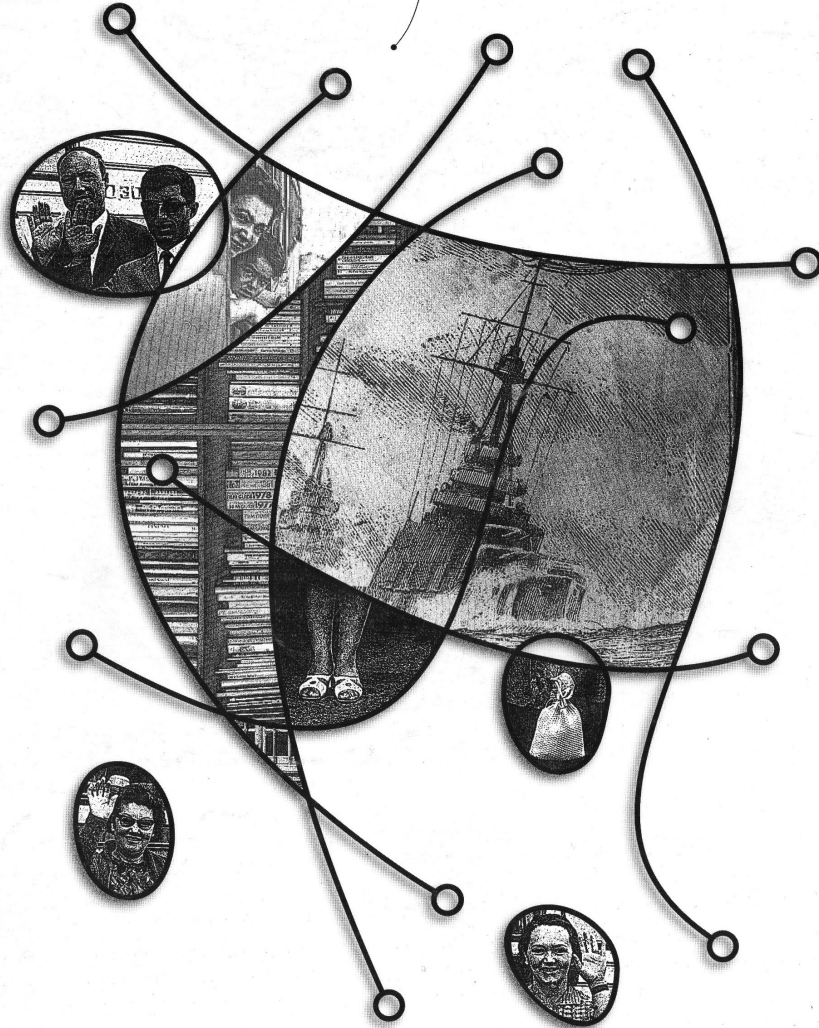


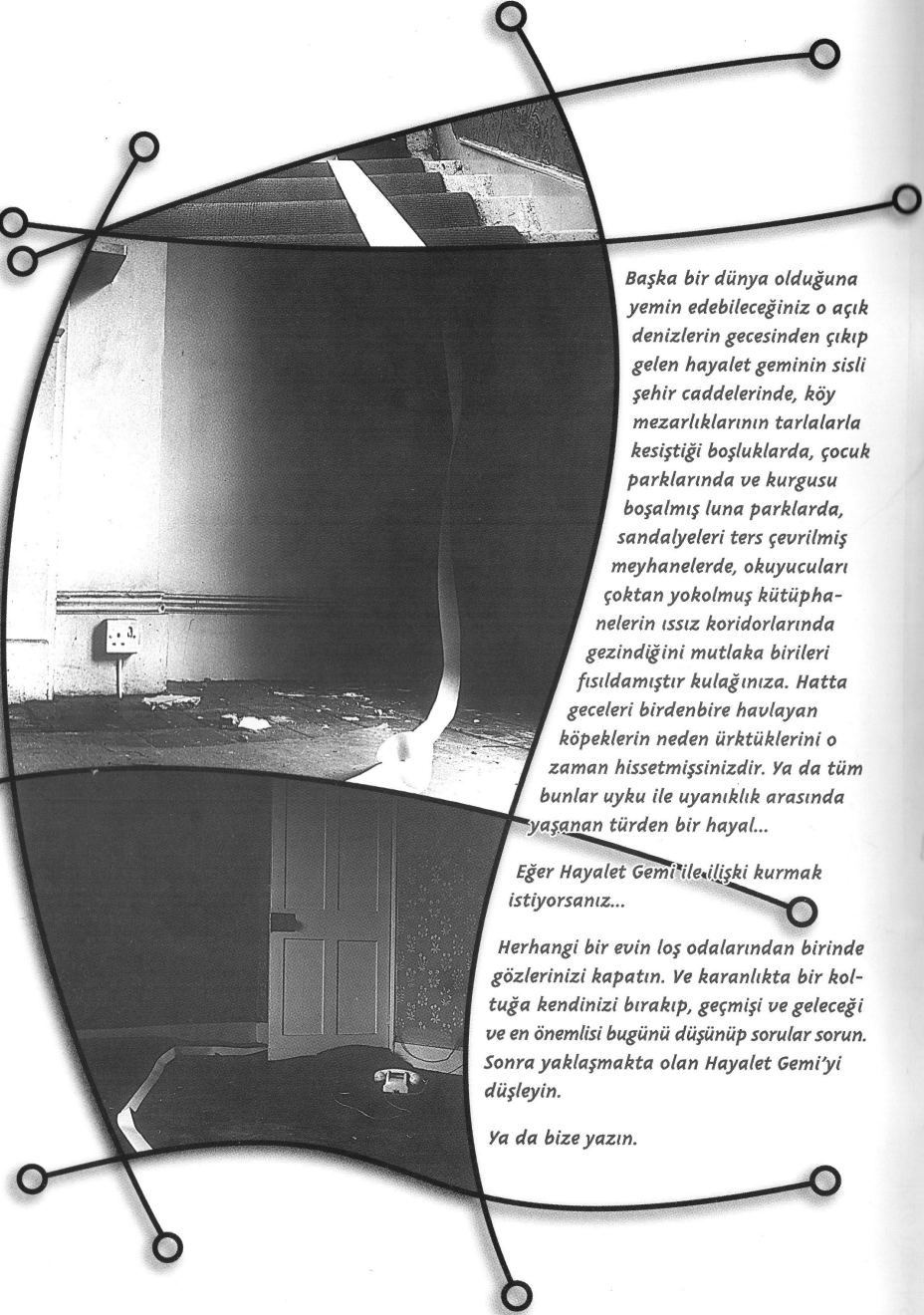
Hayalet Genti

Sayı 54

Mayıs - Haziran 2000

1.000.000.00 T.L.





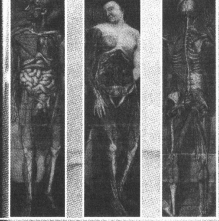
Başka bir dünya olduğuna yemin edebileceğiniz o aşık denizlerin gecesinden çıkıp gelen hayalet geminin sisli şehir caddelerinde, köy mezarlıklarının tarlalarla keşiştiği boşluklarda, çocuk parklarında ve kurgusu boşalmış luna parklarda, sandalyeleri ters çevrilmiş meyhanelerde, okuyucuları çoktan yokolmuş kütüphanelerin ıssız koridorlarında gezindiğini mutlaka birileri fısıldamıştır kulağımıza. Hatta geceleri birdenbire havlayan köpeklerin neden ürktüklerini o zaman hissetmişsinizdir. Ya da tüm bunlar uyku ile uyanıklık arasında yaşanan türden bir hayal...

Eğer Hayalet Gemi ile ilişki kurmak istiyorsanız...

Herhangi bir evin loş odalarından birinde gözlerinizi kapatın. Ve karanlıkta bir koltuğa kendinizi bırakıp, geçmiş ve geleceği ve en önemlisi bugünü düşünüp sorular sorun. Sonra yaklaşmakta olan Hayalet Gemi'yi düşleyin.

Ya da bize yazın.

seyir defteri



Giyinmek istiyoruz. Örtünmek istiyoruz.
Saklamak istiyoruz. Saklanmak istiyoruz.
Üstelik ötekilerin de örtünmesini istiyoruz.
Tuhaf: Çıplaklığımız kötü şeyler çağrıştırıyor olsa gerek...

Oysa çıplak etimizden başka neyiz var?



Hayalet Gemi

İki Ayda Bir Yayınlanır
Sayı 54, Mayıs/Haziran 2000
1 000 000 TL KDV Dahil
ISSN 1301-9708

Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
TEKNOFİL Teknoloji Tasarım
Adına Adnan Kurt

Yazı Kurulu
Sedef Erkan
Murat Gülsoy
Ergun Kocabiyik
Nazlı Ökten
Pınar Türen

Tasarım
Faruk Ulay

Baskı
Net Matbaacılık

Yazışma Adresi
TEKNOFİLTeknolojiTasarım Ltd.Şti.
Boğaziçi Üniversitesi, KOSGEB-
TEKMER, Kuzey Yerleşkesi,
Rumeli Hisarüstü, 80815 İstanbul.
Tel: 212/287 45 86 (dahilii19)
Faks: 212/263 12 67
E-Posta: gulsoy@boun.edu.tr

Emeği geçen
ARGOS İletişim Hizmetleri'ne
Ferial Başaran'a
Recep Demir'e
Batur Şehirlioğlu'na
NORM Grafik'e
Zeynep Terzioğlu'na
tesekkür ederiz.

Abonelik için: 5.000.000 TL'yi
Yapı Kredi Bankası, Bebek
Şubesi **TEKNOFİL** Ltd.Şti.
10163 62-6 nolu
hesabına yatırıp, makbuzu adres
ve telefon numaranızla birlikte
TEKNOFİL Ltd.Şti.'ye göndermeniz
yeterlidir.

www.hayaletgemi.com

www.locusnovus.com/hayaletgemi

İçindekiler

- [şisedekimesaj]
Nuda Rex Sed Rex
Hal
- [serdümen]
Doğu Soyunursa
Elif Şafak
- [üstözilmişikşiler]
Senin Bedenin Benim Bedenim
Nazlı Ökten
- [dējāvu]
Fallus Tapımı Ve Simgeçiliği
Ergun Kocabiyik
- [kılavuzkaptan]
Soyunabilen Beden Ve İçsellik
Zeynep Direk
- [denizfeneri]
Fotoğraflarda Çıplak Olmak
Merih Akoğul
- [gölgelerindansı]
Lanetlenmiş Bedenin Şarkısı
Ali Ergur
- [medeczir]
Özğün
Zeynep Aktüre
- [kayıphazine]
Kumaşlar Ve İktidarlar
Emre Öktem
- [düşdeğirmeni]
Daha Ne Kadar?
Orhan Cem Çetin
- [çıkmazsokak]
Bukalemun
Yeşim Altuncu
- [uzaksahilinsesi]
Koku
Saadat Hasan Manto
- [gökkuşağı]
Resim Sanatında Çıplaklık
Mutlu Erbay
- [yanıtıpusulası]
Cismın Yalın Hali
Pınar Öğünç
- [yalınlığıınoyuncakları]
Keşke Kanveyi Şekersiz
İçmeyi Başarabilseydim
Yekta Kopan
- [karagöründü]
İççıplaklık
Tansu Çelikel
- [denizkızlarınınşarkısı]
Avluya Hoşgeldiniz!
Sedef Dicle Yaşatılan
- [şeytanminaresi]
Az Yerçekimli Ortam
Derya Erkenci
- [başkabirdünya]
Yılan Ve Erguvan
Balku
- [uçanhollandalı]
Gittikçe Küçülen Bir Ruh
Murat Gülsoy

Nuda Rex Sed Rex

Hal

Şisedekimesaj

"Beni yönetiyor,"
diye düşündü,
"bütün
çığlıklarının
nesnesi olarak beni
kullanıyor.
Yumuşak bir sesle,
asla istediklerini
doğrudan
söylemeden, yavaş
yavaş, kurnazca
beni yönlendiriyor.
Görünüşte yöneten
benim, benim
sözlerimin dışına
çıkıyor, zaten
tersi sözkonusu
bile değil. Ama
sanki onun arzuları
benim ağızdan
dile getiriliyor.
Bundan tuhaf bir
zevk de almayı
değilim. Evet, onu
ben seçtim, bütün
kurnazlıklarıyla,
çığlıklarlarıyla, o
benim seçimim. Bu
hoşuma gidiyor."

Adam, ağır hareketlerle ipek gömleğinin düğmelerini açmaya başladı. Kafasında, hazırlanmasını, hemen geleceğini söyleyen sesin yarattığı çağrışımlar dönüp duruyordu. "Beni yönetiyor," diye düşündü, "bütün çığlıklarının nesnesi olarak beni kullanıyor. Yumuşak bir sesle, asla istediklerini doğrudan söylemeden, yavaş yavaş, kurnazca beni yönlendiriyor. Görünüşte yöneten benim, benim sözlerimin dışına çıkmıyor, zaten tersi sözkonusu bile değil. Ama sanki onun arzuları benim ağızdan dile getiriliyor. Bundan tuhaf bir zevk de almayı değilim. Evet, onu ben seçtim, bütün kurnazlıklarıyla, çığlıklarıyla, o benim seçimim. Bu hoşuma gidiyor." Gömleğini sıkın büyük tokalı kemeri çözdü, birden ferahladığını hissetti. "Kilo aldım." dedi kendi kendine, "Durmadan yiyorum. Ama, bu iş de başka türlü çekilmiyor. O uzun, upuzun konuşmalar ancak sofrada olunca biraz katlanılır hale geliyor. Doktor ne demişti, yemekten çok içkiye dikkat etmeliymişim. Pöh. Sersem şey, en kısa zamanda doktorumu değiştirmeliyim, bana ne yapmamaçığımı söyleyen bir ukaladan çok, bu kilolardan nasıl kurtulacağımı açıklayacak bir uzmana ihtiyacım var." Tamamen çıplaktı şimdi, kıllı göğsünü, yuvarlak göbeğini, iki yanındaki yağ katmanlarını inceledi. Gözleri ayaklarına doğru kayd. "Ayaklarım çirkin" dedi, "kendimi bildim bileli ayaklarımı görmekten, göstermekten hoşlanmam. Şu başparmağa bak, kocaman, hele dördüncü, hatalı bir şekilde kıvrılıp ötekinin üstüne hamle etmiş. Herhalde çok küçükkün düzeltilebilirdi, artık çok geç." Sıkın bir şekilde başını kaldırdı, karşısında onu gördü. "Ne kadar sessiz gelmiş, içeri girdiğini farketmedim" diye düşündü. İşini bilen eller teninin birkaç santim uzağında dairesel hareketler çizmeye başladığında kendini bıraktı, gevşedi ve bilinçli olarak düşüncelerini başka bir konuya kaydirdi.

Konudan konuya atlayarak, vuzuhsuz birtakım düşünceler içinde yüzdü. Dışarıdan bakıldığında sert yüzünde herhangi bir ifade görülmüyordu. Bir süre sonra, aniden, kendisine de yabancı gelen bir sesle "bu kadar yeter" dedi. "Birkaç dakika daha" sızlanmalarına karşı, sertçe "yeter dedim" diye kestirip attı. Arkasına bir kez bile dönüp bakmadan, öfkesiz ama kararlı bir sesle "onlara göstereceğim" diye söylenerек odadan çıktı. Önünde uzanan koridoru geçti, kapıyı açarken nefes nefese ona yetişen ve yanlış anlamamasını, son birkaç dakikayı kendisi için değil herşeyin daha mükemmel olmasını istediği için talep ettiğini söyleyen ve ona zaman ayırdığı için, yok hayır, herşey, ama herşey için çok teşekkür eden genç adamı şöyle bir süzüp dışarı çıktı.

Çıplak tabanlarında merdiven taşlarının soğukluğunu hissediyordu. Hızlı adımlarla basamakları inerken sağlı sollu kapalı kapıların ardından izlendiğini düşündü. Evet, mutlaka aşağı indiğini duymuşlardı. Önüne çıkmaya cesaret edemiyorlar, ama kapı aralıklarından onu izliyorlardı, emindi bundan. Aşağıya indi, bahçeye açılan kapıda birkaç saniye durdu. İlik rüzgar bedenini okşuyor, karnındaki tüylerin dalgalanması hafif bir gıdıklanma duygusu uyandırıyor. "Bahar, en güzel mevsim" diye düşünerek bahçeyi hızla geçti ve demir parmaklıklı kapıdan sokağa çıktı.

"Kedi gibi" diye düşündü, "bir aslan olması için tek ihtiyacı olan şey, cesaret". Yaşadığı şokun etkisiyle donmuş gibi duran çocuğa doğru ilerlerken adımlarını biraz daha yavaşlattı. "Bugünü hiç unutmayacaksınız" dedi ona gözleriyle, "belki de, ileride benim yerimi sen alacaksınız. Tek ihtiyacın olan şey, biraz cesaret".

İlk karşısına çıkan adamın yüzündeki korkuyla karışık hayret ifadesini görmezden gelerek vücudunu olabildiğince dikleştirdi, başını hafifçe yukarı kaldırdı ve uzaktaki görünmez bir noktayı gözüne kestirerek ağır adımlarla, dosdoğru ilerlemeye başladı. İnsanlar onu gördüklerinde sıçrayarak kenara çekiliyorlar, hayretle, dehşetle, karmakarışık duygularla, ama mutlaka saygıyla yol veriyorlardı. Bir anda iki yanında inanılmaz bir kalabalık birikmiş; önünde, meraklı insanların ortasında bir patika gibi uzanan dar bir yürüyüş yolu kalmıştı. Arkasından da birilerinin geldiğini hissediyordu, dönüp bakmadı. Derken etraftakilerden, belki de arkasından biri, avuçlarını çırparak "bravo" diye bağırdı. Ajitasyon hemen etkisini göstermişti. Kalabalık şimdi alkış ve ıslıklarla iniyor; "evet, evet", "harika", "müthiş" bağırışları duyuluyordu. Seslerden hiç etkilenmemişçesine, yüzünde en ufak bir kıpırtı olmaksızın, ağır adımlarla yürümeye devam etti. Herkes çılınca bağırıyor, alkışlıyordu.

Derken, sağ tarafında, biraz ileride, bir erkek çocuğu dikkatini çekti. En fazla sekiz yaşında olmalıydı, koskocaman açılmış gözleriyle, şaşkınlıkla, tam gözlerinin içine bakıyordu. "Kedi gibi" diye düşündü, "bir aslan olması için tek ihtiyacı olan şey, cesaret". Yaşadığı şokun etkisiyle donmuş gibi duran çocuğa doğru ilerlerken adımlarını biraz daha yavaşlattı. "Bugünü hiç unutmayacaksınız" dedi ona gözleriyle, "belki de, ileride benim yerimi sen alacaksınız. Tek ihtiyacın olan şey, biraz cesaret". Tam hizasına geldiğinde, çocuğun gözlerini ondan ayırmadan annesinin eteğini çektiğini gördü. "İşte" dedi kendine, "vakit geldi". Aniden durdu. Kalabalığın şamatası o anda bıçak gibi kesildi. Meydana uzanan yol hiç olmadığı kadar sessizdi şimdi. Yavaşça topuklarının üstünde dönerken çocuğun bağırın sesi duyuldu: "Anne bak..."

Arkasında, yürüdüğü daracık patikanın iki yanında yığılı insanlara baktı. Yüzlerinden henüz silinmemiş gülümsemenin, birazdan nasıl ümit kırıklığı ve şaşkınlığa, giderek utanca dönüşeceğini hayal ederek gerisin geriye yürümeye başladığı anda, çocuk cümlesini henüz tamamlıyordu:

"...Kral çıplak!"

↓

Hayalet Gemi
Her Seferinde Ayrı Bir Limanda...



Temmuz-Ağustos 2000: Makina
Eylül-Ekim 2000: Tiksinti
Kasım-Aralık 2000: Denge

Posta Adresi: Teknofli Ltd. Şti., Boğaziçi Üniversitesi, KOSGEB-TEKMER, Kuzey Yerleşkesi, Rumeli Hisarüstü, İstanbul
Çalışmalarınızın sayısal ortamda (disket, e-mail vb.) her seferinde bir ay önce Gemi'ye ulaşması gerekmektedir.
Elektronik Posta: gulsay@boom.edu.tr
İnternet Adresi: http://www.hayaletgemi.com



Hani şu, oymalı kapıların, kafesli pencerelerin, incecik peçelerin ardında saklanan Doğulu kadınlardan bir tanesiyle, hiç olmazsa bir kerelik sevişebilmek için yanıp tutuşmuş Batılı seyyah. Süzülebileceği açık bir kapı bulabilmek ya da rüzgârın azizliğine uğramış bir çarşafın altındakileri dikizleyebilmek ümidiyle hep ara sokaklardan yürürmüş.

Ülkesine döndüğünde, hiç görmediği, hiç dokunmadığı Doğulu kadınların, hiç görmediği, hiç dokunmadığı tenlerinin ne denli diri, apış aralarının nasıl da kılsız, kalçalarının ne kadar geniş olduğunu ballandıra ballandıra anlatmış arkadaşlarına. Her sene muhakkak gelirmiş Doğu'ya.

Seneler sonra bir gün, nihayet hayali gerçek olmuş. Hani şu, oymalı kapıların, kafesli pencerelerin, incecik peçelerin ardında saklanan Doğulu kadınlardan biri, arzusuna arzuyla karşılık vermiş. Batılı seyyah Doğulu kadının evine vardığında, bir de bakmış ki dişi kapı onun için ardına kadar açık bırakılmış. Kendi kendine açıklamadığı bir sebepten ötürü hiç mi hiç hoşlanmamış bu durumdan. İçeri girdiğinde, kadının soyunmakta olduğunu görmüş. Telaşla atılmış: "Ne yapıyorsun? Çıkarma. Sakın soyunma!" Kadın bir an hayretle bakmış adama; sonra da kaldığı yerden devam etmiş soyunmaya. Nihayet tamamen soyduğunda, dönüp şuh bir edayla gülümsemiş. Oysa seyyah, beti benzi atmış bir hâlde ve sabit mi sabit gözlerle, yere bakmaktaymış.

Boş yere kaçıyormuş gözlerini; çünkü çoktan çirilçiplak görmüş, bunca zamandır bunca yüceltip ötelediği bedeni. Orada duramamış daha fazla. Ayaklarını sürüye sürüye uzaklaşırken kadının evinden, yitirilen hâleye veda etmiş sessizce. Ne dönüp bir kez olsun bakmış geriye, ne de bir daha adını atmış o memleket.

Eğer bu Batılı seyyaha bir isim yakıştırmak gerekseydi, "Peregrini" gayet uygun düşeyirdi. Halide Edip Adivar'ın meşhur Sinekli Bakkal adlı romanında, Müslüman-Türk kızı Rabia ile evlenen eski papaz, eski dinsiz, Batılı ama "iyi gâvur" Peregrin'in Sinekli Bakkal'ın Peregrinisi, aradığı huzuru Doğu'da bulan bir İspanyol asilzadesidir. Gençliğinde hayatına yön ve kişiliğine şekil veren kişi annesi olmuştur; Papa İtalyan olduğu için İtalyan tabiiyetine geçecek kadar koyu bir Katolik olan ve "dinin haricinde hiçbir ihtirasa boyun eğmeyen" annesi. Peregrini 24 yaşına geldiğinde, annesinin de etkisiyle rahip olmaya karar verir. Zaten artık yeryüzünde tatmadığı tek bir haz bile kalmadığından kesinkes emin olacak kadar nefisini doymuş, gönülünü eğlendirmişti. Dünyevi zevklerden elini eteğini çekip, içsel huzura erişmek ister. Ne var ki, aradığını manastırda bulamadığından, hem memleketini hem de dinini terk ederek Doğu'ya yönelir, İstanbul'a yerleşir. Bu tebdil-i mekânın sebebinin şöyle açıklar: "Batı'nın ruh iklimi bana çok soğuk geldi, Doğu ikliminde dinlenme ve şifa arıyorum."



Peregrini İstanbul'da, şimdiye değin tanıdığı kadınlara hiç benzemeyen bir kadınla tanışır. Bu, Halide Edip Adivar'ın "örnek kadın"larından biri olan Rabia'dır. Romanda bahsi geçen erkeklerin dile getirdikleri gibi, Rabia, parayla alınan Beyoğlu orospularından değil, ancak nikâhla alınabilecek olan kadınlardandır. Üstelik, o, ne hafifmeşrep kadınlar gibi sırf vücuttan ibaret, ne Batı modasını adım adım takip eden çıtkırıldım hanımlar gibi maddiyatçı, ne de kocalarına tamamen tâbi olan geleneksel eşler gibi şahsiyetten yoksundur. Sinekli Bakkal'ın tüm erkekleri "onun konuşmasında, bakışındaki başkallığın, yüzyılların yarattığı yüksek bir medeniyetin eseri olduğunu..."¹ ilklerinde hissederler.

Peregrini, Müslüman olup, Osman ismini aldıktan sonra Rabia Rabia ile evlenir ve onun istediği yerde, onun istediği biçimde yaşamaya başlar. Evlenene kadar Rabia'da çıplaklığı ç ağırtıracak hiçbir şey görmemiştir. Evlendikten sonra da karısını hiçbir zaman çıplak göremez, görmeyi düşünemez. Rabia, çıplaklığın yakıştırılmayacağı kadınlardandır. Bu yüzden, geceleri yatak odasındayken soyunmak için yüklüğe girer. Bir kez olsun kocasının önünde soyunmaz. Ancak Peregrini bu durumdan hiç de şikayetçi değildir. Aksine, Rabia'nın bu "hassasiyeti" hem hoşuna gider, hem de onunla evlenmekte ne kadar isabetli davrandığını bir kez daha ispatlar. Zaten Peregrini, bu Müslüman kızın, bu "Doğulu" hâllerini sevmektedir. Onun, gözü önünde soyunmasını istemez.

İstemez çünkü Doğulu kadın, ancak giyinik olduğu müddetçe, Batılı erkeğin gözünde gizemini ve çekiciliğini koruyabilir. Çünkü çirli çıplak kaldığında, onun da tıpkı Batılı hemcinsleri gibi "bir kadın" olduğu ortaya çıkacaktır. Oysa farklı olabilmee Bu açıdan bakıldığında, "karşımızdakinin çıplaklığı bir doğulanma oluyor;... O da ötekiler gibi bir kadın, o da ötekiler gibi bir erkek: Bilinen o cinsel sürecin akıllara durgunluk veren yalınlığına kapırmıyoruz kendimizi."² Oysa Doğu'da teselli arayan Batılı erkeğin, tıpkı bildiği kadınlara benzeyen bir kadına ihtiyacı yoktur. Onun "öteki"ne ihtiyacı vardır. Bu yüzden kafasında bunca büyüttüğü ve yücelttiği an geldiğinde dahi, Doğulu kadının görünür olmasını istemez. Eğer Rabialar soyunursa, Batılı seyyah Peregrinilerin Doğu'da bulunmalarının anlamı kalmayacaktır.

Eğer Doğu 'soyunursa' (yani farklılık görmek için farklılık gören Batılıların kafasında ona giydirdiği çarşafı, peçeleri, örtüleri, türbanları... üzerinden çıkartırsa) ve eğer Batı 'giyinirse' (yani farklılık görmek için farklılık gören Doğulunun kafasında ona biçtiği ahlâksız açık seçikliğine üzerine bir şeyler giyirse)... ve çıplaklık- giyiniklik hemen hemen daima kadınla özdeş tutulduğuna göre... her iki taraftan da çok sayıda erkek seyyah hüsranla dönebilir vaktiyle sığındığı gurbetten. Ne de olsa, Doğu'dan da çıkarak yola, Batı'dan da, üç aşığı beş yukarı aynı kalır beden denilen. Ve çıplak gözle bakınca çirli çıplaklığımızda, pek de farkımız kalmayacaktır birbirimizden.

¹ Sinekli Bakkal, s100.

² John Berger, Görme Biçimleri, Metis Y. 1995, s59.

↓

6

Senin Bedenin Benim Bedenim Nazlı Ökten

...Havva, ne kendisine bakan Tanrı'nın, ne melekların, ne başmeleklerin, ne ademin ne de herhangi bir yaratığın karşısında utanç duymaksızın cennette çirli çıplak gezerdi. Havva'nın güzelliği mükemmeldi. Kadın, cennetten düşüncü, güzelliği mükemmel olmaktan çıkınca, çıplaklığından utanç duymaya başladı. Adlarına çirkinlik, kırışıklık, şişmanlık, yaşlılık denen korkunç hastalıklar ona yeryüzünde bulaştı. Bu hastalıklar hayvanlar alemine aittir ve erkek ve kadın yeryüzüne düşüncü bu hastalıklara yakalandılar... Çıplaklığı örten elbiseler, Cennet'ten düşüşten sonar yaratıldı. Sakatlıkları, çirkinlikleri gizlemek için. Başlangıçta, insan güzeldi ve kendi güzelliği ona elbise vazifesi gördü. Gizlenmesi gereken kusurlar yoktu, örtünmek gerekmiyordu. Elbiseler, Cennet'ten düşüşün bir sonucudur.

Virgil Gheorghiu, "L'espionne", Plon yay., Paris, 1971, s. 43-44.

Bedenin benim bedenim. Yalnızlığın benim yalnızlığım. Çıplaklığın benim çıplaklığım. Kardeşimsin. Benimsin. Sevgilimsin. Bensin.

Başını kaldırıp aynaya iyi bak. XV. Yüzyılda Venedik'ten yayıldı dünyaya. Değerliydi ve nadiren bulunuyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar bir işçi evinde ya da köyde erkekler traş olabilsin diye küçük bir tane vardı o kadar. Tüm bedenini görünebileceği aynaların yaygınlaşması için beklemek gerekti. Nasıl göründüğümüze başkalarının değil kendimizin karar verdiğini zannetmek için aynada görünlümüzü uzun uzun seyretmek gerekti. Korselerin, kat kat iç giysilerinin arasından bedenimize ulaşmak zaman aldı. Şimdi ısıtma ve soğutma sistemleri sayesinde mevsimler arasında fark bırakmadan giyinebiliyoruz; giderek hafifliyoruz.

Ayna dış kılıfımızın neye benzediğini gösterdi bize, soyunup karşısına geçmeye cesaret ederse tenimizin de. Röntgen cihazı kemiklerimiz ve iç organlarımızla tanıştırdı; MR onlardan da öteye geçti ve bedenlerimizi saydamlaştı. Artık daha içeride, daha içeride başka başka katmanlarımız olduğunu biliyoruz. Tarihi, dinleri, ırkları, sınıfları, savaşları, soykırımları taşıdığımız gibi bedenimizin de tarihini taşıyoruz yanımızda; ilk fotoğrafımız artık bir ultrason cihazından çıkma.

Ayna icat edilmeseydi Freud bir ayna aşamasından söz edemeyecekti: sudaki yansımamız yetmeyecekti bizi bize söylemeye belki de. Fotoğraf makineleri kişisel tarihimizin aksını yansıttılar: biz nasıldık, annemiz, büyükanemiz, büyük büyük dedelerimiz nasıldı. Onları yargılayıp bize başlayan bakışlarımızla karşılaştılar kağıtta. Kameralar nasıl hareket ettiklerini, nasıl konuştuklarını, biz yokken dünyanın nasıl olduğunu gösterdiler. Kemiklerimiz, iç organlarımız, hücrelerimiz bilimin önünde soyundular. Olmadığımız yerde olup biteni bilmek değil miydi bilgi? Hücremizdeki suyun içinde miyiz? Kendimiz ne kadar biziz? Kolumuz, bacağımız, rengimiz?

Ölümlerimizi gömmeden önce yıkarız. Neden öldüklerini bilmiyorsak en küçük parçalarını ayırıp tüm organlara sorarız. Otopsi: ölümün geldiği o yeri ararız. Bir masanın üzerinde cansız bedenimiz son sorgusuna tabi tutulur. Ölümünden sonraki hayata hazırız. Ölümlerimizi yıkarız, bu dünyanın pisliklerinde arınıp gitsinler diye gidecekleri yere. Belki de gizlice bakarız bu dünyaya ait bir şey götürmesinler yanlarında diye. Mezarlıklara, mezarlık bacıklarına mevlithanlara, toprağı sulayan çocuğa, dua mırıldanan dilenciye, helvalara ödenen bedel farklı da olsa beyaz kefenin içinde aynı toprak kurtları tarafından kemirileceğimizi bilmek rahatlatır kimilerimizi. Yaşarken çıkaramadıkları hincin toprak altında karşılanacağını bilmek derin bir nefes aldırır. Ölümünden beslenen bir yaşama kültürü sarar dört bir yanımızı. Yürüdükleri zeminin altında ölümlerini yattığını bilenler bundan rahatsızlık değil huzur duyuyor olabilirler. Beyaz temizliğin rengidir ve bazı kültürler ve bazı dönemlerde matem rengidir. Her ölüm bir yeniden doğumdur. Vaftiz olan ya da hacca giden beyazlara sarılır: bir hayati geride bırakıp yeni bir hayata başlıyordur artık. Her terör eylemi dünyayı pisliklerden temizlediğine inanır, atıkları gömer ve yoluna devam eder.

Üzerinde yaşadığımız topraklar işkence sözcüğüne alışık. Ancak "insan olanın" insan haklarına sahip olabileceğini söylemek insan sayılmayanın tavuk gibi yolunup boğazlanabileceğini söylemektir. İşkence görenin çıplaklığı, savunmazlığı olduğu kadar

7

Mutlak çıplaklık
hayvansılığın
başlıca şartıdır.
Modern toplumun
"yıldızlarının"
farklı ölçütlerde de
olsa soyunmaları
bu nedenle şarttır.
İçimizdeki
"hayvansı" arzuyu
harekete
geçiremezlerse
yıldız sayılmazlar.
Aralık bir yaka,
ıslak dudaklar,
çıplak bir bakış
kendi arzularıyla
ne yapacağını
bilemeyen
toplumların
açlığını giderir.
Özellikle de kadın
bedeni üzerinden
yürütülen
hesaplaşma,
tüketim
toplumunun esas
temalarından
biridir. Kadın,
değiş tokuş
edilebilen insan
bedeninin
simgesidir: tarih
boyunca "sahip
olan" erildir.

hayvan statüsüne indirgenmesini de kanıtlar. Gözleri bağlıdır, bakışları yoktur. Bazı vejetaryenler kendilerine bakan bir çift gözün sahibini yemek istemediklerini söylerler. Hayvanları bile yemeyi reddederler insanlar_ insan olarak görmeyi reddederler aynı havayı solur.

Mutlak çıplaklık hayvansılığın başlıca şartıdır. Modern toplumun "yıldızlarının" farklı ölçütlerde de olsa soyunmaları bu nedenle şarttır. İçimizdeki "hayvansı" arzuyu harekete geçiremezlerse yıldız sayılmazlar. Aralık bir yaka, ıslak dudaklar, çıplak bir bakış kendi arzularıyla ne yapacağını bilemeyen toplumların açlığını giderir. Özellikle de kadın bedeni üzerinden yürütülen hesaplaşma, tüketim toplumunun esas temalarından biridir. Kadın, değiş tokuş edilebilen insan bedeninin simgesidir: tarih boyunca "sahip olan" erildir. Sahip olmak, egemenlik kurmak, istediği gibi kullanmak tüketim toplumunun "demokratikleştirdiği" yani giderek daha çok insana yaydığı bir hakktır. Her olgunun birden çok yüzü vardır, karanlık yüzü olmayan aydınlık yoktur. Batı Avrupa'da kriminoloji alanında yürütülen araştırmalar, evlere yönelik hırsızlık olaylarının genel suç oranında gösterdiği artışın 1960lı yıllara denk geldiğini gösteriyor: giderek daha çok insan çalışıp okula gittiği için evlerde geçirilen zamanın daha az olması, dolayısıyla boş bir ev bulma olasılığının artması bir yana, giderek daha çok sayıda evde çalınacak bir radyo, bir televizyon, elektrikli eşya bulmak mümkün olduğu için.

Yaşadığımız topraklarda da herkesin giderek daha çok şeye sahip olmasını sağlayan gelişmeler son hız yaşanıyor. İvrir zıvrıla oyalanan kitle büyüdükçe zevklerini giderek daha da incelten seçkin kitle azalıyor tüm dünyada. Bizim gibi henüz sınıfsal duvarların katılmadığı, pastanın herkesi başına çağıracağı ve ağzı sulananların çingince koşuşturduğu bir ülkede kadın bedeni paylaşma sunulan metalden en simgesel olanı: ister sıkıca sarıp sarmalansın, ister sereseperge sergilensin onun en iyisine sahip olmak artık her zamankinden daha kolay. Artık odalık ya da köle olmuyorlar belki ama ithal bile edilebiliyorlar. Günlük gazetelerin haftasonu eklerindeki kadınların duruşlarına, yüzlerine bir bakın: ister göğüslerini gösterebilirler ister bacaklarını ya da göbeklerini, benzer bir karmaşayla bakıyorlar: bana sahip olmak mümkün ama kolay değil hem kendi bedelimi ben de henüz tam biçemedim! Soyunmanın tanınmak için en kolay yol olması tesadüf değil: işte hepinizinim ve siz hepimiz de beni sahiplenin! Saydamlığı zirvesi, mutlak çıplaklık değil, striptiz...

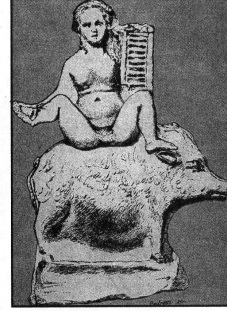
Paranın arzuları satın aldığı dünyada, arzuların paraya çevrilebilir olduğu dünyada, altın ve gümüşten, elmas ve pırlantadan çok daha fazla para getirir bir meta oldu libidomuz. Uçak ve gemiden, tank ve toptan daha güvenceli bir itaat aracı oldu arzu. Artık siyasal baskılara gerek kalmayacak, arzularımız manipüle edilebilir olduktan sonra gerisi kolay. Zaten gönüllü olarak katılmayı isteyeceğiz oyuna. idollerimize benzeyebilmek için, her kimse onlar? Elbette alt sınıfın ya da yeni zenginlerin idolleriyse alay edip kendini yukarıda hissetmek kolay. Kültür sermayesine bolca sahip olup kalemini ve dilini keskinleştirmiş olanlar kendimizi iyi hissetmemiz için gerekli araçları verirler bize. Elbette ki farklı arzulara biçimleri için farklı piyasalar var. Daha pahalı, daha zor ulaşırlar ya da daha sofistike olduğu düşünülen. Ama sonuç aynı değil mi? Bizim kılamadığımız bir yaşantıyı kutsallaştırmak. Başkalarını ve kendimizi seyretmek için ne de çok aracımız var. Bakmaktan görmeye, seyretmekten yaşamaya mecali kalmamış, kendi hayatlarına sahip çıkamamış, birbirlerine sahidan ulaşamamış insanlar olarak mi öleceğiz? Ölülerimizin üzerinde gezinip yaşayanlara işkence mi edeceğiz?

Bedenimizin ve öteki bedenlerin çıplaklığı, sevgiyi, buluşmayı, üremeyi içerdiği kadar şiddeti, alınıp satılmayı, ölmeyi de içeriyor: işkence ediyoruz, öldürüyoruz, gömüyoruz, teşhir ediyoruz, saklıyoruz, arzuluyoruz. Hele şu günlerde onlarla ne yapacağımızı hiç bilemiyoruz. Ölse mi öldürsek mi tutunsak mı düşsek mi? Bu ikiliklere mahkum olmayan bir hayatı ne zaman kuracağız?

Fallus Tapımı ve Simgeçiliği

Ergun Kocabiyik

ekocabiyik@yahoo.com



Doğudan Batıya Bir Tapım Nesnesi

Bereket tanrıları, pirincin ilk kez yetiştirildiği İÖ 3. yüzyıldan beri Japonlar için büyük önem taşımışlardır. Onlar; su, güneş ve pirinç mahsulünden sorumlu sayılmışlar ve mitlerdeki zengin bir cinsel simgeçiliğe de kaynaklık etmişlerdir. İnanışa göre, ilk karı-koca İzanagi ve İzanami, çiftleşerek diğer tanrıları yaratmışlardı. Güneş-tarıncı Amaterasu, fırtına tanrısı olan erkek kardeşi Susanoo'ya küsüp, Ama no İva mağarasında gözden kaybolunca güneş tutulmuş, bunun üzerine Tanrıca Ame no Uzume, mağaranın girişinde göğüslerini açıp cinsel organını göstererek yaptığı erotik bir dansla mağaranın dışında toplanmış olan diğer tanrıları kahkahalarla güldürmüştü, böylece güneş-tarıncı Amaterasu'nun ilgisini çekmeyi başaranak onu olanları görmek üzere, saklandığı mağaradan dışarıya çıkmaya zorlamış; sonunda yeryüzü gün ışığına yeniden kavuşmuştu.

Tarıncı Ame no Uzume'ye hayli benzeyen mitsel bir figür, Japonya'dan çok uzaklarda, Anadolu'da yine karşımıza çıkar: *Eleusis Mysterion*'larında, cinsel organların teşhiri ve ritüel kahkaha gibi 'komik' sahnelerle yüklü ayin unsurlarıyla özdeşleştirilmiş bir figür olan Baubo, müstehcen bir göbek dansı sırasında, karnını tamamen açarak, tarıncı Demeter'i, kızı Pherephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılması yüzünden tuttuğu yasa karşın güldürmeyi başarmış ve böylece ona kızını kurtarması için moral vermiştir. Amaterasu'nun mağaradan çıkmasıyla yeniden Güneş'in parlaması gibi Demeter'in yastan çıkması ve kızını yeraltından kurtarmasıyla doğa yeniden canlanmış; toprak eski bereketine kavuşmuştur.

Söz konusu mit ve ayinlerdeki erotik unsurlar, araştırmacıların, daha biçimsel olan 'tapınak Şintosu'ndan ayırmak için 'halk Şintosu' dedikleri Şinto'nun" bayramlarında bugün dahi varlığını korumaktadır. Bahar aylarında kutlanan bu bayramların (*matsuri*) isimleri, içerikleri hakkında açık bir fikir vermektedir; örneğin Henoko'da kutlanan Penis Bayramı, Inuyama yakınlarında kutlanan Vajina Bayramı. Yine bir başka fallus bayramı Nagoya yakınlarındaki Tagata Tapınığında her ayın birinde ve on beşinde kutlanır; genellikle bu tür gece bayramlarında kalabalık insan grupları davulların uyarıcı müziğiyle dans ederler ve ardından tanrıların şerefine, özel olarak yapılmış bir pirinç şarabı olan sake içler. Eski zamanlarda, köydeki herkes için zorunlu olan rasgele cinsel ilişkiyi gerçekleştirmek için çiftler halinde karanlık köşelere çekilirlerdi. Bu kutlamalar evlerin ve tarlaların bereketinden sorumlu tanrıları onurlandırma ve gelecekteki bolluk için dualarla onlara seslenme fırsatı sağlar. Bu bayramlar, bir tanrıyı saklandığı yerden çıkarmak ve verimli ilahi gücü, insanlarla olmaya özendirmek için kandırma amacını taşıyan müstehcen bir eğlence tarzıdır. Hatta bazı araştırmacıların inandıkları gibi *kami*'nin üreme/üretme güçleri zamanla azaldığı için sönmüş güç, belirli aralıklarla yaygaracı, şehvetli kalabalıklara uyandırılıp diriltilmelidir.

Bereket *kami*'sinin bir biçimi yoktur; fallus imgelerinin özel amacı da budur; onlar *kami*'nin dünyada görünebileceği bir biçime girmesini sağlarlar. Eğer penis suretleri yeterince büyükse, yontular etkili bir şekilde müstehcen ise 'bir tanrının bedeni' yani *şintai* olarak, arzulanale yayarabilirler. Penis yontularından birisinin üzerindeki kutsal pirinç ipi, bir bereket tanrısının ahsap bir form içinde bulunduğunu bildirir ve bereket verici eylemini gerçekleştirenceye kadar gücü orada bağlı tutar.



Baubo, bazen başı bacaklarının üzerinde, bazen başsız dışı bir cin veya yarı tarıncı olarak tasvir edilmiş, bazen de yalnızca bir yüz ve vücudun belden aşağı kısmının genişletilmiş halinden oluşan fantastik bir figür ya da bacaklarını açarak bir domuzun üstüne binmiş *dea impudica* (utanmaz tarıncı) şeklinde tasvir edilmiştir. Baubo aynı zamanda, erkek cinseliliğinin simgesi Priapos'a karşılık, kadın cinseliliğinin pervasız bir ifadesi olarak "kişilemiş vulva"dir.

