

Dünyaların Çoğulluğu

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



Sayı: 7
Eylül-Ekim 2023

Dünya Varın Göğünüzü

Sayı: 7

Eylül-Ekim 2023



Sorumlu Kişiler: Batuhan Çağlayan, Hasret Yılcı

Resimler: Zdzislaw Beksinski

İçindekiler

DOSYA: Jean-Pierre Duprey:

- Mehmet Bağış - Siyah Bir Güneş veya Olmaklığın Zorluğu: Jean-Pierre Duprey / 7
- Jean-Pierre Duprey - Erkek Tadı / 14
- Anne Bourgain - Kendinde Başkası ya da Bir Şairde Kopyası Sorunu / 16
- Jean-Pierre Duprey - Yüzünde İfadenin Kırığıyla / 33
- Hasret Yılandı - Jean Pierre Duprey: Sonrasız Uyanılsama / 36
- Jean-Pierre Duprey - Tersyüzlere İniş / 42
- Batuhan Çağlayan - Oluşun Zehri, Sonuykunun Gözkapısı Olarak Jean-Pierre Duprey Şiiri / 46
- O. Tuna Bozbey / Kendi Kopyasının Ardında Üzerine / 52

ŞİİR:

- Jacques Dupin - Kor Açıyor Arayı / 59
- Şevket Kadioğlu - Ölüm Ayetleri / 61
- Paul Celan - Çiy / 63
- Batuhan Çağlayan - Aynalı Kara / 65
- Paul Celan - Toprak Vardı İçlerinde / 67
- Nalan Kurunç - Dümeni kıvrırken ekmek ve su getiriyorlar. / 70
- Paul Celan - Ölüm Fügü / 73
- Adrienne Rich - Nasıl Zamanlardan Geçiyoruz / 77
- Hasret Yılandı - Olası Olmayan / 79

YAZARLARIN DÜNYALARI:

- Maurice Blanchot - Mallarmé Efsanesi / 93

ÖYKÜ:

- Wassily Kandinsky - Hücre / 110
- Kıvanç Tanrıyar - Üçü Birlik Boynuz / 112
- Wassily Kandinsky - Görmek / 117
- Wassily Kandinsky - Neden? / 119

DÜZYAZI:

- İlyaz Bingöl - Nöroedebiyat / 122
- Mehmet Cevat Yıldırım - Leonora Carrington, Alice ve Nadja: Sürrealizmin Harikalar Diyarında / 136
- Haley Vasquez - Wallace Stevens: Doğadaki Anlam ve Unsurları / 150
- Alain Ferrant - Céline, Analist ve İçsel İğrençlik / 157



Dosya:

Jean-Pierre Duprey



Siyah Bir Güneş veya Olmaklığın Zorluğu: Jean-Pierre Duprey¹

“Bir anlatıda tad aldığım şey doğrudan onun muhtevasında bulunmuyor, hatta yapısında bile değil; ama daha çok o güzel güzel zarfta açtığım sıyrıklarda, çatlaklarda.”

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*

1 Ocak 1930'da Rouen'da doğdu; babasının nüfus dairesindeki bildirimine göre akşamüstü saat yedi buçukta. Kendisi ise “astrolojik” gerekçelerle 11.55'te doğduğunu iddia etti. Doğum saati ne olursa olsun, bütün çocukluğu o sıralar tedavisi henüz bilinmeyen hastalıklarla geçti. Kalın, kesif ve bütün ömrü boyunca içinde yürüyeceği Gecenin başladığı o günlerde, sıradan, gündelik olanın kapılarını kapatıp, kökleri insanoğlunun bilinmez karanlıklarına uzanan, ürkünç ama büyüleyici bir düş ve şiir dünyasına doğru yola koyuldu. Marazi bir hırsla okudu. Buna karşın bütün okul yaşamı başarısızlığın ve uyumsuzluğun öyküsünden ibarettir.

Sessizdi; taşın sabrını deneyen karanlık bir oda gibi. Doğumunu izleyen yılların gürültüsünü, savaşın vahşetini şiirindeki sessiz siyahlık ve deliliğiyle yenmeyi denedi. Rahatsız ediciydi, her merkezkaç kuvveti gibi. Hemen unutmanın kalın yorganını örtmek istediler bu yüzden üstüne.

¹ Bu yazı Jean-Pierre Duprey'in Ve Yayınları'na yayınlanan Kendi Kopyasının Ardında kitabının önsözüdür.

1945'te Rouen'da Corneille Lisesi'ne yazıldı. Edebiyat öğretmenlerinin gayretiyle ancak iki sene dayanabildi; iki senenin sonunda lise müdürü bir mektupla ailesinden çocuklarını okuldan almalarını talep etti. Birkaç sene sonra nihai bir kopuşla sonuçlanacak olan, babasıyla kıyıcı bir kavganın da nedeni oldu bu. O iki yılın tek ama kurucu kazanımı, Jacques Brenner adlı, edebiyat militanı, zarif bir yazar olan öğretmenin sayesinde tanıştığı Rimbaud şiiri, genç şairin içine tinsel, yazınsal altüst oluş ve infilakları bırakıp, yaşamının bundan sonraki bölümünün konturlarını kalın çizgilerle belirledi: "Günün sonunda rastladım sana, ebedi yoldaş, ellerinde bir işkence aygıtının dinamizmi vardı, çınlayan bir keman olan göğsünde isyandaki bir kavmin çığlıkları" şiiriyle selamladı karşılaşmalarını. Rimbaud'yu çağırان dışarlardı; o ise kendi içselliğine kaçmak için aldı tek çağrıyı. Sık sık görmeye devam ettiğı öğretmeni, Lautreamont, Alfred Jarry ve Antonin Artaud'yu da tanıttı genç Duprey'e. Çok sevdi Artaud'yu; şiirlerinin bazılarını Duprey le momo diye imzalayacak kadar. İkinci Dünya Savaşı şairin genç ve kırılған dimağında silinmez izler bırakarak sona erdi.

Fakat iki savaş arası başat yazın akımı olan sürrealist hareketin genç şair üzerindeki biçimleyici etkilerinin altını çizmeden onun şiirini anlamak mümkün değil. Sürrealizm bir okul değil ve kendi etki alanı içinde üreten yazarlardan, şairlerden herhangi bir ilke veya dogmaya bağlılık talep etmedi hiç. Kapalı kapıların kilitlerini kıran ve hayal gücünü belirli ahlaki sınırlar içinde tutmaya çalışan tutuculuğa cepheden savaş açmış bir beyinler konglomerası sürrealizm. Bir biçime, özel bir yapma tarzına indirgenmesi mümkün değil. Bundan dolayıdır ki her "üyesi" kendi haçını yine kendine ait olan sesiyle taşıyabildi. Ama yukarıda işaret edilenlerle çelişkiye düşmeden bir gerçeküstücülük ruhundan bahsetmek mümkün; Jean-Pierre Duprey'in şiirini özgürce inşa edebileceğı yolun üzerindeki her türlü engeli süpürüp atan devrimci bir ruhtan.

Siyah, Jean-Pierre Duprey şiirinin rengini; delilik, yıldızlar (karanlık yıldızlar), batını yalnızlık (yani kendisi, özellikle gözleri bundan inşa edilmişti) izleğini, insan ruhunun ışık almaz ürkünç köşeleri, kurtlarla dolu karanlık küfür ormanları da bu şiirin uzamını oluşturur. Bütün saplantılarını, yaşamla kafasında yuvalanmış olan arasındaki iflah olmaz ikiliği, inşa ettiği söylemin (langage) sihirli iskelesiyle sezgisel, algısal olandan şiir-kavrama doğru taşıdı; bir falçata gibi kullanılan muhteva-imge-öbekleri, zarfta açtıkları yara ve derin sıyrıklarla içlerinin kara ışığını sızdırdılar; yaşamaya tahammül edemediği imkansız gündelik böylece mümkün hale geldi. Sanki bir masal oyunun kurallarını yazıyormuş gibi...

On altı yaşındayken şiirlerini Marsilya'da bir dergiye yolladı. Dergi redaktörü coşkuyla genç şairi selamlayıp şiirleri hemen yayınladı. Zamanın diğer marjinali André Breton'un kendisini keşfetmesiyle yazın dünyasında topal ördeklere ayrılan bölümde yerini aldı.

1948 yazının bir öğleden sonrası, Normandiya'da bir plaj, plajda uzanmış adı Jacqueline Sénard, güzelliği düşsel bir kadın; Duprey'in müstakbel deli aşkı. Karşılaşmalarının kıvılcımları daha plajda yere düşmeden okulu bıraktı, Rouen'ı terk edip Paris'e yerleşti. Ona yakın olmak için. Bunu izleyen ilk günlerde nefes nefese "Kendi Kopyasının Ardında"yı bitirdi.

