınmaya, otururken zıplamaya meylediyordu.

Sesler dirim çoşardı, kör görüntülerle ölgün, dışarlık çevreni nasıl düzenleyeceğini bilmiyordu, bir kokunun peşinden sürüklenmektense, çoktandır dallarından biri bellediği fonetik imgeye yaslanmayı yeğledi.

Dalları kırıyor, kırıyor, sıyrılan kabuğu ovalıyor, ovalıyor: bir elinde kahverengi, kahverengiye ısıyor.

Yaprakları koparıyor, koparıyor, sıkıp suyunu çıkarıyor: bir elinde yeşil, yeşili çiğneyip çiğneyip içiyor.

Bir elini öbür eline karıştırıyor, bir elini öbür eline yunuyor.

Sözcük değil arandığı, renk de, hareketsiz kalmak için, bir bitki, dal gibi hissedebilmek için, duyumları olmadan olabilen bir bitkiye öykünerek aramak aradığını.

Kimileyin kiminin bazen yanına, bazen uzağına, kimileyin kiminin üzerine, sıklıkla yeniden abanan bu-rastlantılar edimlerinin dışında, orada biçimlenirken, sarsıntılar yaratarak devinip duran bu-olmuşlar olgunluğa erişip ritüelleşmiş tekrar kopya davranışlar olarak zuhur ettiğinde kendisi ile önce, önce, önce ilineksel yada sonra, sonra, sonra nedensel bir bağ kurduğunu - ?

Çünkü bu büyük çalkantıda daha zayıf olmuşlar her zaman yüzeye çıkmaz, kendini bütün öteki birleşik güçlü öğelerle sonuç'ta belli eder yada etmez, asimetrik ve çok yönlü siner, bekler.

Su değildi akan, kıvrılan, buharlaşıp su su yağın, yeşil de yeşil değildi, kahverengi de kahverengi değil taşın, ağacın, yaprağın üzerinde, yosunun da, ne-?

Gölgelerin üzerinde savrulan rüzgarın taşıdığı besinin izini sürmekten kısa bir süre sonra uzanıp şekerleme yapmak için nereye konması gerektiğini tahmin etmeye veya hareket eden kabarık bir karanlığın yönünü tespit etmeye varıncaya dek sonsuzca incelikli içerik ayrımları karşısında bocalayıp duyurgaları dar olasılık kümelerine kanalize oluyor, kendi buruş buruş hal ve hareketlerinin içeriğini daraltılmış bir açığa uyumlu bir biçime sığdırması gerekiyordu.

Güçlüklere karşı tetikte olduğu sürece, karar kıldığı hangi kaba saba ama iş yarar yordamı kullanırsa kullansın, tüm yerlere ait sorunların üstesinden tatmin edici bir biçimde gelebilir, böylelikle daha sonra baktığı yerleri açıklığı içinde görebilir, sınırlayıcı şartlar koşar, benzerlik ve farklılık kalıplarını keşfeder, ama dikkatli olmazsa gördüğünü yada keşfettiğini yada her ikisini birden hazin bir şekilde çarpıtabilir de, çünkü incelikli hedeflerine kaba saba ve tartmadan muamele etmek başka, tartılı bir takdiri ona yüklemekse başka, bir gerekçeleri yığma, tutma, dizme yeniliği hacet.

Kendilerini kopyalayan atalarının atalarının atalarının atalarının atalarının atalarının atalarının yaptıkları işler için hep yüzer-geçer gerekçeleri vardı ama şuncacık nedenleri yoktu, onunsa bazı yüzer-geçer gerekçelerin yanyana, ardarda gelişlerini seçişiyle oluşan nedenleri ve bazı nedenlerin de yanyana gelişlerinin, üst üste binişlerinin zorlamasıyla oluşan bazen şaşırtıcı olmakla birlikte hayatını kolaylaştırıcı, bazense de yıkıcı sonuçları.

Kopyasıyla orayadereye koştu hiç nedensiz.

Küçük bir dereydi, ama kıyıları yüksek olduğundan kopyanın orada su içtiği görülemezdi, oysa koşarken kopyayı kucağına amlış, bonyuna samrış, kopyeye bakıyor, kendi ayaklarını seyrediyor, ayak parmaklarını bir açıp bir kapayarak, açıp kapayarak, aç kapa çimleri yoluyor, çimleri yoluyor, kopyayı aç kopye ediyor kapa, kopyanın parmaklarını yoluyor, bunu hep taklit ediyor, hep, taklit, kopye ediyor kopyayı da, kendini de hem ben, hem o ben olarak, bu bu-ben yok ki henüz, şu ban da daha, a çünkü sadece hâlâ beneksiz a, çekildiğinde, susar.

Yaklaştığını göremezsin, ki uzaklaştığını? da, kopya benim.

Nesnelerin anlamdan yoksun olduğu hiçbiryer'den bakıyordu kopya dilsizliğin öbür ucunda uzanan gürültünün içinden sıyrılan otların büyürken çıkardığı çıtır çıtır seslere, börtü böceğin çat çat kalp atışlarına, dalında kavrulup kuruyan kabukların kirt kirt çitirtilerine, benzetmiyordu da tepeleri görk görk kımıldayan iri uçuşkan gövdelere, üzerinde çı çı yürüdüğü çimenleri uzanıp uyuduğu çökük kaayt kıyıt yatakla da yada kıyaslamıyordu, her şey bir başka şey değildi yani, hiçbirşey bir başka şey değildiği için, çünkü bir ağacı ilerdeki başka bir ağaca, bir çakıl taşı kümesini yanındaki bir çakıl taşı kümesine, gün ışığını bir önceki gün ışığına benzetemiyordığındandı ıkıntısı.

-yı, -nı, -leri -yaya, -nıya, -naya, -lara benzetememek, -leri -layla kıyaslayamamak oldaşların arasında dolaşan, sıkışan sıkıştıydı bilinç spektrumunun sözcüksüz ile çizgisiz ve renksiz, noktalı ve açılı görüntüler yığını arasındaki dolantılarından çekip çıkaracağı- - sonrası? yok ki önceki geleceğinin.

Sonra?, bir açığı bir açının üzerine bindirmek, bir noktayı yakındaki bir noktay(l)a bitişirmek ne kadar zordu; sadece çevrenini sarıp sarmalayan ışığın içinde bir veya iki kere bir, elinde, bir, ayağında bölük pörçük birkaç görüntü belirivermişti önce.

Sonra?dan sonra mıydı önce, sonra? önceden önce mi?

Uzun gezintiler yapmaya, tanımadığı yerler ve bakış açıları keşfetmenin verdiği hazza bir de, önceye doğru yola koyulduğunda geri dönüş yanılısamıyla birlikte sonra dönüş hissi eklendi.

Ayağını kaldırdığında yada elini, yada gözünü kaydırdığında hissediyordu önceyi de sonrayı da barınacağı bir yeri işaretlemeye yardımcı olacak şekilde bir şimdii yaratarak bedenini ısrarla terk etmeyen hareketleri bastırmak zorunda kalmaksızın, dinlene dinlene, sindire sindire, geviş getire getire.

Daha koyu ve derin girintiler, önceye daha yakın olanların arkasından görünürken sanki üzerlerine basılmış yada kasten gizlenmiş gibiler, kızgın bir ayağın sonradan üzerine bastığı yada sildiği bir işaret gibi; bu ayak, darbelerin en yoğun oldukları anlarda, toprağa hakim olmayı, muhkem olmayı, böylece hem girintideki derin koyuluğu hem de oraya saplanıp kalma ürküsünü bastırmayı sağlıyordu.

Kesin olan tek şey derindeki gölgenin parlaklığı, bu parlaklık girintinin içine düşmesi sayesinde, ayak darbelerinin sıklığı ve yönünün yarattığı hareket, sürüüşmesi hissi sayesinde, yakıcı sıcaklığına da kavuştu.

Gördüğü: girintide, parlaklıkta, ayak darbelerinde yok görüntüyü olduruyor, görüyor, oldurduklarının yanına, berisine bir yeni'sini, daha'sını ekliyor.

Bir çerçeveye sınırlandırdığı oldurduklarını hemen öncesi ve sonrası gelenlerle genişletiyor, değiştirilemez olan oldurulan da, görülen de artık olduğundan başka bir gövde kazanıyor, o, o oldaşlarından arık.

Artık o, bir baş iki gövde yada iki baş bir gövde; başsız iki gövde veya gövdesiz iki baş; gövdesiz gövde ile başsız baş.

Oysa, en başta, oldurulanın kendisinden başka hiç bir şey yoktu, çevrendeki bu noktadan, baştan başka -o: -la örtünen bu, gibi.

Bu, yüz'dü, derinin üstün(d)e bir kat daha.

Varolma talebinde direten ayakları-ysa taşıdığı mevcudiyeti öne sürüyor, ya peki, tanıklıkla yetinmeyeceği bir aksiyona ihtiyaç duyan, nelerden feragat etmeyi tercih ettiğini hatırlatma görevini yüklenen istilacı elleri nereye, eylemeye teşne değişiklikler doygunluğa kavuştuğunda el olmayan gibi görünendeki ortaklığı?

Yada kabul edilebilir bir davranışın dışında olan yapmayı yeğlemekten bir ilkeyi bozmaya varıncaya dek bitişmeye yada zevke hazırlığı işaret eden hangi değişiklikler onu ele geçirdi, -e maruz kaldı?

Gördüğünden tatmin olmayalı beri taşıdığı görümleri de boca ediyordu gördüğü manzaralara, çerçevelere, izlere bir ekseni ben kimim, bir ekseni burası neresi açısı açıla açıla genişlerken iki eksenin birleşme noktasına sıkışa sıkışa.

Nokta, parçası mı neyin?

Kendinin yerleştirimidir, dalgınlığı, akışkanlığı, karışıklığı düzenleyimi, önemine kavuşmamış tüm alışkanlıkların, davranışların akıp yitimi ile bir nokta.

Çevrenini sarıp sarmalayan dirimin niyetinden bağımsız bir hata, bir ihlal, bir kendini aldatmanın filizleri elinin biri bu değil, öbürü o değildiği için değil sadece ellerinin serbest olmasının sakıncalarını yine bir an sonra fark etti ki, bu şey her ne ise, her halükârda yaklaştırmaya, oluşmaya başlamıştı henüz nihai haline kavuşmamış aradığı, bulduğu, oluşturduğu, şaşırdığı(,) iyileşen yaraları - bilişin yaraları.



Görünen yaralar bir icrayla yada bir olayla değil, (bir) mevcudiyetle ilgiliydi, iyi de, buradan görünen mi, orada(n) görünen mi aitti görüntü, gözün gördüğüyle elin gördüğü çakışmadığından ve bir de bunlara eklenince ayağın düpedüz yardığı, deldiğı, yer yer de sildiğı benek benek iyileşmeyen yaralar?

Bedeninin değil mevcudiyetinin uzantıları haline sinmiş ellerini, ayağlarını dert etmesi, bedeninin dışında bir mevcudiyet arayışına sürükleneceğı aşıkârsa da, sürükleneceğı-Nİ bilmiyor, -NİN ayırında değildi bedeni, çünkü su değildi ki, hava da, ateş de.

Gerekçeleri güçsüz olası oldaşlar sonuçların üstesinden gelebilecek kabiliyete de, hakimiyete de sahip değildi, el de, göz de, ayak ta çünkü.

Görüntü grameri tuttu, oldaşlardan biri gövdesi geniş dalları çırpı iki ağacı susuz ırmak çizgisinin önüne, karsız, bitkisiz, griye karmış ala dağın arkasına, sarı ışık topunu çerçevenin dışına, kalın yapraklı ağaçlardan dökülen kurumuş, cansız kabukların uzak kahverengisini yakındaki ırmağın kayran tarafındaki soluk mor yakasına yerleştirdi, döndü, oldaşlardan bir öbürü kalın yapraklı ağaçlardan dökülen kurumuş, cansız kabukların uzak kahverengisini karsız, bitkisiz, griye karmış ala dağın arkasına, sarı ışık topunu çerçevenin dışına, yakındaki ırmağın kayran tarafındaki soluk mor yakasına, gövdesi geniş dalları çırpı iki ağacı susuz ırmak çizgisinin önüne yerleştirdi - görüntü grameri bozdu.

Uzanıp dalını kırabileceğı ağaca kıyasla daha az 'orada', dokunamadığı, tabiki ona doğru yürüyebileceğı, ama oraya vardığında hava kararmış ve belki de bir kar fırtınası görüntülerini tamamen değiştireceğı ala dağların zirvelerinde renkler terkebine sarmaş dolaş olmuş sessizlikler terkibi görüyor, huysuzlanıyordu.

Sessizlikler terkebini delip geçen yağmur tasvirleri ile harelenen ışılıya ellerini uzatıp eğik omuzlarının üzerindeki tını düğümünü duyumsayıverdiğinde otistik bir dengelenmişlik hissiyatı dar çevrenini sara sara, kendi derinliklerine süzüle süzüle çekildiğinde bütün evren türdeş, uyumlu göründü bir an, öyle ki, bir başka tasvirin içinde, her şeyin -ağaçların, çeşit çeşit suların, canlı cansız tüm organizmaların- özdeş tanecikler arasında farklı farklı titreşim, salınım uygunlukları oluşturan bir etkileşimden ibaret olduğu sanısı yağmuru da, tasvirini de biti geçti.

Artanın eksileni gremeyeceğindeki seslerin içiçe geçtiği çizgilerin gölgelerinde olanın gibi oluşuğun belirmesi ne, ne de değil, çünkü, olanın değil ise eğer Dağıldı yitenden kalan Son Bu Değil'e öykünerek - -

(

Hatırlayamadığı bir görüntü tortusundan kalan silik soluk kırıntılar İlk kaçış denemelerinden biri 'Çizgi' çalışmalarını Unutma denemelerine giriş Çaba Arayış, karar denemeleri Bitmeyen/hortlayan merak Deniz kenarında çakıl taşlarıyla oyun Bir 'çakıl taşı' Bir 'çakıl taşı' daha? 'Çakıl taşı' mı bu, el? O'yu keşfediyor/uyduruyor 'Ben'i hissediş Akli karışıyor Sıkılmaya başladı Bir başına, sayıklıyor Deniz ufkuna bakıp kuma çentik atma ön edimi Vazgeçiyor Ayağıyla siliyor Tereddüt ediyor Alnını ağaçlık alana çeviriyor Başını tekrar öne eğiş Önüne de bakmaz Sıkılma, başını yana çevirme aşaması Boşluğu gördüğünü sanma, düşük yoğunluklu halüsinasyon Kayıtsızlığın eşliğinde pinekleme Kararlar, sorular Eliyle önündeki kum yığımına tekme Avucundaki suyu döküyor Avucu boşaldı, annesinin yanına? Annesini avucuna döküyor Kendi çocukluğundan sıkılıyor Avuç yada anne -ile Avuç ile ben -kim? Ben ile anne -avuç? Anne yok -değil Avuçun içinde avuç ve değil veya Hayır, avuçun içinde ben o anne değil Ben, anne, avuç buharlaşıyor Denizin üstünde ufuk çizgisi Matematik tersi: elölçer, gözölçer Çişi geliyor Oracığa bırakıyor Bacaklarının arasından bir su çizgisi sızıyor Çizgi uzuyor, akıyor Kum çişi emiyor Kuma izini bırakıyor Çizgi-su, su-çizgi kuma gömülüyor Gövdesi sıvı çizgiye akıyor Bedenini çizgiyle sarıyor Çizgiyle sarıyor -manzarayı? Çizgilerin arasında/içinde teni sıkışıyor Neden Omurgasında, bele doğru bir ağrı Ağrı bedeninden dışarı çıkmayı zorluyor Kıpır kıpır hareketli bedeni hepi topu bir kaç davranış toparından ibaretti Omurgasına, kıcına bastırarak parmaklarını gezdiriyor Parmakların keşfi Güneş yükseliyor, bedenine nüfuz ediyor Denizden kopuyor ilgisi Güneşi karşısına alıyor, dik dik bakıyor Güneş ışınlarının üzerinde, içinde bir yolculuğa soyunuyor Güneşsiz, ışıksız su içindeki yaşamını anımsayış, belki de geri dönme isteği Cenin halinde yada dirimin köklerinde boğuşma Su ceninde organsız bedenin hakimiyetinin kırılma kaygısı Olmaksızlanmaktansa, yeğlenen O zaman nasıl bir nokta.

)

Bedeni zor zaptedilen bir gibi sürekli kımıldamak istiyor, kıvranmak istemiyor, sakınıyor da bir başka gibi, seslerden de, hışırtılardan da, yürüyüp büyüyen bedeninin yanı başındaki ayak seslerinden başka bir ses duymuyor gözleri.

-duğu için değil ise isenin getirdiği -dığının aksi değil mi değil asıl mesele çünkünün yetersizliği eksik tamamlayıcılığı iken sonranın önceliği ile sonralığı arasındaki aralığın gitgide kapanıp birbirini yutması içermesi ile dışarlaması arasındaki adnşın itişmesi çakışması ötüşmesi ötüşmemesi uzaklığındaki çengel ve çengelsizlik yada niye ki ki veya veyanın gibiye öykünmesi değil yok örüntüü örüntüü sıkıştı.ı.

Önündeki elindeki dokuyu yontarken hangi parçaya kadar uzanacağını, hangi noktalardan kesip ayıracağını bilmeden, hesap etmeden ayrı ayrı parçalara bölüyor, bazen yonga yonga kesikler dokunun değişmesine ulanır -hedefini içeren dal kırılır mesela yürürlüğe sokulan gibi veya ile ile, ardında örtük, saklı bir çünkü -düğünden belki de, şimdilik.

Sonra yok ki hâlâ, gergin tedirgin, çemberler ve açılar uygun nokta ve uzaklıklarla keşişip örtüşür dokuyu değiştirmeye niyet ederek, etmeyerekken de üstelik, tam bir curcuna.

Niyet ile oldaşların akıbeti eğri de büğrü de olsa tek bir değişim anı çizgisi izler ayrıca bu -leri paçavra paçavra saçıp savurmak yerine -lerden algısal bir iç için toplar bir, bir de dizi dizi yanyana getirir.

Aynı dalı çiğniyor, aynı dalı yontuyor, aynı dalı çiğniyor, aynıyı yontuyor.

Aynı yontuyor çiğnediği dalı, aynı yontuyor çiğnediği dalı da- -

Aynıyı yontuyordu ne, yontulabilirin bir çoğaltımını, yazık.

Çaresiz ahlak, fedakârlık, yardımlaşma mıydı bu 'aynı' yontuklar?

Yontuyorken burktu itti devindi yürüdü koştı yoruldu oturdu korktu terledi işedi yedi baktı işitti kokladı hırladı horladı uyudu dokundu taşıdı taşındı üredi doğdu öldü yıldırı coştı üşendi kaçındı saldırdı, savruldu.

Yontarken el geometrisinde belli bir konuma yerleştirilen yontulan şekil konumuna bürünen, sarınan bir boyutsuz leke olarak iç geometrisiz, şema vasıtaıyla gayrı-maddi temsil: elin üzerinde, elin altında, elin içinde, elin dışında, uzağında, ötesinde...

Her biri el geometrisinin bir yanını sündürür, ama altına, ama üstüne, nihayetinde yayıldığı oyuka bel bağlar: yontuk, eli içindedir, fakat el içinin ters tarafındaysa ama, ne.

Irmağın yokuş aşağısındaki kayalar ile yokuş yukarısındaki kayalar arasındaki benzemezlik yamacın karşındakilerle kıyaslayabilse, birbirine benzetebilseydi elin geometrisinde işleyen oyuğun 'yokuş yukarı'sını da, 'yokuş aşağı'sını da bilir, ayırt ederdi 'yamacın karşısı'ndakindenki farkı çünkü vı-ııız vız elleriii elleri, tekerleksiz şı-lop şılop ayaklarını ayakları, niye ne neye neden olur bırrr?

Adımını değil, hareketin ilk adımını taklit ediyor, taklit ettiğini taklit ederken hatırlamayı da taklit ediyor; hatırlamayı taklit ederken ayaksız hareketin ilk adımını taklit ediyor, hareketsiz ayaklarının adımını değil.

Önce gözüyle taklit ediyor, sözcük yoksunu açılırları, noktaları, düzlemi.

Her hareketi yapmacık, özentili, kanıtı: önce üstüne yapışan, sonra ısrarla abanan tasvirlerinden yoksun izlenimleri.

Çakıl taşı gibi olmak, dağ gibi olmak, yarasa gibi olmak, kendisi gibi olmak kat edilecek yolların sadece bir kaçı, tüm yolları görüyor, yürümeye gelince, yürümüyor, duruyor, her gibinin önce uzağında duruyor, yaklaşıyor, çevresinde dolanıyor, aşılmaz bir engelin, içine yerleşebileceği bir çevren'in yanından geçip gidiyor.

Dışı, gibilerle dolu, ve ile dolu veya veyalarla, yadalarla, çünkü ne ise ne de gerek cüssesini göstermemiş henüz, hâlâ, yürümediği için değil, sadece çünkü, sadece ise, sadece eğer, sadece sadece.

Yakındaki bir ses uzaktaki bir sese, alttaki doku üstteki dokuya, uzaktaki ses, açısına, alttaki doku, düzlemine kavuştu, tasvirlerinin kalıntıları uzağının ötesine.

Tüm bunların parçası değil, yeniden, dışarıdan izleyen bir aidiyetsizlik duygusu çok güçlü bir seyirci.

Oldaşları öldürmanın en kolay yolu, hepsini tek bir canlı, gerekçe, neden olarak tasvir etmeyi sık sık.

Takip etmesi gereken çok şey vardı, çok fazla eziyet, çok fazla duyum, çok fazla düşünce, çok fazla yol, çok fazla yordam.

Öfkesinin bedeniyle aynı ölçüde yaşlanmamış hızı yoruyordu, azalıyordu Şekil verdiği nesnelere arasındaki bağın sessizlikte eriyip dağılışı karşısında Kendi kendisiyle mırıldanışına imkân tanıyan bir yankıyı ören işaretler -İ nesnesiz, kökensiz bir tasvire eğirdi, çevirdi kökenin kökeni kendini, kendi mevcudiyetinin nesnesi, dalı, her şeyin kökenini.

Kendi yaptığı her şeye maruz kalıyordu kendini kapatan, yankı dolu, görüntü, nesnesiz tasvir dolu bir çember bu'ya, hem kendi hem de kendinin görüntüsü bu'na.

BU, ne, kendi edimine, edimler silsilesine maruz kalan, hapsolan Bu, görünür yongalar, yontuk edimler yığını neredeyse Maddesiz, hiç iz, işaret bırakmadığı dönüşlü çatılmış görünmez görüntüsüne boğulmuş.

Ve işte bu uzakta, sese benzer beyazın ortasında bir gölge belirdi, o; gitgide kenar çizgileri daha da belirginleşiyordu, ama artık bir tane değildi, o'lar, öyle ki, o'ları içeren o gibi, ben'leri içeren ben, bir adım ötesinde o gibi-ben yada ben gibi-o.

Burada, burada.

Görünen otun, taşın, toprağın, suyun şu an, orada olanların ile burada görünmeden olanların aşıladığı şaşkınlıklar, her yerden buraya hücumuyla beliriveren keşişim noktası, -nda parçalanıp çoğalan merkezlessiz noktalar girdabından fıskıran bura, sadece buradaya mı kök salmış, hayır, devingen bir buradaya tanışıyor, bir başka şaşkınlıkla şaşıyor, sıcıyor, bedeni aracılığıyla.

Gözün sıçrayışları ilk, ayaklara siyaret ettikten sonra, elin sıçrayışları takip etti öncekileri, sonrakiler ise tüm bedene hücum edecek, kuşatacak, örgütleyecektir mevcudiyetini tepeden tırnağa sıçrayıştan ibaret kılacak kertede, sıcak soğuktan, yavaş hızlıdan büsbütün ayrışacak, birbirinin yakınsanmaz karşıtları olup içine sinecektir ayırdına varmadan, ilkin.

Etten, kastan, kandan, sinirden değil kafadan ayak parmağına kadar taslaklar, sıçrayışlar, şaşırtilar ve sıkıştilar yumağıydı karaltı lekenin çekilmesinin ardından ortaya çıkan gediğin yöresinde ıssızlık alev alev salınıp duruyorken, fundalıktaki sesler asılı durdukları yerden sökün etmeye hazır, gözün ışığı birden bire azalır, telaşla bir şeyler başlamak üzredir.

Sakinlikleri içinde oraya buraya yayılmış, dağılmış örgüsüz nesnelere birdenbire kımıldamaya başladığında önleyemeyeceği, önlerinde sürükleneyeceği olayları kışkırtmanın paniğini, pişmanlığını andıran kararsız, derin bir şaşkınlık içinde, uyandırılmış, iki yana sallanarak ve homurdanarak su birikintileri içinde yürüyen iri bir canlı organizma tasvirinin emişi önünde önce büzülüyor, hızla kaçıyormuş yem olmaktan.

İlk kez görüp kaçtığı, şimdi nesnesiz o kütle küreye o olay-an ve olay-yerden uzak burada bir kez daha bakıyor, işte orada, kapkara, kurumuş, çökmüş, uyuyormuş gibi görünen gözleri kapalı kafa, içinde daracık, kısa, beyaz bir ağız içi kemik dizisini sergileyecek kadar açık duran büzülmüş, kupkuru dudaklardan arta kalan iki yatay çizgi hâlâ taşıyageldiği o görüntüyü besleyip büyüten gıdasına dönüşmüş çoktan.



Görültüye dönüşmüş bu görüntüden arta kalanlar olay-anda sergileyemediği, zapt ettiği edimlerinin eksikliğini, kusurunu peşi sıra taşıyor, buradanın dinginliğinde, ıssızlığında kendisinde bir şeylerin eksik olduğunu, kendisi hakkında bilmediği birşeyleri fısıldıyordu.

Fısıltılar, can hıraş devinim görüntüleri, renkler, çizgiler, kaygan uzam, ağzından burnundan fışkıran salgılar, ter kokusu kafasının içinde gümbür gümbür yankılanıyordu, şekilleniyordu, çünkü kafasının içi bomboştu.