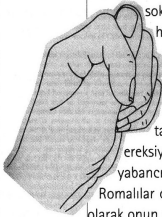
"Japonların dinleri, Çin'den gelen Konfüçyüsçülük, Hindistan'dan gelen Budizm ve yerel din Şintoculukla şekillenmiştir. Şinto kelimesi de aslında Çince 'ruhların yolu' anlamına gelen *şen-tao*'nun Japonlaştırılarak *kami no miçi* 'kami'nin yolu' şeklini almış biçimidir.

Yaratılışın, üreme gücünün, yaşamın kaynağının, bereketin simgesi olan fallusun özellikle de tarımsal kültürde uğurlu ve kem göze karşı koruyucu olduğuna inanılmıştır. Bu yüzden zaman zaman muska olarak taşınmıştır. Fallus biçimindeki tılsımlar özellikle çiftçiler ve balıkçılar arasında yaygındı ve verimsizliğe karşı kullanılırlardı. Romada *fascinum*, özellikle çocuğu kötülöklere karşı korumak için boyna takılan bir fallus temsiliydi. Fallus kimi zaman *mano fico* işaretileyle birleştirilmiş halde görülür.



Bir Şinto tapınağının avlusundaki fallus yontuları. Bu ereksiyon halindeki abartılmış halleriyle, doğüstü güçleri simgelemekte ve ilahi eril ilkeyi çağırılmaktalar. Bu fallusların kutsallığı onlardan birisine, bereket tanrılarının ürünü sayılan pirincin sapından yapılmış kutsal bir ip olan *şimenawa* bağlanmasıyla açıkça gösterilir. Falik enerji, tezahür etmek için bir *şinto*'ya yani maddi bir "tanrı-beden'e ihtiyaç duyar.

Bugün onur kırıcı sayılan bu el hareketi çok eskiden bir bereket ve uğur tılsımıydı ve kötülöklere uzaklaştırıldığına inanılırdı. İtalyancada bu el işaretine *mano fico* deniyor ve 'incir el' anlamına geliyor. (İtal. *fico*, Lat. *ficus*: incir). İtalyan argosunda *fica* vulva demek ve bu hareketin genellikle cinsel ilişkiyi temsil ettiği düşünülür. Kimi Roma muskalarında fallus ve *mano fico* hareketi birlikte kullanılır.



Yunan mitolojisine sonradan girmiş olan, Lampsakos (Lapseki) kentinin büyük tanrısı Priapos'un tasvirleri, Eski Yunan ve Roma'da büyümeyi teşvik etmesi ve ereksiyon halindeki fallusuyla kargalardan olduğu kadar kem gözlerden, kötü niyetli yabancıardan, büyülerden de koruması için bahçelere yerleştirilmiştir. Romalılar onu Priapus ismiyle benimsemişlerdir ve bahçeye giren hırsızlara karşı bir ikaz olarak onun cinsel organını tıpkı bir Hindu tanrısı olan Şiva'nın fallusu gibi parlak kırmızıya



Hermas:
Tanrı
Hermes'in
sütun
biçiminde
canlandırıldığı
özgün
heykel
tipi.



Efsaneye göre, Bir Bakkhos töreni sırasında Priapos çok içmiş ve Dionysos alayında rastladığı Lotis adlı bir *nympho*'ya aşık olmuş. Gece Bakkhalar uykuya dalınca, Lotis'in yanına sokulan Priapos, tam amacına ulaşacakken bir eşek anırmaya başlamış kız da uyanıp kaçmış; Priapos dikilmiş fallusuyla öylece dona kalmış ve herkesin alay konusu olmuş. Bu yüzden Priapos eşiğin üzerinde de tasvir edilmiştir. Efsanenin Roma versiyonunda ise Lotis'in yerine Vesta geçmiştir. Vesta bayramında eşekler çiçek çelenkleriyle süslenmiştir.



boymışlardır. Bir mit, Pirapus'u Dionysos'un, bir başkası Hermes'in oğlu yapar; bu ikincisine göre onun diğer oğlu Pan da Priapos kadar çirkin, keçi-insan meleziydi. Pan, hayvan arkadaşları Satyrlar ve Silenler ile birlikte, kendi sertleşmiş penisile doğayı dölemişti. Boyunuzları, toynakları ve şehvet dolu davranışlarından anlaşılacağı gibi Pan, resmi olarak cinsiyetsiz bir Tanrı'nın antitezi olan Hristiyan şeytani olmuştur.

Babalari Dionysos ise genellikle olgun ve sakallı, giyinik (hatta bazen kadın giysisi içinde) betimlenmiştir ve asla sertleşmiş bir penisle görülmez. Fakat buna karşın eşiği genellikle müthiş bir cinsel heyecan içindeyken gösterilir (bir resimde, bu hayvanın, uzun ve sertleşmiş organı üzerinde bir şarap testisi taşımakta olduğu görülür). Dionysos, bitki özellikle de asma tanrısıydı, ve daha sonra genişletilerek şarap-tanrı ve daha da genişletilerek içilen şarabın neden olduğu esriğin veya herhangi başka bir esrik deneyimin, seksin tanrısı oldu; *phallopohori* denilen ve inananların büyük tarımsal fallus imgeleri taşıdıkları kutsal alaylarla yıl boyunca selamlanırdı.

Dionysos Apollon'a Karşı

Dionysos'un doğumu bile onun eril gücünü sergiler. Zeus ile Semele'nin oğludur. Semele Zeusla birleşir ama onun gücüne tam olarak inanmadığı için onu bütün haşmetiyle, ihtişamıyla görmek ister ve bunun sonucunda da onun şimşegine çarplıp ölür. Karnındaki yedi aylık bebeği de Zeus alıp baldırına koyar. Dionysos gelişimini tamamlayınca ikinci doğumu Zeus'un bacağından gerçekleştirir. Bu çift doğum, erişirmenin klasik motifi doğum, ölüm ve yeniden doğumun yansımasıdır. Zeus'un bacağı, -ağaç kovduğuna benzeyen bir oyuktur- simgesel olarak Dionysos'un sahip olduğu erişirici güçleri gösterir, ki bu olağanüstü güç yine simgesel olarak tanrının babasının bacaklarındadır. Ayak, bacağı bir uzanımdır ve birlikte birbirlerini simgesel olarak tamamlarlar. Genellikle fallusun, dolayısıyla yaratıcı gücün, üretmenin ve erkin simgesi olarak da kullanılır. Birisinin bacağına açması gücünü ve cinsel gücünü göstermesi anlamına gelir. Tek bacaklı tanrılar, eksen simgeleri veya ay ya da fallus olarak kabul edilmiştir. Dionysos'un simgelediği büyük güç, insanı doğanın sırlarına erdiren büyüü bir güçtür. Yunancada bu güce eren insanın durumu iki sözcükle belirtilir, *mainomai* ve *enthousiasmos*. Bu iki kelime de tanrıya erme, tanrıya karışma ve tanrılaşma yetisini dile getirir. Doğanın sırlarına ermek yani tanrılaşmak insanın en büyük arzusudur. Dionysos buna ermenin yolu olarak şarap ve sarhoşluğu gösterir.

Dionysos tapımı daha derin bir dinsel anlamda, sapkınlıklarına karşın, insanı tanrısalardan ayıran engelleri kırma çabalarının ve yeryüzünün engellerinden ruhları kurtaran muazzam bir gayretin; arzusunun özgür bırakılmasının simgeleri. Nietzsche, sanatın ve yaşamın uç görünümünün simgeleri olarak insanı ya düzene ya da kaosa çeken veya başka bir deyişle ya hayata ve sonsuz hayata ya da kendini yok etmeye çeken Dionysos ile Apollon arasındaki karşıtlığa dikkat çekmiştir. Cinsel aşırılık ve akıl dizginlerini tamamen bırakma, üstün insana ulaşmak için bir çabaydı. Paradoksal olarak görülebilir ama, Dionysos bitkiden esrimeye kadar her türlü yaşam biçimini tinselleştirme girişimini simgeler, çünkü o bir ağaç-tanrı, bir keçi-tanrı, dinsel coşkunun ve mistik izdivacın tanrısıdır. Bu mitte Dionysos bütün bir evrimsel döngüyü sentezler. Temelde iki dünya vardır, insanların ve tanrılarının dünyası; iki soy vardır tanrılar ve ölümlüler. İnsanlar dönüşme umuduyla delirme tehlikesini göze alırlardı. Dionysos'un her müridi esrimeyle bedeninden kurtulmayı ve coşkunun zirvesinde geçici olarak sahip oldukları tanrıya yek vücud olmayı umuyordu.

Annesi Semele Zeus'un ışığı ile öldüğü zaman, onu Yeraltıdünyasından kurtardığı ve ona Ölümsüzlerin evini gösterdiği için ruhlara yol gösteren, onları erıştiren ve onları Yeraltıdünyasından kurtaran bir yeraltı tanrısı olarak da kabul edilir. Öte yandan onun



Keçi ve Pan, İÖ 1. yüzyıl. Babası gibi fallik bir tanrı olan Pan, hem yapıcı hem de yıkıcı olabilen kösnül arzularını temsil etmektedir.



Başında tacı ve üzerinde panter postuyla bir avcı ve tarımın destekçisi Faunus. Romalılar Pan'ı Faunus'la bir tutmuşlardır. Sağ elinde bir içki boynuzu, sol elinde fallik bir sopa tutuyor.

Yeraltidünyasına inışı, her ne kadar annesini aramak içinse de kiş ve yaz, ölüm ve diriliş döngüsünü simgeler. Jung'a göre Dionysos miti, aşırıkların uç noktalarına taşınan heyecanın ve zamandan kurtulup "iksel zamana" girmeye çalışmanın bir sonucu olarak orjinin bir özelliğidir; mit bu yüzden bilinçdışı bir dürtünün temsilidir.

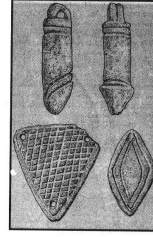
Fallus, Çam ve Thyrsos

Dionysos, Roma'da Liber Pater ile de özdeşleştirilmiştir. Roma mitolojisinde verimlilik, bitki ve özellikle şarap tanrısı olarak, bira tanrısı Gambrinus ile birlikte, kendinden geçişin simgesi olarak bilinir. Mite göre, Zeus'un oğludur ve takipçileri –satirler, Silenos ve mainad'lar (çılgin bir vecd hali içindeki kadınlar)– ile birlikte ülke ülke gezerek şarap sunar ve endişeleri yok eder. Bir ağaç tanrıçası olan Ariadne ile yaptığı evlilik birçok Dionysosçu sanata konu olmuştur. Bu evlilik tanrıyla birleşme yoluyla onun sırlarına ermeyi simgelemiştir. Bir şarap, asma, meyve ve mevsimsel yenilenme tanrısı olarak bol bol neşe dağıtır. Toruncuklanan sürgün ve usare cini olarak insan ve hayvan doğurganlığını kontrol eder. Dionysos'un elindeki çam dalından yapılmış, etrafına sarmaşık sarılmış fallik bir asa olan *thyrsos*'un tepesine bir çam kozalağı yerleştirilmiştir. Sarmaşık gibi, nebati yaşamın ebediyetinin bir ifadesidir, bereketin yüceltilmesini ve hayat gücünün artırılmasını simgeler. Uzakdoğunun büyük bir bölümünde, çam ağacı hepешil yaprakları ve reçinesinin bozulmazlığı yüzünden ölümsüzlüğün bir simgesi olmuştur. Onun, bedeni, bozulmadan koruduğu düşünölmüştür; bu nedenle tabutlarda kullanılır ve mezarlıklarda görülür; kötü güçlere karşı koruyucudur.

Gerek alev şeklinde oluşu gerekse fallik biçimiyle çam kozalağı eril yaratıcı gücü, bereketi ve iyi talihi temsil eder. Çam ağacı kozalağını andıran bir nesne, kutsal ağacın çevresinde yapılan ritlerde resmedilmiştir: Bir rahip veya kanatlı bir cin (*genius*) onu elinde tutmaktadır ve sanki dokundurmak için ağaca çevirmiş gibidir. Çam kozalağına benzeyen bu nesnenin, hurma ağacının çiçeklenmiş goncası veya bir çam kozalağı olduğu, sahnenin bütün olarak ağacın gerçek veya simgesel döllenmesini temsil ettiği düşünölmüştür. Bu motif, İÖ 18. yüzyıl civarında Hint-Avrupalı yerleşimcilerin gelişini takiben Mezopotamya sanatında görülür ve geç Asur anıtsal kabartmalarında göze çarpar.

Japonlar bir hafta süren yeni yıl bayramı boyunca, evlerinin girişinin her iki yanına aynı boyda birer çam ağacı koyarlar. Bu, *kami*'nin (tanrılar) ağaç dallarında oturduğuna ilişkin Şinto inanışından kaynaklanır. Çam bereket tanrıçası Kybele'ye de adanmıştır; onun, Pan'ın şevvetli iltifatlarından kaçmak için bir ağaca dönüşen bir orman perisi olduğuna inanılmıştır. Çam kozalağı bitki ve hayvan yaşamının ölümsüzlüğünü; çam, ölen ve yeniden dirilen tanrının bedenini simgelemiştir. Roma'daki Kybele (Magna Mater) kültüründe, 22 Martta (İlkbahar gün dönümü), bir çam ağacı kesilip *dendrophori* (ağaç taşıyıcılar) denilen marangozlar ve ahşap işçileri loncası tarafından bir ceset gibi yün kemerlerle ve menekşe çelenkleriyle sarılarak tanrıçanın Palatin tepesindeki tapınağına getirilirdi. Çam, efsaneye göre Attis'in altında erkekliğini kurban ettiği ağaçtı. Çam ağacı ölü Attis'i simgeliyordu. Yas günlerinin ardından, çam, rahiplerin keskin çığlıkları, zil çalmaları, dokunaklı flüt melodileri ve kendilerini kirbaçlamalarıyla oldukça duygusal törenlerle gömülürdü. Rahip olmak isteyenler törenlerin doruğunda, Attis'in başına gelenleri yineleyerek kendilerini taş bıçaklarla hadimederlerdi. Gece tapımlarında tanrıça ile birleştiği düşünölmüştür. 25 Martta çam topraktan çıkartılır Attis yaşama döndürülürdü. Törenler 27 Martta kent sokaklarında yapılan bir geçitle sona ererdi.

Fallus tapımına ilişkin motiflere Şamanizmde de rastlanır. Tomsk bölgesinde yaşayan



Asur'daki İştär tapınağına ait erkek ve kadın cinsel organlarının modelleri. Üzerlerindeki delikler asmak içindir. Bu nesnelerin bazı tıslımsı özelliklere sahip olduğuna inanılmıştır. Eski Babil dönemindeki cinsel ilişkiyi gösteren kil tabletlerin cinsel iktidarsızlığı gidermek için ilişki sırasında yatağın baş ucuna konduğu da sanılmaktadır.

Kumandılarda, at kurban etme törenleri, üç genç tarafından ahşap fallus temsillerinin taşındığı maskeli bir gösteri içerir. Bu gençler, bacaklarının arasına yerleştirdikleri ahşap falluslarla "aygır gibi" dört nala koşar ve törene katılanlara dokunurlar. Bu esnada söylenen şarkı da müstehcendir. Teleütlerde, şaman ağaca tırmanırken üçüncü basamağı gelince kadınlar, kızlar ve çocuklar tören yerinden uzaklaşırlar ve şaman Kumandılarınkine benzer müstehcen bir şarkıya başlar; bunun amacı erkeklerin cinsel gücünün artırılmasıdır.

Kelt sanatında, bir direk üzerinde duran baş -ki başla fallus arasında geleneksel bir bağ vardır- gücü ve bereketi simgeler. Kuzey İtalya'daki Demir Çağı Keltleri, bazen dikili falluslu tanrı tasvirleri yapmışlardır. Fallus Mısır, Greko-Romen mezarlıklarında dirilişin ve hayatın yenilenmesinin simgesi olarak kullanılmıştır.

Fallus simgeçiliği, bütün eski geleneklerde olduğu gibi, Kabalistik düşüncede de önemli bir rol oynar. Dokuzuncu sefirah Yessod, bütün yaşayan şeylerin temeli olarak öreme güçleriyle ilişkilidir. Sefer Bahir'de, fallus, erdemli kişiyle kıyaslanır; erdemli kişi hem yerle gök arasındaki denge noktası hem de temel oluşturan bir sütundur. Mikrokozmos ile makrokozmosu birbirine bağlayan sıkı bağlardan dolayı, erdemli insanın yer yüzünde yaptığı eylemler kozmik enerjinin karşılığıdır. Dünyevi düzlemde erdemlin varlığı ya da yokluğu yerle gök arasındaki bağları güçlendirir ya da zayıflatır. Benzer şekilde fallus enerjinin varlığında veya yokluğunda sertleşir veya yumuşar. 'Erdemli adam sonsuz bir temeldir'"(Süleyman'ın Meselleri, 10:25); sütunun evrenin temeli olması gibi fallus, da yaşamın temelidir.

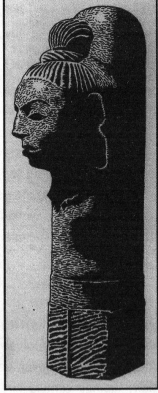
Şiva ve Lingam'

Fallus, Hinduizmde Şiva'nın en önemli tapım biçimlerindedir. Şiva, genellikle bir nişin içinde ayakta durur vaziyette görülür. Tantrik Hinduizmde *lingam* (fallus), *Yoni* (vulva) ile birleştirilebilir; cinsel birleşme içindeki tanrı ve tanrıçanın yaratıcı enerjisi simgeler. Vajra (Yıldırım), Budizmin Vajrayana mezhebinin ana tapım nesnesidir; tapınak çanıyla birlikte *lingam* ve *yon'i* simgelerler. *Lingam*'in kelime anlamı 'işaret'tir ve 'sabanı', 'bel' (bahçevanlık aleti) ve 'fallus' kelimeleri aynı kökten gelirler.

Lingam'in temeli kare şeklindedir, orta kısmı sekiz yüzlüdür ve üst kısmı ise silindirik şeklindedir. Bu kısımlar Brahma, Vişnu ve Rudra'ya olduğu kadar Yer, Orta Dünya ve Göğe de karşılık gelir. Bütün olarak ise *lingam*, ilk Sebep olarak yaratıcı tanrı Şiva'nın bir simgesidir. Ne var ki, *lingam* biçimlenmemiş, tezahür etmemiş alemin bir parçasıdır. Dışıl cinsel organının temsili *yon'i* ile oluşturduğu ikilik, *lingam*'in ilkedden tezahüre geçmesine izin verir. *Yoni* veya rahim, *lingam*'i çevreleyen spermanın haznesi olan sunak ya da havuzdur.

Lingam hem merkez hem de eksen simgesidir. Yoni'ye karşılık gelen 'kök-merkez'in (*muladhara-chakra*) ortasında durur; çevresine *kundalini*-yılanının dolandığı bir ışık-lingam olarak resmedilir. Kundalini yılanı tarafından sarılmış bu *lingam* bilgisinin, *lingam* ve *yon'i* nin birliğinden doğan bilginin gücünü simgeler. Hindu *lingam*'in Çin'deki karşılığı üçgen biçiminde sonlanan ince ve uzun bir yeşim taşı parçası olan *keu*'dir. Tapınakların merkezinde, dörtlyü ağızlarında ve dağ zirvelerinde bulunur ve yaşamın sırrını ve üremenin kutsal doğasını anımsatır; *hieros gamos*'u yani kutsal evliliği simgeler.

Bir fallus olarak Şiva'nın sureti İÖ I. veya II. yüzyılda Hinduizmde girmiştir. Hint mitolojisinde Şiva tam olarak İÖ IV. yüzyıllarda geliştirildi. Şiva'nın, öteki tanrılara kendisine tapınılması konusunda korku salmasıyla, tanrılar arasında oluşan çekişme ve rekabetin anlatıldığı *Brahmanda Purana*'ya göre, Çam Ormanı bilgeleri olarak bilinen ve Brahma'nın oğulları kabul edilen sofuların karılarını aydınlanmak için baştan çıkaran bu tanrının gelişini umulmadık olmuştur. Mitosun daha sonraki dönemde ait metinlerinde, zahitlikte sınır tanımayan Çam Ormanı bilgelerinden, Şiva'nın aydınlattığı dinsel sapkınlar olarak söz edilir. Bilgelere katı ibadette dünya işleri arasında denge kurmayı Şiva öğretir. Bilgeler önce



Lingam'in temeli kare şeklindedir, orta kısmı sekiz yüzlüdür ve üst kısmı ise silindirik şeklindedir. Bu kısımlar Brahma, Vişnu ve Rudra'ya olduğu kadar Yer, Orta Dünya ve Göğe de karşılık gelir.

Şiva'nın bir tanrı olduğunu anlayamazlar, ancak Şiva onlara kendisinin bir tanrı olduğunu gösterir ve *lingam'a* tapmayı öğretir.

Şiva çıplaktır ve gövdesini küle bulamıştır; saçı karma karışıktır. İri dişleri vardır. Gözleri kırmızı ve koyu sarıdır. Penis ve testisleri kırmızı tebeşir gibidir, uç kısmı siyah ve beyaz tebeşirle süslenmiştir. Bazen ürkünç bir şekilde kahkahalar atar, bazen gülerken şarkı söyler, bazen de erotik bir şekilde dans eder. Ortodoks erkekler onun deli sanırlar. Fakat karıları Dionysos'un bir orgia'sındaki yorulmak nedir bilmeden Mainad'lar gibi kendilerinden geçmişlerdir ve gece gündüz demeden on iki saat boyunca bu tanrıyla sevişirler. Sofu kocalar sonradan yok olması için ilahi fallusa lanet okurlar ve Şiva'yı hadim ederler; ama bu korkunç bir sona yol açacaktır: dünyadaki bütün varlıklar arasında onun tüm belirtisi yok olur, her yerde kargaşa başlar. Güneş ışık vermez, artırcı ateşin gücü kalmaz; burçların ve gezegenlerin düzeni altüst olur. Bilgeler kendilerini soyları için dünya işlerine verdiklerinden ve verimli mevsimlerinde karılarına gittiklerinden mevsimler kesilir. Bencilikten, mülkiyetten uzak olarak *dharma'yı* uygulamaya devam ederler, ama ekeklilik güçleri yok olmuştur.

Bilgeler, akıl danışmaya tanrı Brahma'ya giderler. Brahma, onlara Şiva'nın sandıkları gibi bir deli değil, gerçek bir tanrı olduğunu ve gidip gönlünü almaları gerektiği öğütünü verir: Şiva'nın *lingam'ına* benzer bir biçim yapıp onun huzuruna gitmelidirler; onu görünce bütün cahillikleri yok olacaktır. Ertesi yıl bahar gelene kadar Brahma'nın söylediği gibi Şiva'nın gönlünü almaya çalışırlar. Bahar gelince Şiva; çiçeklerle, ağaçlarla, sarmaşıklarla dolu, arı sürülerinin çiçeklerin üzerinde dolaştığı, guguk kuşlarının sevimli seslerinin yankılandığı bu inziva ormanına gelir. Onlara *lingam* tapımını öğretir. Rahipler *lingam'ı* ot ve çiçeklerle karıştırılmış sularla yıkar, büyüü sözlerle şarkılar söylerler. Şiva, onların ibadetinden hoşnut kalır ve onlara kendisine ait sırlar verir ve kendisine öfkeyle yaklaşan bilgelerin aslında onun tarafından sinandıklarını anlazır konuşmasından: Kendisini Soma ile birleşmiş Agni olarak tanımlar. Bütün tanrılar Soma'dan doğmuşlardır; çünkü evrenin ruhu Agni ve Soma'dır. Evren Agni tarafından tekrar tekrar yakılmakta, külle arıtılmaktadır. Kül ise onun tohumudur, mahlukatı onunla püskürtmektedir. Bu yüzden vücudunun küle bulanmış olduğu anlaşılır. O Doğayla birlik olan Erkek'tir. Külün, uğursuz kişilerden korunmak için ve özellikle kadınların doğum yaptıkları evlere konulmasını söyler. Bilgeler ve tanrılar, dünyadaki herkes çıplak doğmuştur. Şöyle devam eder konuşmasına Şiva, "Duygularına hakim olamayanlar ipek giyinseler de çıplaktırlar; çünkü biri hakim olamadığı duygularla doluyrsa hiç bir elbise onu saklayamaz. Sabir, tahammül, meraksızlık, duygusuzluk, onur veya onursuzluk karşısında tarafsızlık, en iyi elbise budur. İnsan, gövdesini soluk renk alana kadar küle bulasın."

↓

Kaynaklar:

- George R. Elder, *The Body, An Encyclopedia of Archetipal Symbolism*, Shambhala, 1997.
Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi, 1993.
Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal, 1997,
Wendy Doniger O'Flaherty, *Hindu Mitolojisi*, çev. Kudret Emiroğlu, İmge, 1996.
Jean Chevalier ve Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, Penguin, 1996.

Soyunabilen Beden Ve İçsellik

Zeynep Direk

Beden başkalarının dikkatini çekmeyi göze alan ya da çekmemeyi tercih eden biçimlerde sunulabilir. Göze batar ya da batmaz yani "görülür" ve "görülmez" olabilir, bakılan olarak bakışlara hakim olma olanağı ile fazlaca bakılmadan bakan olma ayrıcalığının gücünü tadar. Rüküş ve çirkin giyinmek de güzel giyinmek de görölmez kılmaz bedeni, görölmezlik ortayı bulma, dikkati çekmeyen ortalamalığın ince ve kolay dengesindedir. Giysiyle onlardan olmayı da başarırız onların içinde ben olmayı da. Giysiyle bedenimizi de giyeriz ya da bedensizleşiriz. Yaşayan ve içini oyarak içselleşen bedenin kendi üstündeki tasarrufudur bu.

Dünyaya çıplak olarak doğar ve bizi bekleyen bir kundağa, bizim için biriktirilmiş, yıkanmış, ütülenmiş giysilere sarılız. Bedenin küçüklüğünde giysi ona iliştilmiş yabancı bir kat, soğuğa ve sıcağa karşı ona gösterilen özen, bakım olduğu halde, beden giysiye alışıkça, toplumsallıktıkça ve bağımsızlıkta giysi ona eklenir. Ergin bedenin çıplaklığı doğal değildir, her ne kadar öyleymiş gibi sunulmak istense de... İkinci, üçüncü tenimiz olmuştur giysi. Bir bebeğin çıplaklığı çıplaklık olarak dikkati çekmez. Giydiğimiz elbise, başkalarından saklanabilecek ya da onlara açılacak bir içsellik de delildir. Çıplaklık özel bir durum, kişinin kendisi ve başkası için bir ayrıcalık hali, istisnai bir durum gibi yaşanır içsellik boyutunun açılmasından beri. Giysi, bedenin stili, seçimi, sunumu, yalnızca soğuktan ve sıcaktan korunması değil, bakışa açılması ve kendini ondan kaçırması haline gelir. Beden başkalarının dikkatini çekmeyi göze alan ya da çekmemeyi tercih eden biçimlerde sunulabilir. Göze batar ya da batmaz yani "görülür" ve "görülmez" olabilir, bakılan olarak bakışlara hakim olma olanağı ile fazlaca bakılmadan bakan olma ayrıcalığının gücünü tadar. Rüküş ve çirkin giyinmek de güzel giyinmek de görölmez kılmaz bedeni, görölmezlik ortayı bulma, dikkati çekmeyen ortalamalığın ince ve kolay dengesindedir. Giysiyle onlardan olmayı da başarırız onların içinde ben olmayı da. Giysiyle bedenimizi de giyeriz ya da bedensizleşiriz. Yaşayan ve içini oyarak içselleşen bedenin kendi üstündeki tasarrufudur bu.

Ona doğal bir şey, bir nesne gibi bakmaya çalışana direnir çıplak beden. Tıp pratiği çıplak bedeni nesneleştirmenin zorlu deneyimini sunar hergün. Halbuki çıplak beden onu saf bir bakışla, karşın görmeye çalışanın berisinden biter, yakınlığı ile mesafeyi aşmadan katetmeye başlar, doğallığı huzursuzluğuyla bozar, bakışın giyinik, hatta üniformalı, önlüklü sahibini utandırıp, komik duruma düşeren, sınırlendiren bir mücadeleyi başlatır. Karşındaki çıplak bedeni doğallaştırmaya çalışırken kendi bedeni çıplak olmayan bakışın da gizli temeli, sakladığı çıplak bedendir.

Bedeni incelemeye açık doğal bir şey gibi görmek, onun arzuya ihtiyacın kesişiminde durduğunu ve arzunun hiçbir zaman "doğal" olmadığını unutmaktır. İksel bir şey değildir çıplaklık, giysiden sonra gelir. Soyunmadır. Giysinin altından, tersinden, tene dokunduğu yerden ima edilir çıplaklık. Ne kadar çok kapanmışsa beden, çıplak bedenin değeri de o kadar yükseltilmiş gibi görünür. Yaşayan etin doğallığının, tahrik ediciliğinin öne çıkarılarak güçlü bir biçimde yadsınmasıdır bu. Plajda, herkesin yanı sıra çıplak olduğu bir ortamda çıplaklık normalleşir, tahrik edici olmaktan çıkar. Yıkanmak için soyunmak, tekrar giyinmek için soyunmak, yaralandığımız, hasta olduğumuz için soyunmak, yakınlığı paylaşmak için soyunmak gibi uzun ve kısa aralar hariç bütünüyle çıplak olmayız. Yabancı birinin ve hatta bazen tanıdık olan bir bakışın önünde soyunmak utanç verir. Utanç, çıplak bedenin yaralanabilirliği, edilgenliği içinde arzulanabilir olduğunun bilincidir. Utanç yüzün çıplaklığının bedenin çıplaklığına yayılması ve beni gördüğünü gibi olduğum başkasının karşısında olmakta Levinas'a göre. Elbiselerinden, örtülerinden sıyrılan çıplak beden tüm katilim ve aidiyet ilişkilerinden koparıldığında acımaya ve şehvete, iğrenilmeye ve arzulanmaya açıktır. Utanca maruzdur ve utanca maruz bırakır. Nesne olmadığı gibi bir "özne" de değildir. Özne hep giyinik öznedir.

Adem ve Havva'nın yasak meyveyi paylaştıktan sonra, bilgiden sonra, edep yerlerini örtüp utanma duygusunu yaşamaları, bu ilk ayrılış, ilk kopma, ilk hata ya da günah olarak görülebilirse eğer, bizi iyi ve kötü öncesinden ayırma götören "iyi" bir hatadır. İyi ve kötü

Bazen yaşamının esasını teşkil etmeyen içeriğin beni beslemesi, varlığımdan bile daha değerli hale gelebilir. "Ben"i yemeyle, çalışmayla, güneşte ısınmayla, uyumayla anlatamam, içselliğimden ayırsam bile, bunlardan aldığım keyif beni teşkil eder. Bunlardan ayrılan ve çıplak ve saf halde ele alınan bir hayat, karanlıklarda erir. Keyif alış kavramıyla birlikte özünden önce gelmeyen, değeri varlığı kuran bir hayattan bahseder Levinas. (TTs.115) Mutluluk ve keyif düzeyinde hem biyolojinin hem de ontolojinin çıplak varoluşunun ötesine çoktan geçmiş bulunuruz.

öncesi "iyinin ve kötünün ötesi" değildir. İlk günah, başka insanın ortaya çıkışı, utancın doğuşu, kötü ile birlikte iyinin başlangıcı, cinsiyet farkının ve bedenini ortaya çıkmasıdır. Giyinme ile ezmanlı olarak. Giyinme, dünya ile kaygı ve özen dolu bir ilişkinin başlangıcını, dünyanın bir yapıp etmeler, çalışma dünyası haline gelmesini, sembolik olarak bir cennetten düşme yada dünyaya atılma cezası olarak gösterdiğinde önemli bir nokta da gözden kaçmış olur. Levinas'a göre, dünyada ihtiyaçlarıyla bulunan ve ihtiyaçlarını karşılamaktan keyif alan varlıklar oluşumuzdur bu. Keyif aldığımızla bulunmanın orijinalliğidir.

Bizi yaşatandan keyif alır, suyla, havayla, fikirlerle, ışıkla, çorbayla, gösterilerle besleniriz. Levinas *Bütünlük ve Sonsuz*'da¹ tad aldığımız için çıplak varoluş olmaktan çıktığımızı vurgular. Çıplak varoluş olmamak, doğal olmayan bir çıplaklığı yaşayabilmek, soyunabilmek anlamına gelir. Levinas'a göre, hayatın içerikleriyle ilişkimiz, onları yalnızca varoluşumuz, çıplak varlığımızı güvence altına alan koşullar olarak görmemizle açıklanamaz. Hayat, çıplak "olma isteği" ve bu varoluşun ne olursa olsun sürmesini sağlayan bir kaygı değildir. Hayatın koşulları ile ilişkimiz, bu koşulları hayatımızın içeriği haline getiren bir beslenmedir. Bazen yaşamının esasını teşkil etmeyen içeriğin beni beslemesi, varlığımdan bile daha değerli hale gelebilir. "Ben"i yemeyle, çalışmayla, güneşte ısınmayla, uyumayla anlatamam, içselliğimden ayırsam bile, bunlardan aldığım keyif beni teşkil eder. Bunlardan ayrılan ve çıplak ve saf halde ele alınan bir hayat, karanlıklarda erir. Keyif alış kavramıyla birlikte özünden önce gelmeyen, değeri varlığı kuran bir hayattan bahseder Levinas. (TTs.115) Mutluluk ve keyif düzeyinde hem biyolojinin hem de ontolojinin çıplak varoluşunun ötesine çoktan geçmiş bulunuruz.

Havayla, suyla, toprakla, ateşle, doğanın bizi besleyen nimetleriyle kurduğumuz ilişki bir nesne-özne ilişkisi değildir. Keyfine vardığımız ögenin kaynağı varlıkta değildir sanki, bize hiçbir yerden gelmiyor gibidir ama bir ortamdadır hep. Bir mekanda, havada, toprakta, yolda karşılaşırsız onunla... Bu ortam zarflar bizi; ögelerin ilişkimiz dışardan kurulmaz, bir içkinlik ilişkisidir, ögede yikanırız. Ögenin bize sunduğu yüzü bir nesneyi belirlemez, anonim kalır, her türlü ayırmadan önceki ilk belirsizliktir; gerçekliğin tersidir. Keyif aldığımız ilişkimiz hiçbir şeyi belirlemeyen tözsüz bir nitelikli ilişki gibidir. Şey bu ilişkide niteliğindedir; biçimi olmayan bir içerik haline gelir. Keyif alınan bu anlamı, araçsallığın bir amaca yönelik sistemi içinde yok olmaz, bu sistemin kendisi keyfe bağlıdır. Levinas'a göre, bizi yaşatanla onun başkallığı sindirmeye dayalı bir ilişkimiz vardır. Ama bir yemeği yerken o yemekle kurulan yemek ilişkisi değildir keyif, yemekle kurulan ilişkiden hoşlanma ilişkisidir. Yalnızca yemek değildir bizi besleyen, yemekle kurduğumuz ilişkidir aynı zamanda. Keyif almak, kendi etkinliğinden beslenmektir. (TT s.114) Şimdide ve zamansız olan keyif, kolayca elden kaçıp gidebileceği için gizli bir kaygının tehditi altında bulunur. Ancak mutlu bir keyif alış, geleceğin ögedeki karanlık gizliyle, güvensizlikle tehdit olur. Ev ve ekonomisi bir hayatın başlaması, bu tehditten itibaren şimdiki anın keyfinin ertelenebileceği bir zaman boyutunun açılmasıdır. İnsan ögenin elden kaçabilirliğini, sahip olunamazlığını ona bir yeryüzü dışılık sunan evle yenmiştir. (s.138) Evle giyiniriz. Keyif almakla başlayan içselliğimiz evde yoğunlaşır. İçsellik, mekansallaşma ve zamansallaşmadır. Soyunabilen beden olmadır. Soyunabilen beden, "ayrılığın arası", içsel, psişik mesafenin korunmasıdır.

Zaman bedene kırışıklıklar ve izlerle kaydolur, beden kullandığı şeyleri, onların uzaklığını giyinir. Bir evde barınmaktan, kendimi ve besini orada toparlamaktan dolayımın çalışma ve onun karşılığı olan el altında bulunan şeyler, alet ve edevat dünyası. Evin ekonomisi, insanın ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar düşkün olacağı anın mümkün olduğunca ertelenmesine bağlıdır. İşin dünyası yalnızca ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir zorunluluklar dünyası değildir. Bir aleti kullanmaktan, bir işi başarmaktan da keyif alabilir insan. Ekmeğimi kazanmak için çalışırım ama çalışabilmek için yiyorsam bu çalışmamdan beslendiğim, çalışmaktan keyif aldığım anlamına gelir. Keyif alış, hayatımı dolduran ilişkililerle kurulan bir ilişkidir. Para kazanmak için çalışırım ama çalışmamın sonucundan üzülmem ya da sevinmem çalışmamın hayatımı başka bir anlamda da doldurduğunu gösterir. Hayatın

Beden, keyif alarak içsel bir varlık haline gelmemin, yani için için olduğum ögesel bir dünyadan ayrılmamın gerçekleştiği yerdir. Levinas beni biricikleştiren, bir duygulanım, bir "kasılma" olarak düşünüyör keyfi. Keyfin duygulanımı, düz ve monoton bir ruh hali değil, bir yükseliş, beni uyandıran bir titreşim, benim kendi kendini kaldırırdır. Dışa doğru yönelirken her titreşimi içe doğru hissedilen bir spirali düşünmek gerekir. Keyfin dışa yönelimi aynı zamanda bir içe dönüş, tersine doğru sürekli bir bükülmedir.

şeylere bağımlılığıyla kurduğu bir ilişki olan keyif, mutluluk gibi "bağımsızlıktır". (TT s.114) Her nesne kendini deneyelin evrensel kategorisi olan keyif alışa önerir. Şeyleri bize münhal hale getiren alet kullanmak ve alet yapmak da keyif alışla tamamlanır, keyif alışa tabidir. Şeyler benim keyfime gönderme yaparlar. Giydiğim giysi bir araç değildir onu gymektim keyif alırım ya da almam, o bir amaçtır aynı zamanda (TT s.140). Çiviye duvara çakmakta bile bir haz ya da acı vardır. Levinas daha da ileri giderek, fayda aramadan keyif alınırın, tamamen yitirmenin, geriye dönecek bir şey beklememenin "İnsan"ı anlattığını da söylüyor. (TT s.141)

Beden, keyif alarak içsel bir varlık haline gelmemin, yani için için olduğum ögesel bir dünyadan ayrılmamın gerçekleştiği yerdir. Levinas beni biricikleştiren, bir duygulanım, bir "kasılma" olarak düşünüyör keyfi. Keyfin duygulanımı, düz ve monoton bir ruh hali değil, bir yükseliş, beni uyandıran bir titreşim, benim kendi kendini kaldırırdır. Dışa doğru yönelirken her titreşimi içe doğru hissedilen bir spirali düşünmek gerekir. Keyfin dışa yönelimi aynı zamanda bir içe dönüş, tersine doğru sürekli bir bükülmedir.

Giyisinin, kültürün, dünyanın içinde soyunma olmayan, bilimin nesnesi anlamında düşünülmemeyecek çıplak bir bedenin hiç anlamı yok mu peki? Levinas'a göre, salt "olma isteği", "çıplak varoluş" olmasak bile, dünyada kalışımız, kendimizi bir ağırlık ve keyif almayı mümkün kılan bir yoksunlukla dünyaya koşumuzdur "çıplak beden". Soyunan bedene, içselliğe evveler bu anlamda. İhtiyaç içindeki beden algıladığı dünyanın merkezidir ama ihtiyaçlarımız da dünyayı kendimize sunma ve dünyanın bize sunulma biçimleriyle koşullanmış olduğu için bulunduğu merkezden sökülüp alınmıştır sanki... "İmgelerdir bedeni "tıpkı bir kayadan çıkan suyun o kayayı alıp sürüklemesi gibi" sürükleyen. (TT s.134) Çıplak ve yoksun bedenim ne şeyler arasında bir şey, ne de yalnızca benim ya da başkalarının kurduğu bir görünme biçimidir, kuramsallaştırılmayacak, kuramın sınırdaki bir jest bile değildir. Çıplak ve yoksun beden onu kuran ya da temsil eden düşüncenin de koşuludur diyör Levinas. Kuran düşünce de bedenim beslenmesine bağlıdır çünkü. Yemek yemek başka olanın aynıya alınarak onda başka bir biçime, benim enerjime, bana çevrilmesidir. Yemek yeme edimimizi mümkün kılan enerji bile beslenmeyi varsayar. (TT s.113) Kültürün çıplak bedeni kurmasını, koşullamasını koşullar çıplak ve ihtiyaç beden. Bunun için temsili dünyayı kurucu üst bir etkinlik olarak konumlandırın metafizik oyunun anlamının ve yönünün değişmesinin ta kendisidir. Bedeni temsiliin koşulu haline getirdiğinden savunulması icab eden bir nokta olsa da bu, Levinas'ın klasik bir pozisyona geri döndüğünü, temsile karşı temsil edilemez bir doğallığın önceliğini savunduğunu da vurgulamak yanlış olmaz kanımca. İçselleşmemiş bir bedenden, henüz soyunamayan bir bedenden bahsedilmekte gibidir çünkü burada. Levinas'tan yola çıkan bir çıplak beden çözümlemesinin keyif alınmanın ve içselliğin tartışmaya açılmasıyla gidebileceği yepyeni bir noktadan, soyunabilen bedenden, bir adım geriye düşebilmesinin kaynağı da bulunur Levinas'ın metninde.

¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*, ilk basım Martinus Nijhoff, 1971. Benim kullandığım versiyon Biblio Essais, Kluwer Academic, 1994.

Fotoğraflarda Çıplak Olmak

Merih Akoğul

Tam karşıda, çıplak bir bedenın yılankavi devinimleri. Fotoğraf makinesinin buzlu mat köşelerinde, gövdenin belli belirsiz yansıması. Ansızın basan ateş, ürperen ten, boşalan ter. Fotoğrafçı ve modelinin iddialı köşekapmaca oyunu. Hakemi zaman olan, her yeni okumada bir kez daha gündeme gelecek sonsuz bir karşılaşma... Kazanan kim olacaktır; model mi, fotoğrafçı mı, yoksa fotoğrafçı, tek savunma biçimi poz vermek olan ve özelliklerini bilmediği tehlikeli bir yirtıcıyı zarar vermeden fotoğraf dediğimiz dört köşeli kafesin içine nasıl sokacaktır...

Tam karşıda, çıplak bir bedenın yılankavi devinimleri. Fotoğraf makinesinin buzlu mat köşelerinde, gövdenin belli belirsiz yansıması. Ansızın basan ateş, ürperen ten, boşalan ter. Fotoğrafçı ve modelinin iddialı köşekapmaca oyunu. Hakemi zaman olan, her yeni okumada bir kez daha gündeme gelecek sonsuz bir karşılaşma... Kazanan kim olacaktır; model mi, fotoğrafçı mı, yoksa fotoğrafçı, tek savunma biçimi poz vermek olan ve özelliklerini bilmediği tehlikeli bir yirtıcıyı zarar vermeden fotoğraf dediğimiz dört köşeli kafesin içine nasıl sokacaktır...

Tüm bu oyun, sanki üçüncü bir göz izliyormuşçasına belirli bir koreografiyi gerektirmektedir. Poz ölçümleri, ışık ayarları ve açılı hesaplarıyla fotoğrafın estetiğine uygun özen sürekli korunmalıdır. Tüm bu riskli figürlerin sonucundaki gerçek başarı ise, bu oturumu yaşarken edinilmiş anılar değil, sonuçta ortaya çıkan fotoğrafın estetik anlamdaki yetkinliğidir.