André Breton Paris'te, Sürrealistlerin müdavimi olduğu bir kitapçıda (la Dragonne) rastladı Duprey'in postayla yolladığı bu elyazmalarına. Okur okumaz da yazdı genç şaire. Duprey'in ölümüne kadar sürecek dostlukları böyle başladı.

Tıpkı Artaud gibi şiirleri La NRF (La Nouvelle Revue Française) tarafından reddedildi. Küçük ve marjinal metinler (Sade, Kafka, Paulhan) yayımlayan bir yayınevi olan Le Soeil Noir ise coşkuyla ve hemen, ilk kitabını yayımlamayı kabul etti.

1951 yılında birdenbire - 1959'a kadar sürecek olan - şiiri bırakma kararı aldı. Heykeltıraş olmak için önce Paris sonra Pantin'de atölyelerde çıraklık yaptı. Çok çabuk ve herkesi şaşırtan bir hızla ilerledi. Şiiri heykel olup cisimleşti, metal, çamur, mermer suretini aldı. Bütün yeraltı varlıkları, karanlık ormanların sınırlarında yanıp sönen korkunç gözler pençe-varlıklar olarak vücut buldular. Alain Jouffroy bu yedi yıllık süreyi Rimbaud'nun Harrar çöllerindeki inzivasına eşdeğer buluyor.

Yukarıda işaret ettiğim çerçeveden mülhem olmak üzere, hiçbir zaman tam olarak sürrealist akımın içinde olmadı şiiri; uzağında da değildi - elyazmalarını yalnızca André Breton'a yolladığını unutmamalı-; gerçeküstünün de ötesine uzanmaktı kaygısı -veya onun sürrealistliği umutsuz bir gerçeküstücülüktü, savaştan değil-; sadece bütün güneşleri siyaha boyayınca kadar sürdürdüğü, sayfadaki kiminle ve neyle olduğunu bilmediği o soluk soluğa yarış ilgilendirdi onu. Buna rağmen, belki de biraz Breton'un etkisiyle her tür sürrealist kalkışmanın da içinde oldu Jean-Pierre Duprey: 1959, André Breton ve arkadaşları sürmekte olan kirli, sömürgeci Cezayir savaşına karşı yoğun bir kampanya içindedirler ve Duprey'e bir ucundan tutması için çağrıda bulunurlar. Bildiri dağıtmayı ve afişleri yeterli görmeyen Duprey 'somut bir eylemde' karar kılıp 'sömürgeci ve emperyalist savaşın' aleti olarak nitelediği orduyu protesto etmek için Zafer Tak'ı altındaki Meçhul Asker anıtının alevlerinin üstüne o gün içtiği tüm biraları işedi. Tutuklandı, mahkum oldu, hapiste yattı, sonra hapisneden alınıp akıl hastanesine konuldu. Şiiri koyulaşmış göksel bir deli olarak çıktı hastaneden; şairi normalleştirme girişimlerini başarısızlığa uğratarak.

Şiir belagat değil, kirliliğe ve küfre hem hakkı hem de ihtiyacı var. Vıcık vıcık, insanın her tarafına yapışan ortalama, her “değer”e saygılı duyguların serpildiği bir söylem alanı ise hiç değil. Her çağın kendi bağrında inşa ettiği “evrensel ahlak”, şiire varmayı uman yazar varlığın hedef tahtasında olmak zorunda. Duprey’de bu olgu on altı yaşında bilince çıktı. 7 Kasım 1946’da yazdığı şiire “Ölümün Savunusu” adını verdi, Katolik yaşam dogmalarına dil çıkarmak ister gibi. Yukarıda andığımız Meçhul Asker anıtının üzerine işeme eylemi de aynı cümleden olmak üzere değerlendirilmelidir.

Duprey’in yapıtının okunmasından çıkan sonuçlardan biri de -belki en bunaltıcı olanı- hiçbir genç dimağda umutsuzluğun bu denli yoğun bir biçimde görülmemiş olması gerçeği. Her ne kadar doğup büyüdüğü toplumsal, tarihi koşullar bir derece bu hali açıklasa da şiirinin bu durumu hiçbir ahlaki yargı, suçlama ve yakınma doğurmadan içermesi benim açımdan bir gizem. Belki de vardığı mucizevi olgunluğun (şiirsel olanı) bir işareti.

“Ölüm için bir iştah yok içimde, sadece olmamaklığın iştahı var” diyordu Antonin Artaud. Jean-Pierre Duprey için kendisinin bir bitişi, bir sonu olarak ölüm düşüncesi o noktaya kadar olan her şeyi karanlık hale getiriyor; bir tür diyalektik baş dönmesi, onu yaşamla olan ilişkisinde büyük bir sessizliğe batıran. Yapıtındaki büyük gece de bu.

J. P. Duprey ömrünün son günlerinde deliliğin ve tarifsiz acıların dehlizlerinde dolanıp durdu; benliğindeki yırtılmayla, nefes alıp vermenin varlığını geri dönölmez eşiklere kadar sürüklemesine değin derinleştirdiğı o yırtılmayla. Yaşayanlar ve gölgeler (çoğı zaman aynı şey!) arasındaki serüvenini yirmi dokuz yaşında, her şeyi kendisiyle imzalama kaygısının mantiki sonucu bir intiharla noktaladı: 2 Ekim 1959, son kitabının elyazmalarını zarfa koydu, üzerinde André Breton'un adresi. Dışarı çıkmak üzere olan karısından postalamasını rica etti, atölyesine indi, çalışma masasının yanındaki iskemleyi aldı, tavanı kateden kirişlerden birinin altında üstüne çıktı, urganı kirişe bağlayıp boğazına özenle ilmiklede (bir şiirin bitmeden önceki yüzüne benziyordu elleri), sonra kararlı bir biçimde iskemleyi tekmeledi.



JEAN-PIERRE DUPREY (ÇEV. MEHMET BAĞIŞ)

Erkek Tadı

Taşları değiştirebileceğim güçler verin bana
Etimden başka şeylerle
gözlerimi inşa edebileceğim
ve havanın renginde kemikler;
ve dönüştürün beni boğan havayı
kapı kapı valizimi taşıyıp
onu soluyan bir nefese;
o nefesi düşünüyüm böylece :
başka bir kapı ardında gülümseme.

Nefret edilesi erkek tadı.

Aslında, bir el
Sadece hafızasını
yaşlandırmak için titrer;
diğeri yaşanır taşınmış olmaktan
durmaksızın hayattan, batırdığından beri dünyanın onu
hiç birbirlerine benzemeden her an
kendilerini sonsuzluğun kararmış
heybesinde bulan, zamanın ve anın
tarihine



Jean-Pierre Duprey, *The Possible of the Crystal*, 1993



Kendinde Başkası ya da Bir Şairde Kopyası Sorunu

Bazı yazı türleri kendini adama gerektirir konusunun bir daha tekrarlanmadığı türlerdir bunlar. Benim derdim analitik girişimi, onu dile getirme konusundaki temel yükümlülük ile birlikte- “zorunlulukların en acımasızı haline gelen bu özgürlük²-ve bir Başkası’nın dayatması altında doğmuş gibi görüldüğünde şiirsel yazıyı karşılaştırmaktır. Jean-Pierre Duprey’ in kopyaları da işte bu türden.

Şiirin belki riskli bir girişim olduğunu belirmek gerekir: nefeslenmeye fırsat vermeyen sıkı okumalar gerektirir; kimi zaman karşılaştığımız bir yazı bizi değiştirir, başkası kılar ve her koşulda yaralamadan bırakmaz bizi. İlk kelimelerinden itibaren Duprey bizi şairin bir kâhin olduğu ve Rimbaud’nun kelimelerin içine nüfuz ettiği yakıcı, zonklayan, sanrılı bir evrenin içine sokar. Nefesimizi tuttuğumuz sürece, hiçbir şey sınırları zorlayan bu yazıyı durduramaz. Bu şiir halüsinasyonun hızına ulaşır, yalvaçsı görüler³ sıraya dizilir, sözcükler şaklar, oldukları gibidirler; berrak, yapmacıksız: “Kafamın zili çaldığında kelimeleri karşımda bulurum⁴”

¹: Öğretim Görevlisi, Paris Üniversitesi 13, (UTRPP.EA 3413).

²: M. Blanchot, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s. 348.

³: “Les visions” (Ç.N.)

⁴: J.-P. Duprey, *Kendi Kopyasının Ardında, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s. 207.