Duyuları üzerinde uyuşturucu etkisi yapan durmamacasına bir vızıltı kafasından taşıp yükselen, alçalan haykırışlara can verdikçe herhangi bir maddi tehlikeyle bağlantısı olmayan örüntüsüz hoplama zıplama, aniden çökme hareketleri sel olup bedenine akarken tuhaf bir biçimde yem olma ihtimali sıradanlaşıp bildik bir veçheye büründü, sesi kısılan vızıltının ardından yatıştırıcı sessizlik hem içinde hem dışında yeniden hüküm sürmeye başladı, ki bu, devinim değildi, devinim değildi, davranıştı, davranıştı artık.

Tehlike büyüyorken, ortak olasılıklar çevrenini saran çit örgünün payandaları gibi.

Çevren'in durgunluğu dinginliği de peşi sıra getirmiyor, sonradan artık alışacağı bu gördüğü, derinlere dalmış yatıştırılmaz bir gücün durgunluğu sürekli tahminlerde bulunmasını gerektiriyor, saklı sığılıkları ayırt etmeyle boğuşuyor, suların, gölgelerin, çizgilerin altındaki kayalıkları, devinimleri, sesleri, buğuları kolluyor, sinsi bir ağaç kütüğünü kıl payı geçtiğinde dişlerini, ağız çukurunu sımsıkı kapamayı öğreniyor, ilerleyebilmesi için ölü ve diri ağaçlardaki, dallardaki işaretlere dik dik bakıyor, bu türden şaşkınlıklarla uğraşmak zorunda kala kala yüzeydeki olaylar silinip gidiyor, çeşit çeşit taklitler yaparken o gizemli durgunluğun da kendisini taklit ettiğini de görüyor.

Oradan görüntüler ve sesler geliyor, buradan taşın şeklini alarak titreşen cisimlerinden kopmuş sesler ile cisimsiz tezahür eden görüntüler, silintiler, kazıntılar, yontuklar.

Oradan akan görüntüler yığınyla baş etmenin, boğuşmanın sırrının, yol tutturmanın, rüzgarla savrulmanın, yön ve hız değiştirip buranın bir kenarına tutunakalmanın ne olduğunu ve ıssızlığın ne ortasında ne kıyısında, içinde dikilip kuruların aralarında kıpraşan canlı dallar tomarının işaret ettiği kayalıklara çarpıp gerisin geri kıvrılan ses yankılarının içinden çıkan ateşsi yalımın dediklerini iştirken de, nesnelere yapışık görüntülerle hercümerç olmuş nesnesiz tasvirlerin içine sızan ses titreşimlerini görürken de, gün batımından çok sonra ulaştığı beyaz lekeye can hıraş tirmanırken de, ardındaki yüklerin bir kaç, önündekilerin bir kaçının benzeriydi, tekrarıydı hep, kendiyile, kendinde ve kendine bitişik.

Değirmi gözlerini orada-olanın karmaşasından sıyırıp bedeni sarıp sarmalayan buranın ilk gecesinin kokuları ve titreşimlerine dik dik, yan yan, eğri büğrü gezdire dursun, duyum alanını delip geçen en zararsız, tehlikesiz çıtırtıdan dahi ürküyor, önceki ürkülerine bir kopya daha yenisini ekliyor, mevcudiyetinin artık sıradan bir parçası olmuş, tanıdık, bildik bir davranışın aşına iteklemesiyle sindiği yerden sıcıyor, bütün organlarının bedeninden sökülüp ayrıldığı şu andan tekrar birleşeceği o renklerin çoğaldığı anın doğumuna dek sakınımla, meraksız tedirginlikle kısa mesafeler kat ediyordu anca.

Renkler âleminin aydınlığında çok uzanımlı, çok kaçıslı bura'sının hengâmesinde kaybolmak, tehlikelere çarpmadan yürümek hem kolay, hem güvenli, hem de geceleri uyanık kalıp gündüzleri kovuk diplerinde, tümsek arkalarında, suyu çekilmiş çukurlarda kestirip dinlenmek daha az yorucuydu, her şeyin bir başka şeyin lekesi olduğu, karıştığı, -na bu yerlerde.

Arta kalandan oluşan gözleri taş zeminde, süprüntüleri görmeden, ortalığa dökülenleri, tozu dumana katmamaya dikkat ederek, yavaş, yavaş, eğiriyor, geniş bir girişin önündeki büyük'ün kenarına çöküp, sünüp, göz ucuyla, dökülenleri süprüntülere katıyor, dökülenleri süprüntülerle harmanlayıp döküntüler biriktiriyordu geçişin önünden geri dönüp büyük'ün kenarından uzaklaştıkça, ardında kalan bir ayaktaya bakakala.

Ne nesnesiz tasvirler ne de tasvirsiz nesnelere, değil, geniş giriş büyük'ün kenarıyla eğrilip bükülüyor, süprüntülerle harmanlanan dökülenlerden geriye kalan döküntü kıymık kıymık eksilerek tamamlanıyordu yaklaşabilmek için, rengine henüz bürünememiş ışıklar tarafından silikleştirilip parçalara bölünmüş lekeler, lekeler kâh unutarak kâh yakınlaşıp bulaşarak dirime, önüne akıyor.

Tünemiş ısınıyor, uyuyakalmış kendini kucaklıyor, uyuklayan kendisinin hırıldılar, homurtularla yüklü soluğunu dinliyor bir süre açıklıkta.

Uyku hali sakın yüzüne yansımış, kendi renginde, kendi ışığında, uykunun ötesine daldıkça kendinin kucağından taşan fazlalıkla daha büyüyen bir iştahla yanyana, genleşen bir sıkıştıyla hafifçe ürperip erinip titriyor gerisinde kalmış genişçene girişin iç ötesine gittikçe daha bir şevkle dalıyor uyanır kucağına, kucağında daha büyüttüğü büyük'ün kenarına.

Uyuyarak diriliyor bir süre daha.

Uykulu başını az kaldırdı, az indirdi, uyuşuk kollarını havalandırdı, kırışık boynunu iyice içeri çekti, kaybolan, silikleşen çizgilerin peşinden koşmaya başladı.

Koşarken koşarken, ürküntü, sonun, çıkışın püskürttüğü yılgının saldığı şaşkınlık, özellikle de tasarlama güçsüzlüğü arasında bir tuzağa batıyor, koşa koşa, başlangıcını yitirdiği, sınırlarını aşamayacağı sıradan bir düzensiz kopyayı devam ettirdiği için, düzensiz hareketlerini biçimlendirip sınırlandıran davranışları, nereye ulanacağı kestirilemeyen kopyanın çeşitlemesi bir kopya düzeneği aralığında.

Kimi sabit, kimi oynak, kaygan, eğri büğrü kesintili maddelerin aralıklarında şekillenen ağaçların, su yollarının, yağmur damlalarının parlak taşların yüzeyinde parçalanırken çıkardığı kristal bezemeli seslerin, kokuların, duyumların onu nereye sürüklediğinin bir önemi yoktu burada düzensiz bir hareketin bir bağımlısı olduktan sonra.

Suskunluğu bulutların, bitkilerin, su birikintilerinin suskunluğu denli durgundu, harelenen ışıltıya parmağını bastırđında ürperen eğik omuzlarının arasındaki tınıyı duyumsadığında dengeye kavuşmanın huzuruyla kendinin derinliklerine çekilip tüm çevren ve ötesi de öyle uyumlu, türdeş renklere büründü.

Bir bö'nün beyaz sarıya yönelmesini yada sarı beyazdan kaçmasını, bedenleri çepeçevre kuşatanda olup bitip sönenlere iz koyan bir ins ile ortak bir noktası da'da kesişen kanlı canlı bir uyanıklığı, ham hallerin yakın çevredeki titreşimlere yanaşıp salınımlara uzaklaşmasını sağlayan tamamen duyursuz kalmaya kıyasla mücadelenin en son tezahürü hareketsiz parçaları seyre dalmak en huzurlu dinlencesiydi, suyun yinelenen devinimi, kimileyin eğri kenarlı yaprakların hıştırtısı, kimileyinse yaprakların eğri kenarlı hıştırtısı, düz kenarlı miniminnacık benek kümelerindeki değişimler de.

Neşe kaynağı eğri kenarlı hışırtı, öbür türlü, yeşili çiğnemesi, yumuşağı parçalaması yollu, mesafesi gitgide kısalan görüntünün içinde kükreyen gürültü yığınının hiç olmadık kimi alışıldık, tanıdık sesleri seçip çıkarıp yoğurması, yoğurmanın ardından biçim değiştiren görüntüyü de hem tekrar soğurması, yeşil ot yada yumuşak lif kıvamında eğirip gözlerinin içinden yutması gerekecekti hem de, ama görüntü ve ses bulamacının kendi koşullarını değiştirmeye zorlayan olası saldırısına karşı koyup yeni konum arayışına kalkışacak takati de, isteği de yoktu, şimdinin az ötesindeki olası değişimlerin, oldaşların yerini, yönünü, hızını saptamaya, olandan yeni olanı yoğurmaya, eğirmeye dayancı da.

Tepki göstermekten, karşı koymaktan, kaçmaktan vazgeçiyor hep aynı hareketi tekrarlayan görüntüye yapışık, sabit bir bir ötme bir hırıltı örüntüsü sergileyip kendini imha eden ses yığını karşısında, çoktandır alışkanlığı bellediği üzre, tehlikeyi bir başka biçime bürüyerek yeniden yapılandırıyor.

Değişen dışsal koşulların dış koşullar olmasının ötesinde hiç bir ayırıcı niteliği yoktuğunu bilmesinin, bilmemesinin önemi yoktu, şimdilik.

Ne de olsa, hareketli bir aydınlıkta, hâlâ, gözün kaygan şimdisinin ne kadar süreceği belli değildi elin uzanımının şimdisi mesafeye sıkı sıkıya bağlı olduğundan, hemen ötesinde ve girişin önüne tıkaç oluşturacak biçimde dikilmiş seyreltili dallı gür yapraklı, narin gövdeli üç ağaçların tek başına günlerce gözünü ayırmadan seyrettiği kabuklarındaki zarif oransızlık şu an bile burada gözünün önüne geliyor, mesafe de yeni bir ağaca tünemeye erişmekten çok farklı bir evre uzamı arzettiği için cansız nesnelere farklı benzerliklerinin hareketli tasvirleri çevren'i değiştireceğinden, çünkü mesafe, sadece mesafe olmayıp bilinen çevren'in çeperlerini genişletmenin ötesine taşarak olanın etkisinden uzaklaşıp çevren değiş tokuşu olduğundan, içinde boğuştuğu koşuşturmacanın ve kargaşanın ortasında gerçekten buradaymış gibi canlı, devingen bir şekilde gözlerinin önünde dikilen o üçgen görüntüye bakıyor, şimdi ile öncesi, burası ile orası arasındaki karışıklıkların silindiği tepedeki dalların salınışlarının verdiği rahatlatıcı sessizlikleri şaşkınlıkla izlerkenki gibi.

Derken, birbirini izleyen ses yankıları ile görüntü yankıları arasına bitleştirme çizgileri yerleştiriyor ses, epeyce dar olan bu geçidi gitgide daha çok dolduruyor, titreşimleri mekânı kesitlere bölüyor -olanı.

İşte, sarı ışınların ardından hemen sonra sarkık çalılarının üzerinde, beyaz beneklerin yine uçuşması şaşırtıyor derinlere dalan topaklar gibinin öte yanına dönük sap çizgilerine tutunamayacak kadar ufak oldukları için hiç bir büyüklere benzemeyenler canlanmıyor önünde, başını da döndürmüyor bu yüzden dalgınlığından, uyku ve yorgunluk çöken bedenine.

Bu anlar dışında alet olarak tahta ve vakit olarak gün aydınlığında ısrar ediyor, gece karanlığı boyunca kırık beklerse faydası kalmaz yaş dalın, tıpkı gün ışımada kopan gümbürtüye gün batımlarında katlanmayı tercih etmeyen yassı yumuşakçalara baka baka öğrendiği, bellediği üzre olanın ani akınını püskürttüğündeki gibi.

Birbirini takip eden tepe ve çukur dizilerinin düzenli sıraları sürekli birbirini kemire düрте, yamula büküle parça parça çevrene dağılmış, mesafeye taşınmıştı derinlerden fıskıran, dolanı dolanı süzülen ışığın, rüzgarın altında, uyku öncesi dalgınlıklarından birinde hiç olmadığı kadar yakında, buğulu bir resim bir belirir bir silinir, kimileyinse içinde kimi sesler de, da, yine de çırpınmış, çırpıştırmış kavisleri, eğrileri, dönemeçleri, düzleri toprağın, ağaç gövdelerinin de, üzerine, hepsinin üzerini tiz bir sesle örttüğü sonradan bir sonra bu kezinde.

Sıcak dirim uyanışlara, yanıyordu, içinde biriken ne dışarı çıkamadığı için henüz yeniden ve bir başka eşiğe gelmiş gelen sahip olması gerekenleri bellete bellete gereksindiği anda nereye sığınacağını, dayanacağını, sapacağını bilemese bile artık üzerine koyabildiği her şeyi koyabildiğinde nefes alıp nefes alamaz olarak durur yarı aralık gözleri de, yarı kapanık çeneyi de kapama uğraşına yakın.

Ertesinde, kokulu korkular, kimi tiz sesler, dar açılı düz çizgilere sarınmış eğriler kurtarıyordu bir daha gereksinim duymadıklarını da, bir bir, hepsini, koparıp atarcasına geride kalanlar siliniyorken nerdeysedeki gibi tekrar tekrar.

İçre içre sıkıştıkça bir kışkırtma, bir ayartı, bir tuzak, bir tür eksilti etkisi bıraktığından niteliği, biçimi sürekli değişip gittikçe daha etkili bir hal alan asalak devinim vahşice iç içe geçtiği alışıldık kendini tekrar ede ede, olanın hepsini, teker teker geçersiz kılıncaya dek uğraşıp yoğurup didişip sömürdükten sonra edimi sapar araya araya bir başka tekrara, kopyaya.

Hep böyle.

Hiç durmadan, hiç değişmeden pat pat, bazen küüt küt göğsünün içindeki, elinden hiçbir şey gelmiyor ki höykürsün, yalnızca pat pat, ittire kaktıra ne yaparsa yapsın pat, ellerini kollarını savurursa savursun pat, tükürürse tükürsün, terlerse terlesin, sıçarsa sıçsın, kaçarsa kaçsın, tünerse tünesin, kusarsa kussun, habire pat pat, bazen küüt, küt.

Hiç şaşmaz, uysal ellerini göbeğinin üzerinde kavuşturmuş, çok hoş burada, dalın ucundan dökülenlerin yaydığı, salgıladığı dirime dökülüş var onda, dökülenler yığınının herhangi bir uzaklığa kucağında taşması beklenemez ondan, çünkü ihtiyaç duymadığı renkleri, biçimleri, maddelerin görüntülerini toplayıp derlemek, yağurmak, harmanlamak dertti, yükü, çarçur ederdi olanı.

Ağzından çıkardığı yapmacık seslerdeki kararlılık ayrık bir beklentiyi besleyip büyütse, beslenip büyütüleni ele verse, ima etse, titreşimleri, salınımları olağanmış gibi sunsa da, hem sorunu hem sorunun örtbas edilmesini ifşa eden muhatap kaldığı namevcut görüntüsüyle benzediğine yakınlaşamaz, yaklaşamazdı.

Mesela her şey tam olması gerektiği gibi kusursuz, esintisiz, ılık, tek bir şekil yığınının görünmediği gökyüzünde şafak söktüğünden beri uçuk sarı pusla perdelenmiş mavi iç yüzey dizi dizi düz sapların üzerinde parlar, dallar eğilirken bir mutlak gerekliliklere, bir gayrımaddi minik kuşun açık ağıza dönüşmesine baktı, yoruldu, umursamadı.



Tekdüze dışsal uyarıcılar, etkileşim yaratabilen maddi gücün topakları arasında içeriği belirsiz bir beklenti filizlenir, kıpırdanır, ısınmak istiyormuşcasına yere çömelir, parmaklarının arasında, dudaklarının üstünde, göğüs kafesinde, çetelli yuvarlak göz çukurlarında seke seke dolanan, ortaya çıkmadan önce biçimlenmemiş, tıķıřtırılmıř, abartılı hazırlıklardan geriye kalan neredeyse ürkütecek kadar canlı mücadele deneyiminin çarpıtıldığını gösteren inilti çizgisinin yarıklerini hissediyor, hareketleri balçık içinde yüzen içine gücüne koşullanmış hımbıl bir canlı organizmanınkini andırıyor, hafifçe kamburunu çıkararak yürüyüşüne sıkışıp kalıyor, sıkıştışını buradan oraya, oradan buraya taşıyor, bura ile ora arasındaki mesafedeki yarıkları dolduramayınca olduğu yere kıpırtısız uzanıp azıcık daha dirim kamburunu sivriltip başını bir taşın yükseltisine dayıyor, ama yaslamıyor, karmaşık, hatta birbiriyle çelişen hareket halindeki nesnelere rahatsız edici, kesintili, bulanık görüntülerini delip geçen civardaki fiziksel bir varlığa dönüşüp okşayıp durduğu cinsiyetsiz bedenini işgal eden sesleri işitiyorken yaptığı gibi kâh oradan kâh buradan topladığı nesnesiz görüntüleri yarıklara boca ede ede sıkıştışını daha, kat kat sıkıştırıyor, sıkıştırdıkça, sıkıştışına sığdıkça daha bir, kat kat içine büzülüyor, olanın kaydını tutuyordu soğuk değil, serin değil, fırtınalı rüzgarın zaman dilimi döngüsüne kapılıp sürüklenmemek için belki, ellerini başının üzerinde kavuşturup endişeli nefes akışlarının heyecanını bedeninin döngüsüne katıyor şu geçici andan bir uzaklaşma sağlar umarıyla tüm yüz kaslarında taşıyarak, taşıyarak, içine düştüğu görüntü yetmezliğinden sıyrılmak değil sadece, sesli tasvirler yığınından kimilerini ayıklayıp rüzgara yükleyerek hem zaman dilimi döngüsü hem de beden döngüsünün teğellediği girdabın akıntısından sıvışabilecekti, bir oyuna dahil olmanın hafifliğiyle sonrasını, birikenini de.

Canlı bir manzara yaratmak için değil, menzili kuran etkileri, etkileşimleri ayırt etmek için sıralanmış renklerin, hiçbir leke ile kararmamış, bulanmamış, gölgesiz ışık altında renk-değilin, renk-değillerin devinimleri sınır dayatan her bir çizgiyi, ortak dirimin maruz kaldığı zorlantıyı açığa çıkartır, böylece, su, kırmızı, eğik, rüzgar, mesafe, yükselti... her ne varsa çevrene dağılıp gerisin geriye birleşikler oluşturarak toplar: eğik su, yükseltinin eğimi, rüzgarın derinliği, uzak kırmızı bürünür kıvrak, kaygan, oynak, oynaş görüntülerine, nesnesiz tasvirlerine hep, hep.

Hep, hep'in getirip götürdükleri, silip süpürdükleri ardında yada önünde bırakacaklarıyla yeni bir toplamın, terkinin habercisi değildir sadece, dışarlık oldurulanın kımıldanışlarına tehlikeli bir davettir de.

Sadece ve de, kıpının enstrümanı oldukça, oldukça, olanın mahiyeti de, oldaşlarının gücü, yetisi de, barındırdıkları olası olanakları, yetersizliği, çekinisi de, sadece itiş kakışın çekirdeğidir hep, hep.

Hep boydan boya, hep boylu boyunca sayıdan yoksun, kenardan yoksun çıkıntılarının uzandığı alanlar geniş değil, değil, bilakis dardı hep bilinmeye, aranmaya kapalı, kuru, ilerleyince genişler azıcık, fark edilmez tozun, çamurun içinde uzun ve dar girişler bir tek açılı veya uc uca eklenmiş, artık kullanılmayan, üzerine basılmayan büklümlerle dolu, hepsi birbirini andırmaya mahkum çaresiz, artık fazla da büyük.

Önce büyük ot ve büyük su verimsizleşip sonra tümüyle ortadan kaybolunca gölgeler bollaştı, çizgiler kalınlaştı, boldı, buharın döngüsü beslemez oldu kırmızıları, kırmızılarının çeşitlerini, yeşili de, yeşilin çeşitlerini de, sarı benek parçaları doldurdu boşluğu gitgide, artık iri canlılara benzeyen rüzgarların günün ilk ışıklarında güçlkle hareketlendirdiği burası buradan başka bir yerd, beden döngüsünü uyarlayamadığı bu zaman dilimi döngüsünde.

Kıskı bu, kıskı, bu kıskı sıkıştı, sıkıştı kıskı, oldaşları kıskı, kısık kısık, kaskatı kaskı, zıplangaçlar kesik kesik, bükümlere karmış sıçrangaçlar düğüm düğüm, iççe, eğikleri eğiriyor, eğirik eğikler bir daha eciş bücüş bükülüyor, büzüşüyor, büzüş büzüş sıvık et gözünün kıskısı, elinin, teninin, mesafeler değıştikçe neyin nesi olduğu siliniveren eğimlerin, ovalerin, yuvarlakların birbirine yaklaşa yaklaşa iççe geçip gölgeleri birbirleriyle dalaşınca, işte tamı tamına o -incanın içine yuvarlanıverir eli, ayağı, başı, mesafeler bir kez daha değışir, devinir, dolaşıklaşır, çizgiler bir kez daha birbirine yaklaşır, gölgeler bir kez daha bu kezinde birbirlerine dolaşınca, bu yeni -incada eli, ayağı, başı, sahip olduğu her bi şeyi, gördüğü, görmediği her ne varsa birbirine dalar, çıkar, yüzer, sıçrar, zıplar, löp löp çöker, oyun ile kaygı aleminde salınır, kıskısının, sıkıştıısının eşlikçileri bir başka veçhaye bürünür.

Bu veçhe de, bu bürünme de ilk değil, yeni değildir, de, bu-çizgilerin bu-oynaşında bu-rayı deşen, bu-orayı yaran, bu-(o)ranın dokusuna, tutarlılığına tehlike arz eden içerik parçacıklarının etkinleşmesiyle beliren çizgi titreşimleri eski tasarımları, görüntüleri parçalar, bölük bölük kesiklere ayırır, yer yer siler, silik kesikler, eksilteli parçalar şimdi yeni içerik bileşenleri olarak manzaranın sınırına dikilir, akseder silintiler, eksilteler yumağının önünde, yükselti-ler, yanı başında sivri çıkıntıları, kesici dilimleri ile bunca devasa bir cisim görünce, belki şimdi değişmiştir ama öncesinde altı, sallanıp toprağa degecek gibi olan pul pul kabukla kaplı kısmı ağır değil hafif, tütsülenmiş, eğrileripürüzleriçikıntıları katlanılıranlaşılırkılar kokardı, yiyecek kokusu gibi doyurucu olmasa da, kısa mesafeleri düzenleyici, derleyici kokardı, yakınlayıcı kokardı.

Yakınlayıcı kokuyu çepeçevre saran, apaçık bir amaca yönelik hareket edip hamlesinin sonuçlarını hesaplıyormuşcasına titreşerek bekleyen ve sonrasında hızla ters yöne hareket eden o biçimsiz, sıska, handiyse canı çekilmiş yeşiller yığımlı, çatlayan ince bir dokunun param parça olmuş kuvvetsiz yüzeyleri, oyuklarında birikmiş koyu yeşil devasa su kütlelerinin üzerine çullanmış gri derin uçurumlar, onların üzerinde bir uçtan bir uca dalgalanan düz, yukarılaksı ağaçlar, tepeleri koyu lacivert taşlarla kalın etli kurumuş yaprakların kavisli yükselteleri arasında daha bir derinleşen aşağılaksı girintilerle kaplı kayalıklar arasında ufalıp, ışığın solmasıyla gölge silintilerinin arkalarına yamaçların eklediği geniş, titreşim, düzensiz doğal yamalar, eklentiler yüzünden yarı saydam bir cüseye bürüne bürüne maddelerinden sıyrılıp salt görüntüleriyle yeni bir hayata yol alırlarken, gözlere gizemli bir derinlik katan düşünce kıpraşması ile deneyim birikimi içiçe geçse, siline kazına ortadan kaybolarak, uzam evrelerinin aşındırıcı etkisiyle geride neredeyse bıraka bıraka yalnızca bütün kenarları ve şekli kaybolmuş, bu yüzden görüntüdeki nesnelere ne olduğu belirsizleşmiş şeffaf, pürüzsüz bir yüzey bıraktı.

Yüzeye gözlerini dikmiş, bir noktaya sabitlemiş, kesintiye uğrayan sarsak yürüyüşüyle sanki bekleye bekleye zaman biriktirmekten bıkmış, sabırsız bir gibi, titreşen elini öne ittiri ittiri sallıyor, gözlerini yere eğiyor, başını ani hareketlerle bir yana bir yuna ittirerek çektirerek ve'yi taklit ediyor, ama bu yönelimsiz, hatta istemsiz yapıp etmeler kendisi tarafından icra edilince, dudakları öne sarkmış ağzını dur duraksız açıp kapamaları karanlıkta kokusuz yemek arayışının, düzgün işlemeyen bir işleyişin emaresi yerine geçiyordu - böyle asalakça, huzursuz değil.

Değil; dikkat salınımı yaratan ve endogramda uuuuuuğultu, çamursürüntüsüayışığı, ı yada a omurgasız şehvet, -ten başka seçeneğisiçanağı yoktu, olanın ucunda şs.

Olanın bir ucunda tutunmuş dirimin bir nokta dalından bir başka dala yayıldığındaysa renk, yöresindeki diğer renklerle içiçe geçe geçe görüntünün bir neliğini temsil eder görültünün işlemesini sağlayacak zemine- -

-nde görünenden dert: çevrenden, yoğunluktan, düzlükten, büklümden, sudan, mesafeden, çalidan, sestem, kokudan, karaltıdan, ağırlıktan, dokudan yapılmamış o görüntüde yer kaplayan ne kırmızı mı yoksa kırmızılı mı peşinde koştuğu yer ve gök arasına sıkıştırdığı kendisini doyurup kendisiyle ölçüp eşitleyerek tüm güçlerini kâh tükete kâh ürete devindire devindire onu neyse o kılan bir arandığı bu ne?