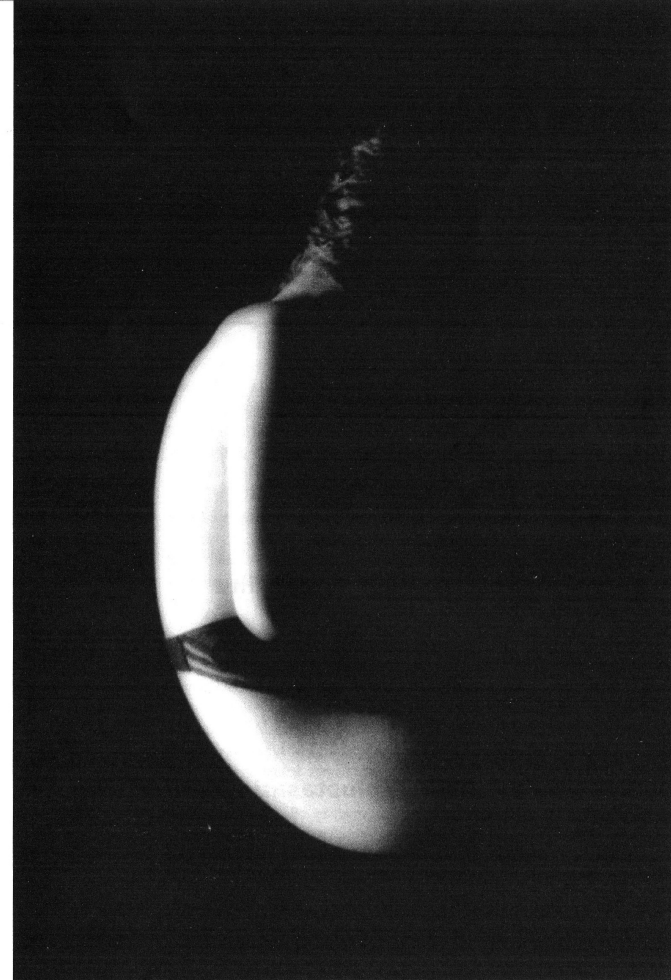
Aksi taktirde fazla müstehcen, dozu kaçık erotik veya pornoyla akraba fotoğraflarla karşılaşmak isten bile değildir. Çekim anının büyüğü ve elektriği, çalışmanın fotoğrafik sonuçlarını göstermekten uzaktır.

Başarının en büyük göstergesi, geleceğe kalacak, yaşanmış anların izlerini taşıyan çarpıcı fotoğraflardır. Hem model, hem fotoğrafçı büyük bir yalnızlık içindedir çekim sırasında. Fotoğrafçı elinde makinesiyle 1-0 önde başlar karşılaşmaya. Bu onun avantajıdır. Sonra bir bir kaleler düşmeye başlar, çektikçe azalır yapılacak kompozisyonlar. Tüm açılar denenmiş, ışık olasılıkları uygulanmış ve yapacak fazla bir şey kalmamıştır.

Fotoğrafı çekilecek bedenın, fotoğrafçı tarafından tanınması gerekir. Makine doğrultulmadan önce göz, verileri belleğe göndermeye başlamıştır bile. Çıplak modelle yapılan çekimlerde, iddia edilen aksine kesinlikle cinsellik vardır. Cinselliği reddetmek bile, onun varlığının göstergesidir. Çekim, ruhların dansıdır, fotoğrafçı ile model arasındaki gizli bir anlaşmadır; ışıkların önünde metinsiz oynanan bir gölge oyunudur.

Çerçevenin dışında neler kalmıştır, belki bu bir romanın konusu olabilir; ama çerçevenin içi, yaşanan anlardan seçilen fotoğraflardır. Fotoğraf çekmek, bir fotoğrafçının asla fantezisi olamaz. Fotoğraf çekmek, bir fotoğrafçı için yaşamdan da gerçektir. Fotoğraf çekmek, her deklanşör sesiyle zamanı eleyen, sonu ölümlü bitecek bir tragedyaadır. Bu yüzden, karşınızdaki çıplak beden, ölüme çok yakın durmaktadır. Bedenle fotoğrafçı arasında ise bir makine vardır. Bedenin, özellikle yatan çıplaklarda, ölü ya da yaşıyor olması yeterince seçilememektedir.

İnsanların, birbirlerini çıplak görmeye karşı önlenemez bir eğilimi vardır. Bir insanı çıplak görmek bazen bir ayrıcalık olurken, bazen de giyinik taraf için kullanılacak bir koz olabilir. Kaçamak bakış veya röntgencilik dışında, insanların birbirlerine bedenlerini çıplak olarak sunması, aynı zamanda bir güven ifadesidir de. Bu yüzden ilişkilerin bir çoğunda, tanıklığın göstergesi olarak taraflardan çıplak fotoğraf çekme talebi geldiğini bilmekteyiz.



Fotoğraf, Merih Akoğul

Sanatın özünde libido yatar. Ve bu, en çok çıplak fotoğrafı çekerken ortaya çıkar. Objeye, en az kayıpla duyarlı yüzeyin üzerine geçecektir. Çünkü o an, objektifin karşısında kesinlikle yaşanmış olacaktır.

"Nü" olarak adlandırılmasına rağmen, birçok fotoğrafçı modelini çıplak çekmek yerine, kafasındaki fotoğrafa göre giydirir. İç çamaşırı, corap, jartiyer, bir parça tül ya da bir peruk, birer yabancılaştırma öğesi olarak, her iki tarafı da rahatlatan katalizör görevi yapar. "Ben" başka bir bedene gönderme yaparken, biraz daha huzur bulur.

İnsanlar, fotoğraf makinesi önünde eylemsizdirler. Tek savunuları poz vermek ve/veya edep yerlerini saklamaktır. Ölümün kaçınılmaz çıplaklığı gibi, ruhun bedenden uçmasıyla örtünme sorunu da ortadan kalkar. Ama ölümler birlikte anılan çıplaklık, edilgen ve geri dönüşsüz bir çıplak olma halidir.

Sanatın özünde libido yatar. Ve bu, en çok çıplak fotoğrafı çekerken ortaya çıkar. Objeye, en az kayıpla duyarlı yüzeyin üzerine geçecektir. Çünkü o an, objektifin karşısında kesinlikle yaşanmış olacaktır.

Tarih içinde, fotoğrafların, konularına sıkıca sarılışlarını görürüz. Libido, bu aşamada iki ağacın arasında gerili hamak gibidir. Bedenin bakışlarını üzerine hapsedmiştir, bir daha ayrılmamak üzere...

Yeni okumalarda, bir çıplağın duygularını daha iyi anlamak istiyorsak, objektifin karşısında bir süre bizim de çıplak kalmamız gerekiyor.

↓

aman tarih metin cümle sozcuk mesaj soluk hayal beden kenar uç k
rgu ümit oyun ruh an mektup rüzgar benlik deniz erdem büyü ritm l
rk plan arka av duygu uyku ses hayat hava ilgi güç ev sessizlik yol y
n renk duvar sis tuzak dalga uzak bütün iç tüm ruh yüz özlem su yo
orgun bir son o kan ölüm döngü yeni gün kelime gönderme yer yurt
orum köprü erkek hüznün ayak rota bayram çevre soru adam maske
ahraman uyum önem isim ara sonra enerji ortak dil nota gürültü kit
o neden gelecek can iyi kopya görüntü uyku sen bilgi bellek seçenek
en az konu felsefe arka yüz alt.zine ön tarih yeni anlam red kimlik
ergi dönem adam kötü zeka olay gizem narin toprak verim küçük za
y sabah el geç dizi temiz nefret biri zor nesil adet ilgi duvar labirent
parça sorun sezi heyecan yük his korku beden sihir apahtar itiraf çar
tare deneme yenilgi seyir gemi düzen etki damla örnek koku gösteri
rümeye ceset deyim ek sokak tutku günah üvey ön arzu hacim toplum
tu cadde günah http://plustasarim.com/altzine gece suru yara per
ültür popüler sanat mektup ülke uzak sis uzun süre garip ad ümit gi
ormal tesadüf gerçek içerik nokta kalem tünel tuhaf müzik beyin ge

Lanetlenmiş Bedenin Şarkısı

Ali Ergur

Bedenin taşıdığı toplumsal/siyasi işlev, çoğu zaman onun başlıca çatışma alanı halinde tezahür eder. Bireyin üzerinde egemen iktidar düzeninin ve onun ideolojik bağlamının denetimi kesintisiz bir şekilde hissedilebilir haldedir. Özel yaşam alanı adını verebileceğimiz mahremiyet ve özgüllükler boyutu, böylece iktidarın belli başlı hedefi haline dönüşür. Bireyin birincil özgürlük bölgesine tecavüz ederek öncelikle bireysel özgünlüklerin mevcut iktidar yapısını tehdit edici düzeydeki muhalefet dozu törpülenmiş, bu olası direnme odaklarının mantığına nüfuz edilmiş olunur.

Bedenin gizlendiği en kuytu köşelerden biri ezginin kıvrımlarıdır. Müziğin büyü evreni, hem bedeni ve onun çağrıştırdığı günah bahçesini hem bu aleniyet içinde gizlenmenin meşrulaştırıcı söylemini barındırabilecek denli güçlü bir toplumsal sığınaktır. En çok bilinenin en çok gizlenmesi istenen olmasının altında kuşkusuz bedenin doğal olarak içerdiği iktidar gizlilüğü yatar. Böyle bir izdüşümü olmasaydı, bedenin özerkliğinin denetlenmesi, egemenlerin insanlık tarihi boyunca gündemlerini işgal etmeyecekti. Bireyin kendi bedeni üzerinde tek söz sahibi olabilme özgürlüğü, aslında tartışılmasının bile son derece gereksizmiş gibi görüldüğü bir olguyken, tüm bir iktidar (siyasi, toplumsal, cinsel) söylemine hâkim olan bedeni ve onun toplumsal uzantılarını denetleme isteğini açıklamak için bunu bir zorunluluk sorunsalı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bedenin imgeleri ve düşünsel hinterlandında yer alan, yalnızca onun kendini algılayışı ve deneyimleyişi değildir; bundan çok daha derine uzanan ve bedeni bireyin öznal oluş alanı halinden çok daha fazla bir şeye dönüştüren özün ılıtsıdır. Beden ve onun toplumsal var oluş temeli, ayrıştırılabilir olmadıklarından, bedenin denetlenmemiş varlığında tekil bağımsızlık arayışı kadar, onu salt bireysel konumda sabitlemekle ekonomik çıkarını ve bunun ideolojik çerçevesini belirleyen hükmetme ilişkileri bütününe sistemli bir karşı çıkış yönelimi tehlikesi de vardır. Kendilik düzleminden öteye kaydırılıp nihai olarak işlenmemiş iktidar çevresine evrilen beden, böylece bir değerler ve işlevler taşıyıcısı özelliğini kazanır. Bu nedenle durağan ya da en azından tek düzlemli bir varoluş durumunu aşar; bir tarihsellikler aynası, bir toplumsal simgesellik bağlamına ister istemez dönüşür; bu da siyasi bir ereksellikten başka bir anlam taşımaz; denetlenmemiş bedenin egemenlerin başlıca karabasanı olması bundandır. Bedeni üzerinde hak iddia eden birey, bu nedenle fizyolojik/ontolojik bir talepten çok daha fazlasını dile getirmektedir; bunu kendisi bilinçle istemese bile mevcut iktidar düzeninin egemenleri çok iyi bilirler; refleksle bilirler; var kalma refleksiyile.

Bedenin taşıdığı toplumsal/siyasi işlev, çoğu zaman onun başlıca çatışma alanı halinde tezahür eder. Bireyin üzerinde egemen iktidar düzeninin ve onun ideolojik bağlamının denetimi kesintisiz bir şekilde hissedilebilir haldedir. Özel yaşam alanı adını verebileceğimiz mahremiyet ve özgüllükler boyutu, böylece iktidarın belli başlı hedefi haline dönüşür. Bireyin birincil özgürlük bölgesine tecavüz ederek öncelikle bireysel özgünlüklerin mevcut iktidar yapısını tehdit edici düzeydeki muhalefet dozu törpülenmiş, bu olası direnme odaklarının çalışma mantığına nüfuz edilmiş olunur. Bu şekilde kuşatılmış bir bilinç ve onun somutlaşma mevzii olan bedeni, iktidar çatışmasının odak noktasında hem kendisinin dolaylımsız imgesi hem hükmetme stratejilerinin ilksel nesnesi hem bireyin toplumsal varoluş simgesi olarak çoğul bir anlam taşıyıcısı haline gelir. Hükmetme araçlarının bedenin muhalefet metaforu olabilme kuşkusunu çevresinde kurulmasına yol açan da, onun bu çoğul yapısının çağrıştırdığı tehditkârlıktır. Bedeni anatomik bir tariften öte, bir iktidar simgesi olarak kavramsallaştırdığımız zaman, mevcut iktidarın kullanıcılarının bedeni muhalefet üzerindeki birincil öncelikli hedefi onun özerkleşme girişimlerinin en keskin bir şekilde yoğunlaştığı cinsellik alanı olur. Bu kısıtlama ve denetleme stratejisinin cinsel ifadenin her boyutuna olanca gücüyle yüklenmesi, cinselliğin yalnızca erotik eylemle sınırlı olmamasındandır; bundan daha derinde erosen evreninden daha geniş bir var oluş halkasını düzenleme yetisine sahip olduğu içindir, bunca şiddet dolu kuşatma. Zira cinsellik, aynı zamanda bir

Birçok kültürde müzik, erotik deneyimi gizleyen en uygun mecradır. 'Halk sanatı' adını verdiğimiz türden ifadelerde egemen ahlâk normlarından sıyrılıp kaçabilen aykırı seslere sıklıkla rastlarız. Erotik söylem, çoğu zaman direnme noktası olmada son derece başarılıdır; apaçık ve kamusal dile eklenmiş olduğu halde görünmezliğini korur; hatta kendisini bu şekilde daha da görünmez kılar. Kendilerini pek muhafazakâr sanıp bunun evrende var olabileceğine büyük erdem olduğuna iman etmiş ağır oturluk pek çok kişinin, erotik göndergelerle donanmış türkülere el çırparak, mırıldanarak, hatta kimi zaman nefesi yettiğince bağırarak eşlik etmesi, bu nedenle aslında şaşırılmaması gereken bir manzardır.

yaşam etkinliğidir; bir anlamlandırma ve kendi içinde arayış ve oluş sürecidir; bu anlamda canlı olan her şey cinseldir de. Canlılığın yaşam serüveni aslında onun cinsel tarihiyle özdeşdir; deneyim ve bilgi biriktirerek damıtılan bir kendilik ideasına ulaşmaya çalışan insan, bu süreci hiç bir zaman tamamlayamaz kuşkusuz; ancak cinselliği yaşamın yenilikçi ve tatminsiz ruhu haline getiren bu arayış sayesinde var olduğunu, henüz ölmemiş olduğunu *hatırlar*. İşte bu temel işleviyle cinsellik, yaşam enerjisinin hem kaynağı hem görünümü olarak ikili yapıyla döngüsel bir süreci oluşturur. Cinselliğin bu temel itici gücü bir yandan bireyi, kendi evrensel var oluşunu anlamlı kılacak, toplumsal çevresine ve kendisine (psikolojik çevresine) bunu meşrulaştıracak özgünlükler yaratmaya teşvik eder, diğer yandan bu arayışın kurulu ekonomik-politik düzenle ne denli uyumlu olduğunu anında ve sürekli olarak kontrol eden bir özenetimi mekanizmasını kendi içinde kurması gereğini dayatır.

Baskılanmış beden en çok denetlenen boyutu cinsel göndergeler üretebilmesi ise, bu temsil işlevini doğrudan belirginleştiren söylem çerçevesinin en somut olarak gözlemlenebildiği alan da beden in çıplak hali ve oradan türeyen tüm bir ikonografidir. Öyleyse iktidarın ideolojik bağlamı, çıplaklık temsillerini ya kalın bir ahlâk zırhının ardına gizleyecek ya onu kendisine karşı bir silaha dönüştürerek kamusalılaştıracaktır. Diğer bir deyişle, kuşatılmış bireye özgünlüklerini muhalefet olanağı halinde geliştirme şansı tanımamakta kararlı bir egemen ideoloji sonuçta iki seçenek sunar: Teslim olmuş beden ve lanetlenmiş beden. Teslim olmuş beden için söylenebilecek bir şey yok; ama lanetlenmiş beden, bir kez lanetlendi mi çoğu zaman yer altına iner; ve iktidarın karabasanı olur çıkar; her zaman çok saldırgan bir dile yapmaz bunu üstelik; ıysal bir üslûpla gündelik yaşam kültürünün dallarına tutunur; halkın dilinden konuşarak, o bastırılmış kitlenin ürkek suskunluğunun direnme biçimlerine dönüşür usulcacık. Bunu da, söylenmezi söylenir kılan yolla, sanatta gerçekleştirir. Soyutluğu bakımından bu karşı koyuşu en çok kolaylaştıran sanat müzikten başkası değildir.

Birçok kültürde müzik, erotik deneyimi gizleyen en uygun mecradır. 'Halk sanatı' adını verdiğimiz türden ifadelerde egemen ahlâk normlarından sıyrılıp kaçabilen aykırı seslere sıklıkla rastlarız. Erotik söylem, çoğu zaman direnme noktası olmada son derece başarılıdır; apaçık ve kamusal dile eklenmiş olduğu halde görünmezliğini korur; hatta kendisini bu şekilde daha da görünmez kılar. Kendilerini pek muhafazakâr sanıp bunun evrende var olabileceğine büyük erdem olduğuna iman etmiş ağır oturluk pek çok kişinin, erotik göndergelerle donanmış türkülere el çırparak, mırıldanarak, hatta kimi zaman nefesi yettiğince bağırarak eşlik etmesi, bu nedenle aslında şaşırılmaması gereken bir manzardır.

Sanatın doğallaştırıcılığı sayesinde bastırılmış olan, egemen ahlâk anlayışına aykırı düşen tüm direnme odakları gündelik yaşamın akışı içine geçerler. Kamusal mekânı kuşatma yeteneğini en fazla geliştirmiş olan müzik, bu özelliğiyle, bastırılmış söylemin gizlenerek ortaya dökülebilmesine en çok fırsat veren sanat dalıdır. Bu olgu, Türk Halk Müziği'nde olduğu kadar yeryüzündeki tüm halk müziklerinde de gözlemlenebilir. Zira, her ne kadar kültürler ve o kültürlerin bileşenleri içindeki dil, din, tarihsel geçmiş gibi öğeler birbirlerinden çok farklı seyredip çok farklı sentezlere yol açmış dahi olsalar, sonuçta çok temelde bir yerde, bir ortak kesişme noktasında buluşmaktadırlar; o da, iktidarın evrensel karakteristiği olan ataerkilliğidir. Erkek egemenliğini vurgulayan her türlü kültür nesnesi bir gizli ya da açık baskıyı duyurur bize; türkülere kristalleşen muhalefet, her ne kadar kurulu iktidarın baskısından kaçan lanetlenmiş beden in sığınacağı ise de, bu dile gelişin, çoğu zaman o iktidarın varlığını meşrulaştıran ön-kabullerle yüklü olduğu gözden kaçmaktadır; bu nedenle, muhalif söylemi, özellikle erotik olanı gerek anlamda bir köktenci karşı çıkışın uzantısı olarak değerlendirmek pek de doğru olmaz; çünkü bir yandan belyerin bir karşı çıkışı formüleştiren diğer yandan ister istemez eleştirdiği iktidarın diliyle, ya da en azından

Bölgenin kurak mevsimi olan Mayıs-Eylül arasında yapılan, haftalar hatta aylar sürebilen bu müzikli, oyunlu toplumsal ritüellerde iki temel tür vardır: Kadınların *Yamurikumaluları* ile erkeklerin *Kagutu*ları. Her iki tür ritüelde de, cinsel saldırganlığın bütün aleniyetiyle sergilenebildiğine tanık oluruz; bu aynı zamanda, bir cinsiyetin diğerinin ruh halini deneyimlediği bir duyuşsal travestizmdir de.

¹ Manuela Mourao (1999). "The Representation of Female Desire in Early Modern Pornographic Texts, 1660-1745", Signs: Journal of Women in Culture and Society, c24, sayı 3, s597.
² Ellen B. Basso (1989). "Musical Expression and Gender Identity in Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil" in Ellen Koskoff (der), Women and Music in Cross-Cultural Perspective, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, s.169.

onun dil bağlamındaki anlam evreniyle ve bunun bağlı metaforlarıyla varlık göstermektedir. Müzik bu noktada, yalnızca bir temsil düzlemi değildir; bir çatışma alanıdır. Öz itibarıyla ataerkilliğin egemen ideoloji, kendi çelişkilerinden ve baskısından türeyen muhalif söylem parçalarını evcilleştirmek için öncelikle onları bağımsızlaştırır; dolayısıyla muhalefetin dilindeki kuruluş amacı ve eylemsel hedef noktasını belirsizleştirir. Git gide bulanık bir hal alan direnme süreci, iktidarın söylem biçimleriyle eklemelenerek devrimci gücünü büyük oranda yitirir; nötralize edilmiş olur. Bununla birlikte, lanetlenmiş beden in gölgesi gizli den gizliye iktidarı korkutmaya devam eder; ıysal ve sevimli hale getirilmiş erotizme bunca mesafeli duruş, işte bu yüzdendir. Yine de âsi söylem boyutlarının tamamen ortadan kaldırılması sağlanamaz genellikle; bu nedenle belli bir tür direnmenin sulandırılmış sürümü yaygınlaşmaya başladığı anda daha köktenci başka bir dalı karşımıza çıkar. 'Erotik' söyleme karşı 'pornografî'nin, 'soft porno'ya karşı 'hard core'un daha köktenci bir dilin somutlaşmalarını sağlamaları gibi. Ancak egemen değerlerle yüklenme tehlikesi, köktencilik derecesi ne olursa olsun her zaman aynı dozda korunmaya devam eder. Muhalefetin dili, bu nedenle direnişçi sayılabilir; ama devrimci asla. Pornografînin yumuşatılmasında ve belyerin bir şekilde erileştirilmesinde burjuva ahlâkının genel-geçer nitelik kazanmasının büyük payı olsa gerek; zira pornografik metinlerde kadın anlatıcının ortadan kalkmasıyla burjuvazinin fiilen iktidara gelmesi tarihsel olarak 'fazla' denk gelmektedir. Üstelik kaybolan yalnızca kadın-özne değil, onun söylemindeki tüm politik vurgulardır!. Bu şekilde asal amacından saptırılmış yeni bir ifadeyle karşılaşıyoruz. Hükmetmenin araçları ikili bir müdahaleyle, muhalefetin sesini boğdukları gibi, onu kendisine karşı yatıştırıcı madde olarak da kullanırlar. Böylece dönüştürücü güç, status quo'yu korumaya yönelik bir köksüzleşme işleminden geçer.

Böyle bir bağımsızlaştırmaya ilginç bir örnek, Orta Brezilya'daki Kalapalo törenlerindeki şarkılarda rastlanılan durumdur. Bölgenin kurak mevsimi olan Mayıs-Eylül arasında yapılan, haftalar hatta aylar sürebilen bu müzikli, oyunlu toplumsal ritüellerde iki temel tür vardır: Kadınların *Yamurikumaluları* ile erkeklerin *Kagutu*ları. Her iki tür ritüelde de, cinsel saldırganlığın bütün aleniyetiyle sergilenebildiğine tanık oluruz; bu aynı zamanda, bir cinsiyetin diğerinin ruh halini deneyimlediği bir duyuşsal travestizmdir de. Kalapalo törenlerinde gizli kalması olağan sayılagelmiş her şey söylenir; egemen erkek mantığının sınırladığı ahlâk zemininde en aykırı seslerin çıktığı gözlemlenir. Özellikle kadınlar, cinsel istek yüzünden erkeklerin düşüklükleri durumları hicveden şarkılar bile söylerler. Sözlerin, müziğin çok önüne geçerek vurgulanmalarının amacı erkekleri toplum içinde utanılacak durumlara düşürmenin pekiştirilmesidir²; böylece şarkılar, hem didaktik/eleştirel bir özellik kazanırlar hem toplumu kuşatan baskı mekanizmalarının (burada eril cinsel isteğin politik araç olarak sağladığı olanaklar) kamuya mâl edilmesini sağlarlar. Ama sonuçta eleştirel olmaktan çok katartik bir işlev oluşur; baskılanmış her şey söylenir; ortaya dökülür; bununla birlikte ataerkilliğin iktidar düzeni süregider. Değişen tek şey, birikmiş olası hoşnutsuzluk enerjisinin zararsız bir şekilde, meşru ifade supaplarından denetimli olarak boşaltılmış olmasıdır. Kalapalo ritüellerindeki 'öteki cinsiyet'i deneyimleme açılımı bile düzeni değiştirmeye yetmez; utandırılan erkekler utanılacak işler yapmaya, kadınlar da bunları yarı hoşgörü yan işbirlikçilikle benimsemeye devam ederler.

Özellikle halk müziğindeki muhalif öğelere hak ettiklerinden fazla değer vermek, günümüzdeki, sayıları hayli fazla aydın takıntılılarından birisi gibi görünüyör; ancak 'lanetlenmiş beden'in, yani çıplak beden in dönüştürücü gücünü de küçümsememizi gerektirmez bu; onun yıkıcı dili, her ne kadar ataerkilliğin ahlâk ejderhinin aleviyle çoğu zaman zarar görsün de, yaranılmayan küçük bir parçası direnmeye devam eder; hep edecektir; insan zihninin gizli dehlizlerinde bir yandan tutkuları harekete geçirecek bir yandan erkek-egemen aklın kurulu köklendiği tahtın çatlıklarını genişletecektir.

Özgün

Zeynep Aktüre

medcezir

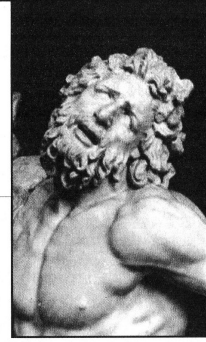


16 Dördüncü yüzyılda Leochares tarafından yapılmış Apollo yontusunun Roma dönemi kopyası olan ve Vatikan'daki Belvedere Galerisi'nde sergilendiği için yaygın olarak Belvedere Apollonu olarak bilinen yontu.

Mimari korumada "özgünlük", en önemli kavramlardan biridir. Koruma uygulamalarında gözetilecek esaslar üzerinde ulaşılan uluslararası uzlaşmaları belirleyen bildireler arasında bir tür "mihenk taşı" işlevi taşıyan ve yaygın olarak "Venedik Tüzüğü" (1964) olarak bilinen belgede ipuçları verildiği gibi, tarihi mimari mirasın bugünkü durumunu bir "özgün durum"dan "kayıplar" çerçevesinde açıklayan bir kavramdır bu. Şöyle der, Venedik Tüzüğü'nün on ikinci maddesi: *Kayıp kısımların yerine koyulanlar bütün ile uyum içinde bütünlenmeli ama aynı zamanda da özgün olandan ayırt edilebilir olmalıdır ki restorasyon sanatsal veya tarihsel tanıtları tahrip etmesin.* Buradaki varsayımın göre, anıt, bütünlüğü içinde, belirli bir yer ve zamanda tasarlanır ve gerçekleştirilir. Daha sonra, kullanım içinde bazı değişimlere, yani kayıplara uğrar—yapıyı "özgün durum"dan farklılaştıran eklemeler ve değişiklikler yapılır, bazı yerler yıkılır ve yeniden inşa edilir ya da edilmez, zaman zaman yapının bazı parçaları başka yapılarda kullanılmak ya da antikacı dükkanlarında satılmak, evlerde biblo olarak saklanmak veya yurt dışına kaçırılmak üzeré götürülür. Geriye kalan kısmen "özgün" kısmen de "özgün olmayan" malzeme, yine de "baştaki" bütünlükten izler taşır. O malzeme incelenerek neyin "kayıp" olduğunun anlaşılacağı ve "özgün durum"u ulaşılabileceği varsayılır. Bugün anıttan geriye kalanların "tasarım", "malzeme", "işçilik" ile o "belirli yer ve zaman" ve sosyo-kültürel bağlam açısından özgünlüğü de işte bu yüzden önemlidir. Tüm bunlar, bizleri o "özgün yaratı anı"na götüren ipuçları oldukları için önemlidirler. Özellikle de "malzeme özgünlüğü" önemlidir; çünkü tüm diğerleri, malzemede beden bulur.

Venedik Tüzüğü ile başka benzeri uluslararası belgelerde yer aldığı bu şekliyle, son derece "Batılı" bir tanımdır, "özgünlük": Çizgisel bir zamansallık ve kalımlılık öngörür. Yapı özgün bir yaratı anında özgün durumunda kalıcı olmak için yaratılır ve "zaman içinde" bu özgün durumdan "kayıplar"a uğrar. Restorasyonun amacı, bu kayıpları telafi etmek ve tarihsel Batılı adamın çok iyi bildiği gibi o özgün duruma bir daha geri dönülemeyeceği apaçık olsa bile yine de bu yönde çaba göstermektir. Benim burada yaptığım türden bir "Batılı" ve "Doğulu" ayırımı yapmanın belki çok indirgemeci olduğunu düşünüyorsunuzdur ama, Uzakoğulluların neden 1994 yılında, Dünya'nın kültürel ve doğal mirasının korunmasında "özgünlük" kavramının tartışıldığı bir uzmanlar toplantısına ev sahipliği yaptıklarını ve toplantının kültürler arasındaki farkların "özgünlük" kavramının yorumlanmasında farklılıklara yol açabileceğini kabul eder görünen bir bildire ile sonuçlanmasına nasıl çaba harcadıklarını öğrenince, umarım böyle bir farklılıktan söz edilebileceği konusunda siz de bana hak verirsiniz. Sahip oldukları kültürel mirasın ve yapmakta oldukları uygulamaların uluslararası ortamda kabul görmesi derdine düşene kadar, özellikle Japonya'da, yaygın olduğu varsayılan "dönüsel süreklilik" üzerinde temellenmiş dünya görüşü ile biçimlenen, çok farklı bir özgünlük anlayışı görüyoruz:

Bunun en iyi örneği, yaklaşık on üç asırdan beri İse Tapınağı'nın düzenli olarak yenilenmesidir. Tapınağın, sırasıyla kutsal alana dönüştürülen, üzerinde aynı binalar bulunan, birbirinin aynı iki arazisi vardır. Yirmi yıllık bir sürenin sonunda, bir arazinin yenilenmesi bitince, Tanrı'nın eski araziden yeni araziye taşınma töreni yapılır. Törenden sonra, eski binalar yıkılır. Tanrı'ya ev sahipliği ettiklerine inanılan merkezi kolonların delikleri korunur ve eski araziler (*kodenchi*) çakıllarla örtülür. Böylelikle, ormanın derinliklerinde boş bir arsa kalır. (İsozaki ve Asada, 199: 81)



Antenorolu Laocoön. Truva Savaşı anlatısında Priam ve adamları kıyıda Akhaların bıraktıkları tahta atı kent surlarının içine alıp almamayı tartışırken, atın silahlı adamlarla dolu olduğunu söylediğinde Cassandra'yı destekleyen Truva'daki Apollo rahibi. "Sizi aptallar! Size hediyeler bile verse asla bir Akhaya güvenmeyin!" diyerek savurduğu mızrağı titreyerek atın bögüne saplanınca içerideki silahlar çangır çangur çarpıştı; ama Truvalılar duymadılar. Odysseus'un Truvalıları Akhaların gittiğine ve atı Athena'ya adanmak üzere içeri almaya ikna etmek, at içeri alınca da açtıkları Akha gemilerine işaret ışığı yakmak üzere geride bıraktığı kuzeni Sinon'a da inanmadı, Laocoön: "Bunların hepsi yalan ve sanki Odysseus tarafından uydurulmuşlar gibi geliyor kulağıma. Ona inanma, Priam!" ve ekledi: "Yalvarırım, efendim, gidip Poseidon'a bir boğa kurban etmeye izin ver ki geri döndüğümde bu tahta at küle dönmüş bulayım." Poseidon rahiplerini dokuz yıl önce ölüme mahkum eden Truvalılar, savaş sona erene kadar yerine birini atamamaya karar vermişlerdi. Poseidon'un öfkesini yatıştırmak için Apollo rahibi Laocoön'u seçtiler. Ama fazla uzaklaşamadı, Laocoön. Adeta Truva'nın yaklaşan sonunun habercisi olarak Apollo tarafından gönderilen iki yılan kıyıda bitiverdiler ve Laocoön'un ikiz oğullarının vücuduna dolanarak, çocukları oracıkta öldürdüler. Çocuklarının yardımına koşan rahibin sonu da aynı oldu. Aslında Apollo'nun öfkesi, rahibeydi: Andını çiğneyerek evlenip çocuk çocuğa karıştığı, üstelik tanrının imgesinin önünde karşıyla yattığı yetmiyormuş gibi, şimdi de Poseidon altlarına koşuyordu! Ama Priam, her şeyi yanlış anladı. Sandı ki Laocoön ata savurduğu mızrak yüzünden cezalandırıldı ve aslında Sinon doğruyu söylüyordu. Gerisi, malum hikaye... (Graves, 1960: 331-333)

medcezir

İlk törenin gerçekleştiği İÖ 692 yılı surlarında sürekli Çin ve Kore'den gelen kıtasal güçlerce işgal tehdidi altında bulunan Japonya'ya, bu yakın ilişki sayesinde Çin'den daha dayanıklı taş temel ve çatı kaplama teknikleri gelmiş olduğu halde, yapının basit ahşap dikmelere ve saz bir çatıdan oluşan inşa tekniğinin, işgalci güçler karşısında o surlarda oluşturulmaya başlanan Japon ulusçuluğunun bir ifadesi olarak, o dönemin "en Japon" mimari unsurlarının tek tek seçilip parlatılması ve bir araya getirilmesi ile özel olarak oluşturulmuş ve korunmuş olduğunu biliyoruz. Böylece kalımlılık, dayanıklı malzeme ve inşa tekniklerinin seçimi ile değil, törenin gelecek kuşaklara değişmeyen öğretilen yordamıyla tekrarı yoluyla güvenceye alınmış olur. Bu gözle bakıldığında, yirmi yıl dayanıklılık fazlasıyla yeterli bir süredir belki de. Tekrarla hedeflenen, şekil olarak inşa geçmeye eğilimli enerjinin sürekliliğini yeniden etkinleştirmektir ve temelinde, dirimibilimsel bir model vardır:

yaşam, ölüm ve yeniden doğuş; yani üreme yoluyla ardılık. Mimarlık bile yaşam döngüsünün içindedir; yıpranma ve çürümenin ardından aynı nitelikleri yeniden üretmek için yeniden inşa edilir. Hüresel üreme durumunda, ardılık sürecinde genlerde değişimler olur. İse Tapınağının tarihinde de bu türden değişimlere eğilimler oldu. Ama her seferinde korumanın erki müdahale etti ve tapınağı aslında yalnızca romantikçe düşünlenmiş bir ilkörne olmaktan ibaret o özgün saf biçimine geri döndürdü. (İsozaki ve Asada, 1999: 82)

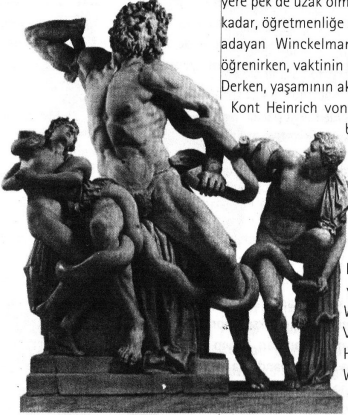
Gördüğünüz gibi, belki ancak en azından tapınak mimarisinde yapı kültüründeki sürekliliği kaybetmemiş böylesi bir toplumda geçerli koruma geleneğinin Venedik Tüzüğü'nde ifade bulan anlayış karşısında uzlaşma araması boşuna değil. Kabul edersiniz ki benim Doğulu-Batılı diye bir ifade kullanmam da öyle. Batılı saçlarını boyar, yüzünü gerdirir ve bir yandan salonlarda ter atarak fiziksel yıpranmayı durdurmaya çalışıp diğer yandan da kültürel kimliğinin simgesi anıtları "kayıp kısımların yerine koyulanlar bütün ile uyum içinde bütünlenir ama aynı zamanda da özgün olandan ayırt edilebilir" şekilde yenilerken, Doğulu her yirmi yılda bir yeniden inşa edilen İse Tapınağı'nın bahçesinde torunlarıyla oynamaktadır. Sonradan edindiği kökeninden uzamda ve zamanda ayrı olan Batı, zamanı ve bu yolla da yıpranmayı durdurma gayreti içinde, özgünlüğü malzemede ararken, Doğulu'nun iddiası bugünkü sosyo-kültürel bağlamının özgün olduğu ve bunun Batı'nın korumaya ilişkin uzlaşım belgelerinde yer alan tüm diğer özgünlük gereklerini sağladığıdır. Uzlaşması çok güç iki yaklaşım. Burada resmedildiği halilde doğru olamayacak kadar sorunsuz ve indirgenmiş olan Doğulu iddialarını bir kenara bırakıp, Batılı yaklaşımın kökenlerini aradığımızda ise, pek çok yazar tek bir ada işaret ederler: Johann Joachim Winckelmann (1717-1768); nam-ı diğer çağdaş bilimsel arkeolojinin babası.

Winckelmann: Odysseus ya da Penelope

Bakacakırım giden geminin ardından

Serde erkeklik var, ağlayamam

Bir yüzyıl önce yapılan Otuz Yıl Savaşları'nın yıkımından bir türlü toparlanamayan Prusya'da bir ayakkabı tamircisinin oğlu olarak dünyaya gelen Winckelmann', ilk gençlik yıllarında, yoksul bir adamın yetenekli oğlunun karşılaşabileceği sorunun bütünü beklüyordu. Dile yetenekli Winckelmann, eğitim serüvenine üç öğün yemek ve yatak karşılığı bir körler okulunda kitap okuyarak ve cep harçlığı için gezici bir koroda Latince şarkı söyleyerek başladı. Eğitim dili olarak Almanca'nın henüz Latince'nin yerini almadığı bu dönemde, temel eğitimi din, tarih, Latin sözlümlü ve Yunanca konularında aldı. Klasik dillere ilgisinin başladığı bu dönemde çok da popüler bir dil olmayan Yunanca, Winckelmann'ın asıl ilgi odağı oldu. Bu alandaki çalışmalarını Gymnasium'da sürdürülebilmek amacıyla 1753 yılında Berlin'e gitti ve orada geçimini özel öğretmenlikten sağladı.



Laocoön'u ve vücutlarına iki yılan dolanmış iki oğlunu temsil eden yontu grubu. İÖ Birinci yüzyılda, Agesander, Polydorus ve Rodoslu Athenodorus tarafından yapılmış olduğu bilinen yontu grubu, 1506 yılında Roma'da yeniden keşfedilmiş ve Vatikan'a nakledilmiştir.

1738 yılında üniversite eğitimine başlamak üzere Halle'ye gittiğinde, ilk eğitim gördüğü alan, ailesinin isteklerine de koşut olarak, ilahiyat oldu. Ama, bunun yanı sıra, felsefe, tarih ve edebiyat alanlarında da genel bir birikim edinmeyi ihmal etmedi. İlahiyat alanında olgunluk sınavını vermeden Berlin'e döndü ve özel öğretmenliğe yeniden başladı. Bir yıl kadar sonra bu sefer tıp okumak üzere Jena'ya gittiyse de, bu konuya ilgisi ilahiyattan bile kısa sürdü. Bakanlıkların birinde çalışmakta gönülsüz olan, bilimsel çalışmalar konusunda da düş kırıklığına uğrayan Winckelmann, 1743 yılında dostlarının da yardımıyla doğduğu yere pek de uzak olmayan Seehausen temel eğitim okulu *Lateinschule*'de *Konrektor* olana kadar, öğretmenliğe devam etti. Burada çalıştığı beş yıllık dönemde ise kendisini kitaplara adayan Winckelmann, bir yandan kendi kendine İngilizce, Fransızca ve İtalyanca öğrenirken, vaktinin büyük kısmında ödünç kitaplardan klasik Yunan yapıtlarını okuyordu. Derken, yaşamının akışını değiştiren bir rastlantı eseri, Dresden yakınlarındaki Nöthnitz'de Kont Heinrich von Bünau'dun bir kütüphaneci ve sekreter aradığını duyunca hemen başvurdu ve, başvurusu kabul edilince, 1748 yılında Prusya'yı terk ederek Saksonya'ya doğru yola çıktı.

Winckelmann Nöthnitz'de Kont'un Avrupa'daki en iyi özel kütüphanelerinden biri olan koleksiyonundan, ayrıca da on sekizinci yüzyılın ortalarından başlayarak muhteşem mimarlık ve sanat eserleriyle bir kültür merkezine dönüşen Dresden'deki koleksiyonlardan faydalanma fırsatını yakaladı. Dresden'de saraya yakın çevrelerde yeteneklerini takdir eden dostlar da edinen Winckelmann, kısa süre içinde Roma'ya bir yolculuk ve belki Vatikan'da bir iş olanağı teklifi aldı. Tek bir koşul vardı: Katolik Hıristiyanlığa dönmesi. 1754 yılında Roma Kilisesi'ne kabul edilen Winckelmann, bir yıl daha Dresden'de kaldıktan sonra, Roma'ya gitti ve bir daha Almanya'ya geri dönmedi.

O bir yıl, Winckelmann'ın meslek yaşamı açısından da sanat tarihinin sonraki gelişimi açısından da yaşamsal bir önem taşıyor. Sık sık ziyaret ettiği dönemin ünlü ressamı Adam Friedrich Oeser'dan resim dersleri alan ve sanatın yaratıcı ülkesine doğru yolculuğuna başlayan Winckelmann, Roma'ya gitmeden, kendisine neredeyse bir gecede ün getiren, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Resim ve Yontuda Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler, 1755] başlıklı ünlü makalesini yazdı. Makalede izleri bugünlere dek uzanan çok temel bir estetik öğretiyeye şekil veren Winckelmann, "beğeni" ve "güzellik" kavramlarını zaman-bağımlı bir tarihsel perspektife oturtuyor, böylelikle de "bilimsel" sanat tarihinin temellerini atıyordu. O zamana kadar alışlageldiği üzere sanatçıların yaşamlarına değil de sanat eserlerinin kendilerine odaklanan bu bakış açısı, on yedinci yüzyılda edebiyat ve sanat alanlarında hâl geçerliliğini koruyan "kapalı döngüsel" dünya görüşünden nihai bir kopuş oldu. Batı'da sanat tarihi artık ucu açık bir süreç olarak açıklanacaktı. Döngüsel dünya görüşü tarihi "tekerrürden ibaret" görür ve bu yolla da mutlak evrensel estetik değerlerin devamı için felsefi bir temel sunarken, çizgisel ilerleyen bir tarih fikri, değişim için yer açıyordu.