Özge Bir Adam

1930 yılında Rouen’da doğan Jean-Pierre Duprey kısa zamanda kendini “kenarda” bulur. “En Marge” (Kenarda) tam 16 yaşında yazdığı metinlerden bazılarını yayınlayacak olan derginin adıdır. Gerçekten de çocukluğundan itibaren, diğerlerinin yanı sıra daha çok anoreksiyada kendini gösteren bir bitkinlik haliyle kenarda bir yerde, dünyanın dışında, hayata yabancı gibi görünür. Çok erken zamanda yazma eylemine geçemeye ve böylece siper almaya karar verir. Aile ortamından kaçarak, bazılarının şizofren olarak yaftalayacağı ve bize gerçeklikten azade iç dünyaya dönük bir eser olarak geri dönen, kendinde namevcut bu tuhaf yabancıya dönüşür. Durumunun farkında olan biri olarak bu özgürlük için yüksek bir bedel ödeyeceğini biliyordu: “Hayat bizi kabul etmiyor [...] Ona uyum sağlamakta zorlanacağız.” “Kara Güneş”in okurlar tarafından memnuniyetle karşılanması da onu melankolik yapmaya yetmez, yakasını bırakmayan ölüm saplantısı içinde- 12 Ekim 1959’da canına kıyacaktır- hayatında olmadığı kadar derin acılar içine saplanıp kalır.

Kopya oynadığı bir şey değil, ya da özellikle birincil olarak değil, oynandığı, üzerinde oynayan bir şeydir. Çok erken yaşlarda, yazma eylemini fantasmalarını yansıtacağı bir alan olarak bulacaktır, hatta bu onun için tek çıkış yolu olacaktır. Parçalanmış bir benliği yeniden bir araya getirme girişimi olan yazma eylemi. Jean-Pierre Duprey her zaman tuhaf, parçalı bir dünyanın içine dalmış durumdadır.

Oldukça sarsıcı bir durum içinde bulur kendini: 1944’de, bombardıman altındaki Rouen kentinde, bir lise öğretmeni öğrencilerine kurtarma ekibinin çalışmalarına katılmayı önerir. Kurtarma faaliyetlerine gönüllü olarak katılan Jean-Pierre, "günü bütün cesetleri toprağa verebilmek için parçalanmış uzuvlarını yeniden bir araya getirmekten" perişan bir halde döner. Travmatik sahne ya da gözlerinin önünden gitmeyen bir anı, öyle görünüyor ki, durum ne olursa olsun, bu umutsuz “tamir” görüntüsü, yazılarında sürekli tekrarlanır durur. Dilde yaşamak onun için bedeninde yaşamaktan daha anlaşılır olurdu? Çok genç yaşta şöyle yazmıştır: “Vücudumun içine girdiğimde çıkardığım sesi işitiyorum [...] Ellerimde yaşamayı tercih ederim.”⁵

Bedeni boş bir kabuk olduğu için tuhaflık düzeyinde deneyimler yaşar: “Bedenimi içinden kaybettim [...] ellerim tırnaklı gözyaşlarıyla ağladılar.”

Metinlerinin tuhaflığı hem “otomatik yazıyı”⁶ hem de düşsel anlatıyı andırır ama özellikle sanrıyı. Yazar ve okuyucu bir düşün değil belki de kısıcılığın temsil edildiği bir tiyatrodaki bir dram seyretmektedirler: “Çarkın acımasız hazzı hoşuma giderdi [...] gel, işe koyulmak için artık sadece senin kafanın dişli çarkını bekleyen bir kemik parçalama makinem var.”

⁵ A. g. e. s. 179.

⁶ L’écriture automatique; sürrealizmde, akıl ve mantığın denetimini dışlayarak başvurulmuş bir yazma yordamı. (Ç.N.)

Özdeşleşme çok boyutlu. Rimbaud onun için bir vahiy niteliğinde zira metinleriyle karşılaşınca bir daha asla kendine gelemeyecek. “Şair olmaya” kesin karalıdır. Bu arzudan ya da bu itkidenden geri dönmeyecektir. Kendisine şair dışında başka bir şey denilmeyecekti. Bu andan itibaren, Duprey için de artık “Ben bir başkasıdır.” ‘Hayvanlar dünyası’ndan etkilendiği Lautréamont’un da sesini duyar; buna *Kurt* Adamın rüyasındaki beyaz kurtlar da dahildir. Bunun yanında kimi zaman Poe, kimi zaman Jarry ya da Artaud’dur; o zamanlar yazdıklarını “Duprey le momo” olarak imzalar, Antonin gibi bu başkasının kelime dağarcığını ve biçimini bilinçli bir taklitten kaçınarak daha çok bir tür hayranlıkla büyülenerek benimser.

Sözün kısası Duprey “vahiy bildiricisi” ve tetikleyiciden başka bir işlevi olmayacak bu “başkası”lara saplanıp kalmayı, onları sürekli bedeninde yaşatmayı arzulayan, onlardan ilham almış biri olmaktan vazgeçmez. Duprey onların sesinin kalemi olur, onların zorlaması ile yazar. Daha küçük “başkası”ların oluşturduğu bir kalabalığın çağrısını hisseder: “Yoldaşlarım bana daha ileri gitmemi haykıracak olan canına kıymışlar ve asılmışlar olacak.”⁷

Çok erken yaşta varlığını hissettirmiş bir ölümün hayalini kurar. 17 yaşındayken yazdığı şu şiirinin tanıklık yaptığı gibi, ölümü ile ilgili kehanet bildirilir ona: “Senin yüzünden, canım ipe çekilmiş dostum, üvey kardeşim, iç sıkıntımın yoldaşı, daha önce görülmüş olanı, daha önce yapılmış olanı, daha önce yaşanmış olanı inkâr ettim.”

⁷ J.-P. Duprey, *Kendi Kopyasının Ardında*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s. 56.

Kaderi daha önceden yazılmış, belirlenmiştir.

Bu kopyaların ve maskelerin arkasında öznenin izleri vardır. Temel soru kimin konuştuğudur. – “Bu ben değilsem, bir kardeş mi acaba?” Bu soru başka soruları da doğurur. “Ben’in içindeki gerçekten ben miyim? Gerçekten ben kendimin içinde miyim? Ama ben ne demektir? Bizi öldüren bu sınırsız sevinç nereden gelmektedir?”

Bizim jargonumuzda köken saplantısı olarak adlandırdığımız bu çukur sevgisini akla getiriyor. Doğmak ya da doğmamak.

Hangi ruh ayaklarının ucuna basarak bizi sessizce terk etti? [...] hangi sırda doğdum [...] kurt kafam sürekli buradaki mevcudiyetimin köklerinin ülkesini arar. [...] yaşayan her kim olursa olsun sırrını kaybeder⁸

Cevap gelecekte değil özlemini duyduğu doğum öncesindedir. Fantasmalarından birinde, “Adamın biri kendi sesini tanımadığı ormanda konuşarak ilerliyor” der. Bir başka dikkat çekici sahnede “parçalara ayrılmış başsız bir kadının kafatası üzerine devrilmiş boş bir tasın kamburu” der.

Yazılarını halüsinasyonlar, mekânı dönüştüren aynalar baştan sona kuşatmış ve istila etmiştir:

Geliyorlar! Geliyorlar! [...] ve ben gözlerimin her yerde kulakları olduğunu ve kulaklarımın da her yerde bedenleri olduğunu söyleyemiyorum. Aynaların artık yansıtmadıkları ve çukurlaşmış yüzlerden kendilerini korudukları gecede cisimleşiyorum.

⁸: A. g. e. s. 71, 283, 78.

Bütün duyuların alt üst edilmesi söz konusudur, dolaşıklık ve itkisel çözülmüşlük arasında. “Gözlerim nefesimi kesti, ellerim ağladı [...] bir ölü vitray göz kapaklarımın arasından konuştu.”

Her itki bir başkasının dilini konuşuyor gibidir. Şu satırlarda olduğu gibi: "Gözlerinizi kulaklarınıza açın" ve "yüzlerimiz ısiran eller, ve kalplerimiz ortak dişlere sahip özdeş anahtar-çeneler olacak " ya da şu satırlarda: Hala mümkün olan gözlerimle duvarın kesif şarkısını dinliyorum⁹" karışır bu duvarda birbirine eşduyumların ve valiz-kelimeler. Kendimizi göremediğimiz ayna geçtiğimiz boşluk haline gelir:

Denizin yüzeyini değil, derinliklerini, oyuklarını, canavarlarını, hayaletlerini görenlerdenim, gözleri ufka doğru yolculuğa çıkmışlardanım.

Dışsallığın konumunu doğrulayan bu cümle bana Jacques Rigaud’nun 1935 yılında bir soruşturmaya cevap olarak verdiği formülü hatırlatıyor: İntihar bir çözüm müdür? “Hepiniz şairsiniz ama ben ölümün tarafındayım.” Jacques-Pierre Duprey’ in sergilediği tavır buna son derece yakındır. Çok eski bir “görü”yü akla getiriyor. “Her şeyin-mobilyalar, duvarlar, ışıklar, lambalar-her şeyin kargaya dönüştüğü küçük bir şatodayım.” Şimdi de E.A. Poe’nun sesi duyulur: “Benimle konuşuyorlardı. İlgisizdim ben.