Evre uzamlarından süzüle biçimlene ne, ne?

Kırmızı ne, de, kırmızılı ne de ile ile kol kola ve'ye öykünen herhangi bir gibi gibi zıplar, sıçrar, çünkü onu kısan iken yok ki, çünkü bile yok, ise de, eğer de, hâlâ da.

Bu nenin, evre içinde evre, uzam içinde uzam -dığı için buya, neye, -lıya, şuya ihtiyacı yok.

Bu, bir, havada birike birike akışkanlık kazanan titreşim olabilir, bir de el hareketlerinden bitişik ardışık olmayan bir, bir ile ilişkili her etkinin eşit ve karşı tepki üretmesi uyarınca düzlemsel farklılıklardan kaynaklanan ayağın burkulması da yada, ayrıca birden çok bire dahil, ait olabileceğinden ötürü kimi karşılıklı kimi içiçe pek çok döngünün buluşma noktasında toplaşan bir küme, bir yığışımından başka bir yığım, bir dikenli yapışkan sarmaşık, bir delikli dolaşık çıkıntılı, yükselteleri gelişi güzel aşırıp topaklanmış.

Eline, ayağına, kanına, her bir orasına burasına dolaşmış bir olay döngüsü bulaşığı çalı toparı andırışlı aman aman yanaşlısı olmadığı, ayırdına varmadan umarsız katlana katlana içine sapını çeperini umursamadan gözü kapalı kıvrıldığı sahici katlangaçlarından biri kıldığı.

Sağındaki kırmızımsı küreyi andıran şey, bir veçhesiyle, ayaklarının altındaki sert, grimsi kareden daha yenilebilir, ulaşılabilir, gidilebilir, görüntüsü taşınabilir, aktarılır görünüyor.

Olay döngüsü şimdi bir çember, şimdi bir elips, şimdi bir sarmal, şimdi bir burgaç, şimdi bir düğüm, şimdi ne çok şimdi'nin içinde boğulayazıyor.

Boğulayazdığı bir bu döngüsü olsa neyse, üstesinden gelebilir üzerine çullanan heyulanın, ya çevrenini sıkı sıkıya donatan parlak nesnelere, karanlık nesnelere, sönük nesnelere, oynaş nesnelere, ağır nesnelere, uçuşkan nesnelere, yapışkan nesnelere, loş nesnelere ve daha nice nicesinin üstesinden gelmek var, bi de kendi aralarında renk, biçim değış tokuşu yok mu, tam bir nesnelere cangılı bu'da gel de yol bul, iz bul.

Onu en şaşırtan, sonra sonra en ürkütense, tüm bu nesnelere çokluğu, karmaşasından çok, kendilerine ulaşamayıp dokunamamasına, yerinden edip kaldıramamasına, taşıyamamasına rağmen görüntülerini taşıyabilmesiydi.

Başlangıçsız ve sonsuz sessizlik gümbürtüyle kesintiye uğrayınca taşıdığı görüntülerin önden arkaya titreştiği, yukarıdan aşağıya salındığını ayırt etti hiç gereği yokken.

İmi yok nesneden elde ettiği bir yavaş yavaş içine içine kıvrıla kıvrıla küçüle küçüle büyüyen ayırtı ile uzağa gözlerini dikti, ne bulacaksa?

Bulup buluşturacağı, çevrenin bir hareket döngüsü, bir ritmi var nefes almaya benzer, çukura yuvarlanan taşın bu ritme katılışını dışarlık kılan o hiç beklenmedik rüzgarın gölgeden sarı ışığa uzanınca buranın ötesini görmeyi engellemesi, gerekli olmamalı, sadece biraz zaman alan bir kayboluşta fokurdayan hızlı beyaz tokludaki bir noktada yanlışlıklar birbirinin ardında, basınç, basamak basamak sıralı ince yükselticiler üzerinde sızlayan, sıçrayan, ritmi kesintiye uğratan ayaklar.

(Uzak) Uzun, ayakların ucundan uzayıp gidiyor, (uzak) bir başka noktadan bakıldığında, uzun, ince düz bir şey, beyaz yüzey hem çok sert ve pürüklü hem de soluk, seyreltili bir yeşille çizgi çizgi, ama yine de yeşil, kırmızı değil, bir başka sıvı, sürünge akışlı beyaz yüzey ıslak ve su damlalarının kalıntıları keskin tepelerin üzerinden kayan sarı ışığı emmesine rağmen soğuk, beyazın ucunda belli belirsiz iki siyah oval, hep önceden kalmış, ritmin içine sarınmış uyusuktan ibaret, iz bırakmadan kaybolmuş sayılamayacak kadar çok ayaklardan yarıya yarıya soyulan, tumbul, şişman, semirmiş canlı organizmadan, dirimsel tutarsızlıklarını çözmeye didine didine süreç içinde kendilerini kopyalayarak çoğaltan etlerden kopmuş, belki koparılmış, atılmış iki bulanık, deri kiri benek.

Leke değil, kıvımdak değil, lgn de dirimgen de değil bu ne.

Şılop, şılop.

Şılop.

Şılop nokta, şılop titreşim, şılop gerilim, şılop görüntü, şılop ses, şılop sessizlik de, sessizlik de şılop, ses de şılop, görüntü de, gerilim de, titreşim de, nokta da şılop, şılop hepsiyle örülü it de.

Uzaklarla çevrili evren'in içinde, burasında kendi dar çevresini ren it örgünün içinden görünenler sessizlik bulamacıyla sıvana sıvana sindirilebilir, alışıldık, bayağı, tepki vermek gereksiz sakınımsız görüntüler yığını erveveye dönüşür, alışığa.

Başlangıçta karmaşalar dolaşığı olan evren giderek katlanılabildir, en kk ses titreşimleri etkileyici sese, seslere taşınabilir, aktarılabilir ve her bir köşeden bucaktan ınlar ca, ca, caca ca, caa, ca a.

Ortadan kaybolmuş ayakların ağırlığı ile srtnştn geriye kalan, mavi irin çamurunda yayılan sessiz, lgn kck iki yayvan zerre birbirine bitişip bzsecek, sevişecek kıpırtısız, yzecek, uçacak denli titreşerek, salınarak önceden burada olanın emaresini sese taşıyacak belki, ama soğuğun bir tür sertlik, katılık olduğu burada her şey görüntü ve koku, bir de canlı ısısı, rüzgar, uğultu, bağırtı, ktrt, akıntı sesi yok, hüküm süren sadece kafanın içinde kanın çırpınan, çarpışan, itişen ca'ları.



Manzara bu.

Sessiz ortalıkta elleri, gözleri, ayakları çoşturan beyazlar-ben hafif hafif uçuşuyor, süzülüyor, gri, kasvetli bir, hem oranın hem buranın üzerinde hava-ben hızla esip gürleye gürleye dolanıyor kırılmış dal-benlerin, kaya çıkıntıları-benin üzerinde dönüyor, katı su-ben gibi, soğuk, çatır çatır çatlıyor, cıtır cıtır cıtlıyorken, görüntüleri çıt kokluyor, çıt dinliyor, çat okşuyor el-ben, seke seke çatçı-ben.

Pat, pat, bir elini göğsüne vuruyor: göğüs-ben, sonra öbür elini göğsüne pat bastırıyor: öbür-ben, kayacık-benlerin üzerinde çat pat kaya kaya, seke seke herşey-ben.

Çökeltiler suya karışıp süzüle kıvrıla gidiyor aka aka kayaların, yolakların, sulak çatlakların arasından, uçuşkan mevcudiyetinde biriken öykünme ve taklit akışları dışarı taşamıyor, yolunu, izini açamıyor, bulamıyor, bedenin içindeki uçuşkan-lar ile gökteki uçuşkan-ların sınır çizgileri silikleşip yer, ağırlıklarından sıyrıldıkça mevcudiyeti önceki mevcudiyetinin kendiliğinden dönen, dışarıdan çizilmiş, dışarıdaki benzerlerinden ayrık kendi kendini çizen çembersi kısıkları-ben, sıkıştıları-ben dikeyine ve yatayına uçuşkan sıçrayışlar saça saça buranın yüzeyini büküyor, kıvrıyor, kendini öncesinde tanış olmadığı mekân-bene salıyor sakına sakına.

Kokusu var, sesi var herşey-ben, bir tek önünde görüntüsü yok ben değil-ben, bir parçası değildi ki eli, gözü, burnu, ayağı, sesi denli kendi görüntüsü çünkü.

Her ilinti hemen bir başka ilintiye çağırıyor, birbirine bağlanıyor, gözleri yorgunluktan kapandı kapanacak, gözakları, kızıl damarcıklardan örülmüş bir ağla yol yol olmuş, gözbebeklerinin berisinde ufak sızı odacıkları belirmişti besin değeri olmayan çizgi, renk, katı, mesafe, leke, yuvarlak, izlenim, biçimler önünde, başka organı yokmuş gibi.

Uzandı, tuttu, ısırdı, çiğnedi, çiğnedi bir daha yeşili sinirli, kızgınlıkla, sallaya sallaya elini de, kafasını da, ayaklarını da, zıp, zıp.

Ses biriktiriyor, öfke, sinir, sıkıştı biriktiriyordu, sadece ses, silintilerden, tırmıklardan.

Ağzıyla değil, bedeniyle, yer yer zihniyle deviniyor, coşuyordu kendiyle, içinde fişkirtı benzetisi-ben.

Fışş, fışt, fışt ayrı zuu görüntülerdi doğan ilintiler tı bir başka bir görüntüde bir araya bir geldi ss, gözü suyun fişkirtısına sıkıştı, gözünün sıkıştısını kendi sıkıştı belledi ışş'ılca.

Bir yanda suyun fişkirtısı yansısı, bir yanda çevren'inki, bir, suyun fişkirtısı yansısını çevre'nin yansısının içine taşıdı, bir, çevren'in yansısını suyun fişkirtısının içine; bir, birin içinde bir oldu, bir de, bir birin içinde birden en az bir fazla, tuttu, birin fazlalığını bire ittirdi.

İtilen fazla ile itilik birin birliğinini şekli şemali her halükarda birdi -ya kendi yansısı?

Ya bu sesler, fıskırtılar, itilikler, birler, ya “bu gölgeler, kendileri görülmeyecek denli uzaklaşınca, birden zihninde yeni bir düşünce belirdi, bu düşünce başka düşüncelere can verdi, birinden birine gidip geldikçe, gözlerini yumdu büyük bir keyifle, ve görüntüye dönüştü düşünce.”<sup>1</sup>

Bir dala uzanıp şu dalın yanına koydu, öbür dalı ise bir başkasının üzerine, ellerini silkeledi, bir daha silkeledikten sonra cırıptı, şak, şak, şakşak, oradaki dala yürüdü, şuradakinin önünde durdu, yukarı zıpladı, durdu, bir daha durdu, bir daha, bu kez öne zıpladı, şurdaki dalı ayağıyla burdaki dalın yanına ittirdi, bastırды, eğilip öbür dalı şu dalın üstüne, bir başka dalı burdaki dalın altına koydu, bir elini silkeledi, sonra öbür elini, bir elini şu dalın, öbür elini o dalın üstüne bastırды, yine bir dala uzanıp bir başkasının üzerine koydu, şu dalın yanına öbür dalı, ayağıyla itelediğinin az ötesine silkelediği bir eliyle elini bastırдыğının yanına sürüdü, silkelediği öbür bir elini göğsüne bastırıp öbür dalı itelediği ayağını o dal yönünde geri çekti, dengesini yitirip bir başka dal ile şuradaki dalın arasına yıkıldı, “ne tuhaf bir şamata bu, dudaklarını ısırır ve başlar, birden durur, yere bakar, sonra, parmağını şakağına dayar, doğruca, hızlıca yürümeye başlar, sonra yeniden durur, sertçe göğsüne vurur, ve bir an önce gözlerini aya doğru çevirir, kendini en tuhaf duruşlara soktuğu”<sup>2</sup> görüntüsüne salar.

Aarrğhh!

Dokungaçları her yöne savrulan, tamamına ermemiş bir düzen ve karmaşa karışımı bu çevrende şırıltılar, gürültüler, pofurtular, çingiltılar, uğultular, bölük pörçük belirsiz görüntüler, gürültüler arasında-n süzülen, dökülen, geçip giden yapışkan bir dirim sicim.

---

<sup>1</sup> Dante, İlahi Komedya, Araf XVIII, 139-145, ufarak eksilti, eklenti ve değiştirimlerle

<sup>2</sup> Bir kelime eksilterek Sheakespeare, VIII. Henry

Aarrĝhh!, yine o ses, bu sesler, dal uçlarından, kayalıklardan, su fişkirtisından geriye kalan kurumuş birikintinin derinlerinden fişkırان, yayılan, daĝılan, çağırان “hişt, hişt”<sup>5</sup> içinde yankılanmaya başlar başlamaz koştu, oracıĝa çöküp bir taşı yontmaya koyuldu, yonttu, yonttu, yonttu, sonsuzca yonttu, sonra yontuĝunu dudaklarına götürdü.

Yontmasaydı..?

---

<sup>5</sup>: Sait Faik Abasıyanık, “Haritada Bir Nokta” öyküsünden



## *Yırtıcı Dikenler*

[1951 tarihli bir not defterinden]

Yırtıcı dikenler, şeffaf buz parçaları bilginin donuk ışığında günün ve rüyanın.

Yazmak, sadece bu sessiz duvar karşısındayken cevap vermeyen. Söyleyecek bir şeyi olmadığı için yazmak. İşte tam o an, bütün anların en kötüsü olan, söylenmesi gerekir bunun.

Kendi önümdeyim hala: geçmek gerek o halde.

Beni durduran şey uçsuz bucaksızlıktan başkası değil. Dile sığmaz bir boğulma duygusu gerçeğin önündeki, yeniden yola çıkmamı sağlayan. Tekrar başlıyorum, yavaşça açılıp ve benim arkamdan yeniden kapanacak olan bu söz duvarı arkasında bağıriyorum; çıkmaktı amaç; başka bir bölmeye geçmiş olduk sadece.

Bu metni yazmak her defasında nefes almak kadar kolay olmalıydı. Her defasında kendimi şiddetle ileri atmak zorunda kalıyordum, buz tutmuş bir yunağa girer gibi. Soluksuzluk her günkü halim bu nedenle.

İşte unuttuğum ve güneşin altında kaybolan şiiirden kalan birkaç dize.

Her şey söylendi fakat tekrar etmek gerek bunu bıkmadan.

Bu şeylerin sözler halinde bir araya geldiğini görmenin dehşeti.

Bu şeylerin sözler halinde bir araya geldiğini görmenin dehşeti.

İki çeşit şiir: Birincisi insan konuşmadığında gelişen; kelimeler çok fazla sessizlikten oluşmuştur; ikincisi sözü kahramana uyduran şiir. Uyraygezer yeryüzü. Gecenin yerinden oynattığı çakılı hava.

\*

Boş laf yapmak. Sessizliktir sadece sessizlikle gelen.

Her şiir duyuları depreştiren soyulmuş bir kabuk gibidir. Şiir duyuları körelten bu örtüyü yırttı, duvarı kırdı. O zaman dünyayı, gerçekliği bir an için kavrayabiliriz. Sonra yara kapanır. Her şey yeniden sağır, kör ve dilsizdir artık.

Doğa kadar gerçek olan insanı hissetmek, anlamak. Sözsüz parlayan bilinç.

İşe sözler, cümleler oluşturmakla başlamak yerine, ilkin dünya ile sessiz benzeşimleri kafamdan geçiriyorum.

Kelimeleri önceden toparlamak kolaylaştırıyor işi ama gevşetiyor şiiri sıkın bağı.

Sızlanma, hakaret, sorgulama bırakıyor yerini tanıma. Şaşmamalı hiç meyletmelerine şiirlerin daha özüt olmaya.

Doğayı konuşmaya zorlasaydık, bütün abartılar oradan gelirdi. Bir mücevher sandığını zorlar gibi zorlamak doğayı- dilsiz doğayı.

Söze boyun eğmeyen nesnelere çağrıştırıcı fazlasıyla açık metinler ile yumruk gibi kapalı bu on satır arasındaki ebedi ahenk.

Kelimelerin içinde, günün içinde, bir boşluk kazımak gerekiyordu benzer mesela bu odanınkine.

İnsan gerçeğliğin bilinçli parçasıdır, başıdır gerçeğliğin.





## *Sürekli el değiştiriyor biri*

[Tutulup çekilince yerlerinden,  
ıstakoz ayağıyla ölümü karıştırmak,  
ve olanların dürüşlükle göğüslerden  
kabarcıklar vermesi,  
gizli bir karşılıktan dönüyor.]

Tutuklama yerlerinin düzensiz ekseni,  
ve tek başına ayakta duran insanlar,  
duvara dönüyorlar demeden arkalarından,  
yassılaşıyor çimenler;  
çok geçmeden geniş bir ırmağa  
iniyor hızlı bir marifet: uzaklıkla başını  
tepkilere karşı tümden koparabilmek.

Taşın çevresinde dönen zebanilerin  
arkasından da olacak olan bunlardır;  
demir bir kafesin dış yanını göstererek,  
düz alanı birlikte dolaşmak ve,  
tersine ayaklarla açıklıklarda koşarcasına,  
deney'in geçici söylentilerle duraklatılmaması,  
karşılıklarına çıkacak toplulukların aykırı payı  
Usta bahisçilere bağışlanmayacaktır, görelî başka  
Bir deney katılan bir derinlikte istemeyecektir,  
Çünkü kendini var etmek; düzenli bir yer buluyor kendine.

Her zaman ya da sonra ki hep birlikte,  
En azından birileriyle, tüm görüntüleri  
İlgiye layık bularak, derinlikte öylece kalacak  
Derinliğe bakacak, öbür yandan karşılıklarında  
Çalışacak kıvılcıksız toplulukların birliği altında  
bir koşum, yoğurarak soluğu sürekli bir biçime  
sokabilecektir: zorla yol açıyorlarlar tüm istekleri uğruna,  
küçük bir oyuğa bile söz verdiler, bıraktı işaretler  
canlı yükünü: bir sezginin üstelemesi yetecekti.  
Ve böyle, böyle:

Kazı alanlarında Meryem'lerin giysilerini örten başka bir  
Doğu buluyorlar, ateş izini dişlerinde görüyorlar, değişmez  
Tarihlerde iyileşebilecek güçlerin ölümcül düğümünü  
Çözüyorlar, her türlü kaçıışı ıskalamak, her şeyin kıvamını bulmak,  
Dizince bir tasarımı, eksik biçimde de olsa, gerçekleştiriyorlar,  
Sonra, uyuyan kişinin değişik görünüşleri.



## Corona

Elimden yer güz yaprağını: dostuz biz.  
Ceviz kabuklarından soyar çıkarır zamanı ve öğretiriz ona  
geçmesini:  
zaman döner geri kabuğuna.

Aynada pazar günü,  
düşte uyunur,  
ağız doğru konuşur.

Gözüm soyuna düşer yârimin:

bakışırız,  
karanlık şeyler söyleriz birbirimize,  
severiz birbirimizi gelincik ve bellek gibi,  
şarap gibi midyelerin içinde uyuruz,  
kan ışığında ayın deniz gibi.

Sarmaş dolaş dururuz pencerede, seyrederler bizi  
sokaktan:

artık bilmenin vaktidir!

Vaktidir artık, taç bir zahmet çiçek açsın,

çarpsın huzursuzluğa bir kalp.

Vaktidir vaktin gelmesinin.

Vaktidir.





## *Bıçkın*

Yıllar kışı,  
ahirini yaşıyoruz çağımızın bir avluda,  
— ağlarla süslü bir bahçenin  
arka kapısından sıyrılmak...  
bir parça toprağı eziyorsun  
bir çift kanadı okşar gibi,  
bellek patikaya doğru uzun bir yürüyüşü andırıyor  
çıtırtılarını duyuyoruz,  
kirpikler yola tünemiş, gözler hep açık farlar,  
kent görünmeyen direkler, sokak araları,  
bulvarlar avereliğin türküsünü söylüyorlar,  
ruh çamura bulanmış bir saksığan  
uçup gitmek istiyor,  
ayaz gündireklerine çivilenmiş,  
gökyüzü bir orospu kadar açık,  
önünden bir suçlu gibi geçip gittiğin  
her duvar bir karakol —  
parmaklıklar yüreklere uzanmış;  
gökdelenler barikatlar gravürler vesikalıklar  
ocaklar dilek kuyuları heykeller Mikelanjlar  
dilenciler para yerine aşk dileniyor



Ey taşlar, okşantı  
soğuk derilerin gölgesinde ergimiş gölgem  
akşam ışıltısız mücevherlerin üzerinde dans ediyor  
gökyüzü trampetlerini çalıyor  
bando ve takım yıldızları alayı  
sonluluğun hengamesinde seyretmekte  
gecekuşları kanatlarından yolunuyor,  
kent şimdi kendi göğsünün üzerine çökmüş bir dev,  
kaldırımlar ölüm döşeği,  
hırıltılı uykusunu duyuyorsun mazgallarda,  
bir ihanet gibi bir araya gelmiş  
bir su birikintisinin belini kırıyorsun,  
hiçbir şey bir evsiz görmek kadar haz vermiyor,  
sayıyorsun, sıralıyorsun köprü ayaklarını  
hepsi bir körün nasırlı parmakları gibi,  
çamlar, kozalaklar, kestane ağaçları,  
nane şekeri yanaklar, boyunlar Martini kadehleri,  
sanki İsa hiç doğmamış,  
gülüşler ceketlerin iç ceplerinde  
ey okşanış

Gökyüzü açık farlar saksağanlar demirin iniltisi  
tek bir yabanotu tek bir taşkıran

doludizgin koşturan at

kimse umudunu vermedi sana  
ama kimse çekip almadı da

hayat bir parça bandajın unutulmuşu gibi

kayıplar, sorgular, yaslar,  
törenler, şakayıklar, azizlerin kemikleri  
bellek tutuşturuluş Diriliş  
her duruş rastlaşmadır

her bastığın yer yeni bir eşik

daha iyi bir yol yok bunamaktan,

avunmak şiir yazmak

gelecek yıla daha kalın bir kazak dilemek

daha çok çalışmak, daha çok esnemek, Pisa için  
para biriktirmek

—bütün kütüphaneleri bütün fenerleri yakın

orada bizim için bir şey yok —,

tan göreviyor yeryüzü kırçılanıyor bir kez daha,

ama alçalış kızılanıyor bağbozumlanıyor kadehinde,

bir ışığı söndürüyorsun diğerini yakmak için,

kimse sana acını vermedi

ama kimse çekip almadı da

Sonsuzluğa bumerang gibi fırlatılış hazineye dönüş  
güneş geceye hazırlıyor yeryüzünü  
akçaağaca batırılmış bir hindi gibi  
kil dolu damağa uzatılmış ilk ve yatıştırıcı kor parçası,  
toprak ökseotunu sayıklıyor şeffaf uykusunda,  
ayazın çatlak ellerinin altında alelacele uyandırdığı  
oluyorsun,  
kent kurumlanmış örtülerini birer maske gibi değiştiriyor,  
her karartıyı her mesafeyi birer aspirin gibi yutuyorsun  
yol çıkmaz sokaklardan açmazlardan daha ayrık değil

Ey bulutlar, matem,  
hâlâ banotlarıyla kaplı bir avluda olmak,  
ey buluşlar kayboluşlar anımsayış,  
ey kent, uzayıp giden panayır,  
gövdeler askılıklar yüzler evrak çantaları,  
ey yüreğim, incisi akıntılarla yitip giden,  
ey umuş ve unutuş,  
düşkünler misyonerler  
çocuklar para babaları



## *görmüyorum hiçbir şey hemen hemen*

Kestiğim kağıt  
nemli  
gizlemiş hemen hemen dağı beyaz mantosu

Sakinleşir kelimeler  
ve bulurlar yeniden yerlerini

Tenden daha sıcak hava

çıkıyorum nihayet

ben değilim biçen bu sokakları

o kadar sıkı  
o kadar uzak bir varoluş içinde ki her şey  
bırakabilirim elimi

dışarıda

görmüyorum hiçbir şey hemen hemen.

*Yazarların  
Dünyaları*



## Rimbaud'nun Uykusu<sup>1</sup>

*Pléiade* serisinden çıkmış olan Rimbaud'nun *Bütün Yapıtları*, bize bu tür bir yayından beklenebilecek bütün memnuniyeti veriyor. Uzun bir süre, pek de hacimli olmayan bu yapıtlar, yayıncılar tarafından olduğu gibi yazarı tarafından az hırpalanmadılar. İkiyüzlülük, gayretkeşlik, yapmacık tavırlar onların kuşkuyla karşılanmasına katkıda bulundular. Ancak birkaç yıldır, özellikle de M. de Bouillane de Lacoste'un çalışmalarından bu yana, en güzel metinlerin itibarı iade edilmişti. M. Rolland de Renéville - M. Mouquet ile birlikte - bu eserlerin hakkını teslimden çalışmaya devam etti. Okuyucuyu *Illumination*'nun en iyi versiyonu ile buluşturan *Bütün Yapıtları* "l'Album zutique"<sup>2</sup> in [daha önce yayımlanmamış iki eserle, *Le Cocher ivre* (Sarhoş Arabacı) ve *L'Angelot maudit* (Lanetli Çocuk Melek) ile zenginleştirilmiştir] hâlâ kuşkuyla görülen özgünlüğünü onaylamaktadır. *Bütün Yapıtlar* ayrıca, yirmi yıl önce André Breton ve Louis Aragon tarafından yayınlanan, *Un coeur sous une soutane*'i da kesin olarak Rimbaud'ya mal etmekte; bunun yanında *Stupra*<sup>3</sup>'nün üç sonesini de okuyucuyla buluşturmaktadır. Son olarak, ilk kez en fazla sayıda mektubu düzeltilmiş ve tamamlanmış bir versiyonda bir araya getiriyorlar. *Bütün bu metinler gerekli notlar ve açıklamalarla aydınlatılıyor; sadece şiirsel yorumlar ve eleştiriler eksik. Ancak bu eksiklik de basımın kalitesini doğruluyor.*

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, Editions Gallimard, Paris, 1949, s. 152-159

<sup>2</sup> Özellikle Verlaine, Rimbaud, Coppée, Charles Cros, Richepin vb. tarafından "Parnas" hareketine dönemin ünlü yazarlarını taklit ederek ama aynı zamanda onların parodisini yaparak tepki göstermek amacıyla yazılan yüz iki şiirden oluşan derleme. (ç.n.)