Ancak Winckelmann'a göre değişim hep kötü yöneydi. Makalenin daha ilk satırında beğeninin kökenini Yunan gökleri altında bulan Winckelmann, antik Yunan sanatının bu anlamda tekilliğinin kaynağı olarak, kader ve üstün yetenek ile birlikte, iklimin elverişliliğini gösteriyordu. Yer ve zaman bağımlı tarihsel perspektifi içinde, kendisi için hâlâ metafizik, dolayısıyla da evrensel ve sonsuz bir kategori olan beğeniyi değerlendiren, coğrafya ve iklimin çeşitli dönem ve çağlarda insanları yöneten yasal' dizgeler üzerindeki etkisini inceleyen Montesquieu'nün büyük etkisinde kaldı. İklimin



Anne-Louis Girodet'in *Endymion, effet de lune* [Endymion, Ayın Etkisi', 1791] adlı resmi. yaygın olarak 'Endymion'un Uykusu' diye bilinir. Tüm mitolojik öyküler gibi, Endymion öyküsünün de çeşitlenmeleri vardır. Bunların en yaygın bilinenlerinin birine göre, Elis'in kralı ve kahramanı Endymion'un tanrıları ve kendi ölümlü doğasına karşı gelerek Zeus'un karısı Hera'ya aşık olduğuna inanan Zeus, ölümlü Endymion'u sonsuz ölümlü cezalandırdı. Diğer bir çeşitleme, ay tanrıçası Selene'nin güzel ölümlü genci köpekleriyle avlanırken ve bir mağarada dinlenirken izleyip, ona vurulmasıdır. Onun bir ölümsüzlük uykusuna dalmasına sağlayarak, kendi gözlerine hep böyle genç ve güzel gözükmesini güvence altına alır ve onu uykuda ziyaret ederek, genç adamın bedenine duyduğu arzuyu tatmin eder. Zaman zaman bu çeşitlemenin beraberinde gelen bir başka öykü de, Endymion'un etkin cinselliğini vurgulayan, Selene'yi uykuya daldıran önce elli kez hamile bıraktığıdır. Yani ölümlü insan zamanı içinde Endymion, tanrıları meydan okur veya tanrıların şehvetini uyarır. Diğer bir çeşitleme ise Endymion'u, Zeus'un, güzel bedeninin yaşlanması fikrine dayanmayan bir oğlu veya torunu olarak resmeder. Ulu Zeus onun yaşlanmadan sonsuz dek yaşama isteğine yanıt verir. Ama bunu ancak uykulu halinde ve düşlerin pençesinde başarabilecektir. Her üç çeşitleme de Endymion'un ölümlü ve ölümsüz varlığı arasında özel bir ahlaki ve anlatsal ilişki ifade etmektedir. (Davis, 1994: 178-179)

beden ve ruh sağlığını etkileyen, davranışları, beğeniyi, alışkanlıkları belirleyen, kısaca yaşamın bir bütün olarak nasıl algılandığını koşullayan bir kavram olarak düşünülmüş, on sekizinci yüzyıl için yeni ve son derece heyecan vericiydi. Winckelmann Montesquieu'den ulusların yükseliş ve çöküşlerinin bir ulusun yaşamına hükmeden ve coğrafi konum ile iklimden politik özgürlüğün sınırlarına uzanan, üç aşığı bey yukarı sabit bir dizi etkendeki değişikliklerden kaynaklandığını öğrendi ve bu etkenden ikisi—iklim ve politik özgürlük—Winckelmann'a Yunan sanatının her türünde açığa vurulan inanılmaz fiziksel

güzellik ve zarafet için mantıksal bir açıklama sundu. Daha yumuşak iklimler, Yunan gençlerinin fiziksel ve zihinsel açıdan daha erken olgunlaşmalarını sağlıyor olmalıydı. Yoğun bedensel alıştırmalar da herhalde kanlarının daha hızlı dolaşmasını sağlıyor ve bedenlerinin biçimlerini kusursuz kılıyordu. Tüm bunlara bir de güney göklerinin koyu mavisi, sıcak güneşi ve renk parlaklığı eklendiğinde, sanatçının tek yapması gereken, kendisini çevreleyen doğal ve toplumsal ortam içinde kendi idealini bulmak için gözlerini biraz açmaktan ibaret kalıyordu.

Ama artık bu "dünya cenneti" yok olmuştu ve beğeni sahipleri, ona tinsel ve fiziksel açıdan en yakın örnek olarak, İtalya'ya koşmak, Yunan kökeni taklit üzerine bina edilen İtalyan sanatı örneklerinde taklit yoluyla

telafi edilen o kayıp cenneti aramak durumundaydılar. O tekil, evrensel ve mutlak beğeni ve güzelliğe bugünden ulaşmanın tek yolu, taklit; çünkü Winckelmann'ın içinde yaşadığı dönem kendi beğenisiyle uyuşan politik ve entelektüel özgürlük ortamını sağlamaktan çok uzaktı. Neyin taklit edileceği ise ancak İtalyan örnekleri ile doğrudan ilişki kurarak kavranabilirdi. 1764 Yılında Roma'da yayımlayacağı, tarihteki çizgisel devinimi açıklayan her türlü girdi ile donanmış "başyapıtı" *Geschichte der Kunst des Alterthems* [Antik Sanatın Tarihi, 1764] kitabında, bunu başaramayanlara kızacaktı, Winckelmann. Ona göre, çok okumuş adamların antik dönem eserleri karşısında içine düştüğü en büyük yanılgı, restorasyona dikkat etmemelerinden kaynaklanıyordu; çünkü pek çoğu, eserleri bozan onarımları ve telafi edilen kayıpları ayırt etmeyi başaramıyorlardı. Oysa her eser, uyumlu bir evrimsel ardeşiklik içinde ilerleyen tek çizgisel bir tarihsel sistemin içindeki zamansal konumunun ayırt edilebilir izlerini taşıyordu; yani, Antik Yunan'dan bu yana, doğum—yaşam—ölüm eğretilesindeki gibi, gittikçe kaçınılmaz bir şekilde "bozulan" bir çizgi içinde "tarihsel"di, her eser. Sonun kaçınılmaz olduğunu bilmenin üzüntüsünü yaşıyordu belki, Winckelmann; ama bir yandan da, kendi yazdıklarının da gelişimine büyük ölçüde aracılık ettiği on sekizinci yüzyılı yeni klasikçiliğinin muştular gibi, kayıpların taklit ile telafisi yoluyla onun geciktirmesi gerektiğini savunuyordu. Belki de aklının gerisinde bu düşünceyle, eserlerinde Yunan sanatının o ideal örneklerini İtalyan taklitlerine bakarak betimledi ve böylelikle de sanat tarihi yazımının ta kendisini kayıp olanı sözde canlandırarak telafi etme sanatına döndürdü. İşte size bile bile "sonu unutarak" kaderinin gidışatını belirleyenin aslında kendisinden başka kimse olmadığına inanan "Batılı" ve de "tarihsel" adamın dramı. Bu noktadan hareketle, Heyer ve Norton'un aktardıkları gibi (Winckelmann, 1987: ix) on sekizinci yüzyılda kendisini izleyenlerin neden Winckelmann olmasaydı Aydınlanma'nın başka bir yol tutacağını düşündüklerini anlamak güç değil.

Yaptığı betimlemelerden Winckelmann'ın kendi yaşadığı dönemi bu ideale karşılaştırara

nasıl değerlendirdiği hakkında bir fikir sahibi olabiliriz:

Bizim doğamız Antinoüs Admirandus'un ki gibi kusursuz bir beden ortaya çıkaramayacaktır kolayca; ne de usumuz Vatikan Apollous [1] gibi güzel bir tanrının insandan fazlası oranlarının ötesinde bir şey kavrayabilir. Doğa, üstün yetenek ve sanatın neler üretmeye kadir olduğu burada bizim için açığa çıkar. (Winckelmann, 1987: 21)

"Açığa çıkan", Winckelmann tarafından iki niteleme ile özetlenir: gerek düruştaki gerekse ifadeyle *asil bir sadelik ve sükunlu bir ihtişam*. *Yüzeyi ne kadar köpürürse köpürsün, denizlerin derinlikleri nasıl daima sakin kalırsa, Yunanların figürlerinin ifadeleri de ıstırahın ortasında bile işte öyle ulu ve dingin bir ruhu açığa vurur.* (Winckelmann, 1987: 33) Winckelmann'a göre, böylesi bir ruhtur, çektiği şiddetli acılara rağmen Laocoön'un yüzüne yansıyan [2]. Burada sözünü ettiği, Truva Savaşı anlatısındaki Apollo rahibi Laocoön'u ve vücutlarına iki yılan dolanmış iki oğlunu temsil eden bir yontu grubudur [3]. Yontunun ifadesi üzerine yapılan yorumlar çelişkilidir. Aeneid adlı eserinde Laocoön'un ölüm sahnelerini benzer bir şekilde betimlemesinden hareketle (Aeneid II, 213-224), Virgil'in de bu yontuyu bildiği düşünülür. Ancak Virgil'de, Laocoön'un mücadele sırasında attığı "korkunç çığlıklar" betimlenmiştir ve Winckelmann kendi ideali ile çelişen bu yorumu kesinlikle katılmaz:

Acı, [Laocoön'un] bedeninin her bir kasında ve kemiğinde açığa çıkar ve bizler de, yüze ve beden diğer kısımlarına bakmaksızın, sadece karnın acılı kasılışını gözleyerek [o acıyı] neredeyse hissederiz. Ancak bu acı, ne yüzünde ne de tüm tavrında herhangi bir öfkenin izini bile bırakmadan ifade eder kendisini. Virgil'in Laocoön'u gibi korkunç çığlıklar atmaz, çünkü ağzının açıklığı buna izin vermez; [ağzından çıkan] daha ziyade Sadoletto tarafından betimlenen ıstırahı ve endişeli bir iç çekiştir. Fiziksel acı ve ruhun asaleti beden bütününe eşit kuvvetle dağıtılmış ve bu şekilde de birbirleriyle denge halinde tutulmuşlardır. Laocoön acı çeker, ama Sophocles'in Philoctetes'i gibi acı çeker; acısı ta içimize işler, ama bizler de bu yüce adam gibi acıya dayanıklı olmuş olmayı isteriz.

[...]

Eğer sanatçı onu, rahiplik hizmetine gerçekten de daha uygun olacağı gibi, giydirmiş olsaydı, Laocoön'un acısı ifadesinin yarısını yitirmiş olurdu. Bernini Laocoön'un kalçalarından birinin sertliğinde yılanın zehrinin ilk etkilerini saptadığını bile iddia etmiştir. (Winckelmann, 1987: 34-5)

Winckelmann'a göre, Yunan figürleri işte böyle bilgelikle kavranmalıdır. Beden sakinleştiğinde, ruhun gerçek karakterini resmetme yetisi artar. Şiddetli ıstırahın ruhun kışkırtılmış ve zorlanmış halinin resmedilmesi ile ifadesi de mümkündür; ama bu, ruhun asai durumu değildir. Çünkü Yunan sanatının özü, *asil bir sadelik ve sükunlu bir ihtişamdır*.

Winckelmann'ın yontu ve anlattıkları üzerine yorumunu benimsemeyen Lessing, bu uyuşmazlıktan hareketle, *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoön veya Resim ve Şiirin Sınırları, 1766] başlıklı eleştirel eserini kaleme almıştır. Eser, on sekizinci yüzyıl ressamı ve şairlerinin yeteneklerini yanlış kullandıkları düşüncesi üzerine kuruludur. Laocoön'un yaratıcıları gibi, on sekizinci yüzyıl ressamı da eylemi anlatma derdine düşmüşlerdir. Şairler [ve herhalde Winckelmann] ise, ayrıntılı betimlemeler yoluyla, sözcüklerle resim yapma derindedirler. Bu, Lessing'e göre hatalıdır. Resimde ifade araçları çizgi ve renktir ki bunlar da

uzamda varolurlar. Şiirde ise ifade araçları, zaman içinde birbirlerini izleyen sözcüklerdir. Dolayısıyla, resme uygun konu, konuyu oluşturan parçaların uzamda birlikte varolduğu konudur—yani bedenler veya nesnelere. Şiire uygun konu ise konuyu oluşturan parçaların zaman içinde bir diğerini izlediği konudur—yani eylemler. Her ne kadar başkalarını ima edebilirler de, resim ancak tek bir anı temsil edebilir. Şiir de bir sıra içinde eylemleri anlatabilir ama onları gerçekleştiren bedenleri ancak ima edebilir. Kısacası, ressamın dünyası uzamdır, şairinki ise zaman ve bunları birleştirmeye çalışmakla hiçbir şey kazanılmaz. (Ferguson, 1980: 737)

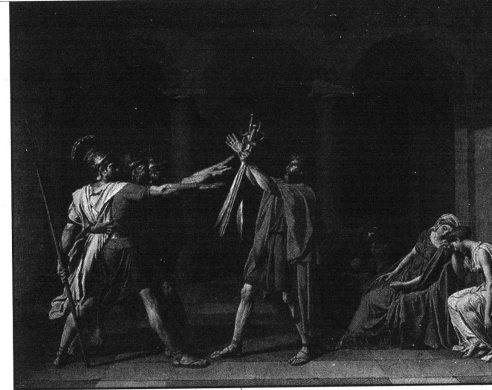
Aydınlanma ile birlikte geldiği söylenen uzam ile zamanın birbirinden kopuşunun ve daha sonra Hegel tarafından "uzam sanatları" ile "zaman sanatları" arasında yapılacak keskin ayırımın tohumlarını kimlerin attığını da böylece biraz daha iyi anlamaya başlıyoruz: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Düşünceleri ile Aydınlanma'nın öncü figürlerinden biri haline gelmiş Alman oyun yazarı, eleştirmen ve önde gelen nesir biçemcisi.

Ancak, Winckelmann'a yöneltilen eleştiriler, babası sayıldığı "sanat tarihi sanatı"na Lessing tarafından yöneltilen biçemsel eleştirilerden ibaret kalmadı. Eleştirilerin odağını, çalışmalarında gözlenen iki açık çelişki oluştuyordu. Öncelikle, sanatın ancak sanat eserleriyle doğrudan ve

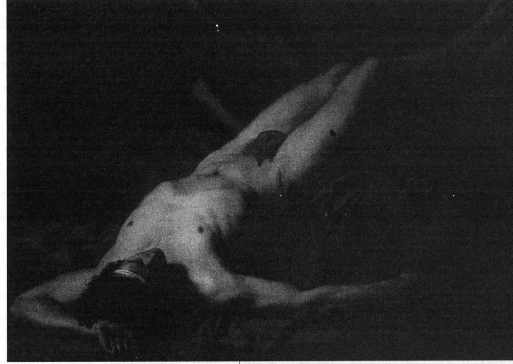
mesafesiz bir ilişki ile kavranabileceğini savunan Winckelmann, sanat tarihi kuramının merkezine oturduğu Yunan sanat eserleriyle hiç yüz yüze gelmemişti. Yunanistan'a bir kez bile gitmemiş, "asil bir sadelik" ve "sükunlu bir ihtişam" sergilediğini söylediği Yunan idealine İtalyan taklitlerden dolayı olarak ve uzaktan ulaşmıştı. Ayrıca da bir yandan sanatın yer ve zaman bağımlı olduğunu ve dolayısıyla da her ulusun sanatının çeşitli dönem ve çağlara özgü iklimsel, toplumsal ve politik koşulların oluşturduğu özgül ortam tarafından koşullandığını savunurken, diğer yanda on sekizinci yüzyıl sanatçılarına antik Yunan sanatını taklit etmekten başka çıkar yolları olmadığını söylüyordu. "Bilimsel" sanat tarihinin temellerini attığı kabul edilen birinde böylesi temelden çelişkiler nasıl olur da kabul edilebilirdi?

"Ancak münasip bir açıklaması bulunursa..." diyorsunuz, öyle değil mi? O zaman, sıkı durun, işte size beklediğiniz açıklama: Winckelmann, homoseksüeldi! Ortalıkta yanan ampuller göremediğime göre, siz de benim gibi bu durumun nasıl olup da Aydınlanma'nın gidişatına yön verdiği düşünülen Winckelmann'ın sanat tarihi kuramındaki çelişkileri açıkladığını ve böylece de kabul edilebilir kıldığını bir anda anlayamadınız anlaşılır. İzin verir de size yardımcı olacak bir yorum aktarayım.

Whitney Davis, "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History" [İki Bölünmüş Winckelmann: Sanat Tarihinin Ölümünün Yası, 1998] başlıklı makalesinde, Winckelmann'ın sanat tarihindeki bu iki çelişkinin, sanat tarihinde gözlenen nesnel "tarihselci" açıklamanın gerçekte bu açıklamayı güdüleyen "öznel" estetik, politik-cinsel tepkiyi bastırmasından kaynaklandığını yorumunu yapıyor. Nesnellik, gerçekte, incelenen



Jacques-Louis David, 'Horatius'un Andı' (1788), Toledo Sanat Müzesi, Toledo, Ohio.



Jacques-Louis David, 'Hektor' (1778).
Musée Fabre, Montpellier.

eserlerle Winckelmann'ın hiç de önermediği ve hatta tam da tersini savunduğu türden mesafeli bir ilişkiyi gerektiriyordu ki aslında Winckelmann'ın doğrudan Yunanistan'da ve Yunan eserlerini inceliyor olmak yerine, önce Dresden'de sonra da Roma'da bu eserlerin Roma ve daha geç dönem İtalyan kopyaları karşısında bulunması da ona bu olanağı sağlıyordu. Aksi halde, Davis'e ve bazı başka yazarlara göre, Winckelmann'ın, en büyük özelliği nesnellik olan "bilimsel" sanat tarihinin temellerini atan kişi olarak bilinegelmesini sağlayan bu yaklaşımı geliştirmesi olanaklı olmayabilirdi. Ancak, en başta böyle bir işe

girişmesinin nedeni ise sanat tarihine konu ettiği antik dönem Yunan eserlerinin ortaya çıktığı ve "aslen memleketi" olduğunu ifade ettiği, artık kaybolmuş antik Yunan kültürü ile paylaştığını düşündüğü öznel ve doğrudan estetik beğeniydi. Sanat tarihinin belkemiğini oluşturan ve Lessing'den eleştiriler alan keyifli ve canlı tasvirlerle dayalı yazma biçimi de aynı öznel ve mesafesiz bakışın ürünüydü. Bu bakış da, kuşkusuz, Winckelmann'ın, yaşadığı dönemde belli cafelerde, tiyatrolarda ve barlarda kurumlaşan bir alt kültürün parçası olan ve saklamaya pek de gerek görmediği homoseksüel kimliği ile biçimlenmişti ve aslında, politik-toplumsal olduğu kadar, politik-cinsel bir bakıştı. Kendi yaşadığı dönemde arayıp da bulamadığı ve bu durum

karşısında da kendi idealini antik Yunan'da bulup çıkardığı politik özgürlük ortamı da zaten toplumsal ve cinsel özgürlüğün her ikisini de içeriyordu. Davis, Winckelmann'ın ardından ağıt yaktığı "özgürlük" ortamının özellikle cinsel özgürlüğü içerdiğinin kanıtlarından biri olarak, yukarıdaki alıntılarının birinde adı geçen, Roma İmparatoru Hadrian'ın gözdesi olan ve ölümünden sonra Hadrian tarafından tanrı statüsüne yükseltilen Bithynialı güzel delikanlı Antinoüs Admirandus'un bugün Vatikan Müzesi'nde sergilenen yontusunun Roma İmparatorluğunun fethettiği Yunanistan'da politik özgürlüğün bütünüyle yok olduğu dönemin çağdaşı olduğu halde Winckelmann'ın sanat tarihinde büyük klasik eserler arasında sayılmasını gösteriyor. (Davis, 1998: 41)

Davis, bu gözlemlerden hareketle, Winckelmann'ın duruşunu bir eğretilenlikle açıklıyor—*Geschichte der Kunst des Alterthems* adlı eserinin sonunda, kitapta yer verdiği son eser olan, Jüstinyen dönemine tarihlenen resimli bir el yazmasında Kral Davud'un tahtının önünde daracık giysilerle dans ederken başlarının üzerinde iki elleriyle uçuşan bir kumaş tutan iki dansöz için Winckelmann'ın kendisinin kullandığı bir eğretilenlikle bu iki dansöz öylesine güzeldir ki onların antik bir resimden kopyalanmış olduklarına inanmak zorunda kalırsınız. Odyssea'da Longinus'un kullandığı ifadeyle, resimde Homer'i [bir daha doğmamak üzere] batan güneş olarak görürüz; yüceliği oradadır ama gücü yoktur. Tıpkı bunun gibi, güçlü bir asılın kopyaları da, gerçekte kaybının izleridir; onları güzel bularak, gerilerindeki aslı keşfederiz ve bu keşif de bizi onlarda kayıp olanı görmeye mecbur bırakır. Kitabın bu ifadeyi izleyen en son paragrafında ise Winckelmann, kendisini, kendi memleketinin tarihini anlatırken tanıklık ettiği yıkımdan söz etmeye mecbur kalan tarihçi gibi hissettiğini yazar—yazdığı tarihtir, tanıklığı. Ancak yine de kendisini gözlerini sanat eserlerinin kaderine çevirmekten alamaz, "tıpkı okyanusun kıyısında durmuş, yaşlı gözleriyle uzaklaşan aşğının arkasından bakarken bir daha onu görebileceğinden



Jacques-Louis David, 'Andromache Hektor'un Yasında' (1783), Louvre Müzesi, Paris.

umutsuz bir bakire gibi, uzaktaki yelkende onun imgesini görebilme hayaliyle' (Davis, 1998: 47).

Davis, Winckelmann'ın *Odyssea* eğretilmesini kullanarak, antik Yunan sanatının—'Odysseus'—tarihi yazan on sekizinci yüzyıl sanat tarihçisi Winckelmann ile klasik Yunan'ı 'aslen memleketi' sayan homoseksüel ya da çift eşeyli Winckelmann arasındaki, yazdığı sanat tarihine çelişkiler biçiminde yansıyan ilişkiyi kurmaya çalışıyor ve bunu da Winckelmann'ın, kişiliğinin "eril" ve "dişi" boyutlarına dayanarak yapıyor: özel dışın tanıklık ettiğini anlatan nesnel eril sanat tarihçisi. Ancak savaşçı giden Odysseus'un arkasından bakan (öznel dişi sanat tarihçisi) Penelope'nin göz yaşları, sadece sevdiği ve istediği adam içindir—yani Winckelmann özelinde çıplak güzel Yunan delikanlılar: Onu bir daha göremeyeceğini düşünür ama Odysseus'un bir türlü eve geri dönmeyişi ile gelecek yıkıma tanıklık edeceğini bilmiyordu henüz. (Öznel dişi sanat tarihçisi) Winckelmann ise okyanusun kıyısında durup yaşlı gözlerle izleyemediği yıkıma, beğenerek baktığı kopyaların güzelliğinden tanık olur. Theseus da (on sekizinci yüzyılda yaşayan ve Yunan sanatına ancak kopyalarından ulaşabilen öznel dişi sanat tarihçisi olarak gördüklerini nesnel eril sanat tarihçisi olarak yazarak) yaşanan yıkıma tanıklık etmiştir ancak buna rağmen kaybetmeyi kabullenmez ve "aslen memleketi"ni kurtarmak için tarihe yelken açar. Yelken açtığı anda, o da Odysseus gibi olur; bir daha geriye ancak imge veya kopya olarak geri dönebilir. Antik Yunan sanatının o tekil, evrensel ve mutlak beğeni ve güzelliğine bugünden ulaşmanın tek yoludur, taklit veya imge. Aksi takdirde Penelope çok arzuladığı Odysseus'u sonsuza dek kaybedecektir.

Davis'e göre sanat tarihinin yaşamı da işte bu noktada, sanatın tarihinin kaybolup bir daha geri dönmek üzere yelken açışına ağıt olarak başlar. Giden, unutulmamıştır. Gidenin bir daha geri dönmeyeceğini kabul edip onsuza bir yaşam kurunca, tarihini yazmaya ne gerek kalır? Üstelik tarih yazan nesnel eril sanat tarihçileri gidışı kendi gözleriyle görmüş de değillerdir; gördükleri, elde kalanlardan ibarettir. Elde kalanın gerisindeki uzaklaşan yelkenliyi gören, öznel dışıdır. Kalemi eline aldığı anda, ağıtına başlar. O ağıt, tarihçinin tanıklığıdır aynı zamanda. Ağıt ancak gidenin bir daha dönmeyeceğinin öznel kabulü ya da bütüncül nesnel restorasyonu ile mümkün olabilir ki bu durumda da sanat tarihi varlık nedenini kaybeder. Winckelmann'da ise hayattadır sanat tarihi; çünkü "eril" ve "dişi" olarak ikiye bölünmüşlüğü içinde, yastadır Winckelmann ve bu bölünmüşlük içinde ikisi aslında bir bütündür. (Davis, 1998: 50-51)

Endymion: Ölüm ya da Uyku

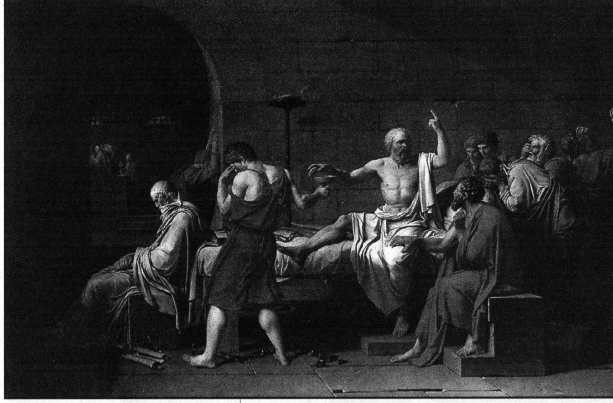
Bir ihtimal daha var

O da ölmek mi dersin?

Davis, "The Renunciation of Reaction in Girodet's Sleep of Endymion" [Girodet'nin *Endymion'un Uykusu* Tablosunda Tepkinin Terki, 1994] başlıklı bir başka makalesinde de, bu sefer bir sanatçının yaşamı ile bazı eserleri arasında savlanan, Winckelmann örneği benzeri bir başka çelişkiyi çürütmek için, yine söylemin içinde zit kutuplar olarak ele alınan

iki cinsin, yani "eril" ile "dişi"nin, bu sefer çıplak güzel bir delikanlı resminde bütünleşmesinin politik bir okumasını yapıyor. Bu sefer konu olan, Anne-Louis Girodet-Trioson'dur (1767-1824) ve, anladığımız üzere, *Endymion'un Uykusu* (1791) adlı tablosu [4]. Dönem ise 1789 Fransız Devrimi'nin hemen öncesi ve hemen sonrası.

Bu dönemi en iyi temsil edebilecek figürlerden biri, resimde on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başı yeni klasikçiliğinin öncüsü Fransız ressam Jacques-Louis David'dir (1748-1825). Rokoko



Jacques-Louis David atölyesi, David'den kopya, 'Sokrates'in Ölümlü' (1787-1790), Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi.

geleneğinde yetiştirildiği halde Poussin ve klasik sanatı kendisine ideal olarak belirleyen David, Fransız Devrimi'nin öncesinde Paris Kraliyet Akademisi'nin üyesi ve Louvre'da bir resim atölyesi sahibi olduğu halde, 1792 Ekim ayında Fransız Cumhuriyeti'nin ilanı ile birlikte etkin olarak Jacobinlerin yanında ve Kongre üyesi olarak Kral 16. Louis'in giyotine gönderilmesi için oy verenler arasında yer aldı. Kraliyet Akademisi kapandığında, David onun yerine kurulan yeni ve buyurgan Académie

des Beaux-Arts'ın başına geldi. 1794'de Robespierre'in giyotine gönderilmesinden sonra iki kez hapse atıldıysa da Napoleon'un yönetimi altında kendisine bir yer edinmeyi başardı ve böylelikle Fransız Devrimi'nden Napoleon'un düşüşüne kadar Fransa'da sanatsal beğeniyi fillen mutlak hakimiyeti altında tutmuş oldu. Öğretisi, resmin ilhamını soyul bir kaynaktan alması, yüksek ahlak değerleri sergilemesi ve konularını klasik dönem edebiyatından (tercihen de Plutarch'dan) alırken, biçim ve tavır konularında antik Roma yontularını örnek alması gerektiğini savunuyordu. Bunlar koyu Jacobin taraftarlığı ile birleşince, daha 1780lerde ortaya Fransız Devrimi'ni müjdeleyen 'Horatiusların Andı' (1785) gibi bir resim çıkmıştı bile [5]. Resim, asil bir jesti anlatıyordu: bir babanın oğullarını cumhuriyetin iyiliği için gönüllü olarak kurban etmesi. Resmettiği güçlü eril dünya ise Roma kostümleri içinde çağdaş bir alegoriden başka bir şey değildi. Parisliler mesajı hemen aldılar ve kendilerini yurtseverlik çağrısına yanıt veren silahlarımsı Romalılar olarak gördüler. (Rice, 1980: 528)

İki resim, Girodet'nin *Endymion* ve David'in *Horatij* resimleri arasındaki, özellikle de David'in öğretisi konusunda sıralanan bu noktaların ışığında son derece çarpıcı hale gelen farklılık, Girodet'nin nasıl olup da David'in öğrencisi, hem de en iyi ve yeteneklilerinden olduğunu anlamayı güçleştiriyor. Girodet 1792'de Fransa'da cumhuriyet ilan edildiğinde Roma'daki Fransız Kraliyet Akademisi'nde bulunduğu ve Roma'da David'in Paris'de yürüttüğünün benzeri devrimci politik eylemlere katıldığına göre, David'in dördüncü başarısızlığında ölüm orucuna başladıktan sonra 1774 yılındaki beşinci girişiminde kazandığı Prix de Rome'un ardından Roma'da geçirdiği yedi yıl içinde öğrencisi olmalı (Rice, 1980: 528). *Endymion*'u da, Fransız İhtilali patlak vermeden bir yıl önce, Roma'da resmetmiş.

Çıplak erkek figürlerin tek başlarına resmedilmesi, David'in Roma Akademisi'nde öğrenci olduğu bir resim tarzıydı: *académie peinte*. Sadece Roma'daki Fransız Kraliyet Akademisi'ne özgü bir uygulama olarak, tüm öğrencilerin bu tarzda yetkinliklerini ispat için, tercihen klasik dönemin özellikle ölümü ile bilinen kahramanları resmederek, değerlendirmek üzere Paris'e gönderilmek üzere Akademi'deki danışmanlara teslim etmeleri gerekiyordu. (Crow, 1994: 151) Önce Fransız Akademisi'nde sonra da onun yerine kurulan Académie des Beaux-Arts'da izlenen yeni klasikçi geleneği, yani kendi döneminin sanatsal normlarını oluşturan David'in kendi resimlerine tarihsel bir sıra içinde baktığımızda, 1778'de henüz Roma'da iken yapmış olduğu, ölümü Winckelmann'ın övdüğü türden bir dinginlik içinde karşılar halde resmedilen Hektor'dan [6], Paris'e geri döndükten iki yıl sonra 1783'de resmettiği, aynı Hektor'un bu sefer çektiği ıstırapın acısıyla kaskatı kesilerek, Winckelmann'ın kuramına göre, ruhunun gerçek güzelliğini dışa vurmadan aciz kalmış bedeninin önünde yas tutan Andromache'ye [7] ve oradan da sağ eliyle bile isteye ölüm dolu kupaya uzanırken dimdik bedeniyle bir yandan da nutuklar çeken Sokrates'e [8] gidişinde, bu modelin Fransız Devrimi ortamında evrimini izleriz adeta. David, Fransız Devrimi'nin en ateşli günlerinde yaptığı resimlerle, yurtsever Fransızları silahlarını kuşanıp, ülkeleri için öterek kahramanlıklarını göstermeye davet ediyor gibidir. Özgürlüğün, eşitliğin ve kardeşliğin adı Cumhuriyet uğruna ıstıraplar içinde ölene dek silahını ve mücadeleyi bırakmayan çıplak, erkek, bu yüzden de kahraman.

Crow'dan öğrendiğimize göre, Vatikan'ın 1792 bildirgesine verdiği sert tepkinin çeşitli yansımaları arasında Roma'daki Fransız misyonunda görevli sadece tek bir kişi kalmasına izin verilmesi ile Roma'daki Fransız vatandaşlarına karşı İsviçreli askerler ve Katolik partizanlardan gelen ve Kilise tarafından da açık ya da örtülü olarak desteklenen tacizlerin artması bulunuyordu. Hemen Eylül ayında Akademi'den bağımsız çalışan iki Fransız sanatçı, eserlerinin dine karşı geldiği gerekçesiyle tutuklandılar. Ekim ayında Roma'daki Fransız sanatçılara İsviçre Muhafızları'nın, Eylül kıyımları sırasında Paris'de öldürülen İsviçre Kraliyet Askerleri'nin öcünü almak üzere, Akademi öğrencilerine silahlı bir baskın düzenlemeyi planladıkları söylentisi ulaştı. Tam o noktada Fransızlar'ın limanı denetim altında tuttukları Napoli'den Hugou de Bassville adında bir Fransız ajanı geldi ve Roma'da ısrarlı bir Fransız cumhuriyetçi mevcudiyeti üzerine kurulu bir diplomasiyi yürürlüğe koydu. Akademi'nin müdürünün istifası ile boşalan yer, Akademi'yi kendi kararına yaparak doldurdu. Sonbaharın sonlarında Paris Kongresi hâlâ Roma'da Eylül ayında yapılan tutuklamalara tepki gösteriyordu. David, bunu fırsat bilerek, Roma Akademisi'ndeki tüm kraliyet simge ve nişanlarının kaldırılarak, girişteki zambakların yerine Cumhuriyet'in silahlarının asılmasını emretti. Aralık ayında Bassville'in arkasındaki tek dayanağı olan deniz filosu bir fırtınaya yenik düşüp, Roma'da alınacağı söylenip duran öç önlenemez hale geldiğinde, Bassville Akademi'nin öğrencilerinin çoğunu Fransa ile hâlâ dostane ilişkiler içinde olan Napoli ya da Floransa'ya aktarıırken, Cumhuriyet'in silahlarını göstermekteki ısrarına yanıt veren dört sanatçıdan biriydi, Girodet. Bassville bu konudaki ısrarını canını 13 Ocak 1793'de arabasına saldıran bir insan güruhunun ellerinde teslim ederek öderken, Girodet ve arkadaşları Akademi'de silahları resmediyorlardı. Girodet sonradan güruhun Akademi'ye girişini Priam'ın Saray'ına baskın eylemiyle anlatacağı. Orada ölümden kıl payı kurtularak Napoli'ye kaçan Girodet, sırta ve banabın kol gezdiği topraklarda iki yıl süren bir yolculuğun ardından Roma'ya döndükten sonra, Fransız Ulusal Meclisi'nde Saint-Domingue (bugünkü Haiti) sömürgesini temsil eden kara Jacobin Jean-Baptiste Belley'in bir portresi ile birlikte, *Endymion*'u ilk kez sergiledi. (Crow, 1994: 147-149)

Çıplak erkek figürlerin tek başlarına resmedilmesi, David'in Roma Akademisi'nde öğrenci olduğu bir resim tarzıydı: *académie peinte*. Sadece Roma'daki Fransız Kraliyet Akademisi'ne özgü bir uygulama olarak, tüm öğrencilerin bu tarzda yetkinliklerini ispat için, tercihen klasik dönemin özellikle ölümü ile bilinen kahramanları resmederek, değerlendirmek üzere Paris'e gönderilmek üzere Akademi'deki danışmanlara teslim etmeleri gerekiyordu. (Crow, 1994: 151) Önce Fransız Akademisi'nde sonra da onun yerine kurulan Académie des Beaux-Arts'da izlenen yeni klasikçi geleneği, yani kendi döneminin sanatsal normlarını oluşturan David'in kendi resimlerine tarihsel bir sıra içinde baktığımızda, 1778'de henüz Roma'da iken yapmış olduğu, ölümü Winckelmann'ın övdüğü türden bir dinginlik içinde karşılar halde resmedilen Hektor'dan [6], Paris'e geri döndükten iki yıl sonra 1783'de resmettiği, aynı Hektor'un bu sefer çektiği ıstırapın acısıyla kaskatı kesilerek, Winckelmann'ın kuramına göre, ruhunun gerçek güzelliğini dışa vurmadan aciz kalmış bedeninin önünde yas tutan Andromache'ye [7] ve oradan da sağ eliyle bile isteye ölüm dolu kupaya uzanırken dimdik bedeniyle bir yandan da nutuklar çeken Sokrates'e [8] gidişinde, bu modelin Fransız Devrimi ortamında evrimini izleriz adeta. David, Fransız Devrimi'nin en ateşli günlerinde yaptığı resimlerle, yurtsever Fransızları silahlarını kuşanıp, ülkeleri için öterek kahramanlıklarını göstermeye davet ediyor gibidir. Özgürlüğün, eşitliğin ve kardeşliğin adı Cumhuriyet uğruna ıstıraplar içinde ölene dek silahını ve mücadeleyi bırakmayan çıplak, erkek, bu yüzden de kahraman.

David'in çağrısına uyup ölüm kupa dayananaya kadar Roma'da direnen koyu Jacobin

Endymion'da çıplak
güzel delikanlının
cinsel cazibesidir,
ön planda olan.
Demokrasinin
özgür, ussal,
yetişkin erkek
yurttaş
Sokrates'inkinden
çok farklı bir
cazibedir bu. Ama
hem geleneksel
olarak bakılan
konumuna
yerleştirilgelelen
"dişi" Selene'nin ay
ışığından gözlerine
hem de yanı
başındaki Eros'un
"eril" fiziksel
varlığına hitap
eden bir cazibe;
hem "eril" hem
"dişi" bir cazibe.
Etkin eril cinsiyet,
edilgen dişi
mevcudiyet uğruna
tepki verme
erkinden vazgeçmiş,
ikisinin sınırları
bulandıran
birlikteliği ile
ölümlü tarihsel
insan için zaman
durmuştur.

tarafarı Girodet'nin aynı yıllarda yaptığı *Endymion*'da ise neredeyse bu imgenin tam tersi resmedilmiştir ve bu durum, bir yaklaşıma göre, Girodet'in fillen içinde yer aldığı mücadelede sergilediği tavır ve içinde yetiştiği, üstelik diğer eserlerinden hareketle benimsemediğini gösterir herhangi bir ipucu bulunmayan David'in resim öğretisi ile bir çelişki yaratmaktadır: eylemsiz çıplak delikanlının zamanı yenen güzellik uykusu. Devrimin arifesinde, kılıçlarını çekmiş ölüm andı için tepeden tırnağa eylem *Horatii* yanında gerçekten de son derece farklı bir konu seçimidir bu. *Endymion* biçimsel açıdan da, Crow'un belirttiği gibi, gerilimden arındırılmış, fiziksel olarak kusursuz, bir mutluluk halinde, ussal ve kavrayıcı ortama teslimiyet içinde, tanrılar tarafından düşkünlüğe kucaklanmış, silahlarını bırakmış, bilinci asla yerinde olmayan, ayrıntılı ama doğal bir belirsizlik içinde resmedilmiştir ve dönemin normlarına aykırı düşer. *Endymion*'da çıplak güzel delikanlının cinsel cazibesidir, ön planda olan. Demokrasinin özgür, ussal, yetişkin erkek yurttaş Sokrates'inkinden çok farklı bir cazibedir bu. Ama hem geleneksel olarak bakılan konumuna yerleştirilgelelen "dişi" Selene'nin ay ışığından gözlerine hem de yanı başındaki Eros'un "eril" fiziksel varlığına hitap eden bir cazibe; hem "eril" hem "dişi" bir cazibe. Etkin eril cinsiyet, edilgen dişi mevcudiyet uğruna tepki verme erkinden vazgeçmiş, ikisinin sınırları bulandıran birlikteliği ile ölümlü tarihsel insan için zaman durmuştur.

Davis, özellikle de yapıldığı dönem düşünüldüğünde, resmin asıl gücünün tam da bundan kaynaklandığını öne sürüyor. Bu birliktelikle birlikte gelen, neyin etkin neyin edilgen olduğuna kolay karar verilemezlik durumu, resmi izleyenleri tarih, zamansallık ile toplum içindeki politik-cinsel ve politik-toplumsal varlık konularında düşünmeye davet eder (Davis, 1994: 179). Ussal bir ilke temelinde kamusal bir etkinlikte silahlara sarılıp ölümden sonrasının sonsuz boşluğuna gitmek ile cinsel kimliği belirsiz güzel bir delikanlının ölümsüzlüğü arasındaki gerilimden, farklı bir duruş doğar (Davis, 1994: 190): Belki de devrimci toplumsal dönüşümü gerektiren baskıcı otoriteye karşı çıkarak Aydınlanma ideallerine ulaşmanın bir gereği de, Girodet'nin Roma'da yaptığı gibi, belli koşullar altında eylemsiz mevcudiyeti seçmektir (Davis, 1994: 195). Ama aynı dönemde eylemsiz mevcudiyeti ile zamanı durduran bir *Endymion* resmetmek de, silahlara sarılıp ölüme gitmek türünden olmasa bile, bir eylem değil midir? Davis herhalde bu soruma da, aynı mantık içinde, münasip bir yanıt bulurdu...

Gerek Winckelmann'ın gerekse Girodet'nin yaşamları ile eserleri arasındaki çelişkili görünen noktaların size aktardığım şekilde "giderilişinde" başta sözünü ettiğim "özgün yaratı anı" kavramının nasıl kilit bir konumda bulunduğu dikkatinizi çekmiştir. Yöntem, yine aynıdır: Eldeki "özgün" malzemenin (ki hem "kişi"dir bu malzeme, hem de "eser") baskın özellikleri saptanır, kavramsallaştırılır ve "özgün" yer ve zamanı ile sosyo-kültürel bağlamı içine yerleştirilerek, açıklanır. Böylelikle, konu edilenlerin tüm bu zahmete girilmeye değer olduğunu ispat edeceğine, tutarlı bir bütünlük kurulur ve bu bütün, daha sonra yapılacak başka yorumlara temel oluşturur. Oysa belki de Winckelmann da Girodet de, en az bizim kadar farkında oldukları halde, bizler kadar telaşa kapılmamışlardır, sergiledikleri çelişkiler karşısında. Hatta belki de onların en güçlü tarafıdır bu, tıpkı Benim Adım Kırmızı'daki Şeküre gibi: Orhan Pamuk'un (1999: 161) sözleriyle, "*Hayatın bu çelişmelerden kurulmuş olduğunu bilmenin rahatlığı içinde, en sonunda bir şeyin ağır basacağını bilerek, her şeyi, kendi zenginliği olarak yorumluyor*"lar, yaşamlarını bütün ve tutarlı bir "Büyük Hikaye" olarak (Pamuk, 1999: 204-215) ya da bir geleneğin değişmez sürekliliğinde yaşamının baskısından uzakta, özgürce üretiyorlardı. Hem zaten Yunan eserlerinin taklidi üzerine düşüncelerini okuduğumuz Winckelmann'ın yaşamı hakkında hiçbir bilgi sahibi olmasaydık ya da *Endymion'un Uykusu* resminin ne adını, ne bu adı hangi mitolojik öykünün hangi çeşitlemesinden aldığını, ne de ressamını bilseydik bile, yine de önemser, üzerinde düşünür ve herhalde yazacak bir şeyler bulurduk, bu eserlerin

Sanat nedir?
Bence, bize
kendi içinde
bütün ve tutarlı
bir dünyanın
kapılarını
açtıkları için
değil, işte asıl
böyle sorular
sordurdıkları
için değerlidir
"özgün" eserler.
Siz de hep
başkalarının
yorumlarını
yorumlamak
yerine illâki
kendi yorumunu
yapmaya meraklı
olanlardansanız
eğer, "özgün
malzeme"nin
korunmasını sırf
bu nedenle bile
gerekli
bulabilirsiniz.
Peki ya
Japonlar? Acaba
onlar neler
düşünürdü,
Endymion'un
Uykusu
karşısında?

her ikisi için de: Her ne kadar bizi buna iten "neden?" sorusuna belki ancak bir başka soru ile yanıt verebilecek olsak bile: Sanat nedir? Bence, bize kendi içinde bütün ve tutarlı bir dünyanın kapılarını açtıkları için değil, işte asıl böyle sorular sordurdıkları için değerlidir "özgün" eserler. Siz de hep başkalarının yorumlarını yorumlamak yerine illâki kendi yorumunu yapmaya meraklı olanlardansanız eğer, "özgün malzeme"nin korunmasını sırf bu nedenle bile gerekli bulabilirsiniz. Peki ya Japonlar? Acaba onlar neler düşünürdü, *Endymion'un Uykusu* karşısında?

Kaynaklar

- Thomas Crow, 1994. 'Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794', *Visual Culture - Images and Interpretations*, der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey. Hanover ve Londra: Wesleyan University Press, 141-167.
- Whitney Davis, [1994], 1998. 'Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History', *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 40-51.
- Whitney Davis, 1994. 'The Renunciation of Reaction in Girodet's Sleep of Endymion', *Visual Culture - Images and Interpretations*, der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey. Hanover ve Londra: Wesleyan University Press, 168-201.
- Delancey Ferguson, 1980. 'Laokoön', *Encyclopedia Americana* 16, Danbury, Connecticut: Americana Corporation, 737.
- Robert Graves, *The Greek Myths*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. Cilt 2, 330-336.
- Arata Isozaki ve Akira Asada, 1999. 'Simulated Origin, Simulated End', *Anytime*, der. Cynthia C. Davidson. Cambridge, Massachusetts ve Londra, İngiltere: The MIT Press. Kitabın önmüzdeki aylarda Mimarlar Derneği 1927 tarafından yayımlanacak Türkiye baskısı için Türkçeleştiren: Elif Kendir.
- Orhan Pamuk, 1999. *Öteki Renkler - Seçme Yazılar ve Bir Hikaye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- H. Dustin Rice, 1980. 'David, Jacques Louis', *Encyclopedia Americana* 8, Danbury, Connecticut: Americana Corporation, 528-9.
- William Shakespeare, 1992. *Hamlet*, *Türkçe Söyleyen*: Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları.
- Johann Joachim Winckelmann, [1764] 1995. *The History of Ancient Art*, alıntılaman E. Fernie, *Art History and Its Methods - A Critical Anthology*. Londra: Phaidon, 72-76.
- Johann Joachim Winckelmann, [1755] 1987. *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*. Almanca metin ve yeni İngilizce çevirisi. Çeviri ve Sunuş: Elfriede Heyer ve Roger C. Norton. La Salle, Illinois: Open Court.