Metaforları ölümü dile getirmeye çalışır:

Günler ve geceler sonunda bizi alıp götüren bir ip [...] Ölüm... göbeğimdeki bir düğme ve ona basarsam saat-ceset kendini duyuracak. [...] Kadran yerinden çıkarılmış halde gece yarısı ve kendimi bir deliğin içi gibi hissediyorum. Sökülmüş kadranda saat gece yarısı ve ben kendimi bir deliğin içinde hissediyorum¹⁰.

⁹: A. g. e. s. 117.

¹⁰: A. g. e. s. 55.

Yazma eylemini kendisi için nasıl bir anlam ifade ettiğini kendisi çok iyi dile getirir:

Kelimelerinde cinayetler işliyorsun. Havada asılı duruyorsun seni sadece bir gün kopacak olan siyah bir ip tutuyor, kopacak ve seni bedeninin taşıracığı denizin dibine yollayacak¹¹.

İnsan yalnızca senaryonun kesinliğini, fantasmaının düzenleniş biçiminin farkına varabilir: "Benim tüm metinlerim, Eser'in büyük sayfalarında uç uca sıralandığı silintilerdir."

Yanlışlıkla yaşayanların arasındaymış gibi görünenlerin açık bilincine, uyanıklığına sahiptir:

Ben olduğunu sandığım şey [...] ben değil, burada değil, ama neyi yok etmeli? [...] konuşuyordum, konuşuyordum ve bu benim hayaletimdi, toprağın başından saydam ayaklarına kadar böyle dolaşıyordum¹².

Kafasını bütünüyle kelimelerle bir ilgisi olmayan gerçeği dile getirmek görevine takmış olarak sürekli tetiktedir; asıl dil eksikliğine saplanıp kalmıştır. Düşüncenin bu hızlanışında riske girenleri de kendisiyle birlikte sürükler. Duprey'le var olmama sarhoşluğuna benzer bir ölümle yarenlik duygusu yaşarız. Doğmuş olma hatasını nasıl düzeltebiliriz? Bu galakside "ayaklarının sıkışıp kalmış" olmamasını dilerdi. Kazazedeleri var olma tehlikesine karşı uyarmak söz konusudur. "Bu arada, kelimelerimiz boş ve ölümler onların yerini almazlar¹³"

¹¹: A. g. e. s. 56.

¹²: A. g. e. s. 221, 224.

¹³: A. g. e. s. 70.

Maske bir gülümsemenin ardına sığınmış büyük namevcut, yaşayanları kandırmak için ara sıra ortaya çıkar:

Patlıyorum ben. Hayaletler her yerde çoğalıyorlar, elbette, yaşayanlar hilkat garibes...üstelik saat de, zamanın dizini, orada. Saatin kenar boşluklarında isimleri okuyorum ve kaypak topluluğun iplerini yalnız kendime çekiyorum [...] Yerimi anlaşılmaz bir şekilde içimde yaşayan tavan aralarıyla dolu bir uykuya, çiğ örümceklerden oluşmuş bir yatağın üzerine süngerleşmiş bir beyne bırakıyorum¹⁴

Bu sahnelemede hiçbir şey tesadüfe bırakılmamıştır: Artık “değişmeyecek olan saat H¹⁵”ın bekleyişi içindedir, oysa tesadüf “yirmi altı ışımalı fener-alfabe” biçimini almıştır: edebiyatın bu gerçek pratiğinde, her şeyi yazmak, bu yeni mekân-zaman içine her şeyi sığdırmak söz konusudur. Sıfır takıntısının tanıklık ettiği gibi hesap edilemeyi hesap etmek, bakma ve bakılma itkisi¹⁶nin gerçekleştiği hiçi/hıçlığı seyretmek için, ölüm deliği ve yokluk deliği gibi delikler açmak söz konusudur.

Geceyi, hıçlığınızın tam boyutunun üçlü bir kanıtı haline getirmek için iyi ölçmeniz gereken [...] büyük deliği aracılığıyla düşünün [...]Hiç olmamış günleri, hiç olmayacak geceleri, gecelerin gündüzü açmak için yoksun oldukları anahtarları ve hiçbir şeyi eksik olmayan bir şeyi yapmak için eksik olan her şeyi sayıyorum¹⁷

Duprey dekoru kurar:

Vücudunun gözleri olmayacaktı ve kanın içinden bakmak için alt kısmına kırmızı bir ayna vidalayacağım yapılandırılmış kulaklarından beni görecektin [...]. Her şey bizi, benim bir hiç olduğum, Hıçlığın bir hiç olduğu, bizim hiç kimse olduğumuz ve yokluğun benliğimin dibinde bizzat kendimiz olduğu bu yere düşmemizin önünü açtı [...] Seyircileri, görebilecekleri şeyin aslında gözlerimizin arkasında olup bitenlerle oldukça uzak bir ilişki içinde olduğu konusunda uyarıyorum¹⁸.

¹⁴: A. g. e. s. 222,223.

¹⁵: A. g. e. s. 98.

¹⁶: La pulsion scopique : (Psikoloji) Bakmak ve bakılmak arasındaki diyalektiği aşamalandıran dürtüyü tanımlar, özellikle ayna evresinin gelişimi sırasında. (Ç.N.)

¹⁷: J.-P. Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s. 211

¹⁸: A. g. e. s. 70, 147.

Zira o, dil konusunda tongaya düşmez, gösterene bütünüyle boyun eğen biri değildir ama varlığının iğrençliğinin gerçekliğini kabul eder, katlanır buna: hiçlik için bir varlık, ölüm için bir varlık.

Yazma eylemi burada hazzın kaynaştığı yerdir. Bu noktada Lacan'ın Joyce¹⁹ üzerine çalışmasıyla bağlantı kurmamak olur mu? Ancak Duprey 'de dili bozmak, kelimeleri ezmek, kesmek söz konusu değildir, onun derdi onları onarmak, kendi formülüne göre manivelaya geçirmek gibi şeylerdir. À trouble Tour ya da La descente aux enfers'de durum böyledir. O yüzden bu, kendi içinde donmuş sabit bir dili alt üst etme, Gerçek, Simgesel ve İmgesel'in gerekliliklerinin gelişigüzel birbirine düğümlenmiş görüldüğü parçaları bir araya getirme sorunudur.

Dayanılmaz olanın düzenine ilişkin çok fazla gerçekliğe göndermede bulunuyor gibi görünen bu çok zengin yazı, çok büyük bir açıklığa tanıklık eder: sanatçının hayatı ve eseri kaynaşır; böyle bir "yazı" daha çok imgelerle düşünmeyi andırır: kurtların, sfenksin, yengeç-kedinin, örümcek-kadının çok az sansürle ya da hiç sansürlenmeden öne çıktığı Resimli Hayvanlar Kitabı'nda olduğu gibi. Duprey'nin dediği gibi, o yalan söylemeyi, allayıp pullamayı bilmez: taviz verecek, uzlaşacak, uyduracak biri de değildir. Hile yapmak söz konusu olamayacaktı, sonuna kadar düşünmek, düşüncesini yaşamak gerekecekti. Kendi payına Mallarmé bunu şöyle böyle görmüş, hayal etmişti-“düşüncem düşünüldü²⁰”- Duprey ise, durum kendini ona dayatınca ona göre hareket etmiştir. Bu Freud tarzı şu formülü akla getirir: “Düşünmek ve yaşamak bir bütündür²¹.”

¹⁹ J. Lacan, «Joyce le symptôme », L'Âne, n° 6, s. 3.

²⁰ S. Mallarmé, lettre à Cazalis du 14 Mayıs 1867, dans Correspondance complète, 1862-1871, Éditions Bertrand Marchal, 1995.

²¹ S. Freud (1926), « Le matériel d'origine infantile, source du rêve », dans L'interprétation des rêves, Paris, PUF, 1967, s. 168.

Dayanılmaz olanın düzenine ilişkin çok fazla gerçekliğe göndermede bulunuyor gibi görünen bu çok zengin yazı, çok büyük bir açıklığa tanıklık eder: sanatçının hayatı ve eseri kaynaşır; böyle bir "yazı" daha çok imgelerle düşünmeyi andırır: kurtların, sfenksin, yengeç-kedinin, örümcek-kadının çok az sansürle ya da hiç sansürlenmeden öne çıktığı Resimli Hayvanlar Kitabı'nda olduğu gibi. Duprey'nin dediği gibi, o yalan söylemeyi, allayıp pullamayı bilmez: taviz verecek, uzlaşacak, uyduracak biri de değildir. Hile yapmak söz konusu olamayacaktı, sonuna kadar düşünmek, düşüncesini yaşamak gerekecekti. Kendi payına Mallarmé bunu şöyle böyle görmüş, hayal etmişti-"düşüncem düşünüldü"²²- Duprey ise, durum kendini ona dayatınca ona göre hareket etmiştir. Bu Freud tarzı şu formülü akla getirir: "Düşünmek ve yaşamak bir bütündür"²³.