<sup>3</sup> Rimbaud'ya atfedilen ve ilk kez 1925'te birlikte yayınlanan üç soneye verilmiş olan bu ad Latince edepsizlik, müstehecnlik gibi anlamlara gelmektedir. (ç.n.)



Kısa önsözde editörler, yanlış anlamalarla Rimbaud'nun şöhretinin at başı gittiğini belirtiyorlar. Çoğu zaman isabetli bilgileriyle dikkat çeken, ama genelde çok da titizlikle kaleme alınmamış olan doktor Jean Fretet'nin incelemesi, bu yanlış anlamaları ortadan kaldıracakmış gibi görünmemektedir. Rimbaud'nun hikayesini ve macerasını bir psikopatoloji üzerinden yorumlamanın hiçbir sakıncası yok. Ama Doktor Fretet yorumlamakla yetinmiyor; açıklamak isterdi. Bir var oluşun bütün yönlerini hakkındaki bilgilerin o andaki toplu durumu yansıttıkları ve değerlerini de ancak ve sadece olası bütün yorumlamalardan geçerek buldukları tek bir yönden ele almak Fretet'nin incelemesinin<sup>4</sup> (Mallarmé söz konusu olduğunda hala daha duyarlı olan) en büyük kusuru.

Rimbaud konusunda, neredeyse bilinmesi gereken her şey bilinmektedir. Habeşistan'dan bize binlerce dize gönderiyor ve bunlar yolda, gizemli bir biçimde ortadan kayboluyor. M. Renéville bile 1872'nin ilk yarısında yazıldığını doğruladığı ve *Illuminations*'dan ayırdığı *La Chasse spirituelle*'i ele geçirememiştir. "Ne önemi var" demiyoruz biz. Ama muhtemelen Rimbaud hakkında kendisi kadar ve hatta kendisinin bildiğinden daha fazlasını biliyoruz.

Şöhretinin, yazdığı ve yazmaya tenezzül etmediği, onayladığı ve reddettiği şiirlerin arasında paylaştırıldığını hatırlatmayacağız. Ölümüyle birlikte hemen, yirmi yıl boyunca korumasını bildiği suskunluk, efsunlu bir muamma gibi göründü. "Yaşarken şiiri ameliyatla aldırıldı" diyor Mallarmé, kısıkanlıkla karışık bir dehşetle. Yirmi bilim insanı ve en büyüklerinden bazıları bu muammanın anahtarını bulmak için zihinlerini yordular. Niçin? Belki tuhaf olan bu işte. Edebiyata bunca yetenekli olan birinin birdenbire ona sırtını dönmesi ve dehasının fıskırdığı bir etkinlikle bütün bağlarını koparması niçin bu kadar şaşırtıcı olsun? Böyle bir reddin herkes için bir skandal olması, herkesin şiire verdiği yadsınamaz değeri göstermektedir.

---

<sup>4</sup>: Dr. Fretet, Şiirsel Yabancılaşma, Rimbaud, Mallarmé, Proust.

Rimbaud'nun skandalı kılıktan kılığa girmiştir. Önce, başyapıtlar yazmış, daha fazlasını üretme yeteneği olmasına rağmen, başkalarını yazmayı reddetmiştir. Büyük bir yazar olduğunu kanıtladıktan sonra yazmayı reddetmek mutlaka bir gizem uyandırmaktadır. Rimbaud'nun şiirden güzel eserler üretmeyi ve estetik bir ideale yanıt vermeyi değil de insanın bir yerlere gitmesine, kendinden fazlası olmasına, göremediğinden daha fazlasını görmesine, bilemediğini bilmesine, kısaca, edebiyattan yaşamın ve varlığın bütününe ilgilendiren bir deneyim üretmesine yardım etmeyi beklediği ölçüde bu gizem daha da artmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, şiiri bırakma daha büyük bir skandal haline gelmektedir. Şair, herhangi bir etkinlikten ve hatta ayrıcalıklı bir etkinlikten vaz geçmiyor ancak şöyle bir görülüp peşinden gidildiğinde, yanında çılgınlık ve intiharın hiçbir şey kaldıkları indirgeme olmadan yok edilemeyecek olan bir olasılıktan vazgeçiyor. Ve insanın uç noktalara gitme kararına duyduğu saygı o kadar büyüktür ve böyle bir çabaya ancak ona itaat ederek ihanet edilebileceğinden o kadar emindir ki, Rimbaud'nun vazgeçışı, ona ilham veren harekete bir sadakatsizlik olarak görülmek bir yana, onun en yüksek anı, gerçekten zirveye ulaştığı ve bu yüzden bizim için açıklanamaz kalan an olarak görünmüştür. Böylece Rimbaud ile şiir, varoluşun temel deneyimi olma amacıyla, sadece yapıtların ve şeylerin sınırını aşmıyor, aynı zamanda yokluğunu kendi üzerine alıp, kendini reddi üzerine inşa ediyor

Böyle bir görüş çok harcı alem oldu ve belki tekrarlarana tekrarlarana tüm değerini kaybetti. O nu tüm muğlaklığı içinde anlamadığımız takdirde hiçbir değeri olmayacağını ve bu kayırılmış muğlaklığın da artık çok anlam içeremediğini unuttuk. *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* dönemlerinde Rimbaud'nun gerçekleştirdiği deneyim onu Kıbrıs'ta sessizliğe sonra da Harrar'da ticarete, Coğrafya'nın Sosyetesı ile iletişime götürdüğünü dile getirmek, şiirden kopma kararının yalnızca görünüşte samimi olduğu anlamına gelir, bir serüvenci , silah kaçakçısı ve acemi bir kaşif olarak, şiirsel ihtişam günlerinde olduğu gibi, başka bir biçimde ve daha derin bir şekilde, aynı amaçların, aynı dengesizliğin, aynı bilinmeyenı arayışın peşinden gidecekti. Tersine, şiiri bıraktığını söy-

lediğinde, onu gerçekten ve kesin olarak bıraktığını kabul ediyor muyuz, “düşlem<sup>5</sup>imi ve anılarımı toprağa gömmek zorundayım” açıklamasına, bu olgunun kendisine verilen anlamı taşıması gerektiği gibi, mutlak bir değer yüklüyor muyuz, öyleyse ikinci varoluşu hakkında artık söylenecek bir şey bulunmamaktadır, zira sahip olduğu bütün vasatlığı ile bu varoluş, başarısızlığının kanıtı olduğu gibi özgünlüğünün de işaretidir; bizi heyecanlandıran şey sahip olduğu bütün sıradanlık ve iğrençliktir (bu aynı zamanda Dr. Fretet'nin Rimbaud'nun sadece zaten kaybetmiş olduğu şeyden vazgeçtiğini düşünmesini sağlar).

Rimbaud'nun sessizliğinin şiire onu reddederek aşma düşüncesini aşıladığını söyleyemeyiz. Bunu söylersek eğer, bu sessizlik adım adım sefil bir gerçeklik tarafından kabul edilen acınası bir komedi gibi görünür. Eğer bunu söylemekten kaçınırsak, Rimbaud'nun hikayesi artık pek bir anlam ifade etmez, zira, sonuçta diğerlerinden daha ileriye gitme cesaretini gösterebilen bir insanın, bir gün, parayı seven, yaşamı hayattan anında zevk almaya sınırlayan binlerce diğer insanlar gibi davranmasından nasıl bir sonuca varılır? Bir gün, bilinmeyenden korktuğu, doğa üstü güçlerinden bıktığı, müthiş tasarısı, hiç kimsenin yüzleşmeye cesaret edemediği böylesine büyük tasarısı karşısında iradesiz, zayıf, korkak davrandığı sonucuna mı varılır? Hiç de değil. Bize “yalvaç”ın sözünün bir ergenin rüyasından daha fazlası olduğunu kanıtlayacak biri çıkmayacak mı hiç?

*Illuminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim* gerçekten bu yoldan gidildiğini görmemize yardımcı olabilir: bu iki yapıtı yazarken Rimbaud aşırılıkla temas ettiği ölçüde, aynı zamanda iletilebilir şeyler düzeninin de ötesine geçmiştir ve meçhul bize yaklaşmamıştır. Sadece tek bir kesinlik vardır o da bu yapıtların insanları allak bullak eden ve aynı zamanda onlara ilham veren edebi başarılar olduğudur. Ancak, Yalvaç'ın programıyla ilgili olarak; bunların bir aldatmaca mı, radikal bir başarısızlık mı, görkemli bir sahtekarlık mı, yoksa gerçek bir “efsanevi” girişim mi olduğuna kimse karar veremez.

---

<sup>5</sup> Fransızca “imagination” sözcüğüne karşılık olarak önerilmiştir. (ç.n.)

Bu belirsizlik Rimbaud'da gücün ve muammanın omurgasını oluşturur. Şiirsel etkinliğin esas hareketi olan muğlaklığı en uç noktasına kadar götürmüştür. Ve bu muğlaklık öyle bir muğlaklıktır ki ne Yalvaç'ın eylemleri hakkında en derinlemesine bilgi ne bir gün keşfetmeyi hayal edebileceğimiz tüm yeni belgeler ne de "Habeşistan'ın kırk bin ayeti" indirgeyebilir bu muğlaklığı. Onun serüvenci kariyerine duyulan aşırı hayranlıktan sonra, hayatının sessiz yanını siyaha boyamak moda oldu. Korkaklığı nedeniyle eleştirildi çünkü hapisneden korkuyor, askeri yükümlülüklerden kaçırıyordu ve başkaldırının ortasında bile onu polisten kurtarmaları için yeterince acıklı bir biçimde ona buna yalvarıyordu. Belki gerçekten korkaktı. Dahası mı? Düzen, "sonsuz gözcü" iğrendirir onu. Ama düzensizlikten de başı dönmez. Masumiyetine dair oldukça can sıkıcı işaretlere rağmen bir melek değildir. Sadece önemsiz amatör bir maceracı ve birkaç gün serserilik yapmış biridir. Ve edebi ustalıkları dışında, hiçbir şey amaçlamayan, hiçbir şeye ulaşamayan, boş, hoşnutsuz, vasat bir varoluşun tanıklığından başka bir şey bırakmıyor bize. Yine de onun kadar hiç kimse, *Cehennemde Bir Mevsim*'de kendisinin dediği gibi, imkansız zorlamış olmak hissi vermiyor.

Pléiade baskısının kolaylaştırdığı yazışmaların okunması, iki Rimbaud'yu, "melek ve büyücü" Rimbaud'yu, cehennemi tanıyan köylü Rimbaud ve ondan yüz çeviren Rimbaud'yu, onları ayıran hüküm henüz o kadar netleşmemişken, birbirine yakınlaştırma eğilimindedir. Ancak, kendimizi bir saptamayla sınırlamak gerekirse, görünüşe göre, şairin ölümünün, ona maruz kalan veya onu kışkırtan kişide neden olduğu küçük değişiklik insanı şaşırtıyor. Dışarıdan değişmediği anlaşılıyor. En azından iki özellik dönüşümden sonra değişmeden kalıyor. Bütün yaşamı boyunca Rimbaud çalışmaktan tiksinti duyduğunu ifade etmiştir, karşı konulmaz bir dinlenme ve uyku ihtiyacı. "En iyi uyku, tam bir sarhoş uyku", "alevlerin yuvasında uyku", "bekaret uykusu", "uykunun cenaze arabası. Denebilir ki, yazdığı sürece, yazarak uykunun kalbinde bir atılım gerçekleştirmeye, yanında ölümün çok masum kaldığı bir uyusukluğa, ölümden daha çok yaşamın sonunu garanti altına alan bir hiçliğe dalmaya çalışmıştır.

“Sizi bekleyen uyusukluk yanında hiçliğim nedir ki? *Etudes néantes*<sup>6</sup>’ını “islamdaki yedi uyurlar efsanesi” ne yaptığı göndermeleri hatırlasak mı? Daha sonra, kendi tercihiyle “korkunç”, “saçma”, “sersemleten” bir işe mahkûm edilmiş olan Rimbaud için tek bir takıntı kalmıştır: dinlenmek, yorgunluk zoruyla, dinlenmeye yer kazımak”. Bütün mektupları bu konuda incelik göstermeye gerek duymayan bu şiddetli ihtiyacın ifadesiyle doludur, yani bunlarda ne zarafet ne de kurnazlık söz konusudur. Kimi zaman evlilikte dinlenme dileyecek olur, bir koltukta, bir pozisyonda oturmuş olmanın mutluluğu. Bu da eleştirilmesine neden olan bir kusur olarak görülür. Ama bu sadece uyku ihtiyacının, herhangi bir uykunun onu içine attığı çaresiz noktayı vurgular ve aynı zamanda onun şu cümlelerine de dikkat çeker: “Çok yorgunum”, “Kendinizi yormayın, bu mantıksız bir şey”, “Günlerimin geri kalanını yorgunluk ve yokluk içinde dolaşarak, ölünceye kadar sıkıntılar içinde çalışmak düşünceyle geçirmeliyim.”

Doktor Fretet, bunca şikâyetten, bacağı kesildiğinde akan gözyaşlarından, bütün bu korkunç acı çığlıklarından dolayı ona kızgındır. Niçin? Rimbaud Stoacılık’la alay ediyor, buna burada dikkat çekmek gerekir. Onda da neredeyse aynı konular üzerine, sefalet, para, çığlık atan ve vahşî bir şeyler var ki, Marquis de Sade’da da tam olarak bunu buluruz. Rimbaud sıkıntılarını en güçlü şekilde dile getiren insanlardan biridir. “Her zaman çok sıkılırım; benim kadar sıkılan birine asla rastlamadım”. Bu iç sıkıntısı öyle canlıdır ki olgun insanlarda ergenlere göre hiçbir şekilde edebi bir tutumla benzerliği bulunmamaktadır. Görüldüğu kadarıyla, şiirsel denemeler döneminde, onun için deneyimsel bir değeri vardır, yönlemsel bir kaynaktır, aradığı uykuya benzer uyku aracılığıyla ona her türlü araştırmanın ötesinde bir uyusukluğu ulaşmayı hayal ettiren bir harektir. *Cehennemde Bir Mevsim*’de “İç sıkıntısı artık aşkım değil” diye yazdığında, oldukça açık bir biçimde, öfkeyle, sefahatle, çılgınlıkla, bir süre için kendisi açısından şiir demek olan her türlü düzensizlikle özdeşleşir. Oysa, iç sıkıntısı hakkında, 1881 yılında, Harar’ın sefalet ortamında, şu tuhaf cümleleri yazar. “Ne yazık! Hayata hiç değer vermiyorum; eğer yaşıyorsam, yorgunlukla yaşamaya alıştığım için ama eğer şimdi olduğu gibi kendimi yormaya devam edersem ve bu iğrenç koşullar altında kendimi saçma olduğu kadar şiddetli kederlerle beslemeye zorlanırsam, ömrümün kısalmasından korkuyorum. ...Son olarak, bu hayatta birkaç dakikalık gerçek dinlenmenin tadını çıkara-

---

<sup>6</sup>: Boş, anlamsız, önemsiz çalışmalar. (ç.n.)

bilir miyiz? Ayrıca ne mutlu ki bu hayat tek hayat ve bu çok açık, çünkü insan bundan daha sıkıcı bir hayat düşünmeye tahammül edemez!» Yakınlarına yazılmış, özel bir şey söyleme iddiası olmayan ama yine de özelliği ortada olan bir metinden çok fazla şey beklememek gerek. Hiç kuşku yok, Rimbaud tuhaf bir akıl yürütme geliştirir : “bundan daha sıkıcı bir hayat olmayacağına göre, başka bir hayat da olamaz” der. Sanki onun için hayat eylemdi, eylem de can sıkıntısıydı ve daha fazla hayat her zaman daha fazla iç sıkıntısına bağlıydı, öyle ki iç sıkıntısının sınırına varıldığında başka bir hayatın tüm olasılıkları da tüketilmiş olur ve olası en büyük sıkıntıyı yaşamış olan kişi hayatta kalmanın sıkıntısından da korkmaz artık. Bu tersine dönmüş bir ontolojik argümandır. Fazla uzağa bakmadan, kabul etmek gerekir ki böyle düşüncelerin arkasında istisnai art niyetlerin olası varlığı söz konusudur: yani ölümün belki de ölüm olmadığını, bir öte dünyanın olumsuzluğundan kaçınmak için, gerçek bir ölüm aramak gerektiğini ve ayrıca sıkıntının, etkinliğe bağlı korkuyla karışık bir çeşit tiksinti ve belki de etkinliğin üstesinden etkinlikle gelmeye özgü, olumlu ve olumsuz olmak üzere çifte tarafı olduğunu bilmek gerekir.

Dinlenmeye çağrılarla dolu bu yazışmayı okuduğumuzda, gözü gibi koruduğu kemerindeki sekiz kilo altını ile sadece kendisine değer verdiği, yaşamak için yorgunluktan başka bir şey beklemediği nasıl olur da gözlerden kaçır? Doktor Fretet Rimbaud'nun susuzluğundan söz eder: Rimbaud'yu, hayatı boyunca, özellikle de gençliğinde susuzluk yiyip bitirmiştir: boşu boşuna su, alkol ve ateşle gidermeye çalıştığı ve kendisini yakıp kavuran acı, doyurulamaz bir susuzluk.

*Ve sağlıklısusuzluktan  
Damarlarım karardı toptan*

“İçme konusunda endişem olmadığını söylemek!” “Bu öyle çılgın bir susuzluk ki...”, vb. Ondaki uyku ihtiyacı, halsiz bir beklentiyle, zaten uyuşmuş, ağır ve uysal bir yoldan gelmez; aksine ateşli elementleri çağırın ve bu elementlerin çılgına çevirdiği bir şiddetle, kendini yatıştırma için yalnızca kuraklık isteyen bir kuraklıkla, alevin, zehrin kuruluşuna göz dikmiş olan taşın, kumun susuzluğunu talep eden kuraklıkla, sertlikle

gelir. İşte Cehennem budur. Cehennemde Bir Mevsim'in her sayfasında," susuzluktan ölür", "susuzdur öyle susuzdur ki", suyun serinliğini değil, terletecek altın renkli bir likör talep eden, cehennemi talep eden "cehennem susuzluğu" içindedir," Talep ediyorum, bir dirgen darbesi, bir damla ateş talep ediyorum." Bir yanda bu sınırsız uyku, dinlenmenin yerine geçen intiharın, çılgınlığın, sefahatin şüpheli olduğunu bildiren bu mutlak tembellik ve hiçlik. Diğer yanda, bu emsalsiz sertlik, serinlemek için, alevin peşinde koşan, önce sarhoşluğun, ateşin alevinin, sonra çalışmanın alevinin, daha sonra da paranın basit iğrençlikteki ateşinin peşinde koşan bu metal ateşi. "Alev yuvasında uyku", "kumsalda kıyağından sarhoş uyku", "güneşe karışmış deniz" ve "aylaktım, yüksek ateşin kurbanı olarak " gibi pek çok imge bize bunu anlatır. Rimbaud çakıl taşlarına, kayaya ve kömüre, yani dünyadaki en kurutucu şeylere susamıştı. Ve bu mutlak sertlikten uykunun mutlak gözenekliliğini, tırtılların, köstebeklerin, yaprak ayalarının masumiyetini, kurbağanın aylaklığını, sonsuz unutuşa muktedir sonsuz sabrı istiyordu.

Bu açıdan bakıldığında, sözlerin, hatta Rimbaud'nun sözlerinin değeri nedir? Son olarak, bir şeye daha dikkat çekmek istiyoruz: sessizlik 1873 yılında başlamıyor. Rimbaud, "bir dil bulmak" istediğinde bile her zaman mümkün olduğu kadar az konuşmuştur. Hayatında ağzını neredeyse hiç açmaz. Suskundur, bazen küfürler eder, tekme tokat savurur. Arkadaşlarından biri, "Birkaç yıl süren ayrılığın ardından bir gün Sahra'nın ortasında onunla karşılaştığımı hayal ediyorum" diye yazar. Yalnızız ve ters yöne doğru gidiyoruz. Bir an durur. -Nasılısın? - İyidir, hoşça kal. Ve yoluna devam eder. En ufak bir dertleşme yok. Bir kelime daha yok. "Daha fazla söz yok. Konuşamıyorum artık." Bütün şiirleri, metinlerinin en kısası bile aynı üst düzey kuraklığı, her şeyi bir şimşek çakımında söyleme ihtiyacını, kendisi de zamana ihtiyaç duyan söyleme yetisine yabancılığı ifade eder. Yeterince görmüş olduk. Yeteri kadarına sahibiz. Yeterince bilmiş olduk. Bu, yazarken yeniden başlamakta başka bir şeyle sonuçlanmayan, bir gün onu şu satırları yazmaya götüren bir kopuştur: "Size ne yazmamı bekliyorsunuz benden...?" Sıkıldığımızı, aptallaştığımızı, serseme döndüğümüzü, bıktığımızı, başaramadığımızı, vb. vb.! Bu kadar, söyleyebileceğimiz tek şey bu ve diğerlerini de eğlendirmedeği için bu, sessiz kalmak zorundayız." Kıbrıs'tan gönderdiği mektuplar, iyi edebiyattan alayan amatörlerle genellikle kötü yazılmış, hayal kırıklığı yaratan ve böylesine büyük bir yazara yakışmayan yazışmalar gibi görünür. Doktor Fretet bu mektuplarda, bu "yamulmuş" ve

hatta yanlış üslupta, yıkıntı halindeki bir zekânın kanıtını görür. Tuhaf bir kanıt. Öncelikle, bu zarafetten yoksun, eli sıkı, düz üslubun diğeriyle aynı olağanüstü kuruluğa sahip olduğunu görüyoruz, ancak yazarken niçin uzaklaştığını anlayamadığımız sıradanlık düzeyinde, çünkü onun yaşam tarzı artık böyleydi. "Yakınlarına" *Illuminations* üslubuyla yazmak, tutarsızlığını işte burada ortaya koymaktadır ve bir yıkım işareti gibi görünen şey de bu tutarsızlıktır. Peki, eğer yazmak onun için artık hiçbir şey ifade etmiyorsa, dil neden Rimbaud'yu terk etmemiş olsun ki? Ayrıca bizi şaşırtan, mektuplarının kalitesizliği değil, tam tersine, işin yorgunluğu ve her türlü yadsıma yoluyla, ölüm döşeğinde bile kendi içinde Rimbaud'yu ölümsüzleştirmeye devam eden inatçı, dolambaçlı ve geri dönüşü olmayan öfkeli üslubudur.





Öykü

## *Hermès Psychagôgos*

Óðòç

XVII. MİM- Ölüler ister yontulmuş taştan lahitlere kapatılmış ister metalden ya da çömlekten kapların karnına konulmuş, isterse de dik, yıldızlanmış ve maviye boyalı bir halde, beyinleri ya da iç organları olmadan, keten şeritlere sarılmış olsun, onları sürüler halinde yönetiyor ve yol gösterici değneğimle yürüyüşlerine rehberlik ediyorum.

İnsanların göremedikleri dik bir keçi yolunda ilerliyoruz. Yosmalar bakireleri, katiller filozofları, anneler çocuk doğurmayı reddedenleri, papazlar da yalan yere yemin edenleri sıkıştırıyorlar. Zira, ister bizzat kendi elleriyle gerçekleştirmiş isterse kafalarından uydurmuş olsunlar, işledikleri suçlardan pişmanlık duyarlar. Ve yasalara, adetlere ya da kendi hatıralarına bağlı olduklarından şu dünyada hiç özgür olmadıkları için yalnız kalmaktan korkarak birbirlerine destek olurlar. Taş döşemeli odalarda, erkeklerin arasında çırılçıplak yatan yosmanın biri, düğününden bir gün önce ölen ve buyurgan bir şekilde aşk düşleri kuran bir genç kıızı teselli eder. Yollarda canilik yapan, yüzü kül ve isle lekelenmiş biri, elini dünyayı yeniden ihya etmeyi istemiş ve ölümü vaaz etmiş bir düşünürün alınına kor. Çocuklarını sevmiş ve onlar yüzünden acı çekmiş hanımefendi, başını kendi iradesiyle kısır kalmış bir yosmanın rahminde saklar. Tanrısına imanı konusunda kuşkusu olmayan ve kendini diz çöküp yalvarmaya zorlamış olan uzun cüppeli adam, vatandaşların gözleri önünde bedene, ve ruha dair tüm yeminleri bozan utanmazın omzunda ağlar. Böylece, hafızanın boyunduruğu altında yürüdükleri yolda, birbirlerine yardım ederler.

Sonra onları sükunetle akan suyu boyunca bıraktığım Léthé'nin kıyısına gelirler. Birileri kötü düşüncelerle dolu kafalarını suya daldırır, diğerleri kötülük yapan ellerini ıslatırlar orada. Tekrar ayağa kalkarlar; Léthé'nin suyu hafızalarını yok etmiştir artık. Hemen ayrılırlar ve her biri özgür olduğuna inanarak gülümser kendisi için.



# *Seyrek tanınma, bir eksiltmeyi ilgilendiriyor*

-“Bu inkar edilemez”

-“Ama düşünülemez de.”

Yani yok etmekle ilgisi vardı zayıf şeylerin birdenbire ortaya çıkmasının. Dış görünüşü onu tatmin etmezdi, ama kendi sınırlarını tanıdıkça, en güçlü tiksinti duygularının bile üstesinden gelerek görünürdü ortalıkta. Her şeyin, *baştan*, olabileceği fikri... Kısası, iç dünyasını tamamen kavramaya karar verdiğiinden, uzaklarda ondan da gelişmiş varlıkların görgüsüyle, başka türlü ifade edilemeyen, neredeyse fiziksel bir emin’liğin, başından beri öyle değilmiş gibi davranması, yani bunun gibi şeyler, kendilerine bir tanım atfedemeyecekmişiz gibi ilerliyordu içinde, “bunları açıklamalıyım” diyordu.