Kumaşlar Ve İktidarlar

Emre Öktem

kayıphazine

İşgal İstanbul'unda çekilen bir fotoğrafın arkasına düşülen tarih beni şüphelendirmişti. Osmanlı ve Fransız subaylarının yine uzun yün paltolar içinde poz verdikleri fotoğrafın 1919 Haziranında çekildiğine inanmak zordu, dönemi iyi bilen bir tarihçiye danıştım. Meğerse, o zamanın subayları tüm resmi görüşmelere, teftişlere, törenlere yaz-kış palto ile katılmırlar. Savaşın sevk ve idaresi de bir tür törensellik içerdiğinden komutanlar hem düşmanla hem de kurdeşenle mücadele etmek zorundaymışlar.

1.Dün

Çocukluğunuzdan beri inkişap tarihi kitaplarında, Atatürk'ün hayatına ilişkin fotoğraf albümlerinde, televizyonda belgesel filmlerde defalarca gördüğünüz Büyük Taarruz fotoğraflarını gözünüzün önüne getirebiliyor musunuz? İç Ege'nin bir çıplak tepesinin zirvesinden ufka ya da kameraya bakan Mustafa Kemal ve kumandanlarının görünümü, İspanyol Altınçağı'nın ressamlarının Prado'nun girişini dolduran savaş tablolarını çağırıştır: Telaşsızca, sohbet edercesine, hatta belli-belirsiz bir gülümsemeye hayat ve ölüm arasındaki gidiş-geliş seyrede ve yönlendirirler. İspanyol asilzadelerden farklı olarak onların gözlerinde, doğumhane kapısında saatlerce bekledikten sonra erkek çocuk haberi almış bir babanın dayanılmaz mutluluğu işildar.

Cumhuriyet ikonografisinin her halde en mitik unsurlarından sayılabilecek bu fotoğraflarda anlaşılabilir bir tuhafılık olduğunu hiç fark ettiniz mi? Fotomontaj ya da rötuş değil, çok daha basit, ama çok daha derin bir tuhafılık. Sahi, hangimiz Ağustos ayında ayak bileklerimizde kadar yün palto ile gezeriz? Ve yıllardır gözümüzün önünde duran bu tuhafılığı kaçımız farkettik? Kısa kollu bir gömlekle bile zor dayanılan İç Ege'nin sıcağında üzerinizde bir kat gömlek, yünlü askeri ceket, yün palto ve başınızda kalpakla bulunduğunuzu hayal edin. Hayal gücünüz gerçekten kuvvetli ise hemen soğuk düşün altına girmek isteyeceksiniz.

O dönemin insanları için bu tartışılmaz bir zorunlulukmuş, ben de tesadüfen öğrendim. İşgal İstanbul'unda çekilen bir fotoğrafın arkasına düşülen tarih beni şüphelendirmişti. Osmanlı ve Fransız subaylarının yine uzun yün paltolar içinde poz verdikleri fotoğrafın 1919 Haziranında çekildiğine inanmak zordu, dönemi iyi bilen bir tarihçiye danıştım. Meğerse, o zamanın subayları tüm resmi görüşmelere, teftişlere, törenlere yaz-kış palto ile katılmırlar. Savaşın sevk ve idaresi de bir tür törensellik içerdiğinden komutanlar hem düşmanla hem de kurdeşenle mücadele etmek zorundaymışlar. Kurtuluş savaşı döneminden kalan sivil ya da asker fotoğraflarının çekili tarihleri dikkatle incelenirse yine yaza isabet eden pek çok paltolu fotoğrafa rastlanacaktır, Büyük Taarruzun tarihi kolaylıkla hatırlandığı için paltolar kendilerini ele veriyor. Nitekim, bir yıl sonra aynı yerde yapılan kutlama törenlerine katılanları görüntüleyen fotoğraf da paltolarla dolu...

Geçmişin gelenekleri subayları paltolara, siyasetçileri fraklara, kolalı yakaların cenderesine hapsediyordu. Görsel belgelere dikkatli bakıldığında bu yönde sayısız ayrıntıya rastlanıyor. Yazın yapılan törenlerde Padişahın karşısına dizilen redingotlu (ceket-palto arası bir elbise) Osmanlı bürokratları, kat-kat folklorik kıyafetlerine bürünmüş sefaret kavasları, vs... Ve cüppelerini asla üzerlerinden çıkarmayan Müslüman ve Hristiyan din adamları.

Kumaş, -dinsel kökenleri inkar edilemeyecek- ahlâken koruyucu işlevinin yanında, yönetenle yönetileni, emredenle emir alanı, din adamıyla sıradan mümini ayırd etmeye yarıyordu. Sosyal, siyasi, dini iktidarın terle ödenen bir bedeli olmalıydı. İki çıplak vücut -estetik farklar bir yana- eşitti, korumasızdı. Bunlardan birini diğerine üstün kılmak için dışarıdan gelen bir farkın giydirilmesi gerekmekteydi. Elbiseler, vücudun hatlarını gizledikleri ölçüde sahiplerini farklılaştırıyor ve ayırıyorlardı. Elbiselerin değeri ise ekonomik farkı vurgulamaya yarardı.

Moltke, 1830'ların Anadolu'sunda ekabir takımının kıyafetini şöyle tasvir ediyor: "...sayıları

kayıphazine

Florya'da halkın arasında çekilen mayolu fotoğrafı, Atatürk'ün deniz tutkusu kadar çağın değişen zihniyetine ve bir tür demokrasi tezahürüne de tanıklık ediyor olsa gerek: Yöneten, yönetilenler kadar çıplak ve kimse bundan rahatsız değil. O dönemin batılı devlet adamlarının mayolu fotoğrafları bulunup bulunmadığını, hatta halkla beraber denize girip girmediklerini araştırarak bir sosyal tarihçi için cazip olabilir.

sekize kadar varabilen, zengin işlemlerle süslü hırkalar vücudu soğuktan korur, ...uzun bir kürk kostümü tamamlar, keçi kilindan bir palto da yağmur ve kardan korur. ...Bu kostümü giyen adamın en hafif hareketi ona muhteşem bir görünüm verir. Adam, resmi yapılısı diye yaratılmış gibidir. Avrupalı elbiseleri giydikleri güne dek Türklerin dünyanın en güzel insanları sayılması kolaylıkla anlaşılabilir; kibar Avrupalılar da Türk kostümünü giyselerdi, pek havalı olurlardı..."

Moltke'nin söylediklerinden başka, Osmanlıların yazın serin tuttuğu inancıyla tüyleri içte kalan samur kürklerine büründüklerini hatırlıyorum. Lahana gibi giyinmiş büyükle ile tek kat yırtık gömlekle ömür tüketen köylü ya da yarı çıplak denizci birbirlerinden ne kadar uzak...

Florya'da halkın arasında çekilen mayolu fotoğraflar, Atatürk'ün deniz tutkusu kadar çağın değişen zihniyetine ve bir tür demokrasi tezahürüne de tanıklık ediyor olsa gerek: Yöneten, yönetilenler kadar çıplak ve kimse bundan rahatsız değil. O dönemin batılı devlet adamlarının mayolu fotoğrafları bulunup bulunmadığını, hatta halkla beraber denize girip girmediklerini araştırarak bir sosyal tarihçi için cazip olabilir.

2. Çok Eskiden

Çocukluğumun en güzel hatıralarından biri bu, kış gecesinde dinlenen masalın ardından görülen rüya gibi: İlkokul öğretmenimiz bizi bir Aralık sabahı Arkeoloji müzesine ve Ayasofya'ya götürmüştü. Müzenin aşu boyalı duvarları, soğuk, rutubetli salonlarda birini takip eden heykeller, lahitler, pek azımızın bakmaya cesaret ettiği şu Fenikelik kralın mumyalan(ama)lmış cesedi, başka zamanlardan ve alemlerden çocuk dünyamıza gelen konuklar, isimleri bile büyülemeye yeter... Derken, öğretmenim öngörememiş olduğu bir kriz: Romalı imparator heykellerini örten hiç ama hiç bir şey yoktu. Vücudumuzun göstermememiz gerektiği öğretilen bölgelerini bu yağlı başlı amcalar fıtırsuzca sergiliyorlardı, üstelik öğretmenim dediğine göre padişah gibi bir şeydiler. Sınıfın mimli haylazlarının müstehecn bakışları, fısıltılar... Sonra, daha büyük bir kepezelik: Bir dizi Yunanlı devlet adamı büstünün kaidesindeki yazıtın altına devlet adamlarının iktidar alametleri kabartma olarak nakşedilmişti. (Tac, âşa ya kılıçları kasdetmediğini belirtmeye gerek var mı?) Öğretmenimiz, yarısı gecekondulardan gelen öğrencilerin aşkam ana-babalarına verecekleri raporu düşünerek açıklama bulmaya çalışıyordu. Neyse ki Ayasofya mozaiklerinin müdeddep giyimli imparator ve imparatoriçeleri ile kara çarşafly Meryemana'ları arkeoloji müzesinin mermerden teşhircilerini unutturdu.

İktidar kelimesinin hemen her dildeki çift anlamlılığı, Eskiçağ'da bütün çıplaklığıyla görülebiliyordu. İmparatorun ya da filanca devlet adamının erkesikliği, siyasi ve askeri gücünün alameti ve güvencesiydi ve saklanmak şöyle dursun, tebanın daima gözü önünde olmalıydı. İlkçağ medeniyetlerinin Akdenizli oluşu iklim bakımından da bu "ferahlığı" olağan gösteriyordu. Ancak, İmparatorluğun kuzey sınırlarında bir şehrin meydanına dikilen imparator heykeline bakan sarışın barbarlar herhalde üşüme hissine kapılıp postlarına daha sıkı sarınıyorlardı. İmparator, Senato'ya, sadece kendisinin giyebildiği erguvan rengi ipeklî toğa içinde görünmeliydi, tebasına ise çirliçiplak... Hristiyanlığın Akdeniz havzasına yayılışı ile kumaş tacirlerinin yüzü güldü. O gün bu gün medeni dünyanın iktidar sahipleri sosyal, hatta hukuki kurallarla belirlenmiş kıyafetlere hapistirler.

İnsan etinin görünmesinden pek hoşlanmayan Bizans, imparatorlarına, devlet adamlarına, azizlerine hep aynı uzun elbiseyi giydirecek el ve yüzlerinden başka yerlerini saklar. İslam medeniyetlerinde, dini kurallar belirleyici rol oynayarak sosyal tercihleri sınırlarlar. Ortaçağ

Siyasetçinin
gövdesini kaplayan
örtünün her
zerresinin bir adı
ve hikayesi vardır.
İlk defa Özal bu
örtüden
kurtulmanın
tarifsiz özgürlüğü
içinde, hazırol
vaziyetindeki
askerleri şortla
teftiş ederek Roma
İmparatorluk
geleneğini biraz
olsun
canlandırmıştır.

Avrupası örtünme konusunda Doğululardan geri kalmaz, ancak nadiren rastlanan şehir hamamlarında, daha doğrusu toplu banyolarda soyular dahil herkesin beraber ve çıplı çıplak yıkandıkları yönünde ciddi bir rivayet vardır. Derebeylerinin asil vücutları kıymetli kumaşlar ve zırlarla örtülüdür, ancak sahip oldukları ilk gece hakkı (ius primae noctis) bazı -sadece dışı- tebalalarının onları çıplak görmesini mümkün kılmaktadır ...

Rönesansın ardından kendilerini Roma imparatoru kılığında resmettirmeye özenen Avrupalı krallar, birkaç imparatorun gardrobunu dolduracak bollukta kumaşa bürünüp ressam karşısına geçerler. Avrupalı siyasetçiler, ancak XX. Yüzyılda plaja, mayolu halkın arasında ineneklerdir. Başlangıçtaki soruya dönüyoruz: İlk olarak kimler?

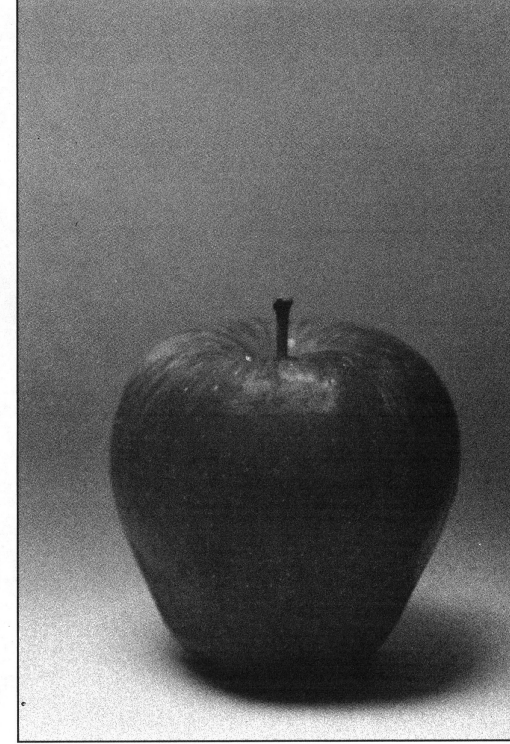
3. Bugün

Ruhbânın, rütbesine ve yortu günlerine göre ayın sırasında hangi elbiseyi giyeceğini Kilise'nin girift kurallarına tabidir, ama her halükârda bu kurallar Türk siyasi hayatının karmaşık kılık kıyafet gelenekleri ve özellikle takım elbise fetişizmi ile boy ölçüşemez. Basının ve kamuoyunun terzilik jargonundan bu derece haberdar olduğu başka bir ülke var mıdır?

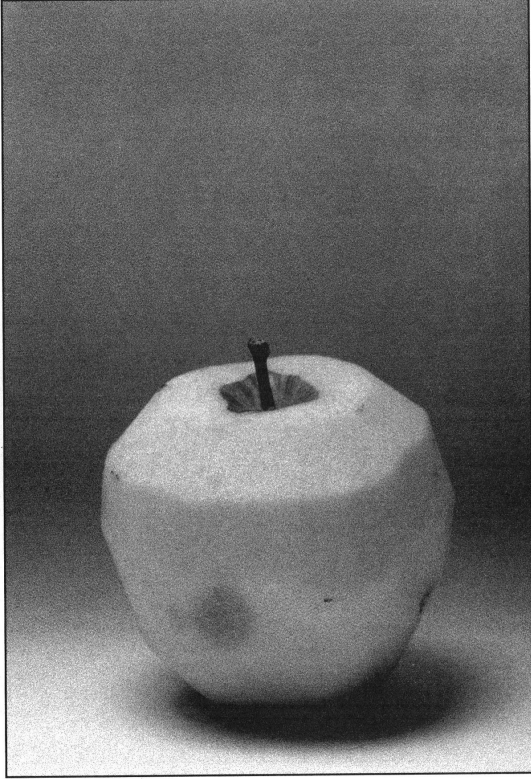
Muhafazakar kanattan filanca bakan kül rengi takımıyla bilmemne derneğinin gecesinde göz doldürmüştür -oyşa adamın bütün takımları kül rengidir. Filanca milletvekili fişmekânın cenaze törenine açık renk elbiseyle gelerek merhumun ruhuna azap çekti mi istemiştir? Ciddi bilinen bakan, kabine toplantısına balık-sırtı ceket ve kaşe pantolonla girerek laubalilik mi etmiştir? Mokasen ayakkabı giymeye başlayan parti başkanı yenilenme mesajları mı vermektedir, yoksa bağcık bağlamayı beceremiyor mu? Yaşı ilerleyen bakan kareli gömlek giymekle gençleştiğini mi sanmaktadır? Beyaz çorap giymekte ısrarcı taşralı milletvekilleri bunları çamaşır suyuunda mı ağartırlar? Yiyecek bakan, haşmetli göbeğini kruvaze ceketten başka neyin içinde saklayabilir? Müsteşara prensdöğal takım çok yakışmış, ama keşke blazer giyseydi.. Ceketini üç düğmeli olaydı da tütüt giyseydi... Ceket monopeto olsaydı da piyedöpol giyseydi...

Siyasetçinin gövdesini kaplayan örtünün her zerresinin bir adı ve hikayesi vardır. İlk defa Özal bu örtüden kurtulmanın tarifsiz özgürlüğü içinde, hazırol vaziyetindeki askerleri şortla teftiş ederek Roma İmparatorluk geleneğini biraz olsun canlandırmıştır. Seçim dönemleri öncesinde, kadın seçmenlerin oylarını cebbedeceği umulan kimi politikacıların mayolu fotoğraflarını yayınlayan basın, yeni zuhur eden kadın politikacıların mayolu fotoğraflarını yakalamak umuduyla havuzların çevresine pusu kurmaktadır. Günümüz siyasetine hakim yaşlı kadroyu indirmek isteyen genç siyasetçiler, çağın modasına uyarak mayolu resimlerden bilinçli biçimde yararlanmayı düşünebilirler. Siyaset, ilikçeğin ferah günlerine mi dönecek?

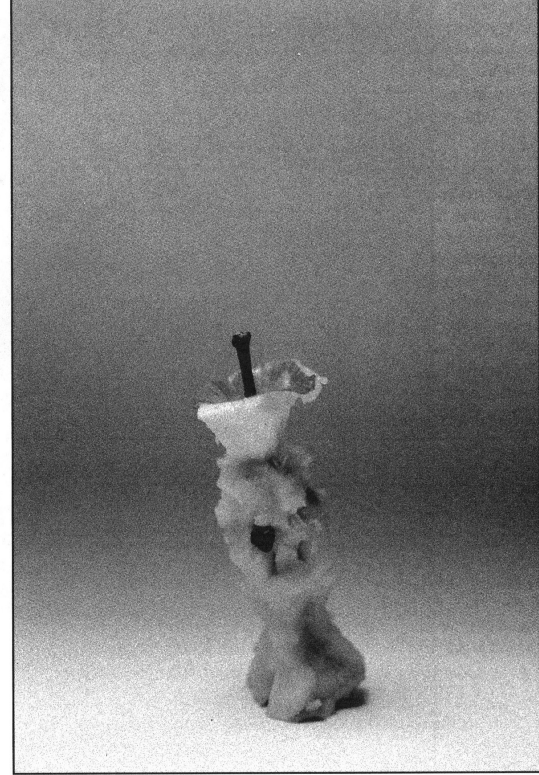
↓



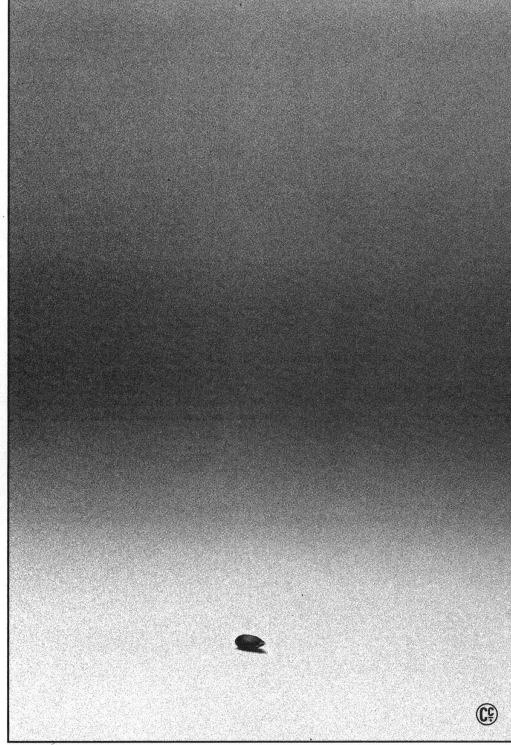
Daha...



ne kadar daha çıplak



daha ne kadar çıplak olunabilir



insaf...

Yaşam ve ölüm arasındaki yolculukta insan ruhunun yavaş yavaş giyinmesine ardından soyunmasına şahit oluruz. Ben kimim? sorusuna verilecek olan yanıt, aynı zamanda insanın varoluşuna dair kaygılarını ortaya koyar. Yanıtı aranan soru gerçek kadar kaygan bir zemine oturmasıyla birlikte verilecek olan yanıtlar da bir o kadar çelişkilidir.

Üşüyordum. Bana her dokunduğunda, sanki gözlerim kapanıyor, açtığımda ise yine odasında tek başına oynayan yalnız, küçük bir çocuk oluyordum ve kafamı kaldırmamam da annemin hüznü dolu olan bakışlarının üzerimde olduğunu hissediyordum. Her zaman ki gibi gözlerimin gözlerine değmesi için sessizce bekliyordum, ona koşmamı, sarılmamı ve sevdiğimi söylememi istiyordu. Ama, adımı hiç söylemedi. Ben de hiç sevdiğimi...

Benim görevim, sadece gözlerindeki hüznü her gün temizlemek ve yerine ufak bir mutluluk pırıltısı bırakmaktı. Durumum, 19. yüzyılda İngiltere'de bacaları temizleyen küçük bacacı çocukları çağrıştırıyordu. İnce ve narin yapılı olan bu küçük adamlar, girilmesi çok dar olan bacalardan kolaylıkla geçebilmek için neredeyse efendileri tarafından çirliçiplak soyulurlar ve bacadan aşağıya sarkıtılırlardı. Annemin ise o kara ve derin gözlerine girmenin kolay olmadığı aşıkardı, yine de mutluluk pırıltısı yaratacak oyunları keşfetmem uzun sürmedi; Zeki ve başarılı insanları severdi. İnce ve keskin bir zekayı hemen onlar ve ilgiyle dinlerdi. Ayda bir yapılan sıkıcı arkadaş toplantılarında, ortalığı birbirine katarak ağlayan çocukların yanında ben, onun ilgisini çekebilmek için evren ve uzay hakkında aklıma gelen tüm soruları büyük bir sakinlikle sorar; örneğin, yakın zamanda keşfettiğim müzik sesiyle renk değiştiren masa lambamdan bahsedirdim. Ailem ve yakın çevremize göre gariptim, ama iyi huylu ve terbiyeli bir çocuktum, yani tam annemin oğluydum ..

Büyüdüğümde de değişen bir şey olmadı. Keşiflerimin belki içerikleri değişmiş ve belki de ünlü bir bilim adamı olmuştum, ama her şeye rağmen onu mutlu etme duygusunu içimde korumuştum. Çevremde hep mutlu ettiğim ya da en azından çabaladığım insanlar vardı. Sanki mutsuzluklara karşı duyarlı bir bukalemun gibiydim. Rengim, içinde bulunduğum gruba ya da sosyal çevreye bağlı olarak değişiyordu. Kişiye uygun ambiyansı kolayca yaratabiliyordum. Mutlu etmek, kabul edilmenin ilk adımıydı. Gözlere yayılan bir gülüş, yüz kaslarındaki değişim kabul edilmenin sinyalleriydi. Sosyal bir ortamda yapılması gereken her şey zaten yüklenmişti. Ortama dair verileri giriyor ve kendimi ön sezilerime bırakıyordum. Annem bir masal prensi istemişti, bense bir bukalemuna dönüşmüştüm. Kılıktan kılığa giren ve 'gerçek' rengi olmayan bir bukalemuna ..

Rengim de adım kadar gerçekti ve hiç bana söylenmemişti.

"Zihin notları I"

Yaşam ve ölüm arasındaki yolculukta insan ruhunun yavaş yavaş giyinmesine ardından soyunmasına şahit oluruz. Ben kimim? sorusuna verilecek olan yanıt, aynı zamanda insanın varoluşuna dair kaygılarını ortaya koyar. Yanıtı aranan soru gerçek kadar kaygan bir zemine oturmasıyla birlikte verilecek olan yanıtlar da bir o kadar çelişkilidir. Bu verilen yanıtları anlayabilmek için bir model sunalım;

Zaman, insan benliğine devingen bir yapı kazandırır. Gelişimsel sürecin bir anlamda tanımı olan zaman paralelinde ortaya çıkan benlik, çevreyle etkileşimi sayesinde dinamik bir yapı oluşturur. Başka bir deyişle, benlik yapısının meydana gelişinde içsel bir süreçle birlikte, bireyin dış dünyayla etkileşimi ile değişen bir çekirdek yatar. Yirminci yüzyılın başlarında Cooley tarafından ortaya atılan "aynaya bakan kendilik" kavramında, bireyin başkasının gözündeki yansımaları tanımlanmasında önemli bir değişken olarak görülür.

İnsan benliğini, buz gibi içilen kafi oranlarda karışmış limon, şeker ve su bileşimi yani limonata olarak tanımlayalım.

Limonata Hazırlanışı :

- 1.Limon: Deterministik bir yapı ortaya koyar. Benliğin sırrını sadece ve sadece genlerde gizli olduğunu ve sonradan değiştirilemeyeceğini düşünenlerden oluşur.
- 2.Şeker: Benliğin sırrını, bireyin deneyimleriyle biçimleyen bir yapıyı tanımlar. İnsan yapısını boş bir yazı tahtasına benzetir. Buna göre, yazı tahtası üzerindeki her çizgi, yaşantılar ve çevresel etmenler aracılığıyla belirlenir.
- 3.Su: Diğer maddelerin kararlı bir şekilde oluşmasını sağlayan çözüldür. Bu çözüldür, biyolojik faktörlerin yanında, çevresel faktörlerde aynı derecede önem taşımaktadır.

"Zihin notları II"

Zaman, insan benliğine devingen bir yapı kazandırır. Gelişimsel sürecin bir anlamda tanımı olan zaman paralelinde ortaya çıkan benlik, çevreyle etkileşimi sayesinde dinamik bir yapı oluşturur. Başka bir deyişle, benlik yapısının meydana gelişinde içsel bir süreçle birlikte, bireyin dış dünyayla etkileşimi ile değişen bir çekirdek yatar. Yirminci yüzyılın başlarında Cooley tarafından ortaya atılan "aynaya bakan kendilik" kavramında, bireyin başkasının gözündeki yansımaları benliğin tanımlanmasında önemli bir değişken olarak görülür. "Bana ait" kavramı "ben" kavramının yaratılmasında temel basamakları oluşturur. Küçük bir çocuk kendine ait nesnelere bahsederken aynı zamanda kimliğine dair ipuçları verir.

İnsan benliği ne zaman çıplaktır? Bebeğin doğumdan sonra belki de ilk dokunuşla dış dünyayla etkileşime girer. Bu etkileşim, dış dünyadan gelebilecek uyarılar ve, bebeğin bilişsel kapasitesinin gelişimiyle doğru orantılıdır¹. Zamanla kazanılan önemli becerilerden biri olan dilin gelişimiyle, yakın çevre dışındaki kişilerle ilişkilerin başlamasında bebeğe yeşil ışık yakılmış olur ve bebek "dünya üzerindeki ana dilini", yani sözel iletişimi keşfeder. Kelimelerin dünyası, aynı zamanda soyut bir dünyaya ilk adımdır. Artık dokunmaların ve hissetmelerin azaldığı, duymanın ve söylemenin önemli olduğu bir devre başlamıştır. Bu devrenin en zor yanı soyut ve somut kavramlar arasında doğrusal bir ilişkinin olmamasıdır. İnsan benliği bu kaos içinde varolabilmek için benliği kadar devingen savunma mekanizmalarına da ihtiyacı vardır. Savunmaların seçiminde bireysel bir yol izlenir; Kimileri yaşantılarını bu savunma mekanizmalarının geliştirilmesine sunarken, kimileri de bir zamanlar edinilen ilkel savunma mekanizmalarına tutunur.

Deneyimsel öğrenmenin yanında gözleme dayalı öğrenme, her iki türlü savunma sistemini de zenginleştiren önemli bir araçtır. Birey sadece kendine yapıları değil aynı zamanda başkasına yapıları da özümser, benlik yapısının bir parçası haline getirir. Her bir deneyim bedenini beslenmesinde kullanılan yiyeceklere benzetilebilir. Nasıl ki yediğimiz her domates, patlıcan - bütünlüğünü koruması da- vücudumuzu oluşturan moleküler zincirin bir parçasıysa, yaşantılar da imgelem dünyasının bir parçasıdır. Bedensel tepkilerin zihinsel tepkilere dönüştüğü nokta ise belki de gelişme adına en son noktadır.

Yabancılaşma, bireyselleşme sürecinde benliğin oluşması adına sağlıklı bir adım olarak kabul edilse bile, genel çerçevenin içerisinde sadece bir ayrıntı olarak kalmaz. Kuleye zarar verecek olan organizmanın yapısının tam olarak belirlenmesinde ise bedenini vereceği sinyallere kulak vermek yeterli olacak ve ilk sinyal, algılarda meydana gelebilecek seçicilikle kendini gösterecektir.

İşte, günümüz dünyasında gökyüzünde yıldızlara ne kadar çok rastlanırsa yeryüzünde de bu noktalara o kadar çok rastlanır. Yaşam, temel ihtiyaçların giderilmesi dışında sadece zihinsel bir süreçtir ve insan sadece "düşünen bir noktadır". Zihnin korunması için giydirilen her savunma mekanizması aynı zamanda yabancılaşmayı güdüleyen bir etmendir. Bir anlamda, gelişmiş savunma mekanizmaları büyümesi kontrol edilemeyen, ama hiç bir zaman olgunlaşmayan hücreler gibidir. Tanımlanan hücrelerle yaratılan fildişi kule, her zaman küçük bir carpocapsa pomenellayı² beslemeye mahkumdur. Dolayısıyla, iç dünyanın sakin ve tutarlı yapısı dış dünyayla uyumsuzluğunu arttıran, kendi kendini yok eden bir mekanizmayı da içinde taşır.

Yabancılaşma, bireyselleşme sürecinde benliğin oluşması adına atılan sağlıklı bir adım olarak kabul edilse bile, genel çerçevenin içerisinde sadece bir ayrıntı olarak kalmaz. Kuleye zarar verecek olan organizmanın yapısının tam olarak belirlenmesinde ise bedenini vereceği sinyallere kulak vermek yeterli olacak ve ilk sinyal, algılarda meydana gelebilecek seçicilikle kendini gösterecektir.

Zihin Notları III

Sofistike savunma mekanizmalarına ihtiyaç duymayan, uyumlu bir benlik yapısının oluşumunda önemli bir faktör olan zamanın insan gelişimindeki uzun dönemde görülen etkisi ise yaşlılıktır. Diğerleri tarafından "tekrar çocukluğa dönüş" olarak adlandırılan yaşlılık, insanın ruhsal ve fiziksel sınırlarını, en güçlü hissettiği bir evredir. Doğumla yeni bir dünyaya adım atan, gelişimle bağımsızlaşan insan ölümü giden yolda korumasız, dışa bağımlı ve "adı olmayan" bir canlıdır.

↓

¹.Mahler, M.S.(1979).Selected Papers of Margaret S. Mahler, V:2. Separation-individuation. New York: Aronson

².Elma kurdu



Koku*

Saadat Hasan Manto

Randhir sık sık Hazel gibi kızların kendisini neden cezbettiğini merak ederdi. Kıvrımlarını ve hatlarını vurgulayarak kendilerini cazip kıldıkları için mi yoksa onlardaki çekingenlik yoksunluğundan mı? Aybaşı düzensizliklerinden bahsedilirken kendilerini asla bozum olmuş hissetmezlerdi, eski aşkı hakkında hikayeler anlatırlardı, bir dans müziği duyar duymaz ayakları zeminde tempo tutmaya başlarıydı ve yatakta tıpkı kullanım kılavuzu olan patentli ilaç gibiydiler.

Yine muson mevsimiydi.

Yağmur damlaları pencerenin yakınındaki incir ağaçlarının yaprakları üstündeki tıptırlarına başlamıştı. İçerde, üstünde Dağlı kızın Randhir'le yattığı meşe bir karyola vardı.

Pencerenin dışında, gecenin sütsü karlığında incir ağaçları yağmurda yıkanmış; küpe gibi titriyorlardı.

Yatağın yaylı döşüğünde Dağlı kız , Randhir'e kazderisi gibi sıkıca sarılmıştı. Kızı bir kaç saat önce sağanaktan korunmak için sığındığı demirhindi ağacının altında görmüştü. Muhtemelen yakınlardaki halat fabrikasında çalışıyordu. Randhir, odasının küf kokulu havasından sonra bir değişiklik olsun diye çıktığı balkondan izlemişti onu. Aynı gazeteyi tekrar tekrar okumaktan başka bir şey yapmadan geçirdiği bütün bir öğleden sonradan sonra oyalayıcı, bir şey, bir değişiklik istemişti .Boğazını temizleyip öksürmü; böylece kızın dikkatini çekmiş, sonrada eliyle yukarı gelmesini işaret etmişti.

Kaç gündür kendini yalnız ve keyifsiz hissediyordu. Bunun bir sebebi kendisiyle akşamları hatta geceleri çıkan Anglo-indian kızları erişemeyeceği bir yere koyan savaştı. Onlar pahalı değillerdi ve aldığı İngiliz eğitiminden dolayı geneleve girmektense onlarla çıkmayı tercih ediyordu. Savaş patlak verince bazıları Yardımcı Kadın Sınıfına kaydoldu, bazıları ise Fort civarında yeni açılan dans okuluna katıldılar. Bu okullara sadece Coni'ler kabul edilirden Randhir kendini hüsrana uğramış hissetmişti. En gözde kızları piyasadan çekilmişti. Olanlarda sadece, beyaz tenin kabul pasaportu olduğu dans okullarında mevcuttu; hiç bir şey değişmiyordu. Bu durum Randhir'i, kendini ortalama bir Coni'den daha tahsilli, daha zarif ve daha sağlıklı hissettiği için , çok üzümüştü.

Savaştan önce Randhir'in Nagpada'lı ve Tac Mahal Hotel'l bölgesinden kız arkadaşlarıyla bir sürü randevusu olurdu. Bu kızlar hakkında fiziksel açıdan, flört ettikleri hristiyan oğlanlardan, ta ki içlerinden en safıyla evleninceye kadar çok daha fazla şey bilirdi. Randhir, Dağlı kızı dairesine, Hazel'in askere kaydılduktan sonra gösterdiği afra tafdandan incindiği için çağırıştı. Her sabah, onun; üniformalı, haki kepi yana devrilmiş, sanki tüm gelip geçenler sadece, o üzerinde yürüsün diye kendilerini değersiz bir çul gibi kaldırıma sermeyi bekliformuş gibi yürüyerek dairesinden çıktığını görürdü.

Randhir sık sık Hazel gibi kızların kendisini neden cezbettiğini merak ederdi. Kıvrımlarını ve hatlarını vurgulayarak kendilerini cazip kıldıkları için mi yoksa onlardaki çekingenlik yoksunluğundan mı? Aybaşı düzensizliklerinden bahsedilirken kendilerini asla bozum olmuş hissetmezlerdi, eski aşkı hakkında hikayeler anlatırlardı, bir dans müziği duyar duymaz ayakları zeminde tempo tutmaya başlarıydı ve yatakta tıpkı kullanım kılavuzu olan patentli

Kız, dilini bilmesede, anladı onu. Gözlerinde utancın kızıl ağları dalgalandı birdenbire. Randhir temiz,beyaz bir *dhoti* uzattığında bir an tereddüt etti, sonra aniden yağmurla daha da kötüleşmiş kirli ve kaba Kashtasını gevşetti. Sırılsıklam giysi ayaklarının altına yığılınca uyluklarını *dhoti* ile süratle kapattı. Sonra memelerinin arasındaki dar ve derin kuyuya neredeyse tamamen gömülmüş minnacık bir düğümü açmaya çalışarak *cholisini* çıkarmayı denedi. Yıpranmış tırnakları minik, ıslak düğümü defalarca gagaladı ama gevşetmeye muvaffak olamadı. Umutsuzca Randhir'e dönüp " Ne yapacağım; bu açılmayacak" anlamına gelen Marathice bir şeyler söyledi.

ilaç gibiydiler.

Dağlı kız el edip çağırırken Randhir'in onu yatağa atmak gibi bir niyeti yoktu. Sırılsıklam olmuş giysilerini farkedince zavallı kızın zatüreye yakalanabileceğini düşünüp "Şu ıslak elbiseleri çıkar, üşüteceksin." dedi.

Kız, dilini bilmesede de, anladı onu. Gözlerinde utancın kızıl ağları dalgalandı birdenbire. Randhir temiz,beyaz bir *dhoti* uzattığında bir an tereddüt etti, sonra aniden yağmurla daha da kötüleşmiş kirli ve kaba Kashtasını gevşetti. Sırılsıklam giysi ayaklarının altına yığılınca uyluklarını *dhoti* ile süratle kapattı. Sonra memelerinin arasındaki dar ve derin kuyuya neredeyse tamamen gömülmüş minnacık bir düğümü açmaya çalışarak *cholisini* çıkarmayı denedi. Yıpranmış tırnakları minik, ıslak düğümü defalarca gagaladı ama gevşetmeye muvaffak olamadı. Umutsuzca Randhir'e dönüp " Ne yapacağım; bu açılmayacak" anlamına gelen Marathice bir şeyler söyledi.

Randhir, kızın yanına oturdu ve düğümü inceledi. Fakat sabrı çok geçmeden tükendi ve düğümün diğer tarafındaki bağları sıkıca tutarak aniden çekti. Bağlar hemen koptu ve elleri kızın titerek ortaya çıkan memelerine hafifçe temas etti. Randhir kendini bir an taze yoğrulmuş balçıkla uğraşan ve Dağlı kızın göğsünde bir anda iki fincan şekillendiren bir çömlekçi gibi hissetti. Memeleri uysal ve yumuşaktı, nemli pürüzsüzlüğü ve damarlarının serinletici ılıklığı çömlekçinin çarkından çıkmıştı sanki. Lekesiz ve çamur rengi memeler, kızın şeffaf teninin altındaki ışık saçan bir tabakadan geliyormuş gibi görünen tuhaf bir parlaklıkla ve derin kuyuya biçimde ışıldıyordu. Kalkık memeleri bir çamur havuzunun dibinde yanan birer lamba gibi görünüyordu.

Yine yağmur mevsimiydi.

Pencerenin dışında incir yapraklarından yağmur damlıyordu. Dağlı kızın ıslak, döpiyes elbisesi zeminde kirli bir yığın olarak duruyordu. Kız Randhir'e yapışmıştı. Çıplaklığındaki sıcaklık ve yıkanmamış bedeni Randhir'e bir kıs gün pis bir umumi hamamda aldığı sıcak banyoyu anımsattı.

Gece boyunca tek bir bedenmişlercesine Randhir'e yapışmıştı kız. Soluk alıp verişleri elleri ve dudakları kadar etkileyici ve güzel olduğu için bir yada iki kelime ettiler karşılıklı. Tüm gece bir meltemin okşayışı gibi kızın memelerini okşadı Randhir'in elleri. Ara sıra memeuçlarını çevreleyen kara hareler, kaba pütürleri ve minicik memeuçlarıyla sertleşir ve tüm vücudunu yıldırım gibi geçen ve hatta kendini Randhir'e sirayet ettiren bir ürperti batlatırdı.

Randhir, bu türden ürpertileri yüzlerce kez görmüştü ve verdikleri leziz duyguya alışıkı. Gergin ya da yumuşak memelerini kendi göğsüne yaslayarak bir çok gece geçirmişti kızlarla. Neredeyse her tür kıza yatmıştı. Aileleri hakkında bir yabancıyı bilmemesi gereken bilgiler veren basit ve gevezce kızlar ; tüm bedensel yükünü yatağa taşıyan ve kıpırdamasına izin vermeyen türden kızlar. Ama bu sıgındığı demirhindi ağacının altından dairesine gelen Dağlı kız çok ama çok farklı olmuştu.

Randhir, terden nefret ederdi. Banyodan sonra ya koltukaltlarını pudralar ya da deodorant kullanırdı. Dağlı kızın tüylü koltukaltlarını defalarca öpüp - evet defalarca- hiç bir rahatsızlık duymaması şaşırtıcıydı. Aslında bu ona tuhaf bir zevk bile vermişti. Kızın koltukaltındaki terin şebnemikle ıslanmış minik tüyler de aynı aşikar ve hala çok akıllamaz olan kokuyu yayıyordu. Randhir bu kokuyu bildiğini, tanıdığını, ama başka birine tarif edemeyeceğini hissetti.

Gece boyunca kızın bedeninden tuhaf bir koku aldı Randhir, hem hoş hem de nahoş bir koku. Kokuyu kızın koltukaltlarında, saçında, memelerinde , göbeğinde ve vücudunun burnunu sarmalayabilecek her parçasında aradı. Yeni ve eski hatıralarına sızan, aklının her katmanına nüfuz eden bu koku olmasa kızın yakınlığını asla hissedemeyeceğini düşündü.

Bir geceliğine Randhir ve kız bu kokuyla hercümerç olup kaynaştılar; Birbirlerine karşıp kayboldular ve kısalığına rağmen daimi olduğunu, iniş çıkışları olsa da dingin ve kararlı olacağını düşündükleri kusursuz bir esrimeye dönüştükleri dipsiz derinliklere kaydılar. Göğün maviliğinde , kıpırtısız bir nokta oluncaya kadar hızla daha yükseğe, daha yükseğe uçan küçük bir kuş gibiydiler.

Randhir, Dağlı kızın vücudunun her zerresinden tüten kokuya aşınaydı; ama ne olduğunu çözümlenemedi. Sanki su çiselenmiş toprağın taze kokusu gibiydi; ama, hayır, bu koku farklıydı. Lavanta ya da ıtır gibi suni bir koku değildi; aksine, zamanın başlangıcından beri kadın ve erkeğin arasında varolan ilişki gibi doğal ve ebedi idi.

Randhir, terden nefret ederdi. Banyodan sonra ya koltukaltlarını pudralar ya da deodorant kullanırdı. Dağlı kızın tüylü koltukaltlarını defalarca öpüp -evet defalarca- hiç bir rahatsızlık duymaması şaşırtıcıydı. Aslında bu ona tuhaf bir zevk bile vermişti. Kızın koltukaltındaki terin şebnemikle ıslanmış minik tüyler de aynı aşikar ve hala çok akıllamaz olan kokuyu yayıyordu. Randhir bu kokuyu bildiğini, tanıdığını, ama başka birine tarif edemeyeceğini hissetti.

Musonlar yine geri dönmüştü.

Randhir pencereden dışarı baktı ve yağmurla yıkanmış incir yapraklarının salındığını, hisirtlerinin ve pırtırlarının havayla bütünleştiğini gördü. Gece karanlık; zifiri karanlık değil ama yıldızlardan yağmur damlalarının alınıp aşağı sürüklenen inci renkli donuk ışığı yutan bir karanlık. Mevsim, odada sadece tek bir meşe karyola varken de aynıydı ama şimdiki bir diğer karyola ötekinin yanında duruyordu. Köşede yeni bir tuvalet masası vardı.

Yine yağmur mevsimiydi; evlilik mevsimi.

Yağmur damlaları yıldızların sütsü ışıklarını yıkıyordu ama havada kuvvetli bir kına kokusu vardı. Yataklardan biri boştu. Diğerinde Randhir yatmış, pencereden, yağmur damlalarının incir yaprakları üstündeki raksını izliyordu. Yanında süt beyazı bir kız çıplaklığını başarısızca örtmeye çalışarak uykuya dalmıştı. Kırmızı ipek şalvarı diğer yatağın üstündeydi, koyu kırmızı kordonlarından biri yanısıra sallanıyordu. Çıkardığı diğer giysiler de öteki yatağın üstüne fırlatılmıştı: Şalvara uyan kırmızı çiçekli yeşil gömleği, sütyeni , külotu ve dupattası. Hepsisi kırmızıydı; evlilik kırmızısı ve kına kokulu.

Altın renkli pudra kızın saçlarına toz gibi yayılmıştı. Yüzündeki altın tozu,pudra ve rujun bir karışımı olan bulanık makyaj ölümün solgun maskesini andırıyordu. Kaymaksı memeleri sütyenin kırmızı rengiyle lekelenmişti.

Randhir pencerenin parmaklıklarının ardından dışarı bakıyordu. Çok yakınında incir ağacının yaprakları hisirdiyordu ama o, yaprakların ötesine, gri, ışıldayan bulutlara bakmaya çalışıyordu. Dağlı kızın memelerinde gizlenen ışık gibi tuhaf bir parıldayışları vardı; gizli bir şey gibi saklı ama yine de farkedilen bir parıltı. Yanında bedeni süt ve tereyağı ile yoğrulmuş un kadar beyaz olan bir kız yatıyordu. Uykudaki bedeni şimdiki belli belirsiz bir kına kokusu yayıyordu. Randhir, bu ölüp giden kokudan aniden rahatsız oldu. Geçirdikten sonra ağızda kalan tat gibi tuhaf bir tadı vardı: Nahoş ve lezzetsiz.