Bu düşünce kendini boşaltacak kadar ileri gidecek, uçurumun pratiğine ve kişiliğinden sıyrılma, tarafsız olma hissine varacaktır. Jean-Pierre Duprey ise teknik kaygısı gütmekten ve etki arayışına girmeden, tam anlamıyla dilin son noktasına gitmek anlamına gelen bu keşfe, dibe vurmak pahasına da olsa, balıklamasına dalar. Mallarmé söylemi kokan bu serüven, kendine özgü şiir krizi, şu an söylemekte bir sakınca görmediğimiz gibi, bir tutum ya da bir tavır hariç her şeydir.

İnisiyatifi kelimelere vermek, dili boydan boya geçmek burada kör, aynı zamanda bilinçsiz bir şeyi ima eder: Burada, umutsuzluğun sonuna kadar gitme söz konusudur, herkesin aşırı geleneksel bir tavırla, ama radikal bir bağlılıkla söylediği gibi, boyun eğdiğinden²⁴ değil.

²² S. Mallarmé, lettre à Cazalis du 14 Mayıs 1867, dans Correspondance complète, 1862-1871, Éditions Bertrand Marchal, 1995.

²³ S. Freud (1926), « Le matériel d'origine infantile, source du rêve », dans L'interprétation des rêves, Paris, PUF, 1967, s. 168.

²⁴ Alain Jouffroy'un Son ve Tarz'ın önsözünde belirttiği gibi: "Bir şair XX. yüzyılın tam ortasında, Les Chimères'den bu yana görülmüş olan en sarsıcı şiirlerden bazılarının yayınlandığını gördükten sonra intihar ettiğinde, bu umutsuzluğa teslim olduğu değil, onu üstlendiği, kelimelerinin ağırlığına iradesinin ağırlığını eklediği, kendisine ait olan yalvacı görülerinin doğallığını bir jestle nesnelleştirdiği, imkânsız bir deneyimin doğruluğunu kaniyla onayladığı anlamına gelir."

Jean-Pierre Duprey'in yazılarından büyük bir varoluş acısı ve “kefenlerden müteşekkil bir birliktelik” içindeki aşırı yalnızlık izlenimi yayılır. Arkaik kaygılarını sanki onları kovmak istemiş gibi anlatır ve şu biçimde belirtir:

Bana gelince, kendimi bir başkasının kanından bir kurdeleye bulamaya hazırım, ama önceden, ölü bir insanın yarısından daha ağır olmayı diliyorum [...] Ölmek kelimesi bana kuşkulu görüldüğü için! Ölümü arıyorsunuz, o yok, bir çıkış yolu arıyorsunuz, o yok, bir müebbet zindanının içinde değil misin sen ?

Sonradan kelimelerden kuşkulanmış mıdır? “Sus! konuşma, ya da ölümüne konuş! Var olmadığımıza göre bu da aynı kapıya çıkar.”

Duprey için 1951'den 1953'e kadar heykel ile yoğun ilgilendiği bir sessizliğe geçiş dönemi olacaktır: Bir şair olarak olduğu kadar bir heykeltıraş olarak da "esinlendiğini" dışa vurur; öğrenecek çok şeyi olmadan "bilmektedir", sanki burada yine yaratıcı düşüncede bir yükseliş olmuştur. Bedeninde her zaman hayaletler yaşayacak ve: Eğer görünürlerse, hayaletler metal düzleminde boğulmuş yarımayın parlak rengine sahip olacaklar.”

Kâğıdın üzerine düşürdüğü şeye başka bir şekil mi vermek istemiştir? Bu noktada, Artaud gibi o da kelimelerin ötesinde işaretler arıyor gibidir.1959'da ciddi bir kriz geçirir ve hayat arkadaşı Jacqueline ile büyük bir gerilim yaşar. Cezayir savaşı sırasında, yalvaçsı görüleriyle şiddetli bir şekilde yüzleşir: korkunç varlıklar görür, kafasını duvarlara vurur, kendini kanatıncaya kadar yaralar. Sergilenen entelektüel tavırlardan rahatsızlık duyar: Bu bağlılık biçimi ona uygun görünmemektedir. Yazmak artık var oluş acısını, düşünce ve imge akınını zapt etmek için yeterli görünmemektedir, dil duvarına toslar.

Réincrudation²⁵ adlı bu metinle edebiyata dönüş yaptığında psikoza karşı gerçek bir savaş veriyor gibi görünür: Hala kendisine gerçeklikten bir şeyler kaldığını söyler, "görünmez bir katedral"²⁶. "Gündüzcül" dönemde elleri ona yol gösterir, bu da ona güven verir ve dünyada olmaktan mutlu olduğunu söyler. Gececil dönem olarak adlandırdığı dönemde, elleri buruşur ve birkaç küçük ceset daha doğurur ve uyku ile ölüm arasındaki duruma benzer rüya dönemi başlar: "fantasmalarım ruhumun karanlığını yansıttığı için oradaki konumum çok da kötü değil" der.

Aynı yıl, bedelini ağır bir biçimde ödeyeceği simgesel bir eylemde bulunur. Meçhul Asker anıtının önüne işer ama provokasyon olsun diye yapmaz bunu zira hiçbir tanık çağırmamıştır. Ama yine de herhalde fark edildiği için, şiddetle eleştirilir. Tutuklanır, hapse atılır ve daha sonra, onun gözünde en kötüsü, Sainte-Anne'a nakledilir: "Katillerle birlikte olmayı tercih ederdim" demiştir bununla ilgili olarak.

Breton'a Son ve Tarz²⁷ adlı el yazmasını gönderdikten sonra, kesin kararını vermiş olarak eyleme geçer. Atölyesindeki bir kirişe kendini asarken, arkadaşı da onun bir mektubunu postalamak üzere postaneye gitmektedir. Burada temel fantasma hayata geçirilir: "fazlalık olan kafamı yoldan çekeceğim"²⁸ der ve sık sık şunu dile getirir: "Burada Bay H'nin cesedi yatmaktadır, bir çanın tokmağına dönüşmüş bir kemik yani [...]. İşe yaramaz çanlar gibi asılmış bedenler."²⁹

²⁵ Reincrudation, hermetik tekniğe özgü bir terimdir ve ham hale getirmek, yani olgunluğu niteleyen dönemden önceki bir duruma geri getirmek veya "indirgemek" anlamına gelir. (Ç.N.)

²⁶ J.-P. Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s. 180.

²⁷ La fin et la manière (Ç.N.)

²⁸ J.-P. Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s. 218.

²⁹ A. g. e. s. 73, 157.

Jean Christophe Billy Duprey'in "geceyi seçmediğini ama geceye maruz kaldığını"³⁰ vurgular. Kara şiirsel bir lüks değildir-ne melankoli ne şikâyet nede acındırma- ama gerçekten onu sıkı bir mengenedir: Onu boğan bu alçak orman, kopyanın yankısını üreten, kutsala saygısızlık ormanı. Son ve Tarz böyle biter (ya da bitmez)

Yüzüyorum gölgemde
Fazla siyah içi
Gölge mezardır
Rüzgârın yırtıp geçtiği³¹

Fantasma Yazısı

Duprey, başkaldırısında, son derece zor ve ölüme iten bir şeyler yaşar, sanat ve semptom arasında. Sormaya çalıştığım soru şu: onun için fantasma nasıl yazılır? Fantasma'nın bir belirsizlik taşıdığını biliyoruz: Ben bir erkek miyim? ben kadın mıyım? Diri miyim ölü müyüm? Bir şeyleri cisimleştirme arzusunu duyar, bu, eylemi harekete geçiren, her şeyi harekete geçiren karma bir psişik gerçekliktir. Bilinçaltındaki mektup, bir baskılamaya, her zaman kendi haklarını ileri sürmekle sonuçlanan bedenin hazzına tanıklık eder. Rüya yazımı metafora başvurur. Şair bunu sürekli bir fışkıрма halinde üretir. Mektup, tekrar yasası gereği konuşur ve Edgar Allan Poe'nun Çalınan Mektubu gibi her zaman muhatabına ulaşır (neredeyse). Şair, Elisabeth Roudinesco'nun "Bilinçdışı ve mektupları"³²nda bize hatırlattığı gibi, dil tarafından, "kayıp bir özne olarak, yazının gerekliliklerine tutunarak" üretilir.

³⁰: J.-C. Bailly, Jean-Pierre Duprey, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

³¹: J.-P. Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, NRF, 1990, s.226.

³²: É. Roudinesco, « L'inconscient et ses lettres », dans Repères, Paris, Mame, 1975.