Vardığı tüm şeylerin yaşamdaki görünüşlerine bakmak istiyordu. *Elbette açıklamalıyım*, diyordu, kendini büyütebilen bir tohum olarak, canlı döngüyü, bu ana kadar onun nelerle yargılandığını bilmeliydi. Hemen herkese kesin gelen şeyi, apaçık arkada bırakmak gerekiyordu. Ruhun ödün vermeyen hızlı çıkarımları, önüne katacağı onu.

İlerlemek için, kendini takip eden bir ilişki gereklidir; zorunlu bir bağ kurma çabası olarak değil, tinsel yanın hükmedilmeyen mevcudiyetini tasarlayabilmek için. Yaşamın genel düzeyine bağlı olan şeyler... Tesadüfen ileri sürülmüş fikirlerin bile bir tasarımının olduğu... Bütün varlıklar, daha çok gelişmişleri de, dedi, kendi belirlenmişliğine doğru söker kendini.

Abartı da sayılmazdı. Ama yine de tam manasıyla başka türlü de ifade edebilir miyiz, diye düşünmüyor değilim, ya da onun bu tuhaf anlayışı başka bir ifadeye sürüklüyor beni. Bilmiyorum... Sanırım bir sürü değerli şeyi, birbirine karıştırıyor. Oysa böyle kusursuz bir arayış, kusursuz bir açıklamayı beraberinde getirirdi. Benliğinin tüm nitelikleriyle, hiç durmadan devam etme kararı alıyor. Çünkü tüm güzel durumların, gerçekleştiği zamanları bulup, tutup çıkarıyor, bende de olduğunu söylüyor birçoğunun. Güzel dünya. Söylence potansiyeli taşıyan çabuklukları da meşgul oldukları şeylere geri veriyor. Başka ülkelerde de, başka mezarlıklarda da, kendinden yüksek bir dünyanın etkilerini görme arzusuna, niyet ettiğinden uzun sürmesine... yani, bunları açıklama çabasının nasıl bir şey olduğuna...

İradenin son derece inanılır tarafı, kesin uyarımlarıdır, diyordu. Gözlerinden fıskıran eminlik, bunun başka şeylere de etki etmesi, imkansız kılmıyor ilerlerken *değişimi*. Kendini mevcut tüm niteliklerden sıyırdığında, şöyle sormuştu: Sesin, müdahale olmadan, hiçbir şeye çarpmadan, hiçbir şeyle karşılaşmadan yine yaşam olduğunu düşünebilir miydi? En mümkün tanımını, uysal yöntemlerle birdenbire karşısında bulabilir miydi?

-Belki de tüm bunlar için, her şeyi öngörmeye yönelen bir sıvı gibi hareket edecek zavallı beden kopyaları, bulunacaktır, demişti. Büyük olasılıkla bilmek istiyordu yerini başkasına bırakmayı.

Orada, böyle şeyler gerçekleşmiş olmasa da, kendini canlı ya da değerli duyumsamak isteyen her şeyin, hakkıyla insan derisine nüfuz edeceği bilinir. Doğru tonlamayı göstererek, ezici bir biçimde benzediği şeyleri benimsemenin en ilginç yolu bulunacaktır:

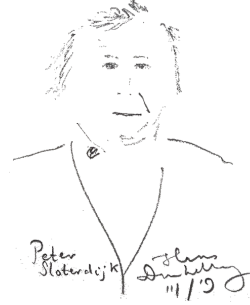
Kayaların görünmeyen yüzü.

Kendine has biri, devam ediyor aramaya. Hatta... şeylerin kendini sığınağa sunması gibi bir şeyi açıklamaya.

Düzyazı

PETER SLOTERDİJK (ÇEV. CANDAN DİNÇ)

# Uzamanın Poetikası Üzerine Kendimle Söyleşi<sup>1</sup>



**PETER SLOTERDİJK:**

Bay Sloterdijk, sferler<sup>2</sup> üzerine üçlemenizin parçası olarak, uzamı kilit antropolojik kategori olarak yorumlayan bir teori kurmaya giriştiniz. Bu vurgunun nedeni ne?

**PETER SLOTERDİJK:**

Uzamdan söz etmeliyiz çünkü insanların bizzat kendileri yarattıkları uzamda etkiye sahiptir. İnsan evrimi, ancak insanın ortaya çıkışını belirleyen tecrit gizemini [Insulierungsgeheimnis]<sup>3</sup> de aklımızda tuttuğumuz takdirde anlaşılabilir: İnsanlar, kendilerini önceki kültürlerin kuvözünde evcilleştirmişti. Bizden önceki nesillerin tümü, doğada asla konaklamayacağınızın farkındaydı. İnsanın, bir milyon yıl önceye tarihlenen atalarının konakladıkları yerler, muhitlerinden uzaklaştıklarını gösteriyordu.

**P.S.:**

Üçlemenizin üçüncü cildinde mimari hakkında etraflı bir bölüm, “İç Mekanlar: Köpük Mimarileri” var. Neden böyle kışkırtıcı bir metafor seçtiniz?

<sup>1</sup> Yazının orijinali Harvard Design Magazine’de yayınlanmıştır.

<sup>2</sup> ‘Sphere’ sözcüğünü Türkçeye çevirmeden sfer olarak kullandım, yazara dair metinlerde küre olarak çevrildiği örnekler gördüysem de, küre manasındaki ‘globe’den daha çeşitli anlamlara (küre, katman, alan, çevre, muhit, sınıf) gelmesini, yazarı kadar esinleyici buluyorum. (Ç.N.)

<sup>3</sup> Insulierungsgeheimnis birleşik kelimesindeki geheimnis sözcüğü sözlükte bulunmamaktadır, sır, gizem anlamındaki geheimnis (Deutsch-Türkisches Wörterbuch, Von Karl Steuerwald, Otto Harrassowitz Wiesbaden) sözcüğü hatalı yazılmış olmalı. (Ç.N.)



**P.S.:**

Her şeyden evvel, felsefi bir gerekçeyle: Dünyayı ev ve yuva ile eş tutan kadim Avrupa eski kozmolojisini aslında sürdürecektir halde değiliz. Klasik metafizik, yalnızca birkaç yerde -örneğin Hegel ve Heidegger tarafından- vurgulanan, dünyanın bizzat bir ev karakterine sahip olarak yorumlanması ve Batı kültüründe insanların sadece ölümlüler değil evin sahipleri de olarak kavranması gereğine dair örtük bir motife yaslanan bir fantazmadır. Bir bütün olarak dünyayla bağlantıları, kozmos denen kalabalık bir yapıda yaşayan karıncalarınkine benzer. Demek ki sorular şöyle: Modern düşünce bu ev ve dünya denkleminde neden veda etsin? Modern insanın sosyal ve mimari mahfazalarda yaşayışını düzenlemek üzere neden yeni bir imaja ihtiyacımız var? Köpük kavramını neden öneriyorum?

Yalın cevap şu: Çünkü, Aydınlanma'dan bu yana, dünyayı yaşamaya değer bir yer olarak görmek için evrensel bir eve artık ihtiyacımız yok. Bir *unité d'habitation* [yerleşim birimi/mesken (Ç.N.)], istiflenebilecek sayıda yerleşilebilir hücrelerdir. Yerleşilmiş hücre motifi vasıtasıyla, insan yaşamının tüm biçimleri için geçerli olan fakat kozmik totalizasyonu varsaymayan küresel buyruğu destekleyebilirim. Örneğin, bir apartman blokundaki hücrelerin üst üste yığılması, artık klasik dünya/ev mevcudiyetini değil, mimari köpüğü, nispeten durağan kişisel dünyalardan meydana gelen bir çoklu-oda sistemini üretir.

**P.S.:**

Dünya-ev'in veya her şeyi-kuşatan kürenin, köpük baloncuklarına dönüşmesi bir entropi imajı mı?

**P.S.:**

Aksine, modernitede, klasik birlik kavramı altında, mümkün olandan çok daha fazla karmaşıklık kurulmuştur. Metafiziğin, güçlü basitleştirmeler alanı ve dolayısıyla teselli edici bir etkiye sahip olduğunu unutmamalıyız. Köpüğün yapısı, tek-katmanlı bir zihniyetle bağdaşmaz; bütün, artık büyük, yuvarlak bir bütün olarak betimlenemez. Devasa değişikliği işaret etmek için bir anekdota değineyim izninizle: Albert Speer, Berlin'deki devasalık-manyacağı yeni Reich Chancellery tasarımlarının başlangıçta kubbeyi taçlandıran 290 metreden yüksek bir gamalı haç planlandığını anımsıyor. 1939 yazında bir gün Hitler dedi ki: "Dünyadaki en büyük binanın tacı, yerküre üzerindeki kartal olmalı." Bu söz, emperyal tek-merkezci düşüncenin brütalist restorasyonunun bir kanıtı sayılmalıdır. -Hitler bir an için klasik metafiziğin ıstırabına müdahale etmişçesine. 1920 civarında ise tersine, teorik biyoloji[Theoretische Biologie]nin temelleri üzerine düşüncelerinde Jacob von Uexküll şunu doğrulamıştı zaten: "İnsan dünyasının yaşayan bütün canlılar için ortak bir evre oluşturduğuna inanmak bir hataydı. Her canlının, tıpkı insanların sahip olduğu özel aşama kadar gerçek olan kendine özel evresi vardır... Bu içgörü, ufkumuzu aşan ve sonsuz boyutlara varacağını varsaydığımız kadar şişirdiğimiz sabun köpüğünün tek bir baloncüğünden oluşmayan bir şey olan, aksine her yerde binişen ve kesişen, sınırı dikkatle çizilmiş olan evrene yepyeni bir bakış getiriyor." Le Corbusier, iyi bir binanın esasını açıklamak için sabun köpüğü balonu imajını kullandı: "Sabun köpüğü balonu, içindeki nefes eşit dağılır ve içi iyi düzenlenirse tastamam uyumludur. Dışarı, içinin ürünüdür." Bu ifade, sferolojinin aksiyomu sayılabilir: Yaşam uzamı, ancak içlerinin önceliği şartıyla açıklanabilir.

**P.S.:**

"Köpük mimarileri" araştırmanızda, modernitenin ikamet konusuna açıklık getirdiğini yazıyorsunuz. Bununla ne demek istiyorsunuz?

**P.S.:**

Burada, Walter Benjamin'in Pasajlar Projesi'nde sözünü ettiği bir fikri geliştiriyorum. O, insanların her dönemde kendilerine iç mekanlar yaratmaya adandıkları yolundaki antropolojik varsayımdan yola çıkıyor ve aynı zamanda da bu motifi, görünen zaman-aşırı oluşundan kurtarmaya çalışıyor. Bu yüzden şu soruyu sorar: Kapitalist insan 19. yüzyılda iç mekana ihtiyacını nasıl ifade eder? Cevap: İhtiyaçlar arasından en arkaik olanını, korunaklı adalar inşa ederek varoluşu bağışıklama ihtiyacını, düzenlemek suretiyle en ileri teknolojiyi kullanır. Pasaj söz konusu olduğunda, modern insan mümkün olan en geniş iç mekanı inşa etmede cam, ferforje ve prefabrike parçaları bir araya getirmeyi tercih eder. Bu yüzden, Joseph Paxton'un 1851'de Londra'ya diktiği Crystal Palace, model niteliğinde bir binadır. Saykodelik kapitalizmin uzam fikrinin mükemmel ifadesini ortaya koyan ilk hiper-iç mekanı oluşturur. Bu, daha sonraki tüm tema parkı iç mekanlarıyla etkinliklere ilişkin mimarilerin prototipidir. Pasaj, dış dünyanın feshini iptal eder. Açık pazarları ortadan kaldırır ve içeriye, kapalı bir alana getirir. Salon ve pazar gibi uzlaşmaz mekan tiplerinin melezini burada oluşturur. Benjamin'in teorik yönden çok heyecan verici bulduğu buydu: 19. yüzyıl vatandaşı, odasını bir kozmosa açındırmak ve aynı zamanda bir odanın dogmatik formunu evren üstünde taklit etmek istiyor. Bu, 20. yüzyıl alışveriş merkezi ve spor stadyumunun yanı sıra apartman daireleri tasarımında da mükemmelleştirme trendini ateşliyor -bunlar, modern inşaatın yani mikro-iç mekanların ve makro-iç mekanların inşasının üç modeli.

**P.S.:**

Bir defasında Le Corbusier, devrim ile mimari arasında bir tercihte bulunmamız gerektiğini söylemişti. Mimari lehine karar verdi. Bunu, oyunu, ikamet şartlarının izahı yönünde kullandığı anlamında mı yorumlarsınız?

**P.S.:**

*Devrim*, izahı tarif etmede besbelli yanlış seçilmiş bir sözcük. Bir mühendis daima daha iyi teknolojiyi tercih eder. Devrim niteliğindeki evreler gerçek potansiyel kabiliyetler içermediği sürece hiçbir şey başaramazken, başarılı olan her şey işler durumdadır. Bugün kimsenin hangi programların duyurulduğunu değil de hangi programların yazıldığını sorması da bu yüzdendir. Yazmak, bir yetenek arketipidir: Yazının icadı, mevcut haliyle dünyanın alt üst edilmesinin başlangıcını işaret eder. Şeyleri yeni bir tarzda ele almayı benimseten etki budur. Bu arada modern apartman daireleri, hane halkının hayatını anlatan teknik aletlerle doludur. Mevcut aletler artık kulpsuz, çünkü yerini düğmeli aletlere bırakan aletlerdeki kulplar demode bir evreye ait: Parmak ucu işlemleri dünyasına gelip dayandık.

**P.S.:**

Benjamin'e dönersek: Başlıca iç mekanlara dair göndermesini ne ölçüde kapitalizmin bir izahı olarak görmeliyiz?

**P.S.:**

Tıpkı Freud'un rüyaları açıklığa kavuşturmaya çalıştığı gibi, Benjamin de bir nevi kapitalizmin rüya yorumuna niyetlendi. İzah etmeye dair çalışmam, dünya-içinde-varlık'ımızın uzamsal dinamizmine göndermede bulunuyor. Yaratılan her formun nasıl bir yansıtma içerdiğini göstermek istiyorum. İnsanlar hareket etmeyi, odalarını, mekanı ve hatta içinde yaşadıkları unsuru dahi değiştirmeyi seven hayvanlardır. Andy Warhol'dan alıntılırsak, daima "A'dan B'ye gidip dönme"de yaşarlar ve böyle oluşları da her yeni mekana daha önce buldukları başka bir mekanın anısını götürmeleridir. Diğer bir ifadeyle, mutlak nötr bir alan yaratamaz veya tamamen yeni bir alan icat edemezsiniz; daima bir diğerinden, öncekilerden farklılığa denk düşen alanlar yaratırsınız. Homo Sapiens, doğum öncesi şartların anılarıyla donanmış olmasından kaynaklanan yansıtmacı bir dinamizme sahiptir.

**P.S.:**

Bu doğum öncesinin, *Sferler* projenizin “Baloncuklar” başlığı verdiğiniz ilk kısmındaki laytmotif olduğunu düşünmekte haklı mıyım?

**P.S.:**

Sferler ı [Sferler üçlemesinin ilki (Ç.N.)] aslen güçlü bir mahremiyet kavramı geliştirmeye adanmıştır. Bunun için, (deyim yerindeyse) geri viteste olma haline yaklaşmak üzere alenen bir gerileme hareketi geliştiriyorum. İlk yüzler-arası fenomeni ele alıyorum. İzin verin izah edeyim: İnsanlar birbirilerine baktığında, fiziksel veya geometrik olarak yorumlanamayan, önem arz eden bir alan meydana gelir -yüzler-arası boşluk. Bu durumda, burnumun ucuyla sizin burnunuz arasındaki mesafeyi ölçmek için mezura kullanmam bir işe yaramıyor. Yüzler-arası ilişki, eşsiz denebilecek bir mekansal ilişki yaratır. Sonrakini, hayvanlar âleminde de inceleyebileceğimiz bir şey olan anne/çocuk yüzler-arasılığı diye tanımlıyorum. Sonraki adımında, insanlar birbirlerine duygusal olarak uyumlandıklarında iki kalbin yankılanan bir boşluk oluşturduklarında ortaya çıkan gönüller-arası ilişkileri yorumlamaya çalışıyorum -burada metaforik etmen büyüyor. Ve sonra, parmaklarımın ucuna basarak anne ile çocuk arasındaki en mahrem ilişkilere yöneliyorum: Bu süreçte, kadınların -en azından oluşmaya başlayan yaşamın perspektifinden bakıldığında- nasıl mimari birimler olduğunu açıklıyorum.

Kadın bedenleri birer apartman dairesidir! Şimdi, bu gayet sarsıcı tezin ardında doğal tarihe epey çarpıcı bir perspektif buluyoruz. Böcekler, sürüngenler, balıklar ve kuşlar - yani türlerin muazzam çoğunluğu- arasında genetik bilginin taşıyıcısı olan döllenmiş yumurta, bir dışsal rahim veya yuvanın niteliklerini belli belirsiz taşıması gereken bir dış ortamda yumurtlanıyor. Şimdi, memelilere uzanan evrim hattında inanılmaz bir şey oluyor: türün dışı üyelerinin vücudu, kendi nesli için ekolojik bir niş olarak belirleniyor. Bu, evrimde çarpıcı, derinlikli bir değişime öncülük eder. Gördüğümüz, türün dışı üyelerinin adeta çifte kullanımındır: Bundan böyle, bunlar yalnızca yumurtlama sistemleri değil (metabiyojik anlamda dişilik, bir yumurtlama sisteminin başarılı olması anlamına gelir), aynı zamanda artık, yumurtaları kendi içlerinde yapıp bedenlerini kendi nesilleri için ekolojik bir niş olmaya elverişli hale getirerek yumurtlarlar. Böylelikle, bütünleşik

anne hayvanlar haline gelirler. Sonuç, dünyada evvelce mevcut olmamış türden bir olaydır: doğum. Asli bütünsellikten hareketle birey olarak yolun sonuna gidişi düzenleyen proto-dramadır. Dolayısıyla doğum biyolojik olarak gecikmiş bir olaydır ve ontolojik sonuçları vardır. “Doğmak” ifadesi hayvani yanı vurgular; “dünyaya gelmek” ise ontolojik farkı belirtir. Bunu izah etmek için çok keskin bir muhakeme gerekir.

**P.S.:**

Bu birincil esas yaşantının yansımalarının sonraki bütün mimari faaliyetlerde etkili olduğunu mu söylüyorsunuz?

**P.S.:**

Kesinlikle. Yansıtmanın yaratıcı yönü burada ortaya çıkıyor. Yansıtma, psikanalizde olduğu gibi, sadece duygulara (yani karışık duygulanımlara) değil, bir başına uzamsal yaratım sürecine açıkça atıfta bulunur. Öyleyse, şunu sorarsak: Doğmuş olmanın izlerini taşıyan canlılar nasıl bir iç mekana sahip olmak ister? Cevabın şöyle olması gerekir: Şüphesiz, bu arkaik koruma halinin izini sonraki kabuk inşalarına yansıtmalarına imkan veren iç mekanları tercih edeceklerdir. Hayata yönelik kabukların inşası, dış ortamda bir dizi rahim tekrarı yaratır. Mimarlar, biyoloji ile felsefe arasında durduklarını anlamalıdır. Biyoloji çevreyle, felsefe dünyayla uğraşır.

**P.S.:**

Fakat bu, insanın mekana dair ihtiyaçlarının çeşitliliğini izah etmiyor. Her birey, “arkaik koruma hali”ne dair arzusunu bu yolla iletmez. Birçok insan, dar alanlarda kendini kilit altında hisseder ve klostrifobik tepkiler gösterir. İnsanları mağarada yaşayanlar ve ağaçta yaşayanlar olarak ikiye ayırabiliriz –ilkinin önemseddiği kabuğa olan sevgiyken, diğerininki havadarlığa duyulan sevgidir.

**P.S.:**

Kendimi daha iyi anlatamazdım. Sferler teorisi her şeyi açıklama arzusunda değildir. Evrensel bir teori değil, mekana dair yorumlamanın açık bir biçimidir. Bu arada, doğum öncesi dönemin bakış açısından her türden uzam formunu izah edebilirsiniz -bir yanda geniş okyanussu uzamlar, diğer yanda cehennemsi kısıtlayıcı uzamlar. Sferler 1, genel olarak mikro-sferolojik olayları ele alır. Mikro-sferolojiyi iç mekanın genel teorisi olarak anlıyorum. Bu fenomenler, her zaman kişilerarası yapıdadır ve bana buradaki paradigmayı sağlayan şey ikili ilişkidir. İnsan ikilisini nasıl yorumlamamız ve doğum öncesindeki proto-öznelerarası hale kadar nasıl takip etmemiz gerektiğini gösteriyorum. Burada keşfedilen, bunun başlangıçta bir anne-çocuk değil, anne/plasenta ilişkisi olduğudur. Orijinal ikiye katlanma, sözüm ona psiko-akustik göbek kordonunun oluşturduğu bağ tarafından kişi-öncesi seviyede gerçekleşir. Bu konuda, bu çetrefilli alanda çalışmış olan Alfred Tomatis ve diğer yazarların düşüncelerinden yararlanıyorum. Onlar, asli bağlanma organının ceninin kulağı olduğunu kabul ediyor. Bu, postülaları kabul edenler için irkiltici derecede heyecan vericiyken, bunun konu edilecek bir şey olduğuna inanmayanlar için saçmalık.

**P.S.:**

Açıklama eyleminin buradaki rolü nedir?

**P.S.:**

Açıklama yalnızca -oturma, çalışma, sevme gibi- yaşam olgularını aydınlatmak için kullandığımız kavramsal araçlara dair bir mesele değildir; bilişsel bir süreçten ibaret değildir. Aksine, gerçek detaylandırmaya ilişkindir. Bu ancak bir ifade veya üretim mantığı kullanarak başarılabilir. Söylememe gerek yok, burada Marksist ve/veya pragmatist antropoloji geleneğini izliyorum. İnsan elinin oluşumunu (veya daha doğrusu el ile pençe arasındaki farkı) açıklamak için doğa tarihinin tamamının gerektiği nasıl doğruysa, sesler ve diller arasındaki farkı açıklamak için bütün kültür tarihine ihtiyacımız olduğu da aynı şekilde doğrudur.

Örtük olan her şeyin açık hale getirilmesi gerekmez. Bir açıklama, yalnızca yaşam bağlamının teknik olarak yeniden inşa edilebilecek kısımlarını içerir. Girişimimin ardındaki varsayım, metabiyolojik bir önermedir: Teknoloji dediğimiz şey, örtük biyolojik ve toplumsal bağışıklık sistemlerinin yerine açık toplumsal bağışıklık sistemlerini koyma girişimine dayanır. Değiştirmek istediğiniz şeyi sıradan bir kullanıcının anlayabileceğinden daha iyi anlamalısınız. Bir protez yapmak istiyorsanız, yerine geçeceği organın işlevini orijinalinin kullanımına göre daha kesin bir şekilde tarif edebilmeniz gerekir. Burada gerçek işlevsel ifadeden genel seviyeye ve ardından olası işlevsel muadiline dönersiniz. Ve işlevselcileri her zaman şu iki soruyu sormalarından tanıyabilirsiniz: İlk, Sistem mevcut haliyle neyi başarıyor? ve sonra, Bunun yerine ne yapılabilir?

**P.S.:**

Mimarlar bu konuda gayet iyidir. Özel bir konut inşa ederken şunu sorarlar: Bu mahrem alanın özellikleri neler olmalı? Neleri yapabilmeli? Her şeyden önce, rahatlık veren koruyucu bir alandır. Bunu teknik araçlarla nasıl temsil edebiliriz? Mimarlar muhtemelen “Sarılma isteği yaratan yerler inşa etmeliyiz!” diye düşünür.

**P.S.:**

Ve bu muhtemelen hedeften pek şaşmayacaktır. Sarılma isteği veren bir yerin neyi temsil ettiğini sorarsanız, işlevsel analiz açısından “inziva atmosferinin önceliği” kavramına varırsınız. Ve eğer böylesine gözlerden uzak bir atmosferin önceliğini, aslında atmosferik ortamın önceliğini fark ettiyseniz, o zaman mimarlar bundan kesinlikle geometrik ideolojileri başlangıç noktası alamayacakları sonucuna çıkarabilirler. Aksine, uzayın atmosferik etkisi bakımından düşünceleri gerekir.



**P.S.:**

Bu, güçlü bir çeviri eylemi gerektirir. Mahremiyet, mekansal olarak birçok farklı şekilde ifade edilebilen öznelerarası bir kategoridir.

**P.S.:**

Dediğim gibi, öznelerarasılığı fiziksel olmayan bir mekansal ilişki olarak yorumluyorum. İnsan tipinden yaratıklar bir aradalık yoluyla karşılıklı uyum etkisi yaratabilirler. Aşık çift örneğinin apaçık gösterdiği gibi, aşıklar zaten şu ya da bu şekilde birliktedir zaten; birlikte olduklarında belli bir dereceye kadar birbirlerinin içindedirler. Bu, klasik “Benim yerim mi seninki mi?” şeklindeki aslında gereksiz soru anlamında. Dahası, güzel bir açıklama örneği de getiriyor: Bu, zaten-beraberken-beraber-bir yere- gitmek, aşıkların bir aradalığının ima ettiği şeyin kinetik izahıdır. İkisi zaten dolaylı olarak birlikte olduğundan, açık yer tayini seçeneklerinin bir listesine sahiptirler.

**P.S.:**

Modern yerleşim yaşamı açısından açıklama sürecinin neler başarabileceğini göstermek için mimari örnek olarak daireyi alıyorsunuz.