Memeleri süt kadar beyazdı; içinde belli belirsiz bir parça mavi olan bir bezazlık. Randhir kıza defalarca baktı ve kızın vücudunda kitaplarda ve çanak çömlekte olan paketleme işaretlerine benzer çizikler olduğu için, " Sanki az önce sandığın çivilerini söküp onu çıkarmış gibiyim." diye düşündü. Randhir kızın dar sütyeninin düğümlerini çözdüğü zaman sırtının ve göğsünün yumuşak etinde kaburgaları ve şalvarın ipinin belinin çevresinde bıraktığı buruşuk izi hissetti. Ağır, keskin kenarlı ve mücevherlerle donanmış altın bir kolye memelerini sanki vahşice tırmalanmışçasına berelemişti.

Yine aynı muson mevsimiydi.

Sayırsız yağmurdamlası yine yumuşak ve narın incir yapraklarına düşüyordu.Randhir gecenin içinden aşına tıptırtıları duydu.Çok hoş bir mevsimdi bu. Serin bir meltem esiyor ama kına kokusu da onunla taşınıyordu. Randhir uzunca bir süre kızın süt gibi beyaz göğsünü okşadı. Nazikçe, bir meltemin okşayışı gibi okşadı. Parmakları kızın çoşkun ürpertiler ve karışık bastırılmış tutkular hissedene yumuşak ve sütsü bedeninde geziniyordu. Göğsünü kızın göğsüne bastırıldığında vücudunun her zerresi kızın titreyen heyecanlarının sesini duydu ama bunun işaret ettiği şey Dağlı kızın kokusunun çağrısıydı. Bu çağrı emziren bir bebeğin sesin sınırlarını aşan ağlayışından daha zorlayıcıydı ve Randhir için, her nasılsa, isimsiz bir kokuya dönüşmüştü.

Randhir pencerenin parmaklıklarının ardından dışarı bakıyordu. Çok yakınında incir ağacının yaprakları hisirdiyordu ama o, yaprakların ötesine, çok ötesine; gri, ışıldayan bulutlara bakmaya çalışıyordu. Dağlı kızın memelerinde gizlenen ışık gibi tuhaf bir parıldayışları vardı; gizli bir şey gibi saklı ama yine de farkedilen bir parıltı. Yanında bedeni süt ve tereyağı ile yoğrulmuş un kadar beyaz olan bir kız yatıyordu. Uykudaki bedeni şimdiki belli belirsiz bir kına kokusu yayıyordu. Randhir, bu ölüp giden kokudan aniden rahatsız oldu. Geçirdikten sonra ağızda kalan tat gibi tuhaf bir tadı vardı: Nahoş ve lezzetsiz.

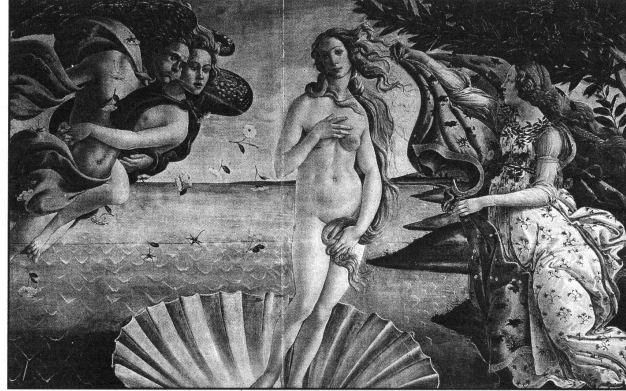
Randhir yanında yatan kıza baktı. Derisinin bedenini renksiz bir sıvıda cansız yüzen beyazımsı, pıhtılaşmış ekşi süt parçaları gibi kapladığını keşfetti. Dağlı kızın bedeninden kolayca yayılan koku duyularına nüfuz etmişti. Daha hafif ama nefes bile almadan koku alma duyularına erişen, kına ıtırından daha içe işleyici bir kokuydu.

Randhir kendini topladı ve kızın sütsü bedenini tekrar okşadı. Eli hissizlikle karşılaştı; cevabi bir ürperti yoktu. Yeni gelini, sulh hukuk hakiminin okumuş kızı, kolejli oğlanların yüreğini hoplatan kız, onun erkeksi ilgilerini tutuşturamamıştı. Kına ıtırının ölen kokusunda el yordamıyla Dağlı kızın kokusunu aramaya devam etti. Tam da bu muson günlerinde , incir yaprakları yağmurla yıkanırken, onun yıkanmamış bedeninden aldığı kokuyu.

Resim Sanatında Çıplaklık

Mutlu Erbay

gökkuşağı



Botticelli, Venüs'ün Doğuşu

Sanatsal anlatımda çıplak insan, özellikle çıplak kadın figürü ressamlar tarafından çok sık kullanılmıştır. Nü olarak da tanımlanan çıplak, batı sanatında kullanılan betimleme biçimlerindedir. Nü yada çıplak kadın figürü resim sanatında bir anlatım aracıdır. Sanatla uğraşan kişiler resim yapmaya başladığında resmin temeli olan desen çalışmalarında, anatomik ve estetik kaygıların bileşkesi olan çıplak figürle tanışmaktadır. Sanatçı

mistik dünyasında çıplaklık, kimi zaman ideal figürlerle, mükemmel vücut ölçülerıyla, kimi zaman da iyi işlenmiş kumaş kıvrımları arasından öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Sanat tarihinde nü'ler sanatçının kişisel coşku ve düş gücünün ürünü olup, tarihsel ve mitolojik konularla ele alınmışlardır.

Sanatsal kaygılarla yapılan tablolarda ışık, renk oyunları, kompozisyon gibi özellikler, Nü'leri saf, yalın duruş pozları ile müstehcen olmaktan uzaklaştırmıştır. Sanatta çıplaklık, insanın doğal bir durumudur. Çıplaksa, belli bir düzen ve uyum duygusu aracılığıyla idealleştirilmiştir. Çıplak her dönemde tinsel ve tensel yada idealist ve hazsal olmak üzere iki karşıt anlamda betimlenmiştir.

Çıplaklık, Antik Çağda Yunan Tanrılarının ve kahramanlarının, çıplak heykellerinin yapılmasıyla benimsenmiştir. Yunanda ideal insan vücudunun temsilcileri Apollo ve Venüs gibi tanrı ve tanrıcalar olmuştur. Bu bağlamda resim ve heykel sanatında çıplak kadın betisi olarak ilk defa Antik Yunan ve Roma sanatlarında görülmüştür. Antik Yunanda ideal güzellik ölçü ve oran sistemi, ikonlarla karşılanmıştır. İdeal ölçü ve oran sistemi çıplaklıktan önce gelmiştir. Batı sanatına kaynaklık etmiş olan Yunan ve Roma sanatında çıplak kadın ve erkek figürü arasında estetik bir ayırım yoktur. Kadının güzelliği, klasik vücut ölçülerine uygun estetik değerleri yansıtabilecek şekilde resmedilmiştir.

Ortaçağ'da çıplaklık teması, hemen hemen ortadan silinmiştir. Bu dönemde çıplak kadın betisi sadece Havva'yı ve cehennemde cezalandırılma sahnelerini resmetmek için dini amaçlı kullanılmıştır. Özellikle kutsal kitaplarda işlenen Adem ve Havva'nın çıplak resimleri

izleyenler tarafından doğal karşılanmıştır.

Rönesans'ın, Antik Dönem sanatını önemseyen, geçmişe yönelik tavrı ile çıplaklık daha da öne çıkmıştır. Rönesans'da nü yeniden keşfedilerek, geniş ölçüde uygulanmıştır. Rönesans'la başlayan çıplaklığın evrimi, idealistten hazsal ve dünyasal olana doğru gelişim çizgisi izlemiştir. Rönesans döneminde, sanatta insan vücudundaki oranların mükemmelliğini

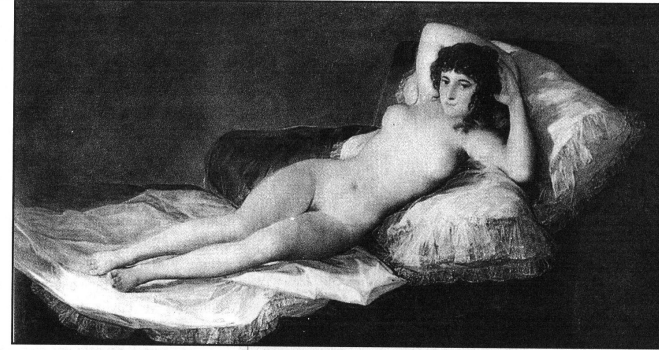
aramak için oran, ölçü, anatomi, uyum, ahenk, denge ve perspektif benimsenmiştir. Bu dönemde mekan ve plastik gerçeklik ve estetik arayışında, Antik Yunan Çağı' resim ve heykel modelleri örnek alınmıştır.

Resim sanatının gelişim sürecinde çıplaklık, Venüs adıyla aşk tanrısını ve özellikle kadının safliğini,

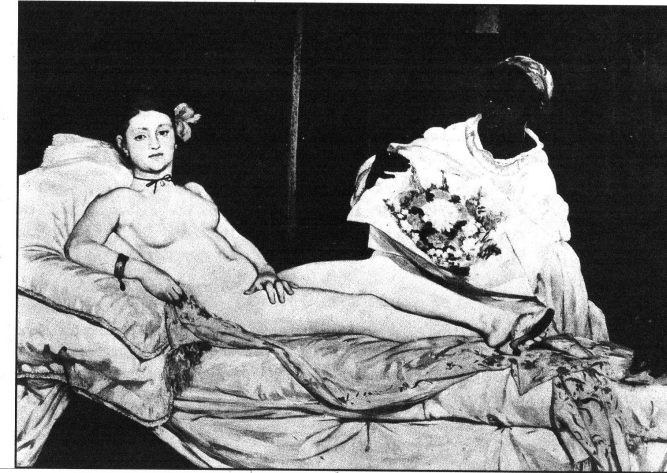
yalınlığını güzelliğini temsil etmiştir. Sanat tarihinde kadın vücudu Venüs'le saklanan güzelliği temsil eden bir yapıda gösterilmiştir. Venüs, kadının güzelliğini anlatmak için kullanılan sembolik bir figür olarak 15.yy da İtalyan resminde görülmeye başlanmış, daha sonra tüm

Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Rönesans hümanizmine bağlı olarak, ressamlar tablolarında çıplak kadın figürlerini temsil eden Venüs'leri farklı tiplerde sembolize ettikleri görülmüştür. Ressam Botticelli Venüs'ün Doğuşu adlı tablosunda Venüs'ü saf güzelliğinin temsilcisi olarak göstermiştir. Ressam Rafael'in çağdaşı olan Correggio, Venüs'ü astrolojideki yıldızları sembolize eden erkek kahramanlarla birlikte kullanmıştır. Bu tür

gökkuşağı



Goya, Çıplak Maya



Manet, Olympia

resmediş Venüs'e yeni bir destekleyici kazandırmış bu yeni kahraman, gücün sembolü Merkür olmuştur.

1800'lü yıllarda İspanyol ressam Goya'nın çıplak ve giyinik Maya tabloları çıplaklığa yeni anlayış getirmiştir. İki farklı tabloda aynı kadın figürü, aynı kompozisyon içinde bir tabloda giyinik, diğerinde çıplak olarak betimlenmiştir.



Manet, Kırdaki Öğle Yemeği

tepkileri üzerine toplamıştır.

Degas'ın çoğunlukla yıkanan kadını konu alan çıplakları, hareket halindeki bir figürü güncel ve anatomik gerçekçiliğin anlatımı olarak değerlendirilir. Güzelliği ve sadeliği simgeleyen çıplak kadın vücudu 17.yy'dan itibaren çıplak türünün tek konusu haline gelmiştir. Rönesans sonrası özellikle empresyonist ressamlar, çıplaklıkta devrim gerçekleştirmişlerdir. İdealist ve erotik çıplak anlayışının 19.yy'daki son temsilcisi Renoir olmuştur.

Rönesansla birlikte nü Avrupa sanatında etkisini hiç azaltmadan sürdürmüştür. Rönesans ve sonraki dönemde özellikle kutsal Meryem (Madonna) ve yine tablolarda sıklıkla kullanılan İsa figürü hiç bir zaman çıplak resmedilmemiştir. Mitolojik konularda yine belli ölçüde çıplaklık kabul görmüştür. İslam ve genel olarak Doğu sanatlarında çıplaklık ya hiç, yada çok seyrek görülmüştür.

Çağdaş sanatta çıplak insan figürü ya geçmişe göndermelerin yapıldığı özel bir boyut içinde ya da herhangi bir nesneden ayrılmayacak biçimsel bir boyut içinde ele alınmaktadır. Sonuç olarak çıplaklık, her dönemde estetiği simgelemesine rağmen sanat alanında kolayca kabul gören bir olgu olmamıştır.

KAYNAKLAR

Malcolm Cormack., *The Nude* (Tiger Books International London, 1988)

Gönül Gültekin., "Çıplak Sergisi'nin Ardından" (Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi) kasım aralık 1997, sayı 31, ss.46-53.

Burne Hogarth., *Sanatsal Anatomî*, çev. Burhan Bolan (İstanbul:Engin Yayıncılık, 1999)

Hyatt Mayor., *Artist and Anatomists* (Metropolitan Museum of Arts, 1984)

Çok mutlu bir çocuk değildi Celestine, ama bunu yapabilir, bir çocuk mutsuzluğunun günlüçlüğü, mutsuzluğunu seven bir kadın olarak şimdi anlatabilir Marc'a; onu eğlendirebilir kendini anlatırken. Marc'ın altı yaşında kahvaltı bulaşıklarını yıkayışını bakarak dinler ve mavi bir tabureye tırmanmış, lavabonun önündeki o küçük insan gözünde belirirken, özel arşivinden hemen sonrasına yakışacak bir anı, bir diyalog, bir film eskisi arar, paket programları karıştırır. Susulmamalıdır.

Geceye buradan dahil olanlar için, büyük camlı geniş bir salonda, üç kişilik bordo bir kanepenin iki ucuna oturmuş bir kadın ve bir adam, diyelim Celestine ve Marc olarak iki kişi olduklarını belirtmem gerekiyor. Sonbaharın kışa çalan, herkesin biraz gri, biraz kuru baktığı günler ya da en fazla kasımın 28'i. Şunları da yazın bir kenara: kapağı tam kapatılmamış altı yedi cd kutusu, albümden kaymış bir iki polaroid, elma kabuğu, şarap mantarı, iki kerede tamamı yakılmış kibrit çöpü kokusu, biraz her şeye gülme hali, daha çok gülme isteği ve paragraflar arasında hemen (ama hemen) boğulmak istenen suskular.

Çok mutlu bir çocuk değildi Celestine, ama bunu yapabilir, bir çocuk mutsuzluğunun günlüçlüğü, mutsuzluğunu seven bir kadın olarak şimdi anlatabilir Marc'a; onu eğlendirebilir kendini anlatırken. Marc'ın altı yaşında kahvaltı bulaşıklarını yıkayışını gözlerinin içine bakarak dinler ve mavi bir tabureye tırmanmış, lavabonun önündeki o küçük insan gözünde belirirken, özel arşivinden hemen sonrasına yakışacak bir anı, bir diyalog, bir film eskisi arar, paket programları karıştırır. Susulmamalıdır.

İçtiğe susan bir babası, ama onu deliler gibi şımartan bir annesi ve onlarla birlikte yaşayan hiç evlenmemiş bir halası vardı Marc'ın. Karasineklerle ip bağlayıp gezdirdiğini, balıklara patlayınca kadar yem verdiğini, tornavidayla kapı kolunu sökerek halasını dört saat küçük odada kapalı bıraktığını anlatıyor Celestine'e. Anlatmak için bunları seçmiş, seçmiş demeyim de dilinin ucuna bunların geliş boşa değil. Hep zekiymiş o, ayrıca şimdi evinde iki kedisi var. Bilmem anlatabiliyor mu Celestine?

Araya uzunlukları değişen zaman aralıkları katsalar da, birbirlerini uzun süredir tanıyolar aslında; ben şahidim. Bu süre içinde orada ya da burada karşılaştıklarında, işte bir biçimde görüştüklerinde hep sevinirler, konuşmaya hep gülerken başladılar, heyecandan kısa cümleler kuruşları, bana nedense hep tarçını çağırıştıran bir telaş yüzündendi. Tarçın mı? Tatlı olanı daha lezzetli kılmasından, ufalansa da o çok özgün kokuyu yitirmemesinden belki de.

Sonra birbirlerini neden aramadılar diye ben de çok sordum kendime. Bazı ilişkiler için zaman, bankaya üç ay vadeli yatırılmış para gibi işlemez; zaman geçiyor ama onlar duruyorsa, o durdukları yerde erirler. Ama işte bazıları da yedi ay geçse bile kopup kaldığı virgülden sürdürülebilir; anapara öylece kaldığı gibi, teklifsiz bir faiz bile eklenmiş olur sanki. Bugün buraya, Marc'ın koca kapılı evine nasıl geldiler diye soruyorsanız, inanın bilmiyorum. Ama şaşırdığımı söylersem de yalan olur.

Biraz sonra, gittiklerinden başlayıp, gitmek istedikleri ülkelerden konuşacaklar. Bir takım belgesellerden, romanlardan ve şarkılardan yapılacak alıntılar buraya. Önce hangisi hissedecek bunu bilmiyorum ama aslında birlikte gezmek, sokaklarında birlikte kaybolmak istedikleri bir kent olduğunu farkedecekler birden. İksisi de isteyecek "orayı"; lafi gereksiz dolaştıracaklar susmamak için.

İksinin de bir şeyler istediğini, iksinin de birbirlerini istediğini görüyorum. Ama huzursuzlar yine de. Bordo koltuğun tam ortası su tutmayan bir renkte hâlâ. Hep eksik anlattığını düşünüyor kendini Celestine. Marc onun için önemli; yanlış bir Celestine'e elma soymasını istemiyor. Marc'ın kendini eksik anlattığını düşünüyor Celestine. Bir saat, bilemediniz iki saat

Sesimi
duyacaklarını
bilsem bir oyun
oynamalarını
önerirdim onlara.
Ne olduğu önemsiz
bir kitabın rastgele
bir sayfasının,
rastgele bir
satırında, tam
parmaklarının
altına denk gelen
sözcük ve de
çağrışımlarından,
diledikleri
öznesizlikte,
diledikleri
zamansızlıkta ve
gerçeklikte öyküler
anlatacaklardı
sırayla. Kurlsız
sular da, şimdiye
dek bilerek ya da
bilmeden
öldürdükleri ne
varsa, bütün ilke,
ya da
kuraldışıları
çağrıştıran cesetler
gibi şişecek ve
yükselecekti suyun
yüzeyine.

sonra olacakları seziyor. Birlikte geçirdikleri en uzun zaman dilimi olan bu beş buçuk saati, Marc'ı isteyerek, onu sevmek için daha çok bilmek isteyerek geçirdi. Yanlış bir Marc'a soymak istemiyor kendini. Bir daha yanlış bir adama kendini soymayacak kadar incelmış derisi; kanar mı, bu gece kanar mı?

Olmuyor, sanki yetmiyor. Biraz zorlasa tornavida hikayesini anlattığı yedi kişi gelebilir Marc'ın aklına. Neden yalnız çıktığı yolculuklara dair aynı sıfatları kullanıyor Celestine? Birbirlerine bunu, daha önce başkalarına yaptıklarının aynı yapmak istemiyorlar. Şimdiye dek kimseye anlatmadıklarını arıyor belleğinde şimdi Marc, kimseye anlatmadıklarının cümlesini kurmak için doğru fiil kipi peşinde, tıpkı Celestine gibi. Soyunmak istiyorlar. Sonbahar dumanını yemiş kazaklarını, şimdiye dek binlerce kişinin oturduğu dolmuş koltuklarına değen pantolonlarını, aralarında adresiz alıcılara yazılmış gizli mektuplar saklayan ütülü çamaşırlarını çıkarmak istiyorlar. Birbirlerine dokunmadan birbirlerinin içinde olmak, adres bu kez doğru olsun arzusu bu.

Sesimi duyacaklarını bilsem bir oyun oynamalarını önerirdim onlara. Ne olduğu önemsiz bir kitabın rastgele bir sayfasının, rastgele bir satırında, tam parmaklarının altına denk gelen sözcük ve de çağrışımlarından, diledikleri öznesizlikte, diledikleri zamansızlıkta ve gerçeklikte öyküler anlatacaklardı sırayla. Kurlsız sular da, şimdiye dek bilerek ya da bilmeden öldürdükleri ne varsa, bütün ilke, yasa ve kuraldışıları çağrıştıran cesetler gibi şişecek ve yükselecekti suyun yüzeyine.

Sesimi duyacaklarını bilsem bu gecenin çok uzun olacağını söyledim Celestine ve Marc'a. Üç gün, üç ay, yedi yıl süren bir gece gibi sanki. Oynamacaklardı. Dil değmemiş sözcük kalacaktır elbet. Ama siz ve ben, fikrimizi değiştirecektik belki de, soyunmaya önce dilimizden başladığımızı, tenlerimizi kanatmak pahasına en mahrem organımız dilimizi gizlediğimizizden önce olacaktık. Sesimi duyarlar mı?

Gecenin bundan sonrasına ne siz, ne de ben dahil olabiliriz. Kazakları, pantolonları ve üzerlerinde ne varsa çıkardıklarında, diyelim Celestine ve Marc adında bu kadınla adamın, tenlerinin birbirlerine nasıl yakıştığını, birbirlerinin içinde nasıl büyüdüklerini bize göstermek istemediklerinden değil bu. Görsek de göremeyeceğimizden, baksak da anlayamayacağımızdan; dilimizdeki eksik bir tattan - tarçın kokusunu çağrıştıran bir yokluktan.

Keşke Kahveyi Şekersiz İçmeyi Başarabilseydim

Yekta Kopan

yekta@superonline.com

İlk olarak onaltı
yaşında aşık oldum.
Aynı okuldaydık.
Okul çıkışı onu
görmek için yolumu
değiştiriyor,
gördüğümde de
varlığından haberim
yokmuş gibi
davranmaya
çalışıyordum. Oysa
onun da benden
hoşlandığının
farkındaydım. Ama
bir türlü konuşacak,
yakınlaşacak
cesareti
bulamıyordum. İşte
hayatımın bir çok
önemli kararını
verdiğim o yaşta
(hukuk okumaya,
kedi beslemeye ve
hatta sabahları aç
karnına iki bardak
su içmeye hep o
yaşımda karar
vermişim) aşk
konusunda da
önemli bir
düşüncemin altına
imza attım: Aşık
olmak, aşkı
yaşamaktan daha
kolay.

Herkes burada.

İlk olarak annemle babam geldi. Sonra arkadaşlarım... Ama ben sadece onu bekliyorum. Bunca zamandır, yaşananları bilenler gelmesini istemediğimi sanabilirler. Ya da annemi, babamı, dostlarımı bir kenara bırakıp, onu düşündüğüm için beni suçlayabilirler. Bana ne... Ben sadece onu bekliyorum...

Onunla bir Cuma günü tanıştık. Öyle, yağmurun aşka davetiye çıkardığı, bulutların kendilerini beğendirmek için güneşin önünde geçit yaptıkları ya da çocuk yüzü bir rüzgarın saçlarının haritasında dolaştığı, farklı anlamları olan bir Cuma günü değildi. Tıpkı bugünkü gibi sıradan bir Cuma günü.

Bir arkadaşımın doğum günü partisinde tanıştık. Öyle, insanların farklı yüzlerini hava almaya çıkardığı, olmamış erik tadında ilişkilerin kol gezdiği ya da olması gerektiğinden fazlasını beklendiği özel günlerden biri değildi. Tıpkı bugünkü gibi sıradan bir gün işte.

Aslında o doğum gününe gitmeye hiç niyetim yoktu. Kendimi sürekli yorgun hissettiğim bir dönemimdeydim. Kollarım tonlarca yük taşıması ağrıyordu, ayakta biraz fazla kalsam dizlerim titremeye başlıyordu. Anneme sorduğumda, bahar yorgunluğudur, deyip geçiştiriyor, arkadaşlarımsa yeni bitmiş bir ilişkinin acısını üstümden atamadığım için böyle olduğumu düşünüyorlardı. Acaba gerçekten de o yüzden mi kendimi her an yorgun hissediyordum? İki sene süren bir ilişkinin bitmiş olması mı beni böylesine mutsuz kılan? Bu ilk ayrılığım değildi ki. Daha önce bir çok kez ayrılmış, en sonuncusunda yine böyle uzun süren bir birlikteliği noktalamıştım. Ama o ayrılık bende böyle büyük bir sarsıntı yaratmamıştı. Yoksa insanın yaşı ilerledikçe ayrılıkların acısı daha mı büyük oluyor? Belki de iki sene boyunca yaşanan güzel anlar yüzünden değil de ilişkinin son günlerindeki didişmeler, kıskançlıklar, gelgitler yüzünden insan içine çıkmak istemiyor, bir yerlere gitmek zorunda kaldığımda da kalabalığın arasında yok olmaya çalışıyordum. Garip, bugüne kadar bunu hiç düşünmemiştim. Ya da şöyle demeliyim, onunla tanıştıktan sonra bunu hiç düşünmemiştim.

Biraz geç gittiğim için uzun yemek masasının ucuna eklenen bir sandalyeye oturmak zorunda kalmıştım. İnsanlar yemeğin ortasına, içkinin en ateşli anına geldiklerinden keyifler yerindeydi. Benim o uzak durmaya çalışan halim kimsenin gözüne batmıyordu. Ama bir kişi vardı ki, içeri girdiğim andan itibaren kaçamak bakışlarla beni süzüyor, bakışlarını yakalamaya çalışıyor, arada bir sanki benim dikkatimi çekmek istercesine yüksek sesle bir şeyler söylüyordu. Bu oyunların beni ne kadar yordüğunu düşündüğüm bir anda da yanıma gelmişti: "Siz bir şey içmiyor musunuz?" Kendimi kötü hissettiğim dönemlerde içki içmeyi sevmem, içkinin içimdeki fırtınaları dışarı çıkaracağından korkardım. O yüzden önümdaki su bardağını gösterip teşekkür etmekle yetinmiştim. Benim bu nazik reddimi anlamış, ısrarcı davranmayıp uzaklaşmıştı. Yanımdan uzaklaşırken, orada bir şey unuttuğunun farkında değildi: O güzelim bakışlarını.

İlk olarak onaltı yaşında aşık oldum. Aynı okuldaydık. Okul çıkışı onu görmek için yolumu değiştiriyor, gördüğümde de varlığından haberim yokmuş gibi davranmaya çalışıyordum. Oysa onun da benden hoşlandığının farkındaydım. Ama bir türlü konuşacak, yakınlaşacak cesareti bulamıyordum. İşte hayatımın bir çok önemli kararını verdiğim o yaşta (hukuk okumaya, kedi beslemeye ve hatta sabahları aç karnına iki bardak su içmeye hep o yaşımıda karar vermişim) aşk konusunda da önemli bir düşüncemin altına imza attım: Aşık olmak, aşkı yaşamaktan daha kolay. Bunun çok önemli bir buluş olmadığını, bir çok kişinin bu fikirde olduğunu biliyorum. Ama o yaşta bu bana, aşk tarihine düşülmesi gereken bir söz gibi gelmişti. Ayrıca şunu da söyleyebilirim ki, insanlar benimle aynı fikirde olsalar da, kimsenin bu fikrin peşinde benim kadar koştuğunu sanmıyorum.

Bakışları ve elleri. Çocuğu gözleri ve yumuşak bir şarkının ahengiyile danseden elleri. O gecedan aklımda kalanlar bunlar. Onu bir daha görüp göremeyeceğimi biliyordum. Ama hepimizin çok iyi bildiği gibi, aşık olmak, aşkı yaşamaktan daha kolay. Bir aşkın kokusu üstümden çıkmadan, bir uzun yolculuğun yorgunluğunu atmadan, gittiğim filmlerde öpüşen mutlu çiftleri kaplayan nefret duygusundan kurtulmadan aşık olmaya niyetim yoktu.

Bakışları ve elleri. Çocuğu gözleri ve yumuşak bir şarkının ahengiyile danseden elleri. O gecedan aklımda kalanlar bunlar. Onu bir daha görüp göremeyeceğimi biliyordum. Ama hepimizin çok iyi bildiği gibi, aşık olmak, aşkı yaşamaktan daha kolay. Bir aşkın kokusu üstümden çıkmadan, bir uzun yolculuğun yorgunluğunu atmadan, gittiğim filmlerde öpüşen mutlu çiftleri gördüğümde içimi kaplayan nefret duygusundan kurtulmadan aşık olmaya niyetim yoktu. Bir önceki ilişkimin neden bittiğini merak edenler olabilir. Ne önemi var ki?. Nereye tatile gideceğiz konusunda tartışma çıktı ya da karşıdan karşıya geçenken elele tutuşmadık ya da görüşmesini istemediğim bir arkadaşıyla yemeğe gittiğini öğrendim ya da... Ne önemi var ki? Ama çok merak edenler ya da her ayrıktan kendi ilişkisine pay çıkarmak isteyenler için söyleyeyim: Bunların hiçbirisi olmadı. Sadece ayrılmamız gerektiğine inandık ve bitti. Mutlaka bu kararın verilmesine neden olan olaylar olmuştur ama ne önemi var ki? Sonuçta bir kez daha aşık yaşanamamıştı.

Tam o dönemde bir boşanma davasıyla uğraşıyordum. Evlilikleri fiili olarak iki üç yıl kadar önce bitmiş bir karı-kocanın, nafaka konusunda anlaşamamaları yüzünden bir türlü bitmeyen bir boşanma davası. Ben kadının avukatıydım. Eşinden koparmak istediklerini son kurusuna kadar alamadıkça çıkarabileceğiz her sorunu çıkarmamızı istiyordu. Hem nasıl olsa çocuk kuzu da bizim elimizdeydi. Ayrıca eşi zaten fazla ileri gidemezdi, çünkü şirketinin bütün pisliklerini biliyorduk. Kadın bürodan içeri her girdiğinde tüylerim diken diken oluyordu. Zavalı adamın yıllardır bu kadından neler çektiğini düşünmekten kendimi alamıyordum. Sonra bir gün, bir uzlaşma sağlama umuduyla karşı tarafın avukatını aradığımda, adama aptalca bir acıma duygusuyla yaklaştığını anladım. Onların da kozları vardı. Zaten bu kadın kadınlık görevini doğru dürüst yerine getiremiyordu. Analık vasıflarına sahip olduğu da söylenemezdi... falan, filan... Bu konuşma sırasında öndeki kağıda bir çiçek, içiçe geçmiş kareler, bir başka çiçek (galiba yuvarlak hatlı bir laleyd) ve merdivenler karaladığını hatırlıyorum.

Öndan günlerce haber almadım. Aşıkçası arkadaşımı arayıp kim olduğunu, ne iş yaptığını, bir ilişkisi olup olmadığını sormayı düşünmüyordum değilim. Ama bütün bunları değil yapmak, düşünmek için bile yanlış zaman olduğuna inanıyordum. Ayrıca arkadaşım böyle sorular soracak olmasın, her zamanki alaylara neden olacaktı: "Zamanı geldi, o da artık masanın diğer tarafında oturmak istiyor"... Masanın diğer tarafı... Neredeyse bütün arkadaşlarım evlenmişti ve neredeyse hepsinin nikâhında, nikâh şahidi bendim. Yani beni masaya oturtmayı başarmışlardı ama bir türlü diğer tarafa geçirememişlerdi. Ne de olsa ben ilişkilerinde başarısız olmasıyla meşhur, neşeli, bekâr arkadaşım -yoo, bu sadece o bunalımlı günlere ait bir düşünce değil, şimdi de farklı düşünmüyorum-. İlk olarak Şule'yle Derya evlendiler. Nikâh şahitleri olmamı istediklerini söylediklerinde çok sevinmiş, gurur duymuştum. Arkadaşlarımız arasındaki ilk evlilikti bu. Özlem'le Murat'ın nikâhında nerede olduğumu hatırlamıyorum. Sonra Norma'yla Osman, Nur'la Levent, Ayşe'yle Çağkan... Tabii ki hepsinde de nikâh şahidi bendim. Her seferinde aynı şaka yapılıyordu: "Eee, artık sıra sende, bak biraz daha yaklaştın masaya..."

Şu anda hepsi burada. Bana kızgın olduklarını biliyorum ama ne yapayım. Olan oldu bir kere...

Sonra bir gün... Bir gün, bir konsere bilet almak için kuyrukta beklerken, onunda arkamda sıraya gireceğini, sıranın başındaki adamın kredi kartı sorunu yüzünden saatlerce bekleyeceğimizi, bir anda biletleri yan yana almaya karar vereceğimizi, sonrasında bir yerlere gidip bir kahve içmeyi teklif ettiğinde düşünmeden kabul edeceğimi, gecenin kırmızı sarabın buğusunda noktalanacağını nereden bilebilirdim ki... O gün saatlerce konuşmuşuk. İşlerden başlayan konuşmamız gecenin ilerleyen dakikalarında aşka ve yalnızlığa demir atmıştı. Ertesi gün bir arkadaşım bana önceki gece ne yaptığını sorsa "Çok güzel elleri olan biriyeydim" derdim. Ama insanlar bunu merak etmezler değil mi? Ne iş yapıyor, nereye gittiniz, neler söyledizi? Merak edenler için cevaplayabilirim: Elleri çok güzeldi.

Konserden sonra sık sık görüşür olmuştuk. Onu göreceğim günler daha heyecanlı oluyor, sabahları erken uyanıyor, mendil satan çocukların gözlerine daha hüznünlü bakıyor hatta şu boşanma davasındaki kadına bile sinirlenmiyordum. Bütün bu belirtilerin ne anlama geldiğini çok iyi biliyordum: Aşık oluyordum... Buna hazır olmadığımı, bir önceki aşkın izlerini silediğimi biliyor, korkuyor ama kendimi bu duygudan alamıyordum. Buluşmalarımızda aşktan, birlikte olmaktan

O gün de öyle bir gündü. Ta ki hâlâ rüyalarım giren o korkunç olayı yaşayana kadar. Boyumu geçmeyen yere kadar açılmış, saatlerce dalgalarla boğuşmuşum. Dalgalarla savaşmak, tam kabardıkları anda altlarına saklanmak en sevdiğim oyunlardandı. Babamın çağrısını duyup kıyıya çıktığımda herkesin bana baktığını farketmiş ama nedeninin anlamamıştım. Amcalar gülüyor, babam elinde bir havlu bana doğru koşuyor, pansiyonunun oğlu arkadaşlarını dürtüp beni gösteriyordu. Bir de o çiçekli mayolu kız... Onun o delici bakışları... Dalgaların mayomu alıp götürdüğünü, çırılçıplak kalmama neden olduklarını farketmişim de ne yapacağımı bilememiştim. Ellerim vücuduma yapışmış içiydi saklanmamadım. Babam beni havluyla sarıp sarmalamış hemen odamıza çıkarmıştı. O günden beri denizden, insanların bakışlarından, çıplak kalmaktan nefret ederim. Ama en çok dalgalardan... Çiçekli mayolu kızın bana öyle bakmasına neden olan dalgalardan...

konuşmuyorduk. Belli ki o da hazırlıksız yakalanmaktan korkuyor, herşeyi zamanın akışına bırakmak istiyordu. Bilmediği tek şey zaman benim içimde dalga dalga akıyordu ve ben dalgalardan nefret ediyordum.

Onbir yaşındaydım. Her sene ailece aynı tatil beldesine gider, aynı pansiyonda kalırdık. Ama o senenin benim için başka bir anlamı vardı. O sene kendimi büyük hissetmeye, karşı cinsin farklılıklarına dikkat etmeye başlamıştım. Annem sabah güneşini sevmediği için biz babamla deniz kıyısına inerdik. Babam havlularımızın yanına bir sopa diker ve bana sopanın gölgesi şu kadar oluncaya kadar denizde oynama izni verirdi. O gün de öyle bir gündü. Ta ki hâlâ rüyalarım giren o korkunç olayı yaşayana kadar. Boyumu geçmeyen yere kadar açılmış, saatlerce dalgalarla boğuşmuşum. Dalgalarla savaşmak, tam kabardıkları anda altlarına saklanmak en sevdiğim oyunlardandı. Babamın çağrısını duyup kıyıya çıktığımda herkesin bana baktığını farketmiş ama nedeninin anlamamıştım. Amcalar gülüyor, babam elinde bir havlu bana doğru koşuyor, pansiyonunun oğlu arkadaşlarını dürtüp beni gösteriyordu. Bir de o çiçekli mayolu kız... Onun o delici bakışları... Dalgaların mayomu alıp götürdüğünü, çırılçıplak kalmama neden olduklarını farketmişim de ne yapacağımı bilememiştim. Ellerim vücuduma yapışmış içiydi saklanmamadım. Babam beni havluyla sarıp sarmalamış hemen odamıza çıkarmıştı. O günden beri denizden, insanların bakışlarından, çıplak kalmaktan nefret ederim. Ama en çok dalgalardan... Çiçekli mayolu kızın bana öyle bakmasına neden olan dalgalardan...

Bir türlü başlamayan ilişkimiz arkadaşlarımızın bana kızmasına neden oluyordu. Daha iyisini mi bulacaktım, artık yaşlanmaya başlamıştım, bütün bu ilişkilerin yürümeme nedenini kendimde aramalıydım, yalnızlığı bir alışkanlık haline getirmekten vazgeçmeliydim, kendime gelmeliydim, kendime gelmeliydim... Ama ben zaten kendimde olduğum için kaçıyordum bu aşktan. Onu seviyordum, beni alıp götürmeyi başaracağını biliyordum, yalnızlığımı onunla yaşayabileceğimden emindim ama arkadaşlarımızın anlamadıkları bir şey vardı: Bu ilişkiye girerken çırılçıplak olmak, içimdeki bütün dalgalardan kurtulmak istiyordum. Şu anda hepsinin bana ne kadar kızgın olduğunu biliyorum, onları kızdırdığım, üzdüğüm için utanıyorum ama bir yandan da yüzlerine hayırmak istiyorum: Bir aşkı giymekten daha zoruş, o aşktan soyunmak...

Aslında belki de artık bütün bunları düşünmek için çok geç... Birazdan o kapıdan girecek ve onu son kez göreceğim. Hem de beni görmesini hiç istemediğim şu anda...

Oysa bu sabah farklı düşünüyordum. Havaalanına onu karşılamaya giderken Brenda O'Leary'nin iç gıcıklayıcı sesine eşlik ediyor, direksiyona vurarak kendi kendime tempo tutuyordum: Gündüze düşün olmayı çocukken öğretilmişler bana / Sadece geceleri açıyor gözlerimi / Ve bayım gündüz vakti ne kadar kendinden emin dolaşsanız da / Çırılçıplak görüyorum gece karanlığında sizi...

Karşıma birden o kamyonun çıkacağını nereden bilebilirdim ki?.

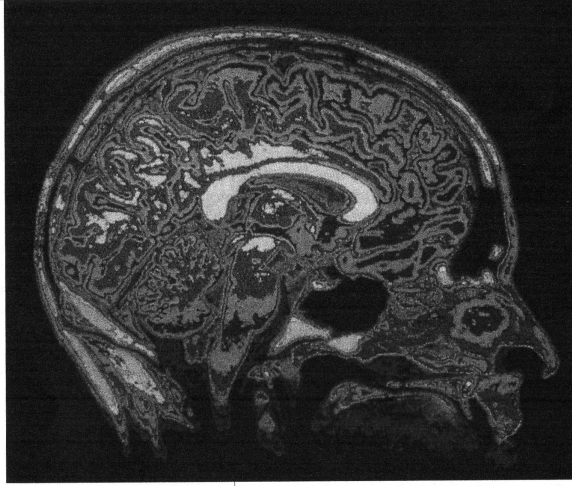
Şu anda bir kahve içebilmeyi çok isterdim... Hem de burayı dolduranların bütün uyarılarına ve dalga geçmelerine rağmen. Ne zaman kahve içecek olsam arkadaşlarım "Aman biri şeker kavanozunu getirsin, yine kahveden reçel yapacak" diye dalga geçerdiler. Annem de her zaman "Kızım, bu kadar şekerli içme, sonra genç yaşta çatlaklarına, selülitlerine üzülmeye başlayacaksınız" diye serzenişte bulunurdu. Keşke kahveyi şekeriz içmeyi başarabilseydim...

İşte geldi sonunda... Bu kadar üzgün olacağını tahmin-etmezdim. Elleri, o güzelim elleri titriyor. Belli ki kapının önündeki dostlara ne olduğunu soramamış bile, o çocuk bakışlı gözlerinde sonsuz bir şaşkınlık var. Babamın omzuna yaslanıyor. Çıkarın onu buradan bu kadar gördüğüm yeter demek istiyorum ama... Sesim yok ki artık.

"Neden kızım, neden benim kızım?" diyor babam gözyaşları içinde. Kimsenin ağlamasını istemiyordum. Bu gözyaşlarının neden döküldüğünü çok iyi biliyorum: Bir kez daha aşık yaşanamadı.

Be yaz önlüklü adama bakıyorum, örtüyü bir an önce örtmesini istiyorum. İçimdeki dalgalar üstümden ne var ne yoksız götürdü, yine korumasız bıraktı beni, ellerim vücuduma yapışmış, saklanamıyorum. Vücudumda çatlaklar var biliyorum... Onun beni böyle görmesini istemiyordum, utanıyorum.

Örtün artık üstümü, yalnız kalmak istiyorum...



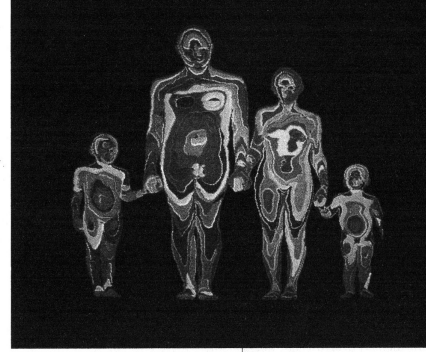
Bir doktor karşısında çıplak kalmak, bundan yaklaşık 100 yıl öncesine kadar elbisesiz kalmak anlamına gelmekteydi, röntgen ışınlarının iskeletimizin etrafını saran yumuşak dokuyu geçip, 'içimize dair' haber vermesiyle beraber 'etsiz' anlamına gelmeye başladı. Kelimelerin kendilerine yeni anlam bulmaları sürecinin bilim ve teknolojinin gelişimine paralel olarak hızlandığı içinde yaşadığımız zamanda, bir 'uzman' karşısında çıplak olmak, vücudumuzun herhangi bir üyesinin yapı taşlarının görüntülenmesi ve bunun ötesinde bu moleküllerin hareketlerinin haritalanması anlamına geliyor, artık. Ve çok yakın bir gelecekte ise çıplak kalmak, vücudumuzdaki tek bir hücrenin içerisinde tek bir genin

hareketlerinin izlenmesine indirgenecek.

İlk görüntüleme teknikleri bulunmadan binlerce yıl önce farkına vardığımız bir gerçek, vücudumuzun dışarıdan gördüğümüz üyeleriyle sınırlı olmadığı, derimizin sıcak sarmaladığı vücudun iç dünyasının, dışarıdakinden daha zengin olduğu idi. Büyük bir olasılıkla insanlık tarihi ile yaşıt olan bu gözlemin temelleri canlı olmayan vücutlar üzerinde yapılan çalışmalar olsa da, bilim için amaç binlerce yıl aynı kaldı: canlı vücudu görüntülemek.