Peki ya fantasma ve onun yazımı? Gérard Pommier³³ bize fantasmanın bir bulmaca gibi harfi harfine okunamayacağını hatırlatır. Ulaşılması başka yerde imkânsız olan bir hazzın gerçekleşme koşullarını hayal içinde sunar. Bunlar günlük yaşamı örgüleyen senaryolardır. Konu Jean-Pierre Duprey'nin gördüğü ve örneğin, lafi dolandırmadan yazdığı sahnelerden alınmıştır. Bu tuhaf metinler bağıntı ve bağıntısızlık arasında gidip gelirler. Fantasma yoluyla, bir düşünce oyuğunda sahnelemiş olan konu, baskılamayla kaybolmuş hazzı azıcık canlandırmaya çalışır. Tüm düşünceler durma noktasına gelir. Fantasma semptomda kristalleşir. Orada belki yazma bırakılır, Duprey' de olduğu gibi, muhtemelen başka bir eyleme geçilir.

Şiirsel fedakârlık pek çok yazarın ortak düşlemi yani kelimeleri şeylerle bağlama düşlemi olabilir mi? Kelimeler ve dünya arasındaki uçurumu kapatmak; sürrealist macera duvarları aşmak, kelimelerin çıkmazını zorlamak, hayallere dış baskıdan kaçan bir istikrar vermek ister. Kelimelerin gücü engelleri yok eder, bir gerilemeye, kendi içine doğru inişe izin verir, ki bu bazen çok pahalıya mal olur, daha önce gördüğümüz gibi, bunun bedeli uçurum, gece ve yalnızlıktır. Duprey, dünyanın düzensizliğini onarmak için hayatı değiştirmek istiyor gibi görünür:

Aksayan şeyin yerine sonunda bir dünyayı omuzlarıma attım, benimkiler değil, ama bu kemikten kıyafet başka bir zahmeti gerektiriyor [...] Bana taşları değiştirecek, kendime gözler yapacak bir şeyler verin ama bu etim olmasın³⁴.

Dille cebelleşirken, lanetli şair- ya da yazar - oyun oynamaz: bu bir lüks değil, kelimeleri şeylere uygun hale getirmek, gerçekliğin üstesinden gelmek için onlarla adım adım için mücadele etmektir. Bu bastırılmış haz Başkası'dan alınmıştır.

³³: A. g. e. s.213.

³⁴: G. Pommier, Naissance et renaissance de l'écriture, Paris, PUF, 1993.

Yazının öznesi kendi köşesinde tek başına hayaller kurmaz, Başkası'nın varsayımsal arzusuna cevap vermek için yazar ve çoğu zaman orada kanatlarını yakar. Özellikle düşünceye hükmedebileceklerini kabul edersek, bir bedel ödmeden kelimelerle oynamayız.

Bu eski bir paradokstur ve karşımıza kimi zaman bir can simidi kimi zaman da çıkmaz bir sokak olarak çıkar: Jean-Pierre Duprey için,söz konusu olan kopyaların söz geçirmekten daha çok kelimeleri teninin altına soktuğu bir bıçak gibi kullanmaktır: yazının içine dalmak, kendini değilse bile onu, yazıyı, kurtarmak ve düşüncesinin kontrol dışı fişkırmasına ayak uyduramadığında da ondan vazgeçmek, sonra da kelimeleri bir silah gibi kendisine çevirmek. Var olmanın uç noktaya vardırılmış acısına dokunuyor, sonra da parçalanmış bir bedenin fantasmaına varıyoruz: dışarının düşüncesi, içerinin düşüncesi, Bay H'nin çoklu bedeni, herhangi bir beyefendinin uzuvları koparılmış bedeni. Çoğunlukla “bedenini parçalamak” söz konusudur.

Bir ağaç, garip bir biçimde, damarlarım, tırnaklarım diye adlandırdığım şeylerin dalgalarını ve bedenim düşüncelerinin geri kalanını koparıyordu [...] ve her şey mideye indirildiğinde, beden patladı [...] sağ elimden, ki üç parça halinde yırtılmıştı, sessiz kuşlar çıktı³⁵

Başka bir sahnede şair dilin içinde yaşar ve bilinçdışının kurallarına uyar. Sözlerin efendisi olmaya (ve olmamaya) mahkûm edilen şair, sözcükler üzerinde çalışır, daha doğrusu sözcükler şair üzerinde çalışır, ona eziyet eder. Aslında, Duprey bu imgelerin üstesinden gelmeye, onları kovmaya çalışmaz. Bu, belki de daha çok onun için iç var oluş sıkıntısına karşı son kaçış rampası olacak, umutsuz, bir mizah biçimi, bir kara mizah olarak ortaya çıkar:

Boynumun etrafına dolanmış iple hayatını ören örümcek hangi umutsuzluğun timsahı çatlatacak derecede onu güldürdüğünü asla söylemedi.

³⁵: A. g. e. s. 205.

Ya da basitçe “hayaletler pencerelerde yiyorlardı”³⁶.

Yorum katmadan, ham halleriyle alacak olursak, nedenini özellikle anlamaya çalışmadan, bu yazılardan intihar düşüncesinin yükseldiğini görürüz.

Yazı eyleminin içinde bu tehlikeli niyet vardır: Adın bir şey olmadığı bir laboratuvardır. Bu da bizi şairlerin deneyimini ciddiye almaya, ölümün edebi büyüüne kapılmadan, Duprey'nin yeniden bir araya getirmeye çalıştığı cesetleri görmeye ve duymaya davet eder.

Onda düşe yatkınlık türünden bir şey mevcut. Fantasma onu birdenbire yakalayır, sözü hemen parçalanmış bedenlerin tarafına geçer. Sadece ölüm bu parçaları tekrar bir araya getirebilir (“parçalardan bütün ölüler yapmak”) İntihar eğilimi, bu fantasmatik ayrılma biçimini yeniden birleştirmek için nihai girişim olacaktır: “Kendimi dilimden asmak için bir ip gözyaşlarımı sökmek için de kerpeten getirin bana”³⁷. İşte içinde fantasma barındıran bir cümle. Başka birisi daha: “Bana uluyacak bir köpek, içimde yaşayacak bir hücre verin”³⁸.

Aynandan geçtikten sonra, Jean-Pierre Duprey olmayı takıntı haline getirdiği şeye, o göz kamaştırıcı gölgeye, bir kez daha dönüşmüştür.

Kaynakça

- BAILLY, J.-C. 1973. Jean-Pierre Duprey, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».
BLANCHOT, M. 1969. L'entretien infini, Paris, Gallimard.
DUPREY, J.-P. 1990. Derrière son double, Œuvres complètes, Paris, NRF, Gallimard.
FREUD, S. 1926. L'interprétation des rêves, Paris, PUF, 1967.
LACAN, J. 1975. « Joyce le symptôme », dans Autres écrits, Paris, Le Seuil, 2001.
MALLARMÉ, S. 1945. Œuvres complètes, Paris, Gallimard.
POMMIER, G. 1993. Naissance et renaissance de l'écriture, Paris, PUF.
ROUDINESCO, É. 1975. « L'inconscient et ses lettres », dans Repères, Paris, Mame.

³⁶: A. g. e. s. 205.

³⁷: A. g. e. s. 205.

³⁸: A. g. e. s. 208.



Yüzünde İfadenin Kırığıyla

“Yıkılın karşımdan, dahil değilsiniz oyuna! O kadar karanlık ki etraf oyulmadı hiçbir zaman haritalar. Yıkılın karşımdan, dahilsiniz oyuna. Güneş asla gündüzün getirdiklerinin bir parçası olmadı yeryüzü ise sadece bir kıvrım, yaşlılığa özgü. Yediği sadece hiçliktir atomu seven birinin. Sanan biri ilerlediğini bir yolda bedenine ancak yorgunlukla kavuşur.

Bulmuştum yine de heykellerde et... ve dokunulabilir bir şey, içine sokulan, eli, bu eli, elimi bırakmayan

Ama el, bir hareketin gölgesi, asla terk etmemişti dünden hevesli bu kabri, bu büyük koğuşt, başkalarıyla dolup taşan, dolu tıka basa, dolu...

Bir büyük koltukla, davet etmeyen kimseyi...

Nakışlı anahtarla, açıklaması olmayan bir şeyin,

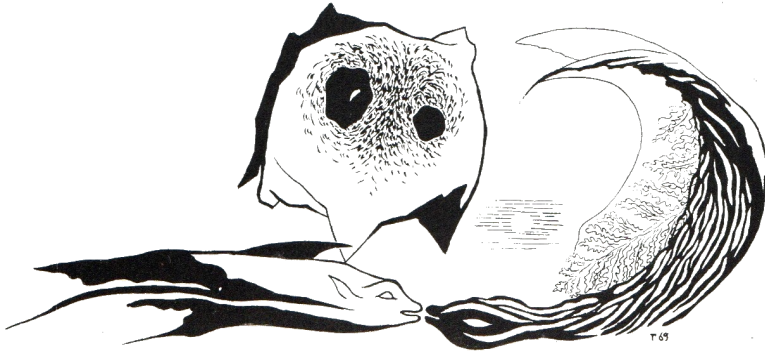
Bulunmuş o elde

Yıkık evin sakini ile, çok pahalıya mal olan, hiçbir şey için.