**P.S.:**

Dairenin inşasını, tek kişi için bir dünya-ada yaratılması olarak yorumluyorum. Bunu anlamak için *dünya* kelimesinin yalnızca Tanrı'nın ve diğer şen şakrak gözlemcilerin önlerindeki büyük toplam anlamına gelmediğini kabul etmeniz gerekir. Başlangıçtan itibaren dünyalar çoğul olarak sahneye çıkar ve adasal bir yapıya sahiptir. Adalar, dünya modelleri olarak yaşanabilir dünyaların minyatürleridir. Bu nedenle, minimal düzeyde tamamlanmış, dünya olabilir bir adanın nelerden oluştuğunu bilmek gerekir. Yaptığım “tecritler” [Insulierung] üzerine çalışmada, üç farklı ada tipini birbirinden ayırıyorum: hayata düşman ortama tamamen implante edilmiş bir yaşamdünyası olarak yerleştirilen bir uzay istasyonu gibi, mutlak ada; ayrıca bitki seraları gibi göreceli adalar var (sadece,

iyi bilinen Biyosfer II deneyini düşünmek yeterli); ve son olarak insanların ortaya çıkabileceği tarzda inşa edilmiş alanlar, antropojenik adalar. Kendini yalıtan, insan kuvözünü anımsatan dinamik bir sistem oluştururlar. Maymunları yerleştirirsiniz ve insanlar çıkar. Peki bu nasıl olur? Darwinci ve felsefi bir tarzda tartışırsak maymunlar nasıl kendilik [*Selbstverhältnisse*] koşullarına girebilir? Antropolojik lokomotif nasıl çalıştırıldı?

İnsan-üreten adayı, insan yaratma etkisinin tetiklenebilmesi için, her bir boyutu içinde var etmesi gereken dokuz boyutlu bir uzam olarak tanımlıyorum. Eğer tek bir boyut eksikse tam bir insan elde edemezsiniz. Her şey elin yeri olan kirotopla başlar. Peki insanın orta çıkışıyla elin ne ilgisi var? Bu sorunun cevabı, temel pratiği, eylem teorisinin ilk versiyonunu getirir. Daha sonra, kendilerini işitmekle oyalanan gruplardaki ses uzamı olan fonotopları ele alıyorum. Bunu daha sonra, ortak mağaraların derinliklerindeki üyeliklerinin (ortaklarının) kapladığı uzam olan uterotop takip eder; termotop, sıcaklık küresi veya şımartıldığı uzam; ve erototop kıskançlığın yeri ve arzusunun alanı. (Belirtmek isterim ki, türe özgü kıskançlığın ortaya çıkışı, insanın ortaya çıkışı açısından had safhada önemliydi. Çünkü insanlar, diğer insanların yaptıklarını her zaman dikkatle ve kıskançlıkla izleyen, hatta başarılı hareket edenleri, sanki diğerlerinin ne yaptığını izlemiyormuş gibi, taklit eden hayvanlardır.) Diğer boyutlardan ergotop savaş ve çaba alanıdır; tanatotop dini sembollerin egemen olduğu ölülerle bir arada yaşama alanı; ve son olarak nomotop yani gruba normatif bir omurga veren, hukuki gerilimlerin alanı. Buckminster Fuller'in gerginlikler teoremi buna önemli bir rol atfediyor.

Daire kültürünü, bu adalar genel teorisinden türetebiliriz, çünkü bir apartman dairesi ancak bir birey için olabildiğince eksiksiz bir dünya olarak ikna edici olduğu takdirde işlerlik kazanabilir.

**P.S.:**

Buraya dek, bu tanım, yerleşen bir varlık olarak insanın ve yerleşmenin tanımını içeriyor gibi görünmüyor.

## P.S.:

Evlerin, evvelce zaman öldürme makineleri olduğunu anlamak gerekiyor. Aslında, ilkel bir çiftlik evinde insanlar, etkileyemedikleri ama Tanrı'ya şükür düzenli şekilde gerçekleşen sessiz bir olayı, yani tarlalarda ektikleri tohumların ürün vereceği anı beklerler. Bir diğer deyişle, başlangıçta insanlar bir evde sadece yaşıyorlar, çünkü evin dışındaki bir olayı beklemenin ödüllendirici olduğu kanaatini kabul ediyorlar. Tarımsal dünyada, evlerde yaşamının zamansal yapısını, bekleme zorunluluğu bakımından anlamak gerekir. Bu tür evde-olma kavramına, ilk kez Ortaçağ'da Kuzeybatı Avrupa'da daha geniş kapsamlı bir kent kültürünün tekrar baş gösterdiği dönemde meydan okundu. O zamandan itibaren Avrupa nüfusunun giderek artan bir kısmı sabırsızlık veya bekleyememe kültürünün etkisi altına girdi. Goethe'nin devrinde Almanya nüfusunun yüzde 20'si kentleşmişti, yüzde 80'i hala eski tarım şartlarında yaşıyordu. Bu bağlamda, kırsal yaşamın son düşünürü olarak kabul etmek istediğim Heidegger, varoluşsal zamanı bekleme zamanı, yani can sıkıntısı olarak yorumlamaya devam ediyor. Bu bekleyişin ulaştığı olay, aslında son derece basit bir olaydır, yani işlenmiş tarladaki şeylerin olgunlaşmasıdır. Filozof, şehir dünyalarının işlenmiş tarla formu alamayacağını aklından çıkarmadan, bu işlenmiş alanı dünya tarihine eşitliyor. Kentte şeyler olgunlaşmaz, üretilir.

Dünyada-olmanın askıya alındığı ve evin bir bekleme yeri olduğu yerleşilmiş hayatın tanımından, önemli buğdayın önemsiz samandan ayrıldığı ve karşılamaya konu bir yer olan eve doğru ilerliyorum. Ev bir yerleşme imalathanesidir. Orada çok zaman geçirmek suretiyle, sizi kuşatan ortamla alışıldık birim haline gelirsiniz; alışkanlık yoluyla mesken tutarsınız [you in-habit by habit; İngilizce'de oturmak-ikamet etmek-mesken tutmak fiili, içinde alışkanlık kelimesini barındırır, metinde bunu vurgulamak için inhabit kelimesi in-habit olarak kullanılmış. (Ç.N.)]. Bu bir kez becerildiğinde, alışılmadık olanın ilk kez göze çarparcağı bir arka plan yaratılmış olur. Yerleşik hayat bu bakımdan diyalektik bir pratiktir, kendisini karşıtı için kullanışlı hale getirir.

Üçüncü adımda gömme veya batırma teorisini geliştiriyorum. Burada, Heidegger'in ileri sürdüğü felsefi "içinde-olma" teorisi yol alıyor. Bir şeyin içinde olmanın ne anlama geldiği sorusuna cevap veriyorum. Bu nasıl oluyor? Bu soruları, içinde-olmayı mimari paradigma açısından yorumlayan Paul Valéry'nin ifadelerine göre örneklendiriyorum: Ona göre mimarlık, insanların insanları insan yapımı eserlere kilitlemesi anlamına geliyor. Burada inşaat sanatının totaliter yanına değiniyoruz.

Nihayet, açıklamanın dördüncü safhası olarak, yerleşim olgusunun temel sinir merkezini, yani evin mekansallaştırılmış bir bağışıklık sistemi olarak kaderini gösteriyorum. Burada özellikle tasarlanan atmosferin boyutuna, bir binada soluduğumuz havaya odaklanıyorum. Modern mimari serüveninin bir parçası da, varlığın görünürde gayrimaddi yanlarını -yani insanın atmosferik bir ortamda ikametini- teknik ve estetik açıdan açığa çıkarmasıdır. Modern mesken sanatı, insan konteynerleri tasarlamının daha önceki seviyelerine geri dönemeyecektir.

Bu adımlardan sonra, (stadyumla birlikte) apartman dairesinin 20. yüzyılın önde gelen mimari ikonu olduğunu iddia ederken ne demek istediğim açık hale geliyor. Günümüzde, içeriği düşünmek için bir monadolojiye ihtiyaç var. Bir adam -bir apartman dairesi. Bir monad -bir dünya hücresi...

**P.S.:**

... ve mimari Modernizmin başlarındaki mesel şuydu: bekâr bir kişi bir -apartman dairesi.

**P.S.:**

Doğru. Modern apartman dairesinin inşası, bekârlık temelindeki bir ontolojiye dayanmaktadır. Nasıl modern biyoloji, yaşamı bağışıklık sisteminin başarılı safhası olarak tanımlıyorsa, biz de modern mimari teoride varoluşu tek kişilik hane halkının başarılı safhası olarak tanımlayabiliriz. Her şey apartman dairesinin iç katmanına çekiliyor. Dünya ve ev harmanlanıyor. Eğer tek kişilik bir varoluş başarıya ulaşabiliyorsa bu, ancak, bir apartman dairesini yekpare bir dünya protezine dönüştüren mimari payanda sayesinde olacaktır. Dolayısıyla, Erken Modern mimarlar kendilerini insanlığa şekil verenler olarak görmekte haklıydılar. Megalomani etkisi hesaba katılmazsa, geriye kalan, tek kişilik apartman dairelerinin mimarlarının tarihsel olarak tekil bir insan tipinin kitlesel versiyonunu mümkün kıldığıdır -bu olsa olsa, münzevi Hıristiyan keşişlerin daha önceden kavradıklarıydı.

**P.S.:**

Apartment dairesini, bir kendiyile-ilişiler atölyesi olarak tanımlıyorsunuz. İnsanlık tarihinin, avcılık ve çocuk yetiştirmede ilkel bir işbölümüyle sürüler oluştuğu zaman başladığını akılda tutarsak hemen hemen özerk şekilde yaşayan, üreyen bu benzersiz insan tipinin ortaya çıkışı biraz can sıkıcıdır. Burada iki sorum var: Az önce mahremiyeti, ikili mahremiyeti, mekanı kuran bir şey olarak tarif ettiniz. Apartment dairesi kültüründe bunlardan hayatta kalan nedir? Ve, tekillik ile kitlenin, yalnızlıkla topluluğun uç kutupları arasında, mekanı etkileyen birlikte var olma formları yok mu?

**P.S.:**

İlk soruyu cevaplamak daha kolay: Apartment dairesi bireycilerin, kendileriyle çift oluşturmalarını sağlayan bir süreç keşfettiler -bu arada, daha önce söz ettiğim Andy Warhol, kasetçalarıyla evlendiğini öne sürerek bunu açıkça gösterenlerin ilkiydi. Modern otogami, kişinin kendi hayatını “yaşantılama” duruşunu tercih etmeyi ve hayatına yargılayıcı tarzda dışarıdan bakmayı içerir. Yaşantılama kültürü devrinde bireyler kendilerinde sürekli farklılıklar arar. İçteki Öteki olarak kendilerinden başkasını tercih edemezler. Kuvvetli bireycilik her zaman ikinci kutba ve kişilik yapısı bütünüün parçası

olan başka kutuplara doğru çekildiğinizi varsayar. Bu psiko-yapısal hareketin temeli, Avrupa kültüründe uzun zamandır atılmıştır ve unsurlarının izleri klasik antik çağa kadar izlenebilir. Buna örnek arketip, birkaç günde ulaşılan İskenderiye'nin güneyindeki Teb Çölü'ne dua etmek için giden münzevi keşişlerdir. Bildiğimiz kadarıyla, çeşitli ilişkileri barındıran bir iç yaşam sürüyorlardı; bunların en meşhuru, yalnız yaşadığı söylenemeyen, işkenceci ruhların sıkça ziyaret ettiği Aziz Anthony idi. Modern kelimelerle ifade edersek, yastığını halüsinasyonlarla paylaşıyordu.

**P.S.:**

Bugün olsa muhtemelen sakinleştiricilerin verildiği bir psikiyatri koşulunda kalırdı. Bu aşırı bireyleşme formunun otizmden farkı nedir?

**P.S.:**

Otistik kişi kendisine arkadaşlık etmesini sağlayacak iç ferahlığına sahip değildir. Bireyin kendini-tamamlama yapısının derin medya-antropolojik kökleri vardır ve ancak medya tarihiyle açıklanabilir. Kendini tamamlamanın asgari biçimsel koşulu sözde bireyin bir ikiliğe -gerçek veya hayali bir Ötekiye- entegre olması olgusundan meydana gelir. Yalıtılmış bireyin sosyal hayatına dair mesele daha zordur: Küçük-grup hayvanı Homo sapiens apartman dairesi dünyasında tek başına yaşayan biri olarak saf bireyci bir şekilde ikamet ederse ne olur? Apaçık iki olası cevap görünüyor: İlki, bireyin tek başına tüm sürüyü temsil etme oyunu oynaması. Bu, en az üç kuşağın üyesi olan on iki veya yirmi kişiyi iç dünyasında temsil etme görevini sezindirir. Böylece, gerçek Ötekilerin gıyabında eksiksiz bir toplumsal yapının simüle edilmesi gerekir.

**P.S.:**

Psikoloji, çoklu kişilik oluşumunu bir hastalık belirtisi, kişilik gelişiminde ciddi bir bozukluk olarak görür.

**P.S.:**

Bana göre çoklu kişilik, bireyin gerçek sosyal çevresinin kaybolmasına verdiği cevaptan başka bir şey değildir ve kronik sosyal uyarılma eksikliğine makul bir yanıttır. İkinci olasılık, modern ağ oluşturma pratiğine ilişkindir. Sürü, bir iPhone rehberi kılığında geri dönüyor. Yakın fiziksel birliktelik artık sosyalliğin gerek şartı değil. Gelecek tele-sosyalizmindir. Geçmiş, tele-sürü hayatı olarak geri dönüyor.

**P.S.:**

Toplumun boş olan merkezinin, nasıl yanıtıcı imgelerle dolduğunu anlatmak için Modernizasyonun Diyalektiği başlığını kullanıyorsunuz.

**P.S.:**

Sferler III'te, neden iki meş'um sözcük olan devrim ve kitleyi değil, aynı zamanda ancak şiddet-iddialı bir konformizmle erişilebilecek bir tutarlılık öneren "toplum" kavramını da kelime dağarcığımızdan neden temizlememiz gerektiğini açıklamaya çalışıyorum. 18. yüzyıldan itibaren kendisine "toplum" diyen insan topluluğu, kesinlikle, bireyler olarak adlandırma eğiliminde olduğumuz atomik noktalara dayanmayıp alt kültürler olarak yapılandırılmış ortamların bir toplamıdır. At sevenlerin dünyasını düşünün bir -hayat boyu içinde kaybolabileceğiniz, ama üyesi değilseniz görünmez olan devcileyin bir alt kültür. Mevcut sosyal alanda, hepsi dünyanın merkezini kendi bakış açılarına göre oluşturma eğiliminde olan, ancak diğerlerince yok sayıldığı derecede iyi de olan yüzlerce hatta binlerce ortam var. Ben bunları "bîhaberler-arası ortam" diye adlandırıyorum. Ve, başka şeylere ilaveten, körlük kuralı sayesinde var olurlar. Birbirlerini tanımıyor olabilirler, çünkü aksi halde üyeleri seçilmiş bir azınlığın uzmanlaşmış üyesi olma zevkenden mahrum kalırlardı. Meslekleri bakımından ortamlarla uğraşlarında polivalans/çokdeğerlikli olmaya durumu elveren sadece iki veya üç tip insan vardır: Bunların ilki, (en azından hemen hemen) herkes için konteynerler inşa eden mimarlardır; ikincisi, her kesimden kişileri romanlarına katan romancılar; son sırada da, her kesimden ölümlerin cenaze törenlerinde konuşan rahipler gelir. Fakat bu, listenin muhtemelen tamamı. Ayy, Latour tarzı yeni sosyologları unuttum.

Bir diğerk deyişle, bir yandan çoklu kişilik, öbür yandan tekil ağ oluşturucu -bunlar, bireyselleştirilmiş popölasyonlara açık bulduğum iki seçenek. Homo sapiensin istifçilik günlerindeki cihazlardan etkilenme şekli kuşkusuz aşılmazdır, ancak bu eski mirasın açıklanması aynı anda çeşitli yönlerde devam ettiğinden Homo sapiens hayatının protososyal unsurlarıyla yeniden meşgul olunabilir. Elektronik kabileciliği sürdürüyorlar. İkili motiflerdeyse tam aksine, mahrem ilişkiler o raddede izah edilir ki, mahremiyet kendini-tamamlamanın teknik ortamıyla tam manasıyla gerçekteştirilebilir. Uzun vadede, şimdiye dek bildiğimize benzemeyen insan türleri ortaya çıkıyor.

**P.S.:**

Erken Modernizm'den Kisho Kurokawa'ya, şehircilikten Constant'a kadar tarif ettiğiniz apartman dairesi modellerinin en parlak dönemi 1960'lardı. Sonra mimari yön değiştirdi ve şehir tekrar odak noktası oldu -yani şehir soyut, tanımlanamaz, indirgenemez bir şey haline geldi. Kapsül kavramı kalkıyor; sonra şehir kumaş olarak inşa ediliyor. Ağ kavramı, 1960'ların ütöpic bireyciliğini terk eden postmodernizmin ilerleyişinin başlangıcını işaret ediyor.

**P.S.:**

Kapsül mimari eleştirisi ne derece kent otizmi eleştirisi ise o derece haklısınız. Fakat tamamlayıcı bir riski işaret edeyim: Ağlara ve kumaşlara dair tüm konuşmalar varoluşsal uzamı etkisiz hale getirme eğilimindedir ve bunun kapsül bireyciliği kadar tehlikeli olduğunu düşünüyorum. Ağ düşünçesi, iki veya daha fazla kesişen çizgi veya eğri kavramının temelini oluşturan noktaları ve arayüzleri içerir ve size, kurucu unsuru nokta olan bir dünya sunar. Ağ teorisyenleri, radikal şekilde uzamsal-olmayan terimlerle, yani iki boyutlu olarak düşünürler; çevreleriyle ilişkilerini yorumlamada anoreksiya kavramını kullanırlar. Onların grafikleri, bireysel dünya üyesinin, hacimsiz çizgilerin kesişimi olarak görüldüğünü ortaya koyuyor. Bunun aksine ben, birey unsurunun bile bir içsel genişlemeyi kapsadığını göstermek üzere, köpük baloncuğu veya dünya hücresi kavramını kullanıyorum. Nokta ontolojisine geri dönmemeli, düşünçemizde minimum değişken olarak bir dünya kurma kapasitesine sahip hücreyi almalıyız. Azıcık daha monadoloji bize zarar veremez: Monad, uzantıdan yoksun bir



nokta değildir; bir mikrodünya niteliği taşır. “Hücre” bireysel mekanın bir dünya şekline sahip olduğunu ifade eder. Kumaş ya da ağ metaforu size en iyi ihtimalle küçük düğümler verir, fakat bir düğümde ikamet edemezsiniz. Buna karşılık köpük metaforu, her bir hücrenin mikrokozmos, iç uzamsallığını vurgular.

**P.S.:**

Fakat metafor bir soruyu gerektiriyor: Mimarlık bağlamında sorulduğunda nereye gidiyor? Mimarlar, görüntüleri salt kelime anlamlarıyla kavrama eğilimindedir.

**P.S.:**

Bu yıllar önce olmuştu. Frei Otto, sabun köpüğünden doğa-benzeri veya organo-morfik uzamsal yapılar üretmeye çalışan Modern mimarlardandır. Köpük metaforu, entelektüel bir erdem taşır: Geleneksel mimari tarihinin taşıdığı aşırı basitleştirici Platonik geometrilere geri dönmemizi engeller. Köpükte dikdörtgen şekiller yok ve bu iyi bir havadis. Ve köpükler en azından ıslak ve otistik safhalarının ötesine geçmişse, artık ilkel sferik yapılar da yoktur. İçlerinde, pürüzsüz olmayan ve daha karmaşık geometrik kuralların geçerli olduğu yapılara erişmemizi sağlayan karşılıklı deformasyon kuvvetleri her zaman iş başındadır.

**P.S.:**

Dik açılara karşı elinizde ne var?

**P.S.:**

Bu farklı uzaylar teorisinin altında yatan fikir, ancak sferolojinin temelindeki alternatif taşıyıcı yapıların yansımaları da dikkate alırsak kavranabilir. Basınca dayanıklı klasik taşıyıcı yapıların, yerini esneme kuvvetlerine yani bütünlüğe gerilme birimlerine dayalı yapılara bıraktığı bir devirde yaşıyoruz. Elbette öncelikle Fuller'in iyi bilinen gerili bütünlüklerini (tensegrities), pnömomatik binaları ve 20. yüzyılın hava binalarını düşünüyorum. Yapıların yeni mantığı, bütün duvarların ve sütunların ötesinde işliyor. Gerili bütünlükler, köpük metaforlarından modern binalara teknik geçişi biçimlendirir. Köpük, özellikle bir sıvı çözeltide kabarcıkların birbirine neredeyse hiç değmeden yüzdüğü "bireyselci" köpük formunu bıraktığında bir tür doğal gerili bütünlüktür. Köpük eskiyip kurursa, ortaya karmaşık bir iç mimari çıkar. Birçok baloncuk patlamıştır; patlayan baloncuktan geri kalan hava daha sonra bitişikteki baloncuklara girer ve köpük içinden kurur. Güzel, morfolojik olarak ayırt edici çokdüzlemlili binalar yükseliyor. Tamamen ortaklaşa-izolasyon motifleriyle tarif edilirler, yani köpük hücresi kendisi ayrı olduğu gerçeğini komşusuyla paylaşır -benim duvarlarım senin duvarlarındır. Bizi birleştiren şey, birbirimize sırtımızı dönmüş olmamızdır. Ortaklaşa-izolasyon kavramı köpüklü biçimler evreninin temelidir. Dünya projelerinin ya da yaşam alanlarının ortaklaşa-izolasyonlu bir yapı içindeki komşuluğu, geleneksel fragmanter kültürlerdeki uzamların komşuluğundan farklı bir niteliğe sahiptir. Orada, sosyal olan her şey kısımdır -dünya ıssız bahçelerden oluşan bir yığındır. Marx'ın, Fransa'daki çiftçilerin durumunu anlatmak için 18. *Brumaire*'inde kullandığı patates çuvalı görüntüsü, ıslak köpüğün durumunun en iyi tanımıdır. Her hücre, bütün benzerliklerine rağmen, paylaşılan çevresine karşı kör, birbirine dokunmaksızın diğer hücrelerin yanından geçip gider.

**P.S.:**

Uzamanın psikososyal yapısının ne kadarı köpük metaforunda kalıyor ve uzamı oluşturmanın konstrüktivist yanından arta kalan nedir?

**P.S.:**

Bence köpük, mimarların yoğunluk dediği şeyin kullanışlı bir ifadesidir -kendisi de negantropik [negatif antropiye sahip (Ç.N.)] bir faktördür. Yoğunluk, psikososyal terimlerle, karşılıklı tahriş katsayısıyla ifade edilebilir. İnsanlar, birbirlerini baskılayarak, sıkıştırarak atmosfer yaratırlar. “Toplum” dediğimizin, nahoş komşular olgusunu ima ettiğini asla unutmamalıyız. Dolayısıyla yoğunluk, aşırı iletişimsel durumumuzun da bir ifadesidir aynı zamanda, ve bu arada egemen iletişim ideolojisi bizi, onu sürekli genişletmeye teşvik etmektedir. Yoğunluğa önem atfeden herkes ise, aksine, duvarları öven biri olup çıkacaktır. Bu yorum, şeffaf mesken idealini, iç ilişkilerin dışarıya -ve bunun tam tersinin de- yansıtılması idealini yerleştiren klasik Modernizmle artık bağdaşmaz. Günümüzde bir binanın nasıl yalıtılabileceğini tekrar ön plana alıyoruz, fakat bunu onun heybetiyle karıştırmamak gerekiyor. Bağımsız bir fenomen olarak bakıldığında yalıtma, komşularla birlikte yaşama şartlarının açıklanma biçimlerinden biridir. İnsanların aynı zamanda iletişimsizliğe sonsuz bir ihtiyaç duyduğunu kabul eden, insanların bir arada yaşamasının bir boyutunu anlatan, yalıtmayı öven bir kitap yazılmalı. Modernitenin diktatöryel özelliklerinin tamamı, aşırı iletişimsel antropolojiden kaynaklanmaktadır: Çok uzun bir zaman, aşırı iletişimsel insan imajına dair dogmatik kavram, naifçe benimsenmiştir. Köpük imajı vasıtasıyla, küçük formların bizi kitleyle kaynaşmaktan ve buna tekabül eden hipersosyolojilerden koruduğunu gösterebilirsiniz. Bu anlamda köpük teorisi, bir polikozmolojidir.

**P.S.:**

Yani her sabun köpüğü başlı başına bir evren mi?

**P.S.:**

Hayır, bu da fazlasıyla otistik bir yapı olurdu. Burada esasen, birlikte yaşamının ayrışık bir teorisine dair meselemiz var. Dünya-içinde-varlıkların tamamı ortakyaşamın özelliklerini taşır. Felsefecilerin bu kadar hararetle tartıştığı soru, burada, insanların ve nesnelerin bağlantı uzamlarında ortakyaşamı açısından sorulabilir. Bu, dördül bir ilişkiyi işaret eder: Varlık, birinin (1) bir başkasıyla (2) ve başka bir nesneyle (3) bir şeyde (4) birlikte olması anlamına gelir. Bu formül, isabetli bir dünya kavramına ulaşmak için kurmamız gereken asgari karmaşıklığı tarif eder. Mimarların bu düşünceyle bir alakaları var çünkü onlar için dünya-içinde-varlık bir meskende ikamet etmek anlamına geliyor. Ev, birisinin bir şey içinde birisiyle ve bir şeyle nasıl birlikte olacağı sorusunun üç boyutlu cevabıdır. Mimarlar, bütün uzamsal peşin-konumlanmaların [edat anlamındaki preposition sözcüğü pre-position olarak kullanıldığından peşin-konumlanma ile karşılaşmaya çalıştım (Ç.N.)] en esrarengizini, yani “içeri”yi kendi tarzlarında yorumluyorlar.

**P.S.:**

Neden “içinde” edatının esrarengiz olduğunu düşünüyorsunuz?