Obsesyona benzetelebilecek bu ideale ulaşabilmek, insanın yaşam kalitesini arttıracak bilgileri yaratabilmek asırlardır hep karanlık gökyüzündeki ulaşılması zor yıldızlardan biri olarak kaldı, bilim insanları için. Ta ki William Konrad ROENTGEN 1895'de röntgen ışınlarını buluncaya kadar. Bilim tarihinin klasiklerinden biri haline gelen bu bilim adamı ve artık 'klasik' olan buluşu ile insanoğlu bir yandan kendi 'içini', vücudunun bileşenlerini keşfetmeye başlarken, diğer taraftan ise yaşamın temellerini ortaya koyabilecek, yeni metodun kullanılabileceği araştırmalara yöneldi. Vücudun beyin dışındaki üyelerinin yapısal olarak sınırları iyi belirlenmiş yerleşkeler içerisinde konumlanıyor olması, fonksiyonlarının iyi tanımlanmış olması ve çalışma mekanizmalarının detaylı bir şekilde biliniyor olması, bilim adamlarını yeni bir hedef belirlemeye, canlılığın yapısal ve fonksiyonel olarak en az bilinen organının yapısal ve fonksiyonel haritalanmasının amaç edinilmesine sebep oldu.

Sinir sisteminin canlılığın temel taşlarından en önemlisi olduğu uzun süredir biliyor



olmasına rağmen x ışınlarının beyinin yapısını aydınlatmak için kullanılmaya başlanması için röntgen ışınlarının bulunmasından sonra üç çeyrek asır uygun bilgisayar yöntemlerinin beklenilmesi gerekti. 1970'li yıllarda kullanılmaya başlanan bilgisayarlı beyin tomografisinde amaç beyinin (modern metodlara göre çok detaylı olmasa da) yapısal haritasının çıkarılması, ve normal yapıyı değiştirecek herhangi bir anomalinin (tümör gibi) insanın 'fonksiyonlarını' nasıl değiştireceğini araştırmaktı. Günümüzde hâlâ yaygın olarak kullanılmakta olan bilgisayarlı tomografi yöntemleri bilimin 'canlı vücudu haritalamak' amacından sonra edindiği 'canlı beyni haritalamak' amacına yönelik katkısının sınırlı kalması yüzünden bilim yeni metod arayışına yöneldi. Bu arayışların ilk meyvesi Manyetik Rezonans Görüntülenmesi (MRI) oldu.

Manyetik alan ve radyo sinyallerinin beyin yapısal formunu anlamak, yüzey ve derin yapısal bileşenlerinin birbirlerine göre konumlanmasını haritalamak için birarada kullanıldığı bu metod son yıllarda beyin fonksiyonel haritalanmasında kullanılan bir kardeş edindi. Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntülenmesi (fMRI) olarak adlandırılan bu yöntem kanın manyetik özelliklerinden ve aktif dokunun daha fazla enerjiye, dolayısıyla daha fazla kan akışına maruz kaldığına ilişkin gözlemlerden yararlanarak beyinde yaklaşık yarım saniye kadar önce hangi bölgelerin aktif olduğunu, bu aktif bölgenin yüzeyel büyüklüğünü ve ne kadar süre boyunca aktif kaldığını araştırmak için kullanılan bir metod haline geldi. Her maddi sürecin sınırları olduğu gibi MRI ve kardeşi fMRI'da verdikleri bilginin çözünürlüklerinin sınırlı olması, aynı zaman dilimi içerisinde tüm beyine ait görüntü oluşturamamaları ve fonksiyonel görüntüleme (fMRI için) kaydettikleri en hızlı cevabın beyinin elektriksel aktivitesinden yavaş kalması nedeniyle bilimin amaçlarını tatmin etmedi.

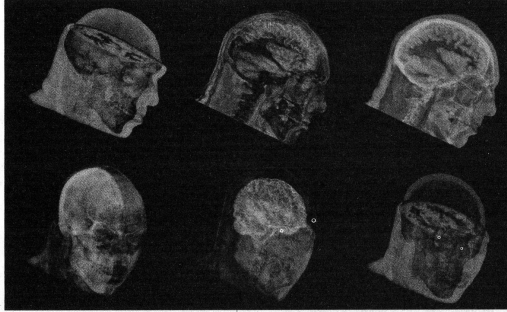
Bir grup bilim adamı için manyetik rezonans yöntemlerinin en büyük kusuru sadece kan veya yumuşak dokunun manyetik özelliklerini kullanıyor olabilmesi idi. Eğer beyinde işlevi veya kullanılabilirliği olan maddeler laboratuvar ortamında işaretlenebilse ve bu maddeler beyinde takip edilebilse görüntülemenin çözünürlüğü iyileştirilebilir diye düşünüyorlardı, ki bunlar daha ileride işaretleme yöntemleri konusunda fikir birliğine varamayıp iki ayrı metodu ortaya koyacaklardı (Pozitron Emisyon Tomografisi (PET) ve Tek Foton Emisyon bilgisayarlı tomografisi (SPECT)).

Hem PET hem de SPECT radyoaktif kimyasallarla işaretlenmiş değişik kimyasallar kullanarak kan akışı, oksijen ve glukoz metabolizmaları ve beyine ulaşabilen herhangi bir maddenin beyindeki yol haritalarını çizilmesini sağlamakla beraber beyinden çıktıkları iki 'resim' arasında MRI yöntemlerinden bile uzun bir süreç olması ve ardi ardına iki resim çıktıkları halde (teknik sınırlandırmalar yüzünden) iki komşu bölgeyi görüntüleyememeleri yüzünden özlemle beklenen metod olmaktan uzaklaştılar.

Manyetik, radyoaktif ve x ışını temelli görüntüleme yöntemlerinden umduğunu bulamayan bilim, şimdilerde umutla optik metodların geliştirilmesini bekliyor. Yeni metod aktif sinir hücrelerinin inaktif hücrelere göre ışığı değişik olarak yansıtması temeline dayanıyor. Başlangıçta kullanılan 'beyaz' ışığın kafatasından geçmemesi dolayısıyla beyine ait herhangi bir bilgi vermemesi nedeniyle hayal kırıklığına neden olan bu yöntem kafatasını kolayca

geçebilen yakın kırmızı ötesi ışınların kullanılmasına başlanmasından sonra çok hızlı bir ivme ile gelişmeye başladı. Diğer metodlara göre hali hazırda daha iyi bir resim rezolüzyonuna sahip olan yeni sistem yakın bir gelecekte tek bir hücrenin aktivitesi konusunda da bilgi vermeye başlayacak.

Yakın kırmızı ötesi ışınlarının kullanıldığı görüntülemenin yakın gelecekte beyin kabuğunun fonksiyonel görüntülenmesi için yaygın olarak kullanılacak metod olacağını tahmin etmek



zor olmasa da, onun ötesinde bilimin tek bir hücredeki tek bir genin anlatımını görüntüleme aşamasına gelmeden önce hangi gelişmelere maruz kalacağını tahmin etmek insanın hayal gücünün sınırlarının gelişmesi ile kolaylaşan bir görev. Çok yakın bir gelecekte hücre içi haberleşmenin basamaklarından biri olan proteinlerin aktivasyonu ve deaktivasyonu, diğer organik moleküller ve inorganik moleküller ile olan fiziksel etkileşimleri, bunların hücre aktivitesi açısından sonuçları yeni görüntüleme tekniklerinin ilk büyük getirilerinden biri olacak belki de. Veya öğrenme süreci içerisinde hücresel düzeyde gelen aktivite değişiklikleri, yapısal modifikasyonlar (sinapsların oluşması ve/veya 'kalınlaşması'), birlikte uyarılan iki hücrenin bir uyarıya birlikte cevap vermesini takiben ortaya çıkan değişikliklerin gözlenebileceği yöntemler, ilk -öncelikli- olarak temel bilimcilerin kullanımına sunulabilir. Sırası (ki bu teknolojiyi geliştirenlerin tayin edebileceği bir süreç) ne olursa olsun canlı beyni/vücudu görüntülemekteki duraklardan biri tek bir gen ürününün daha yapım aşamasının başında görüntülenmesi ve biyolojik cıplıklığın tanımının hücresel bileşenler düzeyine indirilmesi olacak.

↓

Notlar

*Sinir bilimleri tarihi açısından lezyona bağlı fonksiyon kayıpları veya elektrofizyolojik metodların kullanımı gibi yöntemleri eski olmak ile birlikte bu metodlardan elde edilen bilginin temel olarak görüntüleme amacı gütmemesi yüzünden, görüntüleme tekniklerinin tarihesi görsel metodların gelişimine paralel olarak değerlendirilmiştir.

**Görüntüleme sistemlerinin çözünürlükleri iki temel grupta sınıflandırılabilir, yüzeyel (spatial) ve zamansal (temporal). Optik görüntüleme yöntemleri spatial rezolüsyon açısından hali hazırda en iyi fonksiyonel görüntüleme yöntemi olmak ile beraber, temporal rezolüsyon açısından fMRI ile birlikte en hızlı iki sistemden biridir.

Kaynaklar:

Brewer J. B. ve ark. (1998). Science, 281(5380): 1185-1187.

Louis A. Y. ve ark. (2000). Nature Biotechnology, 18:321-325.

Nagai Y. ve ark. (2000). Nature Biotechnology, 18:313-316.

Ah, bir daha gelse!. Her gün, her gece sevsem,, sevebilsem... Kaçmasa hiç, gizlenmese... Oysa durmadan yadırgatıyor bana kendini, yabancılatıyor.

Bilmem ki... Yadırgayan da benim belki, yabancılaşan da...Nasıl kabulleneceğim O'nu, *olduğunca*?!

Avluyu ara sıra duman basıyor. Gözlerim yanıyor. (Çıkıp gitmek?..Nereye? Başka bir avluda soluk alamam). Gözlerimi kapayınca merdivenden aşağı ağır ağır bir kalıtlı iniyor. İnce bir yağmur çiseliyor sonra içerde...Üşüdüğümü biliyor. Üşüdüğünü biliyorum. Odalardan gelen boğuk seslere, iniltilere kulaklarımı tıkıyorum.

Katlanılmaz olan hangisi? O'nu çirliçiplak görmek mi, yoksa gömmek mi?..Neden yerinden kimildanıyorum? *Öğrenilmiş çaresizlik* mi, sormalıy(d)im.

Avluya indiği gecelerden birinde, sevdiğilerinden söz açmıştı bana. Nasıl rahatsız sevdiğinden...Çoğunun üstünlük duygusuyla davrandığını daha yeni anlıyordum. Yapabileceği bir şey yokmuş.

Her gün sevsem,, her gece...Tedirgin, ürkek ayaklarını merdivende görürce...Eğilsem. Öpsem. Tiksinmesem hiç.

Her karşılaşmamız ayrı bir işkence.

Gözlerinden, yanaklarından, memelerinden, kalçalarından, bacaklarından, bacaklarından...

Hemen karşında ters bir 'U' çizen merdivenden yukarı tırmanabilir(d)im. Üst katta derinliğini bilmediğim nice odayı keşfe çıkabilir(d)im. Örumcek ağırları yüzüme gözüme dolanacakmış, kimin umrunda! Karanlıkta görmeyi bile öğrenebilir(d)im, istesem...*"Yeterince yürekli, yeterince güçlü değil misin!"* demişti bana.

Önce istemem gerekirdi, sonra istem...Eylem!

Bir gün kimildatacak mı beni o itki? Ne itkisiyse... Adlandıramıyorum. Bildim bileli eksikti işte...Hep ket vurmalar, hep sakinmalar...

Gece gündüz tıkladığım bu loş avludan hoşlanıyor muyum? Yarı-zemin, yarı-bodrum kattayım; bilmiyorlar...Kendi seçimim mi buradaki gönüllü tutsaklığım? Yalnızca bir alışkanlık, yerini bulmuş bir alışkı mı?.. "Odaları dolaşacaksınız!"

Kara bir elbise geçir(i)miş üstüne...İplikleri **tek tek**, derisinin altına -sıkıca- düğümlemiş, kendini yaz kış yenileyen bir elbise..."Gelmene sevindim", demiştim. Koltukaltlarındaki kokuyu duymuştum çünkü. Kara elbisesinin altında soğuk terler döktüğünü...

Sağ elini gıcır gıcır parıldaayan merdiven trabzanlarından hızla kaydırarak aşağıya iniyor. Yoksa gıcırtyla kayan eli değil mi? Ayakları yerden kesilmiş gibi...Bu ne gözüpekli! Nasıl güvenilebildi O'nu reddetmeyeceğime?! Kalçaları uçarcasına yaklaşıyor.

Bakışlarım, göbük deliğinin yarım parmak altından başlayan üçgen kabartıda donuyor. Ne kadar da gürl! İnanılmaz! Dayanılmaz! Olmaz!: "Seni çağırılmamıştım ki... Neden geldin ?"

Merdiven bitimindeki sütuna yaslanıp yere eğdi başını. Önce girtlağındaki düğümü duydum, sonra sesini: Yumuşak ve pürüzsüz: (Sesyle teni arasındaki uçurum, anlatılmaz...)

- Kovalayanlarından kaçmasaydın ve kovaladıkların kaçmasaydı, senin de kahkaların şen, gözlerinin içi pırıl pırıl olacaktı. Neyin bedelini ödedin bu yaşına dek? Artık **genç** değilsin, söylememe gerek var mı?.

Bir daha gelme! İstemiyorum! Gelmessin artık! O orda ben burda, küflensem!

Oysa her gün, her gece çırılçıplak görmeliymişim O'nu. Tarih, toplum, alışıklar el koymuşmuş kendini/bedenini yaşama biçimine. Zorbalıklmış ötekince biçimlendirilmek. Buna izin vermemeliymişim.

Hoyrat bir ataletin kucağında(d)ım, bilmiyor mu?.Bu avlu usul usul boğuyor beni... Tikanır kalırım çıkmak istesem. Tikanıklığının üstesinden gelmek içinse, çıkmam gerekir.

Çıkmazın zorbalastırdığı ben...İzin vermemeliymişim...Nasil?! Huzur ve dinginlik maskesi takmış bir zalimin intikam itkisi var içimde. Utandırılmamak, aşağılanmamak, iğrenilmemek için ödediği bedeli **-kılımlı kıpırdatmaksızın-** izlemekle yetiniyorum.

O'nu sevebildiğim gün, ışık girecek pencerelerden.

↓



Tavada fazladan çiçek yağı çekmesin diye, günler öncesinden bütünsellik estetiği feda edilerek gövdesinden kopartılmış, kuru benizli bir istavrit kafası gibi, yerde, orada çöp konteynirinin yanında tek ve çırılçıplak duruyorsun. Utanma, çünkü acınası bir görüntün var. Artık gidersen, bir tek, başını alıp gidebilirsin. Deliksiz uyuyabildiğin son yer, eski evindeki üçlü kanepede. Diğer çekirdek bireyleriyle mücadele sonucu kazanılmış, hakedilmiş tatlı uykusu. Kanepede yatarken, çatal bıçak hazırlık sesleri ve kavanozdan çıkartılan patlıcan turşusu cıklemeleri arasında senden bahsedildiğini duydum; dün gece üst ranzada çıplak yatmışsın. Hayatın, tike dönüşmüş bir ürperti çeşitliliğiyle birlikte geçmiş. Her yaz mevsimini, kıçında sentetik kumaştan, kaba eti ısılık edici frapan donlarla, fazla giyinmeden geçirdin. Unlu mamullerle hububat reyonu arasındaki kaydırmacada, tekerlekli hipermarket sepetinde dünyaya geldin. Lüks güzellik sabunlu kokulu ve beyaz adamdand yapılmış çocukları ilkokul bitine fazlaca meyilli kitleye, gövdesi etçillerce parsellenmiş dana resminin altında, can çekişen tatlı su kereviti toplama kampının yanında kasıklarını gösterdin. Güvenlik kordonundan içeri girerken henüz var olmadığın için, çıkışta yazar kasada ensene barkod yapıştırıp pembe etine fiyat biçtiler. Şimdi, kredi kartı borçların böbreklerini ağrıtsa da, altına bir zibin bile giymeden körpeligi ellere afişe olmuş bahtsız bebeler kusağının yüzü suyu hürmetine, utanma.

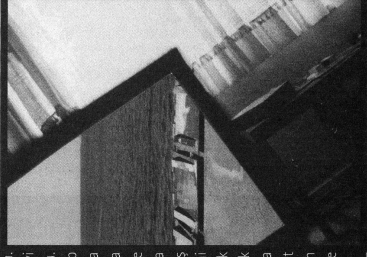


Yıkayıp paklanmışken, birdenbire ani bir kararla -saç jölesi niyetine- suya inmiştin; seksenüç ağustosundan bir akşam üstüydü. Sen, kibar çağnozların ve kalkan yavrularının kamufleje yatkinlik'larını, durgun suda kanımca bu gün bile adını koymayacağın tarifsiz duygularla izlerken, doğum zamanlarının en popüler iki ismine sahip sıg ağabeylerin sinsiçe yanına yaklaştılar. Bir kaç şamardan sonra, kullanma talimatında yazıldığı gibi tatlı suda yıkayıp sıkmadan asmadığın için, soluk renkli sağlıksız bir balgama benzeyen mayonu kıçından kolayca sıyrıp aldılar. Sana, ölmeyeceğin kadar hava alma fırsatı verilen bol su yutmali dibe batırma seansından sonra, çıplak bedeninde o zamanlar kurallarını az çok Amerikan futboluna benzetebildiğin bir nevi atıp tutma oyunu oynadılar. vandal kahkahalar bağ kütükleri üzerinde gezindi. Ağladın ama yılmadın yada yenildin ama ezilmedin demeliyim. Gittiler, akşam çöktü, üşümeye başladın. Saçma biliyorum ama, insan mayosuz çirliçiplakken denizde daha çok üşür yada senin gibi, kendini derinlerde yaşadığına inandığı dev su yaratığını kızdırdığını düşünüp vakitsizce ürperir. Önce, herkesin Pembe'nin pansiyonunda kalan ağır başlı esmer çocuk diye tanımadığı arkadaşına seslendin, suya en yakın ev orasıydı. Pansiyonun yanındaki kızlarevine doğru seslenmeyi aklından bile geçiremezdin. Sessizlik herkes sofralarda, güneş yağı sinmiş havlu ve anason kokulu buğu fonunun altında neşeyle kente duydukları nefreti anlatıyorlar, O yokken şehrin arkasından konuşuyorlar. Mandıranın yanından, ebeveynlerince bekareti düşünülerek kadrolu büyük boy oğlan bisikletinden mahrum bırakılmış bir kız, Munise'nin yemeniyle süzdüğü inek sütünden yarım litre almış, süt kabına dönüştürülmüş Çiti bulaşık deterjanı kovasını Kaptan rumuzlu bisikletinin gidonuna asmış, sistemli bir tekerlek sesi döngüsü içersinde, memelerinin kocaman olduklarını düşleyerek ilerliyor.

Nispeten daha az üşümek için yavaş yavaş yüzüyorsun. Hayalarının etrafındaki mucizevi fosforik yakamoz haresi seni bir süre oyalar. Cennet dinlenme bahçesi, tek ağır dans müziği kasetini teybine koydu. Şişman, play tusuna bastı. Sonsuz Aşk isimli şarkının melodisi, yaprak kimildamayan limanı dağlardan yansıyarak buraya ulaşmış yorgun ve güçlü bir rüzgarın ciliz temsili resmi gibi doldurdu. Mendireğe yüzdün; iskeleye yüzdün; yan yana baştankara olmuş üç adaasını teknenin altından geçtin. Arkadaşının, sevgilisine aşkını ispat için bir kaç gece önce elbiseleriyle denize atıldığında düşürdüğü motel odası kapı anahtarını Özcan Kardeşler isimli motorun ürktücü omurgasının dibinde buldun. İskeleye ayaklarında takılan kardeşlerle, yarım yamalak da olsa karnini doyurdun; suda doğan şampiyon adayı komünist hebekleri, planladığın Marmara takım adaları keşif serüvenini, böğürtlenlerin olgunlaşmaya başladığını ve birilerinin seni merak etmesi gerektiğini düşündün. Bu, az verecekimli ortamı deneyimlerle kozmonot olabildiğin.



Gece, yarısını geçti; hala suda çıplıplak ve yalnızsın. Büyük çabalarla mendireğin arkasına yüzüp Kadınlar koyuna kadar geldin. Ay ışığı, nemli ve karanlık bir anımdaki delikten içeri süzülürmüş gibi, minyatür kumsalla ardındaki çıplak tepeyi belirginleştiriyor. Şaraphanenin vilasının balkonunda, ters ışıkta Lorenzo Laması andıran bir adam pikaaş Joan Baez plağı koydu. Gündüzleri kumsalda, şifirlerden yapılmış bir oyun yazmaya çabalayan büyük genç gurup, müzikle birlikte toplu bir iç çekişle şarap içme badeğine başladı. Dertlerini senin çıplığından daha derin bir dert olduğunu kavradın; biliyorum, çünkü uzun yıllar sonra aynı kuru ayva lokması böğürüne taktığında tuzlu suda çıplak kalmayı veğleyeceksin. Mendireğin rüzgara açık tarafının ortasına geri döndün, henüz tam soğumamış geçeden daha sıcak granitlere uzanarak bir süre ısındın. Kayalardeki fanuslar, midyeler ve denizpapirleri arasına sıkışmış, poyrazın getirdiği ziftli naylon poşet artıklarından kendine bağlanmış hazır bebek bezi yada daha çok Paris dizayn geleceği bir Tarzan kostümünü andıran bir plastik don yarattı. Bir çinekop, it çibi aralarına daldığı iri gümüş süraşinin döbünü kopartarak hepsini kayalara sıçattı; ercesi gün lüferce yem olur düşünceyle balıkları toplayıp biçimsiz yeni mayonun leme gururuna döndün. Terkedilmiş yatık tekne Hilmi Reis'in ve içinde uzun yazlar boyunca dalışçılık oynadığın batık kayığın yanından yürüyorsun. Durup düşündün; az önce çıplakken her şey ne kadar rahatı. Naylon donu çıkarıp attın, dal taşak yürümeye devam ettin. Orta bakı hasılda rahatladın. Mıydana varıldığında tüşmede su sırasındaki menapozlu sıkın kadınlar sıraya bayıldılar; kan ter içerisinde balığı oynayan arkadaşların dönüp kaidilar, derişete sana bakılar. Büyük bir çöğük kıyamet arasında, set üstündeki çay bahçesinden toprak yola döökülen pullara, zarlara, maçalara, ispatilere basa basa, tuzlu sudan gelen kararsız meltemi kiçina alarak, çivali ampüllerin aydınlatığı her inçir ağacında olgun meyve arama molaları vererek, huzurlu eve toprak altındaki odana döndün. Duydum; dün gece üst ranzaada çırlıçplak yatmışsın.



Bütün bu olan biteni tek tek izleyebildiğim halde, senin yardımına neden koşmadığımı sormak en doğal hakkın. Gözlemeden başka bir şey yapamadım, bende senin gibi senin yakınlarında bir yerlerde sudaydım. Yaşlandıkça tıbbi ziyaretleri sıklaştırarak çirliçplak insan önüne çıkmaya ilişkin cesaret sıvısını bingildeğinden enjektörle çeke çeke tüketiyorlar. Otuz senedir çıplığım ve sudayım yüzmek, bakmak, anlatmaktan başka hiç bir yeteneğim yok. Artık, edep yerlerin oksijenle direk temasta keyifle yürürken yollarda, beni anımsa. Şu an bile, hakimim burnuyla mendirek arasında çıplak yüzdüğümü düşünerek, altına bir zibin giymeden körpeği ellere afişe olmuş bahtsız bebeler kuşağının yüzü suyu hürmetine, utanma.



Yılan ve Erguvan

Balku

Başkabirdünya

Sizin bu kasabada yaşamadığınıza inanmak istiyorum. Kimse doğuya doğru ilerlemeyi demirden bir perde gibi engelleyen bir nehrin kıyısında kurulmuş bu kasabada yaşamamalıdır aslında. Hele, bu kasabanın evlerindeki odalara bırakılmış birer yılan yumurtası olarak hiç. Yoksa vakit çatıştığında, yumurtadan istesenez de istemeseniz de küçük bir yılan yavrusu olarak çıkıp kasabanın tozlu yollarında sürünmeye çıkarsınız. Arada sırada Büyük Efendi, yani Yılan, sizi çağırıp ancak bir yılanın yavrusundan isteyebileceği hizmetler ister ve sonra yine sürünürsünüz.

Biri gelip yılanın beni görmek istediğini söyledi. Ürperdim ürpermesine ama gülmeme engel olamadım. Nerede, dedim, haberi getiren de güldü. Zaten her yerde değil miydi yılan? Yumurtalarının üzerine yayılmış anaç tavuk gibi kasabanın; evlerin, köprülerin, resmi dairelerin, nehrin ve insanların üstüne çöreklenmişti. Kasabanın sınırları içindeki her şey onun yumurtası, ötesini de o bilir. Bu yumurtalardan çıkıyor has yavrular, candan yandaşlar ve gözü kara kurbanlar. Her gün yeni yılanlar katılıyor aileye. Ama, dedi haberci, unutma sakın: kuluğkaya yatmaz yılanlar, öteye beriye yumurta bırakır, gerisi zamanın işi. Sen yılan yumurtası değilsen korkun niye? Hem zaten o yılan olmaktan evvel Büyük Efendi.

Haklıydı haberci. Geldiği gibi gitti. Kasabanın üstüne çöreklenmişti yılan; Bir gizli teşkilat görkemi ve karanlığın piç çocuğu korkudan neşet etmiş zalim ve adsız kuşatmanın faili: Büyük Efendi. Dönülmeze gönderilip dönmeyenlerin, dönüp de damgalananların ve vücudundaki erguvanî damgaları saklamak için ateşten şallara bürünenlerin ve bir gün çağırılmaktan ödü kopanların ve yılan yumurtası olmaktan nefret edenlerin efendisi.

Sizin bu kasabada yaşamadığınıza inanmak istiyorum. Kimse doğuya doğru ilerlemeyi demirden bir perde gibi engelleyen bir nehrin kıyısında kurulmuş bu kasabada yaşamamalıdır aslında. Hele, bu kasabanın evlerindeki odalara bırakılmış birer yılan yumurtası olarak hiç. Yoksa vakit çatıştığında, yumurtadan istesenez de istemeseniz de küçük bir yılan yavrusu olarak çıkıp kasabanın tozlu yollarında sürünmeye çıkarsınız. Arada sırada Büyük Efendi, yani Yılan, sizi çağırıp ancak bir yılanın yavrusundan isteyebileceği hizmetler ister ve sonra yine sürünürsünüz.

Ben o zamanları görmedim ama akli uçmuş, bu yüzden hafızasını kusacak kadar cüretli olan büyüklerimiz anlatmıştı: Büyük Efendi uzun yıllar önce gelmiş kasabaya. Körüklü çizmelerinin topuklarına kadar inen uzun, kara bir paltıyla, peşi sıra anlaşılmasız bir havayı sürükleyerek pek mühim kişilerin yazhanelerine dalmış ve kulaklarına bir iki cümle fısıldamış. Ardından: Evet, efendim, emredersiniz efendim.... Bir iki gün içinde, şehrin merkezindeki eski taş bina onarılmış ve Y. Bey'in (evet, bir zamanlar senin benim gibi bir adı varmış onun da) emrine verilmiş karargâh olarak. Uzun boylu, sarışın, beyaz tenli ve mavi gözlü. Kılıktan kılığa girdiği söylenir ama yanına çağırıcıları onu hep siyah bir pardösü ve körüklü çizmelerle görmüşlerdir. Zor duyulacak kadar alçak perdeden konuşur. Bir yılanın tıslayışı gibi.

O taş bina. Her şeyin merkezi. Sanki içinde hâlâ, harabe zamanlarındaki sakinleri; hayaletler, cinler, gulyabaniler barınır. Koridorları ve odaları, bir yılan yuvasının seriliğinde ve loşluğundadır yaz kış. Herkes bir şekilde girip çıktı oraya. Ama herkes korkuyla girip deşette çıktı hep. O bina, örümceğin avını beklediği nokta, yılanın avlandıktan sonra sindirim için çöreklenip yattığı, bir yandan da av sahasını gözetlediği bir yuva.

Önce hemen herkesi tek tek o binaya çağırıp, hayatta çağırıldığı kişiden başka güveneceği kimse kalmamış gibi bir edayla, Teşkilat'ın ona ihtiyacı olduğunu, çevresinde duyduğu gördüğü her şeyi, yapılanlar aleyhte görünmese bile, haftalık raporlarla kendisine bildirmesini söylemiş. Teşkilat kendisine yapılan hizmeti asla unutmaz demiş, ilerde bir gün mutlaka açık ya da gizli faydası görülürmüş hizmeti geçenlere.

Böylece bir süre sonra herkes, komşusunun, akrabasının köylüsünün hatta eşinin muhbiri

Başkabirdünya

Y. Bey'den "Büyük Efendi" diye bahsedilmesi sanırım kendi isteğiyle değil, zindanlarda acıya, deşette ve ölüm korkusuna yenik düşmüş kurbanların onu artık herkes gibi bir adı olan bir insan olarak görmemesi yüzünden olmuştur; kendiliğinden. Zaten kasabadaki her şey ve herkese hakim olan birine başka ne ad verilebilirdi ki? Zavallı kurbanları da suçlamıyorum hem; en azından yapabileceklerini yapmaya çalıştılar: Büyük Efendi'nin kasabaya hakim olmasından bir süre sonra, yani yılan iyice çöreklenince, eşi dostu ve hisım akrabayı jurnallemekten başka bir çaresi kalmayan insanlar, kendilerinin de jurnalendiklerini iyi bildiklerinden uzun bir süre yılanın zulmüne direnecek bir yol bulamadılar.

haline geldi. Elbette, herkes kabul etmemiştir yapılan teklifi. Kabul eder gibi görünenler ve açıkça reddedenler de oldu. Kabul eder gibi görünenler, konu komşuyu ihbar etmekte düzmece raporlar vermeyi tercih ettiler ama küçük bir şehirde herkes birbirini anlatırken yılan söylemek zordur; bizzat ele vermek istemedikleri komşularının raporlarıyla yüzleştirilip falakaya yatırıldılar ve ardından düzenli biçimde istenen raporları verdiler. Haklıydılar: Yılan yuvasında barınmak için en azından yılan gömleği giymek gerekir. İhanete dair sonsuz şüphe çıldırıcıdır ve hain yaratacak kadar güçlü. Reddedenlerin durumuya daha acıklı oldu: İnsan aklının almayacağı işkencelere maruz kaldılar. Kimsenin bilmediği mahzenlerden çıkarılıp salıverildiklerinde bir çoğu delirmişti ve gördükleri işkenceler hususunda ipucu olabilecek şeyler sayıklıyorlardı: günlerce aç bırakıldıktan sonra çıplak karna bağlanan dev fareler, koltuk altına konan sıcak haşlanmış yumurtalar, tıraş edilmiş kafanın tam ortasına ters çevrilerle bağlanan ve içinde yüzlerce aç bitin hapsedildiği bardaklar vs. vs. Bu zulümden akıl sağlığını iyi kötü muhafaza ederek kurtulanlara rapor vermek yükümlülüğünden kurtulduklar ancak herhangi bir konuda konuşmanın hem ruhsal açıdan hem de bedenen zararlı olduğuna inanmak zorunda kaldılar: Dilleri kesilmişti. Anladı onlar da: Yılan büyürken insan küçülür

2. Y. Bey'den "Büyük Efendi" diye bahsedilmesi sanırım kendi isteğiyle değil, zindanlarda acıya, deşette ve ölüm korkusuna yenik düşmüş kurbanların onu artık herkes gibi bir adı olan bir insan olarak görmemesi yüzünden olmuştur; kendiliğinden. Zaten kasabadaki her şey ve herkese hakim olan birine başka ne ad verilebilirdi ki? Zavallı kurbanları da suçlamıyorum hem; en azından yapabileceklerini yapmaya çalıştılar: Büyük Efendi'nin kasabaya hakim olmasından bir süre sonra, yani yılan iyice çöreklenince, eşi dostu ve hisım akrabayı jurnallemekten başka bir çaresi kalmayan insanlar, kendilerinin de jurnalendiklerini iyi bildiklerinden uzun bir süre yılanın zulmüne direnecek bir yol bulamadılar. Ama çok sonra çaresizlik kendi direniş yolunu çizdi: Kasabadaki doğum sayısı hızla düşmeye başladı, hatta bir süre sonra hiç doğum olmamaya başladı. Kimse dünyaya yeni bir yılan yumurtası getirmek istemiyordu. Zavallı çocuk hangi asil kanı taşırsa taşısin, sonunda herkes gibi yılanın çocuklarından birine dönüşecekti nasılsa. Yeni çocuklar doğmazsa, mevcut yılan yavruları, yılanın ve karşı tarafın gayretiyle zindanlarda, sınır boyunda ölü gider ya da damgalanıp erguvan olarak hizmet dışı kalırdı, tükenir giderdi. Tükenir giderdik. Ama bu direniş yöntemi de pek tutmadı. Büyük Efendi durumu anlamış olacak ki, yanına çağırıldığı talihlisizlerin kulağına, alıcı kuş sinsiliğiyle alışılmış emirleri fısıldadıktan sonra, gelecek yıla kadar bir çocuk istediğini de ekliyordu yarı babacan, yarı tehditkar bir ifadeyle. Böylece, eskisi kadar olmasa da doğumlar olmaya başladı. İsmarlama çocuklar yavaş yavaş Büyük Efendi'nin tebasasına dahil olmaya başladılar.

Utancıtan yerin dibine geçsem de söylemeliyim: O ismarlama çocuklardan biriymiş ben de. Ben de rapor verdim herkes gibi. Ama bir çeşit gençlik isyanıyla, komşuları değil; etrafı, manzarayı, hayvanları, güneşin batışını ve doğuşunu ve cezalandırılmama sağlayacak ayrıntıları anlattım raporlarımda. İçin için cezalandırılmayı arzuladım. Babamın yaşadıklarıyla yüzleşmek istedim, korkuya eşlik eden bir macera duygusuyla. Muhallif olmamın beni farklı kıldığını sanıyordum ama sonuçta, herkes gibi bir yılan yavrusuydum ben de.

Herkes başkaları hakkında yüzlerce rapor yazmışken ve yazmaya devam ediyorken Büyük Efendi, herkese haber gönderip komşu kasabada güçlenmeye başlayan Nurlu Şeyh diye bir adama dikkat çekti. Giydiği şey cübbesinin ve muazzam sakalının ardına saklanan bu adam, insanlar üzerinde asil etkiyi sakalını her sıvazladığında, sakalının ramazan mahyası gibi

Nefes alırken etrafı
kolaçan etmek
zorunda olduğunuz
bir kasaba. Kalmak
için sebebiniz yok.
Gitmeye cüret
lazım.
Gönderilmekse
ayrıcalıklı olanların
şansı: Erguvan
adaylarının. Ancak
reddetmek
bunun bedelini
ödememiş olanların,
herkesin kıskandığı
bir serbestlikle
kendi aralarında
konuştuıkları
söylentiler: Büyük
Efendi, kurtulmak
istediklerini, illa ki
yakalanacakları
yoldan gönderiyor,
sonuçta ya geri
dönüyor,
bilinmeze karşıyor
ya da erguvani
damgaları ömür
boyu
kurtulamayacakları
bir utançla taşımak
üzere, çoğu zaman
yarım bir akılla ve
olmayan hafızayla
geri dönüyor
kurbanlar.

ışıklar saçmasıyla kuruyordu. Büyük Efendi, adamın bunu bizim bilmediğimiz bir düzeneğe yaptığını düşünüyordu. Ama önemli değildi bu, önemli olan bu sahte şeyhin insanlar üzerindeki nüfuzunu kullanarak onları ayaklandırmasıydı. Herkes bu sahtekâr düşmana karşı uyanık olmalıydı.. Ancak daha da önemlisi, Büyük Efendi, Nurlu Şeyhin kendi başına hareket etmediğine; nehrin ötesindeki dış düşmanlarca yönetildiğine inanıyordu. Bu yüzden, en çok güvendiği bir kaç kişiyi yanına çağırıp onları nehrin ötesine casusluğa gönderdi. Nehrin ötesine yapılan yolculuklar böyle başladı işte: Gece yarısı, Efendi'nin verdiği krokiye göre, o günlerde karşıya geçmeye en elverişli yerlerden; bele çıkan çamurun içinde, sazların arasından, binlerce sivrisineğin ve börtü böceğinin eşliğinde yapılan yapılan geçişler. Gideni kontrol etmek için gönderilen başkaları ve kontrol edenlerin sadakatini ölçmek için gönderilenler. Yıllarca nehrin ötesine taşındı durdu insanlar. Gidenler, genellikle geri dönmezlerdi; dönenler sağ salım döndüklerine göre karşı tarafla anlaşmaları şüphesiyle yargılanır, sonunda casus olduklarına karar verilir ve hıyanetlerine delil olsun diye vücutlarının çeşitli yerleri ama en ağır; alınları, erguvan renkli bir damgayla damgalanırdı. Casusluk macerası böyle sonuçlananlar Yılan'a verilen raporlarda "Erguvan oldu" diye rapor edilir. Yüzlerce Erguvan yarattı Yılan.

Nefes alırken etrafı kolaçan etmek zorunda olduğunuz bir kasaba. Kalmak için sebebiniz yok. Gitmeye cüret lazım. Gönderilmekse ayrıcalıklı olanların şansı: Erguvan adaylarının. Ancak reddetmek cesaretini gösterip bunun bedelini ödemiş olanların, herkesin kıskandığı bir serbestlikle kendi aralarında konuştuıkları söylentiler: Büyük Efendi, kurtulmak istediklerini, illa ki yakalanacakları yoldan gönderiyor, sonuçta ya geri dönüyor, bilinmeze karşıyor ya da erguvani damgaları ömür boyu kurtulamayacakları bir utançla taşımak üzere, çoğu zaman yarım bir akılla ve olmayan hafızayla geri dönüyor kurbanlar. Çoğu zamanda çocuklarına açıklayamadıkları bu utanca dayanamayıp kendilerini ateşe verip bu dünyadan göçüyorlar, tüm kanıtları ortadan kaldırarak. Birazcık seziğe sahip olanlar, ellerine tutuşturulan krokiye uymayarak, bildikleri yerden geçiyor nehrin ve sağsalım geri dönüyor ama kurtuldukları anlamına gelmiyor bu: Verilen emirleri dinlemedikleri gerekçesiyle cezalandırılıyorlar Büyük Efendi tarafından.

Ama bir gün geri dönenlerden biri, ilk önce Büyük Efendi'yi, daha sonra tüm amatör casusları dehşete düşüren bir haberle geldi: Öbür tarafta öğrendiğine göre, Ötekiler, bizim dilimizi anadili gibi bilen bir casusu içimize göndermişlerdi. Adam her şeyi karşı tarafa jurnallıyordu. Lavrensov adında bir casus bölgede bir süreden beri faaliyet göstermekteydi. Bölgede konuşulan tüm dilleri çok iyi bilen bu adam. Kılıktan kılığa giren, su misali aktığı kaba göre şekil alan usta bir casus. Nurlu Şeyh ile de yakın teması olduğu bilinmekteydi.

O andan itibaren, Büyük Efendi, Nurlu Şeyhe karşı mücadele etme kararı vermiş olacak ki, casuslarını yani kasabanın sakinlerini ikiye böldü; bir kısmını nehrin ötesine gönderilmeye devam ederken, diğerleri, Nurlu Şeyh'in çok etkili olduğu komşu kasabaya gönderilmeye başlandı. Bin bir bahaneyle insanlar gönderiliyordu kasabaya: Oradan geçen yolcu, at arabasının arkasında bin bir çeşit göz alıcı malla çocukları ve ev kadınlarını büyüleyen çerçiler, sahte tayin belgeleriyle devlet dairelerine memur olarak atanıyorlar, el ele verip kaçmış aşklar rolünü oynayan ya da Büyük Efendi'nin şerrinden kaçıp Nurlu Şeyh'e biat eden hain görüntüsünde casuslar. Giden casusların gönderdiği güvencilerle gelen ya da kendilerinin getirdiği ilk haberler, Büyük Efendi'yi keyiflendirdi. Ama bir süre sonra, oradaki casuslarımız, bizim kasabadan oraya çok yoğun bir bilgi akışı olduğunu söylemeye başladıklarında biraz endişelendi ve içimizdeki casuslara karşı dikkatli olmamızı istedi. Ardından, kasabaya gelen her çerçi, her yolcu, casus oldukları şüphesiyle zindana alınıp sorgulandı ve istisnasız hepsi casus olduklarını kabul ettiler. Bu casusların biri hariç hepsi bir şekilde ortadan kaldırıldı, hiç olmamış oldular. Ama Büyük Efendi'nin seçtiği bir genç biraz abartılı biçimde bir çok yerinden damgalanıp ibret olsun diye Nurlu Şeyhe gönderildi. Bu

Ama ben de Nurlu
Şeyh meselesini iyice
merak etmeye
başladığımı, müsaade
verilirse gizlice komşu
kasabaya geçmek
istediğimi söyledim.
Buna gerek yok, dedi,
orada zaten bir sürü
casusumuz var. Hem
elini kolunu
sallayarak gidemezsin
oraya, bunun bedeli
ağırdır, dedi. Bedeli
kabul ettiğimi ve
müsaade edilirse
gitmek istediğimi
yineledim. Bu
düşmana karşı ben de
savaşın içinde olmak
istiyordum. Sonunda
kabul etti. Kendi
zindanlarımızda, kendi
arkadaşlarım
tarafından
vücutumda apaçık
işkence izleri oluşana
kadar işkence yapıldı
iki gün boyunca. En
sonunda,
dirseklerimin iç
tarafı kızgın
demirle dağıldı.
Göstermelik de olsa,
artık ben de
Erguvandım.

gözdağı çok işe yaradı denemez: İki gün sonra oradaki casuslarımızdan üçünün işkence edilerek öldürüldüğü haberini aldık. Karşılıklı istihbarat faaliyetlerinin karşılıklı suikastlere dönüşmesi de böyle başladı, her gün hem onlardan hem de bizden beş on kişi öldürülüyordu. Ama tüm bunlar, Büyük Efendi'nin Nurlu Şeyhe kafayı takmakta ne kadar haklı olduğunu da gösteriyordu insanlara.

Kasabada bunlar olup biterken benim nehrin ötesine seyahate çıkmam gereki. Büyük Efendi beni çağırıp beni şimdide değin verdiğim türden raporlar yazmamı koşuluyla sınırın ötesine göndereceğini söyledi, kelimelerin üstüne basa basa ve şimdide kadar yazdığım zıvalardan haberdar olduğunu bildiren imali bakışlarla... Dağı taşı anlatmamı istiyordu. Mecburen kabul ettim ama nehrin bana verilen krokide gösterilen noktadan değil, çocukluğumdan hatırladığım daha kolay bir noktadan geçtim her ihtimale karşı. Sonra tebdil-i kıyafet, şehre karışıp gördüklerimi görünmez mürekkeple rapor etmeye başladım. Ama yine, bir casusun anlatması gerekenleri değil, sıradan bir seyyahın seyahat anılarını rapor ediyordum Şehri, sokakları, insanların yüzlerinde gördüğüm ifadeyi, ibadet alışkanlıklarını, evlenme ve düğün merasimlerini ve kırları; kırada otlayan hayvanları, vs anlattım raporlarımda. Orada, eskiden bizden olan ama ele geçip sorgulandıktan sonra Büyük Efendi tarafından öldürtüleceği korkusuyla geri dönmeyen biriyle de tanıştım. Adam çok ilginç şeyler anlattı ama bu olaya raporlarımda yer vermedim elbette. Döndüğümde Büyük Efendi biraz şaşırıp gibi geldi bana ama, büyük bir ilgiyle karşıladı yine de. Yazdığım raporları çok beğendiğini söyledi. Sonra da beni yazdıklarımın birlikte haritacısının yanına gönderdi. Yazdıklarımın ve aklımda kalanların ışığında şehrin bir haritasını çezecektik haritacıyla birlikte. Çaresiz denileni yaptım.