Ve başkalarının uykusunun bir köşesinde, o, orada, hareket ediyor derisi. Neye sürüklüyorsun kendini böyle? Kim hayal ediyor acaba seni? Hiçbir şey görmedi o, işitmedi hiçbir şey. Taşdı bedeni onu son gececil boyuta, son çıkışına kadar tesadüfün.

Son tesadüf... Etrafta yoğun bir sis tabakası. İleride, siyah bayrak. İblisler, bildiriyoruz size, mahal yok artık tereddüde! Hakikatin töresi ister kıyak bir otorite.

Bense kaptırmamalıydım ayaklarımı bu galaksiye!



Toyen, dibujo de la cubierta de La forêt sacrilège, 1970



Jean Pierre Duprey: Sonrasız Uyanılsama

“Le monde physique est encore là. C’est le parapet du moi qui regarde, sur lequel un poisson d’ocre rouge est resté, poisson fait d’air sec, d’une coagulation d’eau retirée”¹

Oluşun oluşsuzluğu var ol(ma)manın zehrindedir ve bu zehir tetüğün yanılsamasından, şakağın alnına doğru tiz bir bucak sunar. Gerçeğin ötesinde, gerçeksizleştirilmeden kat edilen bu varışta varışsızlık; bekleyişin kalbinden bir ok, geceyi çağırın ışikel, görünmeyeni bilen göz doğurur. Dolay yalındır: Oluşun sürgülü çarkında, maddeye (öze) dönüş, maddeyi katederek olacaktır.

Süregelişin kor (anlamsal) çatışmasıyla ağnanan Jean-Pierre Duprey ve şiiri; dün dünsüz bırakılarak (an yok edilerek ki var olmuş mudur), düşün kıyısında ve bir hayli vahasında nefeslenerek, kendinin kendisinde varabilmeyi (Ben'in ötesi), aynı zamanda kaçışsız kaçışı (olacak olanın olması ve olmamasını) yamaçlar. Dış (tek) göz kullanılarak, var yokluğuna ayrılık ile asıllaşan (kendi hiçliğini yaratan) şiir; gerçeği gerçekte koparma noktasında gerilimli dize kurmaktadır. Bu dize kurumunda gerçek gerçekliğiyle içselleşmiş, hayalet ile bütünleşmiştir. (Bknz: ***"İşte böyle, koşumuza tersinden devam ederek, zamanın ve onun başlangıcının karşılaşma noktasına vardık."***)²

¹: "Fiziksel dünya hâlâ orada. Bu, üzerinde kırmızı toprak rengi, kuru havadan, çekilen suyun pıhtılaşmasından oluşmuş bir balığın kaldığı, seyreden benliğin korkuluğudur." — La Révolution Surréaliste, çev. Şevket Kadioğlu. Noz, 1925.

²: Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, çev. Mehmet Bağış, Ve Yayınevi, İstanbul, s. 33.

Şiirlerinde epeyce rastladığımız karanlık ve ölüm, Duprey'i kendi umutsuzluğuna rağmen öz olana karşı gösterdiği çaba ile Artaud'dan ayırmıştır. *Hiçbir şeyliğe, hiçliğe duyulan (olmamaklık)* abis tutku, bir yansıma (her ikisinin de birbirinden ayrı, birbirine vardığı) yaratmıştır. Artaud'nun yazmış olduğu bir mektubunda: *"Hiçbir şey yapmadığımı, hiçbir şey yapamayacağımı ve bir şey yaparken aslında hiçbir şey yapmadığımı söylemek dışında hiçbir şey yazmadım. Tüm çalışmalarım hiçbir şey üzerine inşa edilmiştir ve ancak hiçbir şey üzerine inşa edilebilir..."*³ söylemiyle *olmamaklık'a* adanışını, bedensizleşmeyi (cisimsizleşmeyi), hiçbir şey söylemeyerek, yaratının hiçbir şeyliğinde, hiçbir şeyleşmeliği bekleyişlediğini görürüz.

Hiçbir şeyin/hiçbir şeyliğin üzerine kurulan benlik ve ötekilik, yaratılanın hiçbir şeyliğini, hiçliğini ve hiçleşmesini sezinler mi? Yaratı ve yaratılan,⁴ hiçliğin hiçliğinde yalnızca hiçten ibaret, hiçleşmeyi mi tutkular?

Bir benzer bekleyişlenmenin, Duprey için de gerçekleştiğini söyleyebiliriz. ***"Hiçbir şey olmadığım, hiçbir şeyin hiçbir şey olmadığı, bizim hiç kimse olmadığımız ve en derinimde, yok olanın biz olduğu o yerde, her şey bizi terk ediyordu..."***⁵ Ancak onunki Artaud tarzı iştah yahut iştahsızlık değil, diğere ait olma istemi ile diğere yapışmış ve kendine geçirdiği dişleriyle kendini yeme dileğidir. O kendi kendinin peşine düşendir. Şiirinde de gördüğümüz üzere, kendine karşı (aynı zamanda süregelise) bir gözlemci olarak (kendinin dışından ben'in içerisinde) kendini gözlemlemiş; varlığı (yokluğu) boyunca parçalanarak (kopyalaşarak) asıl olanı özümsemiştir.

Asıl olan nedir, çalateş⁶ mi?

³: Maurice Blanchot, Artaud

⁴: Hangi elden?

⁵: Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, çev. Mehmet Bağış, Ve Yayınevi, İstanbul, s. 28.

⁶: "Bir gün ateş çalmak istemiş biri.", Yves Bonnefoy, Rimbaud: Ben Bir Başkasıdır, çev. Ömer Aygün, Alfa Yayınevi, İstanbul, s. 197.

Rimbaud'ya atıfla yirmi dokuz yılını yürüdüğü'nün farkında olarak kalbinin Harrar'ına gömülen Duprey, ne bir "Albatros"tur, ne bir "Esrik Gemi"; bilfiil "ateş hırsız"lığını yaptığı Rimbaud'da, kendinin bir benzeşmesini (bir başka kendini) yakalar ve kendine onun kalemi yaparak çağrısında (seslenişinde) aslında başka benini anlatır.

—***"Bu akşam, aziz yoldaş, sende yer alacağım, bir mezara girer gibi, ve böylece kavuşacağız biz o tuhaf çiçek yolculuklarını düşlemek için."***⁷

—***"Gerçekten mezar ötesindenim ve yok özel bir görevim."***⁸

Başka Ben, kendisinde ve kendisinin/kendinin dışında içeriden (derinden ve dipten) yer alır. Ansızdır.

Duprey'in ansızlığa karşı özlemi (açlık istemi ve bu istemde ayakta dururluluğu), kendisinde, kopyasında ve ötesinde (kendinin ilerisi), bir uyanılsama canlandırmasıdır. Bu uyanılsama, ruh ve beden ve hayaleti ile, *ben* yitirimini saracak; *sonrasızdaki uyanışa (uyku rezil bir hayaletten başka bir şey değil, daha ötenin okunması gerek)*⁹ tüm o umutsuzluğunun çevresinde yitirimini umut ederek gerçek — gerçeksizleştirilme ile kavuşacaktır.

"...Kimsin? / Senin gölgenin yanılmasayım."¹⁰

⁷: Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, çev. Mehmet Bağış, Ve Yayınevi, İstanbul, s. 79.

⁸: Arthur Rimbaud, Ben Bir Başkasıdır, çev. Özdemir İnce, Imge Kitabevi, Ankara, s. 128.

⁹: Maurice Blanchot, Sonradan Sonsuz Yineleme, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu.

¹⁰: Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, çev. Mehmet Bağış, Ve Yayınevi, İstanbul, s. 58.

Düşününün yaratımındaki bu yitirim ile nesnelerden alıkoyulan Duprey; dünyaya sığ bir düzlükten öte bakamamış, içerisinde şekillendiği (şekline sığamadığı) beden, kendisine aynadaki aksini karşılamayan bir et parçasından başka bir şey sunmamıştır. **“Ellerimde yaşamayı tercih ederim.”**¹¹ O üst olana, öteye, ilerinin kendisine, düşte dahi yaratılması güç olana, varışa, olunanın ölüm haline aittir. **“Denizin yüzeyini değil, oyuklarını, canavarlarını, hayaletlerini görenlerdenim, gözleri ufka doğru yolculuğa çıkmışlardanım.”**¹² Çünkü aynı bu dünya gibi solunamaz, çaldığı ateş gibi tutulamaz, düşüncemesinin okyanusu gibi içilemez, ve hatta **“kayboluş”** olduğu için bulunamaz bile. O, **“dönüştürülmüş ve yaşayarak dönuşen estetik”** olarak ölümün savunusudur.