**P.S.:**

Çünkü hem içeride-kapsanmış-olmayı hem de dışarıda-olmayı vurguluyor. İnsanlar esrik varlıklardır. Heidegger’in terimleriyle söylersek, sonsuza kadar açıklıktaki dışarıda tutulurlar; asla bir mahfaza içine konamazlar -mezar haricinde. Ontolojik anlamda, onlar dünyadan “dışarıda”dırlar fakat kendilerine ancak sıkı destek veren bir şey tarafından içeriden sabitlendikleri ölçüde dışarıda olabilirler. Mevcut açıklık romantizminin aksine, günümüzde bu yönün öne çıkarılması gerekiyor. Dışarıda-olmayı katlanılabilir bir hale sokmamızı sağlayan, uzamsal bağışıklık sistemleridir. Dolayısıyla binalar, esrimeyi telafi eden sistemlerdir. Burada, tipolojik olarak mimar, rahip ve terapistle aynı saflarda olmalıdır -tahammülü zor esrimeyi defetmede suç ortağı olarak. Bu arada, Heidegger bu bağlamda mimariye daha az, dile daha fazla odaklanır ve aslında istenmeyen bir esrimeyi

defetmek üzere mükemmelen düzenlenen, alışıldık formuyla dildir. Çoğu insan hayatı boyunca aynı şeyleri söylediğinden -ve onların dil oyunları, kural olarak tamamıyla tekrar edicidir- çok kalın duvarlı bir ev kadar iyi işleyen bir sembolik artık dünyasında yaşıyoruz. “Dil varlığın evidir,” Heidegger’in postülasıydı ve bu cümleyi ortaya attığında ne kastettiğini azar azar anlıyoruz. Dil, açık olandan korunabileceğimiz güvenli bir kaledir. Yine de ziyaretçileri nadiren içeri kabul ediyoruz. İnsan ilişkilerinde konuşmak ve yapmak, genellikle, tanıyabildiğiniz ve dolayısıyla esrimeye izin verdiğiniz yeterli güvenceyi yaratır. Bu nedenle, bana göre mimar, malzeme içinde ve malzeme dolayısıyla felsefe yapan kişidir. Bir mesken inşa eden veya bir kurum için bir bina diken kişi, esrime ile esrimeden alıkoyan<sup>4</sup> arasındaki veya isterseniz apartman dairesi olarak dünya ile agora olarak dünya arasındaki ilişkiye dair bir beyanda bulunur.

---

<sup>4</sup>: Ecstatic, ecstase’a/esrimeye dair iken, enstatic buna zıt anlamı ifade etmek üzere icat edilen bir sözcük olup dilimizde karşılayacak bir sözcük bulamadığımdan “alıkoyma” ile ifade etmeye çalıştım. (Ç.N.)



## Saydam Kuluçka

Maurice Blanchot, Rene Char'ın şiirleri ve şairin kendisi hakkında şöyle diyordu; "An'ın kavrulmasında her geleceğin köpürüşü olan arzuya bağlıdır, onunla sonsuzca birleşmiştir."<sup>1</sup>

Düşüncenin kısıtlı yapısından dolayı tahayyül edilemeyen, biçimlendirilemeyen, dil-düşünce kısıtlarına takılan 'olanaksız' metafizik hâl'in, 'olanağına' nasıl erişir, yaklaşıyoruz?

'Saydam Kuluçka' Oktay Rifat'ın "Toplu Şiirleri"ne hiçbir zaman eklenmemesi vasiyetiyle yayınlanmış şiirlerinden "Bahçe"<sup>2</sup> adlı şiirinde geçen bir ifade olmakla birlikte, bahse konu 'olanaksız olanak' durumunu uygun biçimde ifade etmeye yatkın.

İfadenin 'kuluçka' kısmı ya da evresi, insanın, Blanchot'nun bahsettiği arzuya bağlı olan bir ısı-beden olmasıyla anlam kazanacaktır. Evrence ısıtılan ve yaratıma teşne.

Bu ısı-beden ve onun yaratımlarına, Fazıl Hüsnu Dağlarca'nın şiirlerinde geçen 'ısı' vurgusuyla yaklaşırsak; Dağlarca şiirlerinde 'ısı'nın, kozmik, uzay-zamansal muhteleviyatının yanı sıra boyutlar aşırı-içre, limiti olmayan bir kapsam, anlamın tersi olarak bir anlamsızlığı ifade etmeyip, dilsel ifade edişin soğukluğunu da ısıtıyor şekilde yansıdığını görürüz. Şaşkınlıkla kalışın her şeydeliğine vurgu yapar.

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux*, GLM, Paris, 1958 / Maurice Blanchot, *Lascaux Hayvanı*, çev. Orçun Türkay, Kitap-lık, Sayı 125

<sup>2</sup> Oktay Rifat, *Bu Dünya Herkese Güzel (Dışarıda Kalan Şiirler)*, Bahçe Şiiri, Yapı Kredi Yayınları, 2016

*"Ben dediğimiz ısınmış ağırlık  
Takı biridir saydam*

*İçi*

*Dışı*

*Birbirinden ayırdedilemez*

----

*Doğanın takılarıdır*

*Anlatmak istediğim"*

(Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)

*"Ne varsa*

*Göz Öncesiyle adımladığımız*

*Düş öncesiyle adımladığımız*

*İmgelem öncesiyle adımladığımız*

*Ne varsa aşmamışlardır yaratıyı*

*Anlam tersi ısılarıyla birlikte*

*Milyarlarca kez özgür*

*Sanki ön ötelindedirler ilk görüntülerinden ----*

*Ben mi*

*Dışarı çıkmak istiyorum*

*Doğa mı dışarı çıkmak istiyor*

*Benden?"* (Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)

'Isınmış bir ağırlık' olarak , ısı-beden olarak, bu ısı'lar evreninde dolaşan her şey'liğimizi ve her şeyde'liğimizi, potansiyel yaratımlarımızı ve kendimizi biteviye bir başka'lığa yaratımımızı, bu evren içre geçişkenliğimizi, evrensel anonimliğimizi imlemektedir Dağlarca'nın dizeleri.



*“Yalaz değirmileri bunlar  
Evrendeki ortak solunum - birleşik yapı  
Geçer gövdelerimiz  
Birinden  
Öbürüne”*

(Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)

Dağlarca'nın dizelerindeki bu ısı-beden; sicim teorisini andıran, her şeyin ipsel, titreşimsel birbirelikleriyle oluşunda, hareketleriyle 'ip'ine direktifler verilemeyen bir 'kukla' gibi kendi yaratım ve/veya yaratılım hazzının kuklası olarak, etkenliğini ve edilgenliğini dışlamadan evren dansını sergiler. Üstelik bunu etken ve edilgenliği, bir 'üçüncü hâl olarak' nitelendirebileceğimiz 'boşluk oluş'tan dahi mahrum bırakmayarak yapar.

*“..say ki sensin orası burası yalaz boşluk”*

(Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)

Arzu'nun titrekliliğinde saydamlaşan Dağlarca'nın ısı-beden'ine, bu sebepten yönsüz bir yönelim, yönelimin hedefsizliğinin hedefi, tezatların bireşimi diyebiliriz. 'Sonsuzca birleşen' sakinimsiz bir oluş(um).

Dağlarca, ısı beden'inde; üstünkörü tanımlarıyla Nietzsche'nin suni değerlerden arınmış olması gerekliliğindeki Üstinsan'ını, Maurice Blanchot'nun kim'likten arınmış bir üçüncü hâl olan 'o'su, 'son insan'ını; şiirin temel gerçekliği kapsamına alıp aynı anda bu gerçekliği yırtan esinsel uzamında her ikisini de kapsayan (kucaklayıcı anlamında olmayıp geçişgen, saydam bir kapsam) bir oluş olarak ortaya çıkarıyor gibidir.

*“Açıldılar mı yakında uzakta*

*Kendimiz değil*

*İmge benzerlerimiz*

*Oluşturur bizi saydam” (Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)*

Bu dizelerde “imge benzerlerimiz” olarak geçen, insanın düşünsel yaratımının ve bu yarattığı hâl’de kendini esinsel var edebilir oluşunun varamayacağı herhangi bir oluş olmayışını imleyen ifadesi, Dağlarca’nın yetkin bir şekilde kullandığı şiirsel olanağındaki ısı-taşıyanlığının dinamiklerindedir.

Bu dinamik, bu oluşların olanağı salt Dağlarca özelinde değil şairin, sanatçının eşsiz zenginlikteki yaratım sürecinin temel bir parçasıdır. Bu temel üzerinde inşa edilenin ne olduğu evrensel olanağımızı belirleyendir.

Önay Sözer şöyle diyordu: “Şiir de ilkin sözü reddederek sonra sözle birlikte bize bir şeyi verir. Sözü reddedilmesi yaratıcılığın yolunu açar. Bütün bu nedenlerle Heidegger şöyle diyecektir: “O zaman, ‘değil’ ve ‘hayır’ da varlıkta asıl kay-nak olandır (das Ursprünglichere im Sein). Demek ki değil ve hayır varlığın kaynadığı yerdir. Hiçbir şeyden ortaya böylece bir şey çıkar. Ama kaynamak aynı zamanda çalkantı ve dalgalanmak demektir. Varlığın kendi içinden yoklukla kaynaması “bir şey”i çalkantı durumuna sokuyor.”

Dağlarca’da ‘imge benzerlerimiz’, Sözer’in bahsinde “bir şeyin çalkantı durumuna” gelmesi olarak belirtilen, düşüncenin dil yapısı içerisinde sınırlanmışlığına açılan gediklerin gücü, şairin yaratımı olarak evrensel olanaklarını, var oluşunu; üst bir bilince, başka bir ben’e (saydamlığa veya ‘çalkantı durumuna’) taşır. İnsanın varoluşuna sonsuz esenliği ânlık ya da ânlar olarak veren bu ‘güç’, sınırlı dilin olanaklarıyla gerçekleştiğinden, bilinçli ya da o ânlık olanağında bilinçli-bilinçsiz bir değillemenin neticesinde yaratıldığı için ‘ısı’, ‘kaynak’ ve ‘arzu köpürüşü’nden çıkan dumanlar göze girer. Saydamlık geçişkenliğini kaybediyor görür.

*“Ey hülyâlm saf bir zevkin içine  
Arzuyla dolu dalmam için hemen,  
Kanadımı yüce bir yalan ile  
Ellerinde korumasını bilsen.”*

(Stéphane Mallarmé, Diğer Yelpaze, Şiirler, çev. Erdoğan Alkan)

Bu kaybın telafisi için, ‘saydam kuluçka’ evresinin noksansız bir devinimle sürekliliğini sağlaması için, bu pürüzü silikleştirme aracı olarak ‘yüce yalan’, araçsallığını yitirmek mecburiyetindedir. Yüce yalan, kendisinin imlediği yalan olan dışarıyı yine kendi imlemesinin yalan oluşuyla saydamlaştırır.

*“Şiir yaratısı bizim midir ya da doğuşuna, geçişine tanık olduğumuz bir olay mıdır hep düşünmüşümdür. Sanıyorum ki ikinci yorum daha gerçek.”*

(Ertan Mısırlı, Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü)

Dağlarca da burada, insanı saydam bir geçiş olanağına bırakan şiirsel yaratım olayının kendinin de bir geçiş olduğunun altını çizer. Böylece insanın sürekli bir saydam geçişkenliğe konuşlanmasının (kuluçka) olanağını sağlayan aracın (şiir, esinsel yaratı) araç oluşunu, yine araç kendisinin saydamlığı ile silikleştirir. Bu iç içe devinimi deneyimleyen insan, ben’i ve başka’lığının bu ‘ara’sında daimî olarak gidip gelerek, bu devinimden arda kalan hâlinin (duruşmuş olarak bir arda kalış değil sürekli bir kıvılcım olarak sıçramasında), saydamlığında kımıldanır.

*“Bir başka varlıkla saydam*

*Hayır – bilinmez boşluklarla somut”*

(Dağlarca, Uzaklarla Giyinmek, Bütün Şiirleri 2)

---

<sup>1</sup>: Maurice Blanchot, La bête de Lascaux, GLM, Paris, 1958 / Maurice Blanchot, Lascaux Hayvanı, çev. Orçun Türkay, Kitap-lık, Sayı 125

<sup>2</sup>: Oktay Rifat, Bu Dünya Herkese Güzel (Dışarıda Kalan Şiirler), Bahçe Şiiri, Yapı Kredi Yayınları, 2016



# İtalo Calvino'nun “Görünmez Kentler”inde Başka Yerin Vizyonları



“Görünmez Kentler”de<sup>1</sup> İtalo Calvino, Çin'i fetheden Moğol imparatoru Kubilay Han ve Marco Polo'yu sahneye çıkardı.

Calvino, “Binbir Gece Masalları”nı andıran hiper metni için anlatısal hayal gücü şiirsel olan Marco Polo adlı protagonistini kurguladı.

İ. Calvino Voltaire geleneğinde bir İtalyan hikaye anlatıcısıydı. O, yapıtında felsefi öykülemeyi yeniden keşfededursun, “Görünmez Kentler”de egzotik uzağa “tünemeyi”<sup>2</sup> tercih etti. Bu tüneme, hayatı boyunca ağaçlarda yaşayan “Ağaca Tüneyen Baron”un kahramanı Cosimo gibi, doğru mesafeyi ve ideal gözlem noktasını bulmaya yönelikti.

“Görünmez Kentler”de içerik, uzaktaki olasılık dışı, toplumda elli beş egzotik şehri betimleyen düzyazı şiir anlatımından oluşuyor. Kentler, güçlü betimlemelerle, nerdeyse ana karakterler mertebesine yükseltiliyorlar.

Kitap bu açıdan bir “İmparatorluk Kalpa'sı”<sup>3</sup> olma özelliği taşıyor.

<sup>1</sup> İtalo Calvino, *Le città invisibili*, s. 357-498.

<sup>2</sup> İ. Calvino, kendi yaşındakilerle yetişkinlerin dünyası arasında kaybolmuş, “Örümcek Yuvalarının Yolu”nu (*Il Sentiero dei nidi di ragno*, 1947) izleyerek yerini arayan küçük bir çocuktu. O kendine dünyada yeni bir varoluş tarzı inşa etmek ve çağı farklı görüş açılarından gözlemlemek için asla inmeyeceği ağaçlara tutunarak zamanın toplumundan vazgeçmiş bir yazardı.

<sup>3</sup> Hinduizm'de dünyanın yaratılışı ve sonu arasındaki son derece uzun zaman dilimini tanımlamak için kullanılan bir terim

## **İmkansızlık, Çaresizlik ve Görünmezlik Motifleri**

“Görünmez Kentler”in anlatısı aslında hem bir imkansızlıktan hem de bir çaresizlikten doğdu. İmkânsızlık, Çin İmparatoru Kubilay Han’ın, devasa bir coğrafyaya yayılmış geniş imparatorluğunu tanımasının imkansızlığıydı.

Çaresizlik ise, imparatorun, uzak başka bir yerde kendisinden kaçan, tuhaf, anlaşılmaz gerçekle kurmakta zorlandığı ilişkiye dair olanıydı; imparator Kubilay Han, işte bu yüzden, realiteyle ilişkiyi paroksismal bir şekilde kurmaya çalıştı.

İmparator, Marco Polo’dan, fethettiği tüm kentleri kendisi için gezmesini ve oraları ona tarif etmesini istedi. “Başka Yerler”, şiirsel betimlemeler ve araya serpiştirilmiş diyaloglar aracılığıyla adeta hem coğrafi hem düşsel hem de dilsel bir topografyaya dönüştü.

Calvino, kent sorunsalının kalbine yerleştirdiği görünmezlik aracılığıyla yazılı ve naratif dünyaya dair betimlemeler etrafında bir söylem inşa etmeye çalışmıştır.

Kitapta, düşsellik, daha derin bir gerçeğe ve şehri ayakta tutan görünmez ruha dokunacak kadar yakınlaşmayı sağlayan bir kestirme yol işlevi görüyor.

Görünmeyeni görmek Calvino’nun yazmaya atfettiği önemli bir işlev olarak öne çıkıyor. Başka bir yer, böylece, salt coğrafi bir kavram olmaktan çıkıp, düşsel ve görünmez kavramlarının kesiştikleri noktada, bilmeye dair içsel bir seyahate dönüşüyor.

Şehrin görünmezliği, onun mantıksız doğasından ve algılanamaz olmasından kaynaklanıyor; askıya alınmış, müze, yer altı ya da yer üstü, yerleşik ya da boş olmalarına bağlı olarak kentler, Calvino’nun temsil gücünün görsel olarak varlık gösterdiği saf edebi kurgular olarak öne çıkıyorlar.

Bazısı geçmişe, yokluğa ve uçuruma batmış, kimi hala yapım aşamasında olan ya da hiç bitmemiş bu kentler, Calvino'nun gösterge ağları olarak işlev göredursunlar, kim bilir belki de var olmadıkları için görünmezdiler.

Bir kent, aynı zamanda bir anı, sakinlerinin veya göçmenlerinin bir arzusu, artık dikkat etmediğimiz göstergeler ağı, bir tarih, ticari, duygusal ve insani mübadele yeri ve üst üste binen bu katmanlarıyla bir bakıma görünmezdi. Bu açıdan bakıldığında Calvino'nun görünmez kentleri, aynı zamanda öngörülemez şehirlerdi.

### **Uzak ve Yakın Algılarının Tersine Çevrildiği Teleskopik Gözlem**

Calvino, kitabında, çok iyi hesaplanmış kaydırmalar ve yakınlaştırmalardan bir yakın ve uzak geçmiş yaratmıştır. Yazar, egzotizmi, açıkça, uzak için bir metafor olarak kullandı ve olay örgüsünü, sadece coğrafi olarak uzak olanda değil, zamanda da uzak, bir orta çağ dünyasına konumlandırmıştır.

Kendi imparatorluğuna yabancı olan Kubilay Han'ın imparatorluğunu ona tarif etmesi için bir yabancıyı seçmesi, üstelik bu yabancıyı, en azından ilk başta, Kubilay Han'ın dilini konuşmayıp, kendini jestlerle ve pantomimlerle ifade etmesi, Calvino'nun, olay örgüsünü, mesafe ve tuhafılık olguları etrafında şekillendirme isteğini açığa vuruyor.

### **Dilin Tuzakları ve Sessizlik**

Calvino dilsel imkansızlığın etrafında aporetik bir durum inşa ederken, nesnelere, danslardan, çığlıklardan, pantomimden ve işaretlerden oluşan göstergebilimsel bir sistemden faydalanmıştır.

Calvino'da şehir kendi kayıtlarını tutan bir topografyadır; içinde taşıdığı işaretlerle seyyaha yeni bir dil sunar; bunlar gücün, kulluğun, ihtişamın, zevkin ve hayallerin işaretleridirler. Şehrin işaretlerini deşifre edebilen kişi nerede olursa olsun kaybolmayacaktır. O, artık, bir kuş uçuşundayken yaklaşan fırtınayı göremeyen ama bir ağacın kabuğuna gizli tanrının yüzünü tanıyan biridir. Ancak fethettiği şehrin dilini ne kadar iyi tanırsa tanısın, şehir fatihi bir köleye dönüştürebilme gücüne her zaman sahiptir.

Kubilay, "Tüm bu işaretleri öğrendiğim gün, sonunda imparatorluğuma nasıl sahip olacağımı bilecek miyim?" diye sordu.

Marco, "Efendim, buna inanmayın, o gün siz kendiniz işaretler arasında bir işaret olacaksınız," diye yanıtladı.<sup>4</sup>

Protagonistler arasında bir tür iletişimsizlik, şatoda toplanan karakterlerin hepsinin bir büyüünün etkisi altında dilsizleştiği ve kendilerini bir deste tarot kartıyla ifade etmeye çalıştıkları "Çapraz Kaderler Kalesi"<sup>5</sup>ndeki ahvali andırıyor. Calvino tarot kartlarının birleşimsel anlatım olanaklarını "Çapraz Kaderler Kalesi" adlı kitabında kullanmıştır.

Marco Polo dilde ustalaştıkça, Kubilay Han, paradoksal bir şekilde, elçisinin sarayı ile imparatorluğu arasındaki soluksuz yolculuğuyla giderek daha az, ancak Venedik'ten buraya olanıkiyle giderek daha fazla ilgilenmeye başladı. Kubilay Han, giderek, "Bu adam acaba Venedik'ten neden ayrıldı? Nostalji ile nasıl bir ilişkisi var?" gibi soruları kendine yöneltmeye başlamıştı.

İki adamın birbirini ne kadar çok anladıklarıyla orantılı olarak, sessizlik de çoğalmaya başlamıştı. Sessizlik fenomeni, "başka bir yer için olası başka bir şey" olarak tasarlanmış görünüyor.

---

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, s. 357-498.

<sup>5</sup> Italo Calvino, *The Castle of Crossed Destinies*, Martin Secker & Warburg Ltd; 1st Edition, London, 1977.



Burada bir çifte tersine çevirme, bir tahterevalli etkisi gözleniyor: Haberci, kentleri incelikli bir şekilde tarif edemediği sürece, detay, imparator için önemliydi, ne zaman ki dili öğrenip onları ayrıntılarıyla anlatmaya başladı, işte o zaman, detay işe yaramaz hale geldi.

Geçmiş, başka bir oluşa, başka bir dil sürçmesine dönüşürken, görünüşün arkasında bir anlam arayışı arzusu olduğunu gösteriyordu. Kısacası, anlam, konuşmanın dışında, 'olası başka bir yer'de aranıyordu.

Calvino, giderek, ilgi odağını, kentlerden uzaklaştırıp protagonistinin iç dünyasına yöneltti. Çerçeve anlatı, aslında, betimleyici anlatıların bahanesiydi ve üst metnin anlatısı sanki içsel dünyayı keşfetmeye yönelik bir Odyssey (seyahat) için kurgulanmıştı.

Marco Polo, anahtarlarına sahip olmadığı bilinmeyen bir dünyayla yüzleşirken, onun sağır kapılarına tosladı.

Haberci Polo betimlemeleriyle, başka bir yeri, farklı bakış açılarına bağlı birkaç gerçekliğe çoğalttı. Marco Polo, bu anlamda, her şeyden önce bir sürgündü. Çin'in devasa coğrafyası onun için başka bir yerdin ve onun burası, kesinlikle "burası" değildi.

Calvino, böylece, ontolojik başka yeri Kubilay Han'ı seyahat etmekten alıkoyan imparatorluğunun coğrafi başka bir yeriyle üst üste bindiriyordu.

Birinci çoğul şahıs, anlatıda, insanlık durumu hakkında yüksek farkındalığı olanın sembolüğü olarak öne çıkarsun, aynı zamanda Marco Polo ve Kubilay Han arasında bir tür özdeşleşmeyi de olanaklı kılıyor:

“[...] Şu planisferlerin sarımsı sırtlarına oyulmuş nehirleri geçen ve son düşman ordularının yenilgiden yenilgiye düştüğünü bildiren iletileri ulaştıran ulakların ve düşman krallarının mühürlerinin mumunu sıyıran askerlerin ve bir baş dönmesinin eşlik ettiği, değerli metallere, tabaklanmış derilerden ve kaplumbağa kabuklarından ve fildişinden oluşan ganimetle ilerleyen ordularımızın korunması için kimlere yalvarıyoruz; bize tüm harikaların toplamı gibi görünen bu imparatorluğun, aslında, sonu ve şekli olmayan bir çürüme olduğunu, bu yozlaşmanın tamir edemeyeceğimiz kadar kangrenleştiğini, hükümdarın hasımlarına karşı kazanılan zaferin bizi uzun süren yıkımların mirasçıları yapacağını bilmiyoruz [...]”<sup>6</sup>

Lacan’cı sava göre dil, tarihinin orada kalmasına izin verdiği muğlaklıkların bütünlüğüydü. Tuzaksız dil yoktu, dilin ilk tuzağı, hafızanın, onun arzularının ve tasarılarının tuzağıydı.

Calvino da, olası anlam ağlarını çoğaltan bir kombinasyon sayesinde, nesnelerin ve jestlerin gerçekliğine neredeyse totemik bir güç yükleyip, yeni bir dünya inşa etmek istiyor. Dil evreninin dünyanın yerini tamamen aldığı anda, görülmeyen, ziyaret edilmeyen, hayal bile edilemeyen kent, artık bir gösteren statüsüne bürünürken, Lacan’cı savı doğrulayan bir söylem belirginlik kazanıyor.

Tuzak şehirler, fare kapalı kasabaları “Tuzaksız dil yoktur”u adeta doğruluyorlar. Çünkü bütün şehirlerin kendi dilleri vardır ve hepsinin de tuzakları...

İmparatorluğun toprakları da, yerini dile bırakır bırakmaz, bir “fantasma Zodyak’ı” olarak kontur kazanıyor. Bunun nedeni, gösterenin tahakkümü altındaki her şeyin ölmesi, başka bir deyişle, dilin, yalnızca dünyanın yokluğu pahasına var olması gerçeğidir.

---

<sup>6</sup>: Italo Calvino, *Le città invisibili*, s. 281-283.

Anlatıcı, dünyanın dildeki yokluğunu ve onu çağrıştıran sessizliği, “Sohbetlerinde çoğu zaman sessiz ve hareketsiz kaldılar [...] Hayatı yeniden keşfetmek için sözcüklerden vazgeçmeliyiz, çünkü, dünyayı yeniden sadece harflerin sessizliğinde keşfederiz [...]” gibi cümlelerle açığa vurmuştur.

Dinleyici, yalnızca beklediği sözleri hatırlamaktadır, hikâyeyi yöneten ses değil, adeta kulaktır. Ve okuyucu Marco Polo’nun sesi aracılığıyla şehirlerin neden yaşadığını ve belki de öldükten sonra neden yeniden yaşayacaklarının görünmez nedenlerini dinliyor.

Metin, başka bir ilkeye, büyüü konuşmacılar arasındaki ayna oyunlarına çoğaltılan sessiz bir trajediye boyun eğerken, Calvino, her karakterinin zulasında bir ‘ceset’ taşıdığıının farkında olarak, onları susmanın sığınaklarına sürmektedir.

Betimlemeler yapıtı yerçekimsiz ortama taşıyadursun, Şehrazat tarzı hikayeler, kentlerdeki büyülenme anına geniş hayali bir alan açarak, sessizliğin yalnızca kelimelerin saklandığı yer olduğu kontrast şehir imgesinin hizmetine sunuluyor.

Dil çok bilindik hâle geldiğinde yerini sessizliğe bırakadursun, Calvino’nun sessizliğin başka başka türevlerini icat ettiği fark ediliyor; mesela satranç bunlardan birisidir.

“Son görevinden dönen Marco Polo, Han’ı bir satranç tahtasının önünde oturmuş onu beklerken buldu. Onu bir işaretle karşısına oturmaya ve yalnızca satrancın yardımıyla, ziyaret ettiği kentleri anlatmaya davet etti [...] Büyük Han’ın satranç taşları cılalı fildişi parçalarındandı. Tehditkâr kuleleri ve ürkek atları ustaca dizip, piyon şeritlerini vezirin ilerleyişine göre düz veya eğik yollarla süren Marco, siyah beyaz kentlerin perspektiflerini ve uzamlarını dolunay geceleri aracılığıyla adeta yeniden yaratıyordu.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>: Italo Calvino, *Le città invisibili*, s. 311-313.