Ben bu işlerle uğraşırken, Nurlu Şeyh'e Büyük Efendi arasındaki savaş iyiden iyiyeye kızıştı. Bizim zindanlarımız oradan gelen adamlarla, onlarınki de bizim adamlarımızla doluydu. Öldürülenleri gömecek yer bulmak sorun olduğu için elleri kolları bağlanıp nehrin atlıyordu karşı tarafın casusları. Dehşet, gündelik bir alışkanlık olmuştu. Büyük Efendi, karşı tarafa galebe çalamamanın hiddetiyle, aksaya aksaya her yere yetişip emirler yağdırıyordu. Büyük emeklerle kurulan bu kasabayı aydınlıktan nasibini almamış bir zihniyete ve Levransov'un besleyip ortaya attığı bu örümcek kafalı Şeyh'e teslim etmeyeceğini söylüyordu sık sık. Gerekirse yakarım bu kasabayı yine de teslim etmem, diyordu. Ama ben de Nurlu Şeyh meselesini iyice merak etmeye başladığımı, müsaade verilirse gizlice komşu kasabaya geçmek istediğimi söyledim. Buna gerek yok, dedi, orada zaten bir sürü casusumuz var. Hem elini kolunu sallayarak gidemezsin oraya, bunun bedeli ağırdır, dedi. Bedeli kabul ettiğimi ve müsaade edilirse gitmek istediğimi yineledim. Bu düşmana karşı ben de savaşın içinde olmak istiyordum. Sonunda kabul etti. Kendi zindanlarımızda, kendi arkadaşlarımız tarafından vücutumda apaçık işkence izleri oluşana kadar işkence yapıldı iki gün boyunca. En sonunda, dirseklerimin iç tarafları kızgın demirle dağıldı. Göstermelik de olsa, artık ben de Erguvandım.

3.

Biri gelip Yılan'ın beni görmek istediğini söyledi. Sinirli sinirli güldüm. Dışlerimin arasından tıslamaya benzer bir ses çıktı sadece. Nerede, diye sordum, haberi getiren de güldü. Söylemesine gerek yoktu; Büyük Efendi her yerdedi, o beni bulurdu. Biliyordum, üstelemedim. Ama habercisiyle uğraşmak hoşuma gitti. Niye haber gönderiyor ki o zaman, diye sordum. Gevelemesini, cevap vermemesini bekliyordum. Oysa acılı ve ciddi bir sesle cevapladı: Hazır olasin diye.

Hazır mıydım? Hazır olmalıydım. Erguvan olalı tam altı ay olmuştu. Nurlu Şeyh'in kasabasında geçen altı uzun ay. Üstelik ilk bir hafta işkence altında geçti. İşkencede geçen zamanın ölçüsü , takvimi olmaz. Zaman sonsuz biçimde süner. Ama bittikten sonra

Erguvan mı yoksa
Büyük Efendi'nin
casusu mu olduğumu
anlamak için eziyet
ettiler. Beni acıyla,
karanlıkla, korkuyla
ve insanın
tarihöncesi
güdüleriyle sınadılar.
Taş mahzenin ıslak
zemininde kehribar
renkli akreplere
yalvardım, bitirin
diye. Farelere
bedenimi övdüm,
cellâtlara yalvardım,
bitirsinler diye.
Olmadı, durmadılar,
bitmedi. Acıyı etime
çengelli iğneyle
tutturdular.
Erkekliğimi burdular.
Konusmadım.
Durmaksızın Büyük
Efendi'ye küftretim,
lanetler yağdırdım.
En sonunda inandılar
benim has bir hain
olduğuma; tedavi
ettiler, yıkadılar,
giydirdiler. Boynuma
Nurlu Şeyh'in kendi
eliyle yazdığı
söylenilen bir muska
astılar. Güya bu
sayede her an ne
yaptığımı
görebilmiş Şeyh.

diyebilirim ki, bir hafta, tam bir hafta, gerçekten Erguvan mı yoksa Büyük Efendi'nin casusu mu olduğumu anlamak için eziyet ettiler. Beni acıyla, karanlıkla, korkuyla ve insanın tarihöncesi güdüleriyle sınadılar. Taş mahzenin ıslak zemininde kehribar renkli akreplere yalvardım, bitirin diye. Farelere bedenimi övdüm, cellâtlara yalvardım, bitirsinler diye. Olmadı, durmadılar, bitmedi. Acıyı etime çengelli iğneyle tutturdular. Erkekliğimi burdular. Konuşmadım. Durmaksızın Büyük Efendi'ye küftretim, lanetler yağdırdım. En sonunda inandılar benim has bir hain olduğuma; tedavi ettiler, yıkadılar, giydirdiler. Boynuma Nurlu Şeyh'in kendi eliyle yazdığı söylenilen bir muska astılar. Güya bu sayede her an ne yaptığımı görebilmiş Şeyh.

Nurlu Şeyh'in huzuruna ancak oraya gittiğim ikinci ayında, tekrar insan suretine kavuşunca çıkabildim. Şeyh işkence görmüş insanlara bakmaya dayanamazmış, merhameti elvermezmiş. Nurlu Şeyh, beni yaramazlığından pişman olmuş haylaz oğlunu karşılar gibi, sevgiyle ama gücünü hissettiren bir edayla karşıladı. Bana kasabayla ve Büyük Efendi ile ilgili sorular sordu. Konuşurken sağ eliyle sakalını sıvazlıyordu. Her sıvazladığında kara sakalında gecenin yıldızları yanıp söniyordu sanki. Etrafındaki müritler her defasında kendilerinden geçip tuhaf kelimeler fıslıydırlardı. Çığlıktan evrilmiş kelimeler. Bazıları dayanamayıp Şeyh'in körüklü çizmelerine sarılıp ağlıyordu. Bir süre sonra Şeyh, huzurdan çekilebileceğimi söyledi. Çok faydan olacak bize, dedi.

Artık yeni yol arkadaşlarım vardı. Beni, ilk günlerde gördüğüm eziyetleri unutturmak için, olsa gerek, şaşırtıcı bir samimiyetle bağrılarına bastılar. Sohbetlere çağırıldır, ziyafetler verdiler şerefime. Her sohbette döne döne Şeyh'in hikmetlerini ve ululuğuna dair açık ve örtük işaretleri anlattılar. Mesela, her ayın son günü yerini kimsenin bilmediği bir mağaraya tek başına gidip istihareye yatırmış. Şeyhimiz öylesine merhamet ve şefkat sahibidir ki, dedi, mürit kardeşlerimden biri, diğer kasabada yaşayanlar için bile dua ettiğinden eminim. Zaten kendisi, eskiden, her iki ayağı da topal olan biçare ama imanlı bir insanmış. Safiyetinin ödüllü olarak yağmurlu bir günde başına düşen yıldırımdan sonra senin benim gibi yürüyen, gönül gözü açık ve keramet sahibi biri olmuş. Sol ayağının hafifçe aksaması da, hocanın, maziye saygıda kusur etmemesi ve sıradan insanları anlamaktan aciz kalmamasını hatırlatacak bir büyük işaretmiş. İnsan kusur dememiş çünkü. Sevimli bir adamdı aslında Şeyh. Sarığını çıkarıp ıslak elleriyle sarı saçlarını sıvazlarken bana çok aşına görünüyordu. O mağaraya büyük bir inançla gidiyordu, gün bile sektirmeden.

Büyük Efendi beni görmek istiyordu. Doğal olarak Nurlu Şeyh'in yanında geçirdiğim süre hakkında soracakları vardı. Hiç beklemediğim bir anda kendisi bana ulaşacaktı. Ama rahattım; en azından o gece olmayacaktı bu. Muhtemelen ertesi gün arardı beni. Vaktim vardı.

Artık kendi kasabamda olmama rağmen, aklım hala Nurlu Şeyh'teydi. Ertesi gün sabah, kapının çalınmasıyla uyandırdığımda da, Büyük Efendi'nin iki has adamı telaştan mı sevinçten mi olduğunu anlayamadığım bir acelelikle Büyük Efendi'nin dün gecedeki beri ortada görünmediğini; başına bir iş geldiğinden endişe ettiklerini, hatta Şeyh'in adamlarının bir suikastine kurban gitmiş olabileceğini söylediklerinde de aklım hala Nurlu Şeyh'teydi. Büyük Efendi'nin adamlarına, endişelenmemelerini, Nurlu Şeyh'in bugünlerde böyle bir suikasta niyetlenmiş olabileceğini sanmadığımı söyledim. Büyük Efendi, her zaman yaptığı gibi kendince gizli bir keşfe çıkmıştı, döner gelir dedim, onları rahatlatmak için.

Gerçekten de Nurlu Şeyh'ten şüphelenmenin gereği yoktu. O dün gece, her ayın son gününde yaptığı gibi, istihareye yatmak üzere tepedeki mağaraya gitti. Orada, yere serili keçi postunun üstünde bağdaş kurup nargilesini tütürerek vaktin erişmesini bekledi. Vakt erişip, karanlık, hükümranlığını ilan edince, o emredici gölgenin mağaranın girişine kadar gelip

Elimdeki Lagant
tabancayı görünce
içice ümidini
kaybetti. Köşeye
sıkışmış hayvan
gibi böğürdü: "Sen
ihanet etmedin mi
sanki?" Doğruyu
söylediği, ben de
ihanet etmişim,
ama ben sadece
Büyük Efendi'ye
ihanet etmek;
günlerce işkence
ettirdikten sonra
dilini kestirdiği
babamı daha da
aşağılamak için
ona zorla bir çocuk
yaptırmasının
öcünü almak
istememişim.
Varlığımın hesabını
sormalıydım. Buna
hakkım vardı.
Tıpkı, Büyük Efendi
sahtekârını
gebertmeye
hakkım olduğu
gibi.

ayakta dikilerek yeni talimatlar vermesini bekledi. Gerçekten de esrarengiz gölge daima yaptığı gibi gelip gölgesini mağaranın içine bir bıçak gibi uzatarak girişte durdu. Nurlu Şeyh, saygıyla doğrulu postundan ama gölgeye doğru tek bir adım atacak cesareti de gösteremedi. Öylece durdu. Gölge hiddetle haykırdı: "Neden ihanet ettin? Söyle, neden?" Şeyh durduğu yerde balta yemiş kütük gibi sallandı. "Etmedim" diyebilirdi sonradan sonra, "her talimatınızı harfiyen yerine getirdim." Gölge daha da öfkeleni: "Tabi ki öyle olacak aşağılık köpek, ben onu demiyorum, neden kendi başına iş çevirdin? Neden diğer kasabanın Büyük Efendisi'ni oynadın yıllardır. Daha doğrusu, ben seni tanıdığımda zaten oymuşsun. Üstüne üstlük, her iki tarafı birbirine kırdırın. Söyle neden?" Söyleyecek bir şeyi olsa bile söyleyemedi Nurlu Şeyh, suçüstü yakalanmış her hain gibi dişleri birbirine vuruyordu. " Ama sayın Levransov, ben,.. " diye söze girecek oldu. Gölge, yani Levransov, yani ben, tek kişi olarak mağaradan içeri girdik. Bir kaç adım atınca, meşalenin cılız ışığı yüzüme vurdu. Nurlu Şeyh beni görünce gözleri faltaşı gibi açıldı. Gözlerine inanması mümkün değildi. "Soyun!" diye emrettim, bana değil ama alışık olduğu ses tonuna itaat etti. Sarığını, cübbesini çıkardı. Sakalını da çıkarmasını istedim. Kısa bir süre sonra görkemli sakalı, onu ilk tanıdığımdaya gerçek olduğundan bir an bile şüphe duymadığım sakalı, benim ona sınıır ötesinden getirdiğim teçizatla birlikte yerdedi. Sakal, yere konulurken belli belirsiz parıldadı son bir defa.. İşte karşımdaydı pek görkemli Büyük Efendi; her insan kadar zavallı, her insan kadar korkak. Ensesine kadar inen seyrek sarı saçları ve aksak ayağıyla başka bir zamanda başka bir yerde acınmayı hak edebilecek kadar zavallı. Elimdeki Lagant tabancayı görünce içice ümidini kaybetti. Köşeye sıkışmış hayvan gibi böğürdü: "Sen ihanet etmedin mi sanki?" Doğruyu söylediği, ben de ihanet etmişim, ama ben sadece Büyük Efendi'ye ihanet etmek; günlerce işkence ettirdikten sonra dilini kestirdiği babamı daha da aşağılamak için ona zorla bir çocuk yaptırmasının öcünü almak istemişim. Varlığımın hesabını sormalıydım. Buna hakkım vardı. Tıpkı, Büyük Efendi sahtekârını gebertmeye hakkım olduğu gibi. Tabancadaki kurşunlar bitinceye kadar yüklenim tetiğe. Yerde yatan ceset belli kırılmış, başı ezilmiş bir yıldırandan farksızdı artık. Kimsene hükmedecek durumda değildi. Son olarak, mağaraya bir bomba atıp Nurlu Şeyh'i, Büyük Efendi'yi ve karşı tarafın has casusu Hasan oğlu Levransov'u taşların altına gömdükten sonra oradan ayrıldım. Eve, yıllardır ilk kez huzurla uyuyacağım yatağıma gittim Hasan oğlu Hasan olarak.

Bir zamanlar Büyük Efendi'nin karargâhi olan taş binaya doğru yürürken, Efendi'nin çoktandır ortalıkta görünmediğini söyleyen sabık casuslara, meraklanmalarını, Büyük Efendi'nin belki de her şeyden sıkıldığı için çekip gittiğini; belki de bize ihanet ettiğini, biz zavallı yılan yavrularını başsız bıraktığını söyledim. İtiraz ettiler, onun asla ihanet etmeyeceğini söylediler. Belli olmaz, dedim, bazen insanın ihanet etme hakkı vardır; o vakit, bir an bile düşünmeden ihanet edin siz de.

Sevgili MG,

Kurgusal olduğunu bilmeme rağmen çağrınıza yanıt vermek istiyorum. Ne diyordunuz:

"İşte durum bu. Şimdi eşin dostun rüyaları ile ayalanıyorum. Onlara anlatmıyorum. Gipta ile dinliyor, rüyaları kendim görmüş gibi heyecanlanıyorum. Fakat onlar da bezdiler. Sanırım insanlar her zaman rüyalarından söz etmekten hoşlanıyorlar. Üstelik hep onlara anlatılmak da ayıp oluyor. Bazen ben de onlara görmüşüm gibi rüyalar uyduruyorum. Ne de olsa her dostluk biraz alış verıştır. Karşılığım vermeden bir şey almak günümüzde çok zor.

Sonra aklıma siz geldiniz. Tanımadığım, bilmediğim insanlar... Sizi gözümün önünde canlandırmaya çalıştığımda bulutsu bir kalabalık görüyorum. Evet sizi hiç tanımıyorum. Fakat bildiğim bir şey var, o da her gece başınızı yastığa koyup düşsel serüvenler yaşadığınız. Eğer bunları benimle paylaşırsanız bir süre daha idare edebilirim. Sanıyorum."

Geçen gece gördüğüm rüyayı anımsadığımda benim aklıma da siz geldiniz. Belki yorumlanması isteği ile belki başka nedenler yüzünden size anlatmak istiyorum. Belki üzerinde yapacağınız düşünsel aylıklıktan ben de payıma düşeni alırım...

En sevdiğim şey, gazetelerin rüya yorumları köşelerini okumaktır. Hem o rüyayı göreni hayal etmeye çalışırım hem de yorumlar yetiştirmeye çalışan 'uzman'. Hiç bir zaman oradaki rüyaların kurgusal olduklarını düşünmem. Mutlaka birileri vardır o rüyaları yazıp yorumlanması için gazeteye gönderen. Fakat siz 'uzman' değilsiniz, değil mi? Size gönderilmesini istediğiniz rüyaları yorumlamayacaksınız değil mi? Yine de ben yorumlarınızı duymak isterim.

Belki rüyamı anlatmadan önce size biraz kendimden söz etmeliyim. 23 yaşındayım. Üniversite öğrencisiyim. İ.Ü. Fransız Filolojisini bu yıl bitireceğim (umarım). Ailemin tek çocuğuyum. Kardeşim olmamasına rağmen, bir çok kuzenim oldu. Onlarla kardeş gibi büyüdük. Bir aile apartmanında oturuyoruz. Yani hâlâ aileme yaşıyorum. Bir yaştan sonra biraz sorun oluyor fakat aile yapımız evlenmeden ayrı eve çıkmama izin vermiyor. Bu konuyu kafamdan silip attım anlayacağınız. Bunda onun rolü de yok değil. O kim mi? Aşk olduğum insan. Benim insanım. Onsuz yaşayamayacağım kişi. Her neyse, size aşk hayatımı anlatmak için bu mektubu yazmıyorum. Sadece aklıma takılan ve uzun süreden beri meşgul eden bir rüyamı anlatmak istiyorum.

Rüyada iki tane kapı açıyorum. Bunlar bir binanın iki kapısı gibi değil. Nerenin kapısı olduğunu da bilmiyorum. Sadece kapının kendisini ve tokmağını çeviren elimi görüyorum. Mavi bir kapı. Ahşap. Karşıma küçük bir çocuk odası çıkıyor. Oldukça küçük. Sanki orada kalacakmışım gibi bir duyguya kapılıyorum. Bu, boğucu geliyor. Mavi yağlıboya ile boyanmış duvarlar, ahşap eşyalar... Odanın sahibi olan çocuk tarafından çeşitli zamanlarda yapılan yaramazlık sonucunda yer yer kazınmış kalın mavi boyalar. Ve oyuncaklar. Ruhları olmayan, ancak bir oyunun parçası olduklarında bir ruha kavuşan kuklalar. Her oyuncak bir kukladır, diye düşünüyorum. Bu da, rüyalarım sık sık yaptığım keşiflerden. Sonra, bu odada da keşifler yapıyorum. Küçük mavi masal kitaplarının kapaklarını okşuyorum. Pencerenin olduğu yeri bir renk karmaşasına sürüklemiş olan perdeyi aralayıp dışarıya bakmaya çalışıyorum. İki şey birden görüyorum, sonra zihnimde bunları birleştirip gerçeği algılıyorum.

Pencereyi açtığımda karşıma sadece garip bir tahta perde çıkıyor. Kendimi bu çocuk odası dekoru içine hapsedilmiş gibi hissediyorum. Sonra anlıyorum ki, bu gerçekten de bir dekor. Orası dev bir stüdyo. Ben de bu dekoru geziyorum. Bir an farkediyorum ki rüyamın başından beri çıplağım. Bir giyinme odasının olduğuna inanarak sarı bir kapıyı açıyorum. Kendimi sarı saçların arasında buluyorum. Çıplak olduğumu unutuyorum. Çok güneş var. Saçlar pırlıl pırlıl parlıyor. Yumuşak bir buğday tarlasında koşuyorum sanki. Bedenimi hissetmiyorum. Sadece sarı saçlara dolanmışım. Güneşyağı, kır çiçekleri, parfüm, sigara kokuları gıdıklıyor burunumu. Her bir koku ile koşuyorum, o kokunun peşinden gitmeye çalışıyorum fakat nedense koku gidiyor ve ben yeni gelenle daha fazla heyecanlanıp onun yönüne doğru gitmek istiyorum. Sonra zaman geçiyor. Hep kokular var. Belki ışık yok. Fakat bu saçların içine esir düşmüş olduğumu, yaşamımı burada geçiren küçük bir canlı olduğumu anlıyorum. Ve uyanıyorum. Sabah güneşi gözümün içine giriyormuş.

İşte bütün rüya bu. Bana tuhaf gelen şey bu rüyamın sıklıkla gördüğüm gündelik yaşamımdan izler taşıyan rüyalardan böylesine farklı olması. Öyle saçma sapan bir rüya ki... Bu kadar saçma olabilmesi için mutlaka bir mesaj taşıyor olmalı, diyesi geliyor insanın. Bilmem siz ne düşünüyorsunuz?

Bu arada, eğer gerçekten de bir süredir rüya görmüyorsanız, üzgünüm. Saçma da olsa, anlamını çözemesek de rüya görmek güzel.

Sevgilerimle

S.M.

Sevgili S.M.

Mektubunuzu aldıktan sonra ben de sizinkine benzer duygulara kapıldım. Biliyorsunuz bu sanal alem içinde mesajların, yazıların, hatta bunları yazarların gerçeklikleri son derece kaygan. Benim bu ortamda yayınladığım metinler de benzer bir yerde duruyor anlamsal açıdan. Bir öykü olarak da algılanması olası, bir mektup olarak da, bir oyun olarak da. Sanırım siz de bunun farkında olduğunuzu belirtmek için "Kurgusal olduğunu bilmeme rağmen çağrınıza yanıt vermek istiyorum" diyorsunuz. Bu noktada, "Düşünsel Aylıklık" adıyla yayınlanan metnim üzerine bir açıklama yapmak istemiyorum. Yani metin sadece bir kurgu mu yoksa gerçekliğe yaşıyor mu, açıklamak istemiyorum. Oradaki, sanal alemdeki 'metinlerin' bu tür açıklamalarla 'bozulacağını' düşünüyorum. Yani o metinlerin gerçeklikleri buldukları ortamın bulanıklığı ile var. O bulanıklığı kaldırmaya çabalamak, bir fikranın sonunu söylemek gibi soğuk ve münasebetsiz bir iştir.

Gelelim mektubunuza. İlk okuduğumda ben de mektubun kurgusal olduğunu (tüm mektuplar kurgusaldır tabii), daha doğrusu yazdığımız rüyamın, ve kendi hakkınızdaki bilgilerin kurgusal olduğunu düşündüm. Yazdıklarım nedeniyle bu tür kandirmacaları sevdiğim düşüncesine kapılmış olmanızı doğal karşılarım. Ancak, 'gerçek yaşam'da kandırılmak, zekice olmadığı zaman son derece sıkıcı olabiliyor. İşin doğrusu, sizin mektubunuzu da bu tür kaygılarla okudum. Sonra bir takım sonuçlara vardım. Rüyaları veya rüyanız olduğunu bir biçimde iddia ettiğiniz metinleri ilginç buldum. Dilerseniz mesajınıza satır satır yanıt vereyim. Ya da bir başka deyişle, sizin yazdıklarınızı nasıl okuduğumu paylaşmak istiyorum. Bu belki de sizin yorum olarak okuyabileceğiniz bir şey.

Mektubunuzun başında hafif bir güvensizlik hissediliyor. *Kurgusal olduğunu bilmeme rağmen çağrınıza yanıt vermek istiyorum.* Bu cümleyi kurmanızın nedeni, sanıyorum, o

* *Düşünsel Aylıklık,*

Murat Gülsoy

altzine Ocak 2000,

www.plustasarim.com/altzine

satırların yazarının herşeyin bir kurgu, bir metin olduğunu anlayamadığını düşünemediğinden duyduğunuz bir tedirginlik. İçiniz rahat olsun bana gönderilen mesajlardan, mektuplardan çok mutlu oluyorum ve hiç birini büyük altından gülerek okumuyorum. Yazdığım metinlere verilen yanıtları, o yazmış olduğum metnin uzantıları olarak görüyorum. Yani 'tepki-metinler' geldikçe o metnin 'yazılışının' devam ettiğini düşünüyorum. Sanal iletişimin katkısıyla belki böyle bir yöntemle yeni çağın anonim destanları yazılacak, uzun zaman yazılmayı sürdürecektir. Her neyse, sadece gelen mesajları çok önemsediyimi söylemek istemişim. Benim yazdıklarımın alıntı yaparak savınızı güçlendirmeye çalışmışsınız. Bunu çok iyi yapmışsınız, çünkü kimi zaman gönderilen mesajın hangi metne karşı yazıldığını ayırmıyaymıyorum. **Belki yorumlanması isteği ile belki başka nedenler yüzünden size anlatmak istiyorum.** İşte bu cümleyle ilgimi uyandırdınız: **belki başka nedenler yüzünden** Bazen olur, söylenen şey değil de, söyleniş biçimi ilginizi çeker. Hangi nedenler diye soruyorum kendime? Hangi nedenler? Karşımdaki kişi, bu konuyla ilgili benden farklı ve fazla bir şeyler biliyor. Kendi kendime böyle olduğuna dair karar verip okumayı artan bir merakla sürdürüyorum:

En sevdiğim şey, gazetelerin rüya yorumları köşelerini okumaktır. Hem o rüyayı göreni hayal etmeye çalışırım hem de yorumlar yetiştirmeye çalışan 'uzman'ı. Hiç bir zaman oradaki rüyaların kurgusal olduklarını düşünmem. Mutlaka birileri vardır o rüyaları yazıp yorumlanması için gazeteye gönderen. Fakat siz 'uzman' değilsiniz, değil mi? Size gönderilmesini istediğiniz rüyaları yorumlamayacağınız değil mi? Yine de ben yorumlarınızı duymak isterim.

Bu satırlarda biraz tepeden bakar bir tavır seziyorum. Biraz 'bıyıkaltından gülerek' yazılmış gibi. 'Rüyalarınızı benimle paylaşın, işte adresim' gibi bir mesaj taşıyan metnin sahibine küçük bir gözdağı gibi: Sana rüyamızı gönderiyoruz fakat sen de haddini bil, yorum diye uyduruk bir şeyler yazarsan 'rüya yorumu' köşelerinin başarısız yazarlarının durumuna düşersin, ben de bunu kolaylıkla anlarım. Bence bu paragrafınızda alttan alta bunları söylüyorsunuz. Ve sonra bana kalırsa mesajınızın en saldırgan yerlerinden biri, hatta birincisi geliyor: **Siz 'uzman' değilsiniz, değil mi?** Hem de tırnak içinde bir uzman. Bu soruyu yanıtız bırakacağım. Çünkü bu bir tuzak soru. Bu soruya olumlu ya da olumsuz bir yanıt vermem metnin içindeki çağırışı benim yapmış olduğum (**Size gönderilmesini istediğiniz rüyaları yorumlamayacağınız değil mi?**) anlamına gelir. Eğer ben yazdığım kişi olursam, yazıdaki ölü. İnsan yazdıklarının yaşamına göz dikmemeli. **Yine de ben yorumlarınızı duymak isterim.** Evet, en azından bu isteğinizi sonuna kadar yerine getirmeye çalıştığımı söyleyebilirim. Gerçi söylememe gerek yok, zaten bir süredir okuyorsunuz. Devam edelim:

Belki rüyamı anlatmadan önce size biraz kendimden söz etmeliyim. 23 yaşındayım. Üniversite öğrencisiyim. İ.Ü. Fransız Filolojisini bu yıl bitireceğim (umarım). Ailemin tek çocuğuyum. Kardeşim olmasına rağmen, bir çok kuzenim oldu. Onlarla kardeş gibi büyüdük. Bir aile apartmanında oturuyoruz. Yani hâlâ ailemle yaşıyorum. Bir yaşta sonra biraz sorun oluyor fakat aile yapımız evlenmeden ayrı eve çıkmama izin vermiyor. Bu konuyu kafamdan silip attım anlayacağınız. Bunda onun rolü de yok değil. O kim mi? Aşık olduğum insan. Benim insanım. Onsuz yaşayamayacağım kişi. Her neyse, size aşk hayatımı anlatmak için bu mektubu yazıyorum. Sadece aklıma takılan ve uzun süreden beri meşgul eden bir rüyamı anlatmak istiyorum.

Bu noktada bir kaç kez ikileme düştüm. Birincisi bu kendini tanıtmaya isteği. Rüyasını gerçekten de yorumlatmak isteyen kişi kendisi hakkında bilgi verir. Bu doğal bir şey. Yorumlayan kişinin de rüyayı görenin ayrıca kendisini nasıl tanımladığını bilerek yorumlar üretmesi rüya sahibini daha da memnun eder. İşte ikileme burada başlıyor. Acaba gerçekten, yorum duymak isteyen 23 yaşında bir filoloji öğrencisi misiniz yoksa rüya tabiri ettirenlerin üslubunu taklit ederek uydurulmuş bir rüya ile bana oyun oynamaya çalışan hınzır bir okur musunuz? Bunu anlayamıyorum. Siz de sanki bu ikileme düşeceğimi hesaplamışsınız gibi beni ikinci bir ikileme sürükleyecek başka bir konuya geçiyorsunuz. Sevgiliniz olduğunuzu söylüyorsunuz. Bu doğal bir şey tabii. Fakat o ana kadar gündeme gelmemiş olan cinsiyetinizin ne olduğu sorusu ister istemez aklıma geliyor. Sonra mektubu baştan sona

tekrar okuyorum, adınızın kısaltmasını çözmeye çalışıyorum, fakat boşuna, hiç bir yerde cinsiyetinizi belli edecek bir cümle, bir ifade yok. Evlenene dek ailesi ile yaşamak zorunda olanlar sadece genç kızlar değil aynı zamanda genç erkekler. Bu ayrımı bile bir bilgi vermiyor. O anda bu mektupta beni çeken şeyin bu üstü örtülü kısım olduğunu anlıyorum. Bunu bilinçli bir biçimde yapmış olsanız da ya da farkında olmaksızın bu mektup bu biçimde yazılmış olsa da sonuç değişmiyor: beni heyecanlandırmakta başarılı oluyorsunuz. **Bunda onun rolü de yok değil. O kim mi? Aşık olduğum insan. Benim insanım. Onsuz yaşayamayacağım kişi.** Sanki sözcükler özenle seçilmiş. Aşık olduğum kadın ya da adam, çocuk ya da kız, ne bileyim başka bir şey söylemiş olsaydınız, anlayabilirdim. Fakat bu biçimde ifade ederek cinsiyetiniz konusunda bir ipucu vermemiş oluyorsunuz. Bu o kadar önemli mi? Bence, rüya hakkında düşünülürken, kaç yaşında bir kişinin rüyası olduğunu bilmekten daha önemlidir görenin kadın mı erkek mi olduğunu bilmek... Bunu bir tarafa koyarak devam ediyorum. Bu noktadan sonra, açık konuşmak istiyorum, beni devam etmeye motive eden tek şey yukarıda sözünü ettiğim bulanıklıklar değil. Bir de önmüde duran iki kapılı rüyanın gerçekliği sorunu var. Yani rüya uydurulmuş mu yoksa görülmüş mü, bunu anlamaya çalışacağım. Rüyanın size vermek istediği mesajın anlamını değil, metnin bana taşıdığı olduğu gerçekliği araştıracağım. Ve bunu nasıl yapacağımı bilmiyorum. O yüzden aklıma geldiği gibi davranmak dışında bir yöntem bulamıyorum, cümle cümle devam ediyorum:

Rüyada iki tane kapı açıyorum.

İki. Daha en başından bir ikilik ortaya konuluyor. Ve kapı. Bir geçiş veya bir geçit olabilir. Cümlemin "...açıyorum" diye bitmesi olumlu bir işaret. Kişi açıyor, bilinmeyen bir dünyanın, bir gizemin kapısını açıyor. Bilinçsizinin kapısı.

Bunlar bir binanın iki kapısı gibi değil.

Bunların paylaştığı ortak bir çatı yok yani. Birbirinden farklı oldukları ima ediliyor. Bir'den çıkan bir ikilik değil demek isteniyor belki. Bir değillemle. Bir reddedilmiş. Neyi reddediyorsunuz acaba?

Nerenin kapısı olduğunu da bilmiyorum.

Bilmiyorsunuz. En azından bilmek istemiyorsunuz. Yok hayır, bir daha okuyunca bir şeyi bildiğiniz anlaşılıyor. Nerenin kapısı olduğunu bilmiyorsunuz fakat bildiğiniz bir şey yine de var; bir binanın kapısı olmadıkları.

Sadece kapının kendisini ve tokmağını çeviren elimi görüyorum. Mavi bir kapı. Aşşap.

Kapının kendisinin ait olduğu binadan daha önemli olduğu söylenmek isteniyor, diyebilir miyiz? Ve el girişini için içine. Yapı ettikleriniz. Dünyanın kırışıklarını düzeltmeye yarayan, becerikli elleriniz. Kendi ellerinizle yapmışsınız ne yapmışsınız. Ve birden bir renk çıkıyor karşımıza: mavi. Güzel bir renk. Doğanın serin yüzü. Gökyüzünün rengi. Göklerin yüzü. Yukarıda olduğunu düşündüğümüz cennetin rengi. Havanın rengi. Saydamlığın, temizliğin. Bu renk bir kapıyı açtığımızı neredeyse inanacağım. Belki de uydurulmuş bir rüyaya en güzel mavi kapıdan girilir. Hele aşşap gibi sıcak bir malzemeden yapılmışsa.

Karşıma küçük bir çocuk odası çıkıyor. Oldukça küçük.

Geçmişe dönüş. Çocukluğa dönüş. Bu tür rüyalar korkarım. Sanki o erken dönemlerime ait korkunç bir meseleyi gündeme getireceklermiş gibi hissederim. Büyük bir sorun. Çok geçmişte yaşanmış, üstelik küçükken, güçsüzken başımdan geçmiş bir mesele. Çözmemin artık mümkün olmadığını düşünürüm.

Sanki orada kalacakmışım gibi bir duyguya kapılıyorum. Bu, boğucu geliyor. Mavi yağlıboya ile boyanmış duvarlar, ahşap eşyalar...

Benzer şeyleri hissediyoruz. Boğucu olduğu da doğru. Fakat sonra mavi yağlıboya ile boyanmış nesnelere geçiyor. Renk ile malzemesi garip bir karşılık yaratıyor. Ağır bir katman olarak sürülmüş bir mavi. Hem ağırlık veriyor hem de doğası gereği ferhalk. Mutluluğun yeknesaklığı düştüğü bir an vardır, o mutluluk sizi boğar, işte öyle bir karşılık.

Odanın sahibi olan çocuk tarafından çeşitli zamanlarda yapılan yaramazlık sonucunda yer kazınmış kalın mavi boyalar.

Bu noktada nedense sizin erkek olduğunuz sonucuna vardım. Sanki rüyayı gerçekten görmüşsünüz gibi. Sanki rüyanızda kendi çocukluğunuzu görmüşsünüz gibi. Ve o da yaramaz bir oğlan. Çocuk belli ki bunalmış o mavinin sarıp sarmalayıcı (boğucu) kalınlığından ve yer yer boyayı kazımıştır. Yani hâlâ ümit var.

Ve oyuncaklar. Ruhları olmayan, ancak bir oyunun parçası olduklarında bir ruha kavuşan kuklalar. Her oyuncak bir kukladır, diye düşünüyorum.

Gerçekten rüyada böyle mi düşünüyorsunuz. Böyle kitabı bir dille, hikmetler mi dökülüyor auzınızdan. Ya çok şanslısınız ya da beni kandırmaya çalışıyorsunuz. Bunu bir tarafa bırakırsak ilginç bir düşünce. Kukla ve oyuncak. Evet tabii, neden olmasın. Hafif bir korku filmi başlangıcı kokusu aldışsam da önemsemiyorum.

Bu da, rüyalarım da sık yaptığım keşiflerden.

Özür dilerim yorumlamakta biraz aceleci davranmışım, bu cümleyle merakımı tatmin ettiniz. Bu bir keşif. Ve sık sık böyle keşifler yaptığımızı söyleyerek inandırıcılığı güçlendirmeye çalışıyorsunuz.

Sonra, bu odada keşifler yapıyorum. Küçük mavi masal kitaplarının kapaklarını okuyorum. Pencerenin olduğu yeri bir renk karmaşasına sürüklemiş olan perdeyi aralayıp dışarıya bakmaya çalışıyorum.

Buraları çok heyecanlı. Bir sürü imge akıyor. Masal, kitap, pencere, perde... Siz edebiyatı seviyorsunuz sevgili S.M. Gizemli hikayelerden zevk alıyorsunuz. Bir çok kişinin varlığını bile bilmediği tatlarda zevkler alıyorsunuz. Ve sonra o sır perdesini aralayıp gerçeğe bu gözle bakmak istiyorsunuz.

İki şey birden görüyorum, sonra zihnimde bunları birleştirip gerçeği algılıyorum. Pencereyi açtığımda karşıma sadece garip bir tahta perde çıkıyor. Kendimi bu çocuk odası dekoru içine hapsedilmiş gibi hissediyorum. Sonra anlıyorum ki, bu gerçekten de bir dekor.

O gözle dışarıya, dünyaya baktığınızda artık başka türlü görüyorsunuz. Yine İki şey birden oluyor. Bu sefer bu İklyi bir haline getiriyorsunuz. Ve bir engelle karşılaşıyorsunuz: tahta perde. Sır perdesi tahta perdeye dönüşüyor. Sırlar engele dönüşüyor dersem çok mu ileri gitmiş olurum. Bir yandan da katlanamayacağımız bir sorunla karşılaştığımız zaman rüya bunun anlamını bir anda değiştirip biraz daha katlanılır hale getirir. Biraz daha örter sır perdesini. Burada da o çocuk odasına hapsedilmişlik duygusu ile başa çıkmadığınız için zihninizin en simyacı bölümleri olaya müdahale edip 'bir dakika, endişelenmeye gerek yok, bu gerçek bir çocuk odası değil, bu gerçek bir kısılmışlık değil. Bu bir dekor. Yürüyüp gidebilirsin' diyor. Ve siz de bu öneriyi kabul ediyorsunuz.

Orası dev bir stüdyo. Ben de bu dekoru geziyorum.

Evet bu dekor fikri hoşunuza gitti galiba, onu genişletip dış dünyanın büyük bir bölümünü de sahne dekoruna, stüdyoya dönüştürdünüz. Ve siz de orada geziyormuşsunuz. Güzel, ilk kez biraz özgürleştiniz. 'Hapsedilmişlikten' kurtulup özgürce 'gezinmeye' başladınız. Rahatladınız.

Bir an farkediyorum ki rüyanın başından beri çıplığım.

İşte rüyaların en sevdiğim kısmı. Birdenbire tüm zihin geçmiş bambaşka bir biçimde yazıyor ve buna müthiş bir uyum gösteriyor. Sanki bir gerçeklik düzleminden bir diğerine sığıyor. Ürkütücü bir hareket. Tehlikeli. Acaba kaç değişik gerçeklik düzleminden oluşuyor yaşam? Üstelik en inanılmaz, en gerçeküstü durumlara bile uyum sağlıyor. Başından beri çıplak olmak. Bu son söyledikleriniz bana gerçekten bu rüyayı görmediğinizi sadece bilişimle 'yazmış' olduğunuzu düşündürüyor. Sanki kendinizi 'yazdığınız' rüyaya çok kapırdığınızı hissediyorsunuz; avlanmaya giden avcı gibi bir duruma düşmekten korktuğunuz için eliniz sürçüyor ve başından beri doğru söylediğinizi yazıyorsunuz. Bence, bunu bana değil kendinize bir mesaj olarak yazıyorsunuz ve hemen ardından durumu toparlamaya çalışıyorsunuz:

Bir giyinme odasının olduğuna inanarak sarı bir kاپıyı açıyorum.

Başka bir öyküyle durumu kurtarırım ümidi. Bir başka kapı, bir başka geçit ve ne tuhaf bir başka renk! Üstelik sarı. İkiliği kendinde en çok taşıyan renk. Bir tarafı ile doğanın bakire yüzünü, güneşin ve altının parlaklığını anımsatırken, bir başka tonuyla da hastalığın, ölümün, çürümenin simgesi oluveriyor. Veba karantinalarının sarı haçı geliyor insanın gözünün önüne.

Kendimi sarı saçların arasında buluyorum.

Bu cümle ne demek şimdi? Kafam karışıyor. Gözümün önünü uzun sarı saçlı bir kız geliyor ve rüyayı gören kişinin başını o saçlara görmüş olduğu. İyiden iyiye Sevgili S.M.'nin erkek olduğuna inancımı pekiştiriyorum fakat içimde bir başka ses saçların rüyayı gören kişiyi (uzun sarı saçlı bir kız) ait olduğunu söylüyor. Yine bir ikilem.

Çıplak olduğumu unutuyorum.

Ve düzeliyorsunuz. İkililerden çıkışlar buluyorsunuz. Umutlusunuz:

Çok güneş var. Saçlar pırlı pırlı parlıyor.

Kimin saçları? Sanki saçlar tekbaşlarına varlar. Adeta bir yerlerde, rüzgarlı bir kumsala çakılı bir kamyşa bağlanmış uzun sarı saçlar gerçekten var.

Yumuşak bir buğday tarlasında koşuyorum sanki.

Hissedebiliyorum. İki şeyin birarada olduğu o muhteşem rüya anlarını biliyorum. İki ayrı filmin üst üste geçmeleri gibi, iki ayrı gerçekliğin bir arada algılanması. Saçlar ve buğdaylar. Ve rüzgar var...

Bedenimi hissetmiyorum.

Çok mistik bir deneyimi işaret eden bir cümle. Bedensizlik hem bir ölümü, vücuttan ayrılmayı çağırıyor hem de özgür saf bir ruhun uçuşunu. Yine ikililik.

Sadece sarı saçlara dolanmışım. Güneşyağı, kır çiçekleri, parfüm, sigara kokuları gıdıklıyor burunumu.

Saçlarda karar kılıyorsunuz. Kır çiçekleri, parfüm neyse de sigara kokusuna bu iyi atıf neden? Sigara içtiğinizi düşünüyorum.

Her bir koku ile coşuyorum, o kokunun peşinden gitmeye çalışıyorum fakat nedense koku

gidiyor ve ben yeni gelenle daha fazla heyecanlanıp onun yönüne doğru gitmek istiyorum.

Cılız da olsa gitmeye dair bir özlem var galiba. Fakat bilinmeyeni bulmak için gitmek değil, bir şeyin peşine takılarak gitmek... Yani zaten beğenmişsiniz, tanımışsınız o güzel kokuyu ve onun peşinden gitmek istiyorsunuz. Yine de gitmiyorsunuz çünkü yine esirsiniz:

Sonra zaman geçiyor. Hep kokular var. Belki ışık yok. Fakat bu saçların içine esir düşmüş olduğumu, yaşamımı burada geçiren küçük bir canlı olduğumu anlıyorum. Ve uyanıyorum. Sabah güneşi gözümün içine girmiş.

Şaka mı bu şimdi? Saçların arasında yaşayan küçük bir canlı (bit? pire?) mi? Ne demek? Böyle bir rüya mı gördüğünüzü iddia ediyorsunuz? Bence siz öykü yazmışsınız. Kafkaesk bir sonla da gerçeküstücü kurguyu bağlamışsınız. Ya da gerçekten de yorumlanmaya değer bir rüya. Tekrar başa döndüğünüzün farkında mısınız Sevgili S.M.? Üstelik başta olduğunuzdan (bir çocuk) daha da küçülerek (bir pire). Bu ne pişmanlık? Bu ne utanç? Acayip, garip bir şey. Uzun bir macera gibi. Gittikçe küçülen bir ruh. Ürpertici.

İşte bütün rüya bu. Bana tuhaf gelen şey bu rüyanın sıklıkla gördüğüm gündelik yaşamımdan izler taşıyan rüyalarından böylesine farklı olması. Öyle saçma sapan bir rüya ki... Bu kadar saçma olabilmesi için mutlaka bir mesaj taşıyor olmalı, diyesi geliyor insanın. Bilmem siz ne düşünüyorsunuz?

Bu arada, eğer gerçekten de bir süredir rüya görmüyorsanız, üzgünüm. Saçma da olsa, anlamını çözemek de rüya görmek güzel.

Haklısınız. Her İKİ konuda da haklısınız. Birincisi, anlattığınız rüya mutlaka bir mesaj taşıyor. Rüya görmenin güzel olduğu da doğru. Ben ek yapıyorum: Rüyalar üzerine düşünmenin önemli olduğu da doğru. Hele başkalarının rüyaları... İbret dolu yaşam öyküleri gibidir başkalarının rüyaları. Birilerinin 'yorum' diye adlandırdıkları aslında benim başka birinin rüyasını 'görme' çabam. Başka bir şey değil. Bana yabancı imgeleri zihnime giydiren başkasının yolculuğunu kendi yolculuğum yapmak.

Rüyayı dinlemenin, bir başkasının zihninin içini gözetlemek gibi erotik bir haz verdiği doğru. Fakat bir de rüya üzerine düşünmek, rüyayı cümle cümle, sözcük sözcük izlemek var ki o zihni gözetlemenin ötesinde bir his: bir başkasının zihnine girmenin zevki. Bir çeşit ruh rontgenciliği. Rüya anlatmak da bir biçimde ruh striptizi oluyor o halde. İş bu raddeye geldiği için size bu mektubu gönderemeyeceğim. Size Sevgili S.M. bu mektubu gönderirsem, tüm bu oyunların tuzağına düşmüş olacağım. 'Rüya'ya kendimi kaptırdığım için sonradan pişman olacağım kadar ileri gitmiş olacağım. Bu çıkmazdan kurtulmamın tek bir yolu var.

Kimi zaman bir metni bir kişiye gönderirsiniz onu bir öykü sanır, kimi zaman herkese bir metin gösterirsiniz, mektup sanılır. Bu yazışmamız da bu tür bir ikililik taşıyor. Eğer sadece size gönderirsem yazdıklarımı, sizin için yazmış olduğumu düşüneceksiniz. Fakat ben bunu herkese göndererek tüm söylediklerimi bir öyküye indiriyorum.

Son bir şey: İlginçtir bu mektubuma yine de bir yanıt bekliyorum.

↓

Makina Limanında Buluşalım..