Görüldüğü gibi dil, adeta yok edici bir güçle donatılmıştır, zira, belleğin imgeleri, sözcüklerle bir kez sabitlenmeye görsünler, silinir.

Kısacası Calvino'nun şehri istisnai olanla gerçeğe benzeyen arasında denge kuran bir model, orada şehir yalnızca olası bir varlık, onun var olabilmesi dilin olasılıklarına bağlı.

### **Ne gerçek, ne de yalan; hayal gücünün şehirleri**

Calvino'nun şehirleri rüyalardan, tutkularından, zamandan ve diğer yüzlerce “onirik delirium” unsurdan mürekkep olup, rulosunu açarak okuyucunun önüne serdiği, tekilliklerine işaret eden bir kelime atlasından meydana geliyorlar. Kısacası bir düzyazı şiir atlası olan bu kitap, yolculuğa devam etmek için bir davet olma özelliği taşıyor.

Atlas, şekli ve adı olmayan şehirlerin şeklini ortaya çıkarıyor. Şehirler, adeta Michel Foucault'nun “Sözler ve Şeyler” kitabının açılışını hatırlatan bir prensibe göre sınıflandırılmışlardır.

Şehirler rüyalar gibidir: Hayal edilebilecek her şey düşlenebilir, ancak en şaşırtıcı düş, bir arzuyu veya bir korkuyu ya da onların tam tersini gizleyen bir bilmece olanıdır.

Çünkü yalan konuşmada değil, şeylerdedir. Ancak şehir yalan söylemez çünkü onu gördüğümüz gibi anlatmak, onu olduğu gibi bildiğimizi varsayar.

Hikâye her ne kadar fantastik veya egzotik bir topografya dekoru olarak öne çıksa da, fantastik, bu kitabı nitelemek için pek uygun olmayan bir sıfattı. Çünkü, Calvino'nun düşlediği yapılar bir icattan çok, bir söyleme atıfta bulunuyorlardı. Anlatıda kent, dünyayı tasavvur için bir destek kolunu işlevi göredursun, özneyi çevreleyen gerçekliğin yansımaları bir mikro kozmos olarak algılanıp okunmalıydı.

“Görünmez Şehirler”de gerçeklik ve düşün karşılaşması kitabın fantastik bir kurgu olarak algılanmasına neden olmuştur. Kitapta Çin, Calvino'nun düşsel mimariler yarattığı zihinsel bir coğrafya olarak öne çıkmıştır; bu açıdan bakıldığında, kitabının teşvik ettiği olasının sonsuz boyutları, düşsel bir yolculukta somutluk kazanmış oluyordu.

### **Büyüleyici karşılaşmaların şehir taksonomisi**

Dil ve zihniyet farkıyla kontur kazanan Doğu-Batı karşılaşması, hareketsiz insanla hareket halindeki insanın karşılaşması, görünür olanla görünmez karşılaşması gibi, kitapta birkaç karşılaşma şekli belirginlik kazanıyor.

Kitabın ana temaları, kentle ya psikolojik (arzu, hafıza, bakış...) ya pragmatik (alışverişler, işaretler...) ya da mekânsal (süreklilik, zarafet, görünüş ve şehrin iki yüzlü...) karşılaşmalarla ilişkilendirilebilir.

“Görünmez Kentler”, Şehir ve Hafıza, Şehir ve Arzu, Şehir ve İşaretler, Şehir ve Ticaret, Şehir ve Perspektif, Şehir ve Adlandırma, Şehir ve Ölülere, Şehir ve Cennet, Şehir ve Süreklilik, Şehir ve Mimari, Küçük Şehirler ve Gizli/Görünmez Şehirler gibi, neredeyse matematiksel bir düzene göre dağıtılan, ayrıntılı ızgaralara bölünerek anlatılmıştır ve bu tasnif giderek bir şehir taksonomisi yaratmıştır.

Orada şehir, kendi ruhunu koruyabilmek için onu şekillendirenin hafızasını kaybetmesine neden olan bir sirendir; mnemonik mimarinin bir ürünüdür.

Calvino, doğru şehirleri dost canlısı, şımarık ve hayata ya da dünyevî şeylere yakın mekanlar olarak betimlerken, batılı şehirleri daha çok ölümle, tefekkürle, varoluşsal kaygularla ve göğe dair metafizikle ilişkilendirmiştir.

“Görünmez Şehirler” mistik ve agnostik bir kitap olarak da okunagelmıştır. Absürt üzerinden varoluşa yaklaşım önemli bir laytmotif olarak öne çıkmıştır.

Mardin, Urfa, Yezd, Persepolis, İsfahan, Jaipur, Jaisalmer, Jodhpur ve Udaipur, bana, Oscar Niemayer ve Brasilia'yı, Le Corbusier ve Chandigarh'ı, Magritte'in resimlerini, Beckett'in absürt üzerinden varoluşa yaklaşımını anımsattı.

## **Ayna görüntüsünde Janus yüzü şehirler**

Calvino'nun şehirlerinin ikili veya çoklu çehreleri bulunuyor. Göz kamaştırıcı bir ihtişama sahip bir şehir, görünen kısmı zengin olduğu kadar perişan bir başka şehri, ayna görüntüsünde gizlemektedir.

Başka yerin ilginç varyasyonlarından "aynasal" çoklu perspektif simetrileri olgusallaştırılıp, başka yerde olanı şehrin içine taşıyadursun, okuyucu, kimin yansımayı kimin aynayı üstlendiğini ayırt etmekte zorlanıyor.

Örneğin okyanus kıyısında yer alan bir şehir, denizci için çöle, deve sürücüsü için de okyanusa açılan kapı olabiliyor. Orada seraplar yalnızca geleceğin yankısıdır; çünkü geçmiş geleceğin yalnızca embriyosudur.

Örneğin Despina kasabasına gemi ve deve ile iki şekilde ulaşılabilir. Kent, karadan gelenlere farklı, denizden gelenlere farklı görünür.

Gökdelenlerin doruklarının bozkırın ufkunda belirmediğini, radar antenlerinin, kırmızı beyaz rüzgâr tulumlarına çırptığını, bacaların duman püskürttüğünü gören deveci, bir gemi düşünüyor. Bu, onu çölden uzaklaştıran, yelkenleri rüzgarla dolu bir yelkenli ya da bir keresinde, bir rivayete göre, eskiden esir ticareti de yapılan, tayfaların başlarında şişe kırılan meyhaneleriyle ve zemin kattaki loş ışıklı pencerelerinin her birinde saçlarını tarayan işveli onlarca kadının olduğu bir liman şehrine demir atan, metalden gövdesinde kazanların titreştiği bir yük gemisidir.

Denizci, bunun bir gemi olduğunu bilir, ama onu, şekerlenmiş meyveler ve hurma şarabıyla dolu heybelerinden damarlı tütün yapraklarının sarktığı, hörgüçlerinin arasına serilen alacalı bulacalı saçaklardan eyerleriyle, sahilin sisine batmış ve her biri birer ılıma benzeyen bir deve olarak düşler.

Bu, onu denizin çölünden alıp palmiye ağaçlarının gölgesindeki tatlı su vahalarına götüren uzun bir kervanın başındaki devedir.

Bunlar, kiremit saçaklı serin avlularında, peçenin yarısına kadar örttüğü yüzlerini ve siyah tülün yarısına kadar kapladığı kollarını hareket ettirerek raks eden çıplak ayaklı dansçıların olduğu ve ganimetlerini kirece boyalı kalın duvarların koruduğu, gaddar kralların kentleridir.

Orada şehir, “Bir şehirde kendi insanlığımız dışında insanlık dışı hiçbir şey yoktur.” diye yazan Georges Perec’i adeta onaylamaktadır.

Orada her kent, şeklini, ona düşmanca konuşlanan çölden alıyor.

Mesela, okuyucu, nehri geçtikten hemen sonra birdenbire kendini, güneş ışığında saydamlık kazanan kaymaktaşı kapılarının, serpantinle kaplanmış alınlıkları destekleyen mercan sütunların, denizanası biçimli avizelerin altında gümüşü pullu dansçıların gölgelerinin yüzdüğü, akvaryum gibi villaların karşısında bulurken, aslında Moriana şehrinin diğer mahallelerinde, şehrin zıt bir kutbudadır ve orada, isten, teneke yığınlarından, yazılamları solmuş kör duvarlardan, pul pul dökülmüş pencere çerçevelerinden, insanın, kendini çürümüş bir kirişe asmaya yarayan iplerden bir kent gerçeğiyle karşılaşır.

Oraya giren seyyah sürekli yeniden inşa edilen bir dünyanın enkazını kurcalarken bulur kendini.

Calvino’da bazı kentlerin soğuk rasyonaliteleri, korkuları, endişeleri ve çocukluk travmalarını yeterince absorbe etmezken, okuyucu, diğer yandan, “açıl susam açıl” deyince kurmacanın büyülü kapısından içeri girip haramilerin servetlerini sakladıkları büyülü kentlere ulaştığı hissine kapılıyor.

Orada Moriana şehrinin iki yüzünün, sadece bir kitap sayfasıyla birbirinden ayrılmış olduğu izlenimi uyandırıyor. Orada kent, adeta birbirlerinden ayrılamayan ve birbirlerine bakamayan bir kitabın sayfasının ön ve arka yüzünden oluşuyor. Bu bakımdan, imparator ve Venedikli aynı varlığın biri dışı, diğeri içe dönük iki yüzü olarak kurgulanmıştır. Bu durumda, “aslında seyahat eden kimdir” sorusu öne çıkmaktadır.

## **Calvino’da ütopya konsepti**

Calvino’nun eseri ütöpic öyküler teması içinde sınıflandırılması gereken bir kitaptır.

Calvino kitabında, yolculuk ve hareketsizlik, düzen ve düzensizlik, gerçek ve hayal, konuşma ve temsil, geçmiş ve gelecek, boşluk ve çoğalma, ağırlık ve hafiflik, zenginlik ve sefalet, mükemmellik ve lağım çukuru olarak şehir ile, ütopya ve distopya arasında bir anlatı örüntüsü kurmuştur.

Calvino’nun şehir ütopyasındaki çöl, gece çökünce, gün boyu bütün usareyi kumundan emip sessizliğe bürünen, heybetinin tüm hevesi dibe çöken bir sonsuzluk coğrafyası olarak öne çıkmıştır. Çöl kervana, kervan ise dünyadaki tüm yeise meydan okurken, yorgun kervanbaşı ve yük hayvanlarıyla katar, her sabah, bir güvercin ölüsünü bile Habeş çölünden uçurabilecek kadar, umar ve inançla dolu olarak yola koyulur.

Calvino’nun ütöpic şehri, kervanın onu dünyanın çölünden alıp, palmiye ağaçlarının gölgesindeki tatlı su vahalarının oraya; bir ut ezgisi kadar uzak bir düşe götürdüğü ve orada, bir zamanlar, özgür bir adamın, suyun başını tutmuş ejderhayı nasıl öldüreceğini bildiği, adeta cennetteki duadan yapılmış bir şehirdir. Bu, adeta onmaz boz rengin ortasında açan nar çiçeğinden bir hayalin ütopyasıydı.

Calvino’da kent konsepti, kusursuz bir mekân olmak yerine, zihin tarafından tasarlanmış ve belki hiçbir yerde bulunmayan soyut bir topografya olarak, ütopya fikrine atıfta bulunuyordu.



“Peki yaşadığımız şehir neresi” diye sordu.

“Daha uzakta, seni çevreleyen yakında, diğer tarafta, her yerde ve hiçbir yerde” diye yanıt verdi.

Calvino’da ütopya, Batılı kimliğine derinden kazınmış ve rasyonel bilimin, sınırlarını kavranamazın ötesine ittiği, eskatolojinin sebep olduğu ‘metafizik travmaya’<sup>8</sup> sanatsal ve yaratıcı bir tepki olarak öne çıkmıştır.

Calvino, yine de, kariyerinin başında onu cezbeden Marksizmin ütopyik geleceğine<sup>9</sup> yönelik projeksiyonu reddediyordu. Çünkü onun için kent, bir tarih, sosyoloji ve sınıf problemleri alanı olmanın aksine, düş fragmanlarından oluşan ezoterik ve egzotik bir mekandı:

“Bazen”, diyor Marco, “ihtiyacım olan tek şey, uyumsuz bir manzaranın ortasında açılan bir yarık, siste ışıkların görünmesi, kalabalığın içinde yoldan geçen iki kişinin konuşması, şimdye kadar diğerleriyle karıştırılmış parçalardan ve onları kimin aldığı bilmediği işaretlerden oluşan mükemmel bir şehri parça parça bir araya getirebilmektir [...]”.<sup>10</sup>

### **Calvino’da paradigma olarak şehir ya da zamansız kent fikri**

Calvino’da kentler, modern kentsel sorunlar için bir paradigma olarak hizmet etmek üzere icat edilmiştir ve her biri çağdaş kentlerimizin bir sorununu yansıtmıştır.

Kentli insan, kaotik karmaşıklığı içinde, dünyasının içeriklerinin ne olduğunu artık görmüyor. Dolayısıyla, ardışık betimlemeler, sakinleri tarafından görülemeyen kentin katmanlarını açığa çıkarmak için yapılıyor. Kaotik görünümüyle “Megalopolis”, bu bağlamda, tutarlılığı ve düzeni olan şehrin zıttı bir topografya olarak öne çıkıyor. Kaotik kent, dünyanın karmaşıklığının kısa ve öz bir görüntüsünü yansıtırsa, Calvino’nun amacı, dünyanın karmaşıklığını düzenli bir yapıya çevirmektir.

<sup>8</sup>: Yunancada son anlamına gelen Eshkatos’tan türetilen ve Hristiyan ilahiyatının aslı bir parçası olan eskatoloji, ölüm, kıyamet, cennet ve cehennem gibi en son şeylerle ilgilendir. Buradaki metafizik travmadan kasıt Hristiyan eskatolojisidir. Hristiyan eskatolojisinde, evrenin ve dünyanın yaradılışını sıfır noktası alan, başlangıcı ve sonu (kıyamet) olan zaman, döngüsel olmak yerine, lineerdir.

<sup>9</sup>: Sıkıcı görkemli konuşmaların mühürlediği faşist dönem Calvino’nun resme ve sinema salonlarına kaçtığı bir çocukluğa kontur kazandırdı. 20 yaşındayken İtalyan Komünist Partisi’ne bağlı Garibaldi tugaylarına katıldı, ancak 1956 sonbaharında Macaristan’ın Sovyet birlikleri tarafından işgali kınanmayınca partiden köktenci şekilde çıktı.

<sup>10</sup>: Italo Calvino, *Le città invisibili*, s. 377-379.

Calvino, karmaşık bir kozmos olarak algılanan şehir masalsi metaforlarla geçmişten alıp ebedi ve için bir şimdije taşımıştır. Yazar, arkaik kentleri kullanarak aslında bugünün kentlerinden bahsetmek için onları bir şekilde izole etmiştir. Başka bir deyişle, “başka yer” “burası” haline gelirken, kitabın çağrıştırdığı şeyin zamansız bir kent fikri olduğu ortaya çıkmıştır.

Calvino, kitabını çürüyen bir urban gerçekliğine sert bir yanıt olarak sunarken, aslında şehir tarihindeki bir kriz anını tanımlamak istemiştir.

Calvino’da kent fikriyatı, sanki kentin aşırı mutlaklaştırılmasıyla, ortadan kalkıyor. Oysa, rüyalar gibi, kentler de arzu ve korkulardan yapılagelmişlerdir. Görünmez kentler, yaşanmaz kentlerin kalbinden gelen bir rüyayı, bir hayali betimliyorlar.

### **Antropomorfik vizyonların meyvesi şehirler**

İ. Calvino için şehirler kendi bilinçdışımızı içine boca ettiğimiz düşünce konteynerleriydi.

Düzyazı şiir, anlatıma görsel bir büyü sunadursun, Calvino her şehri Isadora, Dorothee Anastasie, Despina, Bersabée, Andria gibi farklı bir kadın ismiyle anlatmıştır; kitabına yedirdiği “şehri ara, kadını bul” önermesiyle, aslında, kentleri dişil ve rüyamsı olanın yanına yerleştirmek istemiştir.

Bizden kaçan şeyler aracılığıyla inşa edilen bir alan zamanı içine absorbe ededursun, şehir, femine çehresiyle arzuyu ve hafızayı kristalize ediyordu.

“Vahşi topraklarda uzun süre yolculuk yapan kişinin içinde bir şehir arzusu olageldi. Sonunda, saraylarının deniz kabuklarıyla kaplı spiral merdivenlerinin olduğu, kristallerin ve kemanların sanatın kurallarına göre üretildiği, yabancıların iki kadın arasında tereddüt ettiği her zaman bir üçüncüsüne rastladığı, Isadora kasabasına vardı. Bahışçileri birbirine düşüren kanlı kavgalara dönüştüğü horoz dövüşleri; bir şehri düşlediğinde düşündüğü tek şey buydu. Bu nedenle Isadora tek bir farkla hayallerinin şehriydi: Düşlediği şehirde kendisi gençti; oysa o ileri yaşlarında Isadora’ya ulaştı. Gençlerin geçişini izleyen yaşlılardan oluşan küçük bir sıra duvarı oluşmuştu; yaşlıların arasında kendine bir yer buldu. Çünkü arzular zaten anılardı.”

Marco'nun yolculuğu, kadın gerçeğini temsil eden bir gösteren bulmaya ve kadın bilmecesini/muammasını çözmeye yönelikti. Görünmez kasabaların kadın adları, kadına dair gizeme ve onun varoluşsal bilmecesine bir yanıt teşkil ede dursun, aslında hem bir gösterene hem de bir boşluğa işaret ediyordu.

Calvino herkesin benliğini geliştirmesi için antropomorfik (insan biçimsel) bir yakın ve uzak plan inşa etmiştir; bu bir mekanın zamanındaki benliğe dair olanıydı. Kendilik, daha uzakta, bilinen tüm olasılıkların deneyimlendiği ve çok sayıda olası atının bulunduğu başka bir şehirde ikamet etmekteydi.

Calvino'nun şehirleri bu açıdan özne insanın geleceğini öngören mekanlardı.

### **“Görünmez Şehirler”de seyahat izleği**

Calvino'da mekânın tekil bir şekilde sorunsallaştırıldığı fark ediliyor, çünkü seyahatname, uzamsalın sömürülmesiyle ilişkilendirilen, sınır ve onu aşma kavramlarının kendilerini dayattığı, geniş külliyata ait edebi bir türdü. Orada okuyucu yazarla birlikte seyahat ededursun, mekanlar ve yolculuklar, mümkün olanın yanılması yaratıyorlardı.

Dönüm noktası şehirleri ve sınır kasabaları, insanın onları aşarak kendini özgürleştirebileceği çizgiyi işaret ediyorlardı.

Kısacası, “Görünmez Kentler”, bir gezgin ve bir imparator arasında birkaç sözden, dünyanın kentlerine bir övgüden, bizi buradan çok çok uzaklara götüren şiirsel kısa öykülerden oluşan bir koleksiyonu andırıyor.

Geçip gittiğimiz ve içlerinde kaybolduğumuz olası tüm kentlerin hülyalı betimlemeleri, göstergelere, değişmezliğe, silinme ve tekrarlar arasında dilin yansıttığı üstün, sistematik bir düzen arzusuna sadık kalarak yapılmaktadır.

Calvino, Marco Polo ve Kubilay Han arasındaki diyalogu, tersine çevirmelerden, bükmelerden, yazışmalardan oluşan umutsuz bir anlam arayışı oyunu haline getiriyor. Hikâye, bu açıdan bakıldığında, kayıp, kaçış ve ortadan kaybolma yanılımasının bir geçiş yolculuğu, bir ara muhayyel durağı gibi duruyor.

Örneğin orada çalkantılı nehrin üzerinde bir köprü ve karşıya geçmek isteyen biri var. Bu köprünün bir tarihi de var. Köprüyü işaretlemek ve hikayeye devam etmek artık özneye kalmış bir edimdir.

Orada nehri geçtikten sonra bir şehir bulunuyor ve özne-insan şehirlere kendi arzularını yansıtarak, bazen de şehrin arzusuna boyun eğerek şehrin kapılarından içeri giriyor.

"Görünmez Kentler", Marco Polo'nun nostaljisinin mutlak göstergesi olan Venedik anısının temsiline çarpıtılmış projeksiyonları olarak da öne çıkıyorlar. Kitapta, suya, kanallara, ara sokakların, meydanların ve köprülerin mimarisine yapılan birçok referansın akla getirebileceği şey işte tam da budur.

Venedik, bir zamanlar olanlarla ilgili bir başa çıkma öyküsü anlatmanın özel bir yolu olarak kullanılan bir kent olarak öne çıkıyor. Marco'nun kökenlerinin şehri Venedik, patlayıcı bir içselliğin topografyasıdır da aynı zamanda. Kent, Marco Polo'nun, içine hem fantezisini hem de yolculuğunu boca ettiği anlamlandırma zincirindeki bir boşluk arazisidir; bu, bir gösterenden diğerine sürülen öznenin fanteziye başvurarak kapatmaya çalıştığı bir boşluktur da.

Calvino, bu kentleri, onları yaratan gezginin ve okuyucunun kavradıkları geçiciliğin ötesine geçmelerini sağlayan mitler üzerine inşa etmiştir.

Kurt ulumasını tekerlek gürültüsünden, içeriği dışarıdan, yeraltını yerüstünden, rüyayı gerçekten hangi çizginin ayırdığını tanımlamak okuyucuya bırakılırken, okuyucu, kent ve rüyanın yer değiştirmeleri boyunca, değişik kent fragmanlarından, bir yolculuk boyunca kendi şehrini icat edebiliyor.

Calvino'nun yapıtı, dünyanın yaşanabilir olarak yeniden tasarlanmasına yönelik eski keşif öykülerinin hem hayali hem de bilimsel pastişiydi.

Kubilay Han, "Her zaman başın geriye dönük olarak ileri doğru mu yürürsün? Gördüklerin hâlâ arkanda mıdır? Ya da şöyle sorayım. Yolculuğun sadece geçmişte mi yaşanıyor? [...]" diye sorarken, Marco Polo'nun seyahatlerini geçmiş ile nostalji arasında bir zamansallığın içine sürmeye çalışmıştır. Aslında bu, geçmiş ile geleceğin iç içe geçtiği zamansız bir urban dünyası fikriydi.

Bu, yolculukta ilerledikçe değişen bir geçmişti, çünkü yolcunun geçmişi gidilen yola göre değişip her geçen günün ondan bir gün daha eksilttiği uzak geçmişe dönüşüyordu. Gezgin, yeni bir şehre vardığında, geçmişinin, artık sahip olduğunu bilmediği bir parçasını yeniden keşfediyordu.

### **Sonsöz**

Kısacası, Calvino'nun, imparatorluğun parçalanmasından ve kaçınılmaz yıkımından kurtardığı şey, harflerden oluşan bir tasarımın filigranıydı.

"Bizim bu imparatorluktaki konumumuz tam olarak nedir?", yanıtlamak zorunda olduğumuz zor soru işte budur.

Bu konum, her şeyden önce, bir vazgeçişin, bir kaybın meyvesidir: bu konum, fethedilen toprakları tanımaktan ve hacmini kavramaktan, başka bir deyişle dünyaya sahip olmaktan ve başka yerde olmayı kabul etmekten, dünyayı ifade eden dilin bir parçası olmaktan bir bakıma vazgeçmeğe karşılık gelen bir konumdur.

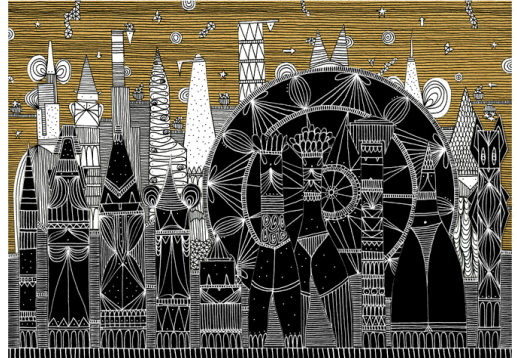
Aslında, metin bize, böyle bir konumun bir çeşit boşluk ürettiğini ve bu boşluğun, dünyanın yokluğu anlamına geldiğini söylüyor.

“Şehirler de”, diyor Marco, “akıl ya da rastlantının eseri olduklarına inanırlar, ama ne akıl ne de tesadüf, duvarlarını ayakta tutmaya yetmez. Bir şehrin, yedi ya da yetmiş yedi harikasından değil, sorunuza verdiği yanıtın zevk alırsınız.”<sup>11</sup>

Bir ahırın duvarına yerleştirilmiş görkemli bir şömenin taşı, veya unutulmuş kalelere giden buzdan parke taşları veya bir sarayda masa işlevi gören bir ahırın, müzeye dönüşen bir sarayın, parke taşlarından alfabeği saklayan bir müzenin kapıları yazma yöntemlerini yeniden keşfettiği eksperimentalizme açılan kapılardı.

Direnış deneyiminin damgasını vurduğu “Örümcek Yuvası Yolu”nun gerçekçiliğinden, yapısalcı Oulip döneminin baş döndürücü virtüöz kombinatoriyal oyunlarına (Görünmez Şehirler, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu), oradan felsefi öykü, Ağaca Tüneyen Baron’a (Le Baron perché), uzanan yazın serüveninde İtalo Calvino yazma yöntemlerini yeniden keşfetmeyi asla bırakmadı. Eğer zamanından önce 1985’te ölmeseydi eserleri kim bilir daha kaç dönüşüme uğrayacaktı?

Utangaç ve içine kapanık İtalyan yazar kendisini kesinlikle dünyadan değil de toplumdan uzak tuttu. Görünüşte en soyut yazıları bile gerçekle yüzleşmek, dünya hakkında bilgi vermek ve onun içinde yer almak konusunda sürekli bir arzuyu yansıtıyordu.



<sup>11</sup>: Italo Calvino, *Le città invisibili*, s. 188-190.