*“Fakat akıl adam, eğer ki sahipse onların gizini çözecek güce, eğer ki olursa sorgulanan değil de sorgulayan, bu canavarların suretinde keşfedeceği yine kendi uçurumları olacak.”*¹³

Kayboluş ile keşfettiği uçurumlarına, varlığı ölümle kaşıyarak, kendine bile gizle, unutuşu ve unutuluşuyla kaynaşır; gecenin yoksulluğunda, orada duranı “” sarar. Yalnız “olana” yalnız “bir görüş” armağan eder ve *estetiklenir*.

Gerçeğe¹⁴ varabilmesi için önce kendisini parçalaması gereken Duprey, kopyalarını yaratır (ancak ona göre kopyalar ondan bağımsız da varlardır) ve her bir kopya kendindeki benden içten bir parça alır.¹⁵ Yarattığı son kopyayla (aynı zamanda kendini böldüğü) birlikte, artık zaten hiç kalmıştır; artık zaten hiç kalmamıştır ve son adım olarak hiçliği hiçleştirmek (sonsuz kılmak) için ölüme bakması gerekir. Nihayetinde yaşamına son vererek yeniden yaratmış olduğu kendi ile gerçeğe (asıl olana), kendini özgürleştirir.¹⁶ Bu onun sonsuz uyanılmasamasıdır.

¹¹: Anne Bourgain, Kendinde Başkası Ya Da Bir Şairde Kopyası Sorunu, çev. Şevket Kadioğlu.

¹²: Anne Bourgain, Kendinde Başkası Ya Da Bir Şairde Kopyası Sorunu, çev. Şevket Kadioğlu.

¹³: Louis Aragon, Paris Köylüsü, çev. Ayberk Erkey.

¹⁴: Hiçliğin hiçliğine.

¹⁵: Ben yitirimi/yitimi ile kendine yabancılaşarak kendini böldü.

¹⁶: Bir noktada bu duruma şiiirleşti de diyebiliriz çünkü şiiirleriyle kendi ölümüne (doğumuna) imza atmıştır.

“Varım, yalnızca hiçlikten gücümü yarattığım için, var olmayabildiğim için varım. Demek ki ölmek bu gücün sonu, bu hiçliğin uzlaşmasıdır, ve bu uzlaşmada, başkasının ölümle bana doğru geldiğinin belirtilmesi, ayrıca özgürlüğün ölüme götürdüğünün belirtilmesi beni ölümün içine değin destekler, ölümden benim özgür ölümümü yaratır.”¹⁷



¹⁷: Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam, çev. Sündüz Kasar.



Tersyüzlere İniş

Orda, düzleşiyor, daha aşağıda, irkiliyor... Hayâlet, vücûdun her kımıldısında: Ateşin içinde, darmaduman, uçucu toprakta... Onu orada buluyoruz, orada, güneşin sadece geceyarılarının kazanını kaynatır dendiği yerde.

Görünenler: Penceresiz yuva, kapısız bakışları olan yuva, duvarsız kulakları olan, ya da, ya da yalnızca belki o zaman, bana çalınmış bir yarayla açılmış bir odanın etrafında.

Birisi gölgelerin dilini tercüme ediyordu: “Lanetlemek için sessizlik yeterli!” Ses, içinde, ayda tuz olmayışını barındırıyordu.

Ses, birine daha sesleniyordu: “Seni terk ediyorum!”

Ve bu birisi geliyordu bana, ölümüne eğilmiş, ya da mevcudiyetim içinde icad edilmiş.

Birisi konuştuğunda, güzergahının tuzağında buldum kendimi. Birisi, “Ah işte, beyin, sizi işletsek?” diyordu. Bense kendimi, denizin bir sabır yumurtladığı boğulmuş gölge güzergahımın tuzağına kaptırıyordum.

Ve birisi: “Beyin, ne denli kimsesiz gömülmüş fikir!”

Ve ben orada, kendimi gitgide daha incelen kumun tahayyülüne dalıyor buluyordum, ve kendi izimi takip edince, göğsümde, seyahat etmekte olan kayıp kumların adımlarını duyuyordum.

Ve birisi: “Beyin, hayâlet her seferinde!”

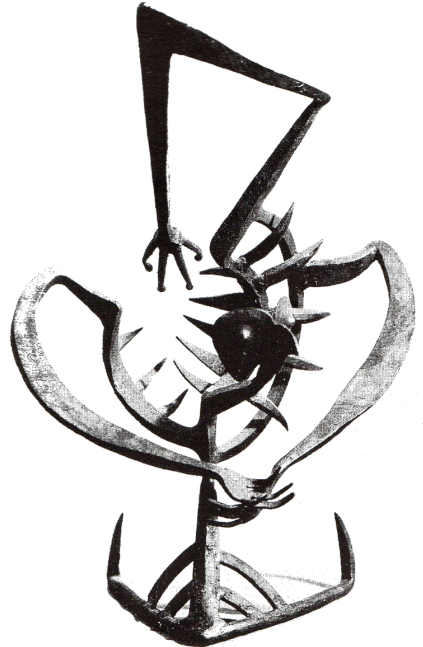
Bu dişlerimden kaçabilmeme, gözlerimden kendimi sakınmama yarayacak mıydı?

İcad ediyordum:

Denize varmadan önce, yudumladığım bir kaç damla kanla akıyordum, sıviydım, adı Şükran olan nehirlere doğru.

Zamandan önce, parçalarını sayamayacağım bir kakhahalar leşi içinde adı Şükran olan bir rüzgâr, sallıyordu beni.

Ve her şeyden öncenin içinde... icadımın önünde dikiliyordum, sur, kaldırıyordum başımı, gözüm Ziyaretçi'nin gözlerinin içinde.



Jean-Pierre Duprey



Oluşun Zehri, Sonuykunun Gözkapısı Olarak JEAN-PIERRE DUPREY Şiiri

“Bu birlik, diyordu, usta, buradaki bu birlik, hiç hayra alamet değil; kefenlerden yapılmış.” (Duprey, 2021: 38)

“Adsız tanığı, diyordu Char, ve kurbanı olduğum aynı dolaptı her gece çevrilen. Karanlıkta kalmayı ve inzivayı seçtim ben.” (Char, 2022: 15) Tanıklığın muammalı hali, doğuş tanıklığı, büyüyen bir el gibi sarar şairleri. Bu büyüyen el zamanla şairin oluşunda harmanlanarak hatta harmanileşerek kalıcılaşır ve özgeleşir. Vakit, bize, bunu Jabes’le, Celan’la, Char’la koyul ve oyuk, çarpıcı şekilde göstermiştir. El, içre varlıklaşarak kaybolmayan iz ve burgaçvari oymalarla (belki Ouroborosvari) zuhur etmesiyle baş döndürücü ve onunla büyüyen tümörvari biçimde ruhu boğazlar, sessiz kasvetiyle onu kuşatır. Zaman, hiçbir vakit, sonradan olmuş olana, bu durumda şaire, yardım etmez. Şairin çıplak hali olan gündelik varlığının duyarlığına dikilen semer gibi ilk olarak onu gündüzünde yakalar, ardından, kaçınılmazı olarak karanlıkta – kimsesiz dehşetinde buluşur ve bu buluşma, iskelet ve kor bedeninin buluşmasına benzer; öldüğünü düşünen, bir göz kırpması gibi kısa zamanda, ateşlenmenin sıcaklığına benzeyen, yapış yapış alev suretinde kendisini parçaladığını düşünen iki son timsali (Duprey: 24). El, onu bu buluşmanın tedirgin tanıklığında ele geçirir. Sözü olmadığı alanı artık tefekkürüne izin vermeyecek, düşüncesini ve sezgisini yaratmayacak biçimde yeniden boyutlandırır ki bundan önce söylenebilecek, söylenebilmiş diye tahmin edilebilecek sonsöz şu olabilirdi:



“Konuşma, konuşacaksan da ölümüne konuş!” (Duprey: 44)

Varlık, orada nitelendirilebilecek ya da herhangi bir şekilde imlenecek, olabildiğinin *bilinen ve görüneninde* bulunabilecek takat ve vuzuhta, zuhurda değildir. Bu, ışığın ışıktaki unutulmuşluğu (Blanchot, 2014: 66) misali, sembiyotik bir ilişkiye sokar şairi; şair rolündeki halini ve şair rolünün şiirin kendi kendini yazarken ki birlikteliği (başkalığın birlikteliği) ile rolü taşıyacak devitken beden ve gündelik haline ise eşiği taşınmaz/taşınmaz, bütünlüğü korunmaz/korunamaz bir yoklukla sahipsiz bir çekiç haliyle. Bu sebeptir ki o son söylenebilecek, söylenebilmiş diye tahmin edilebilecek söz aslında şu ifadeyle ile bitirilmiş olabilir:

“O zaman bu eşit olur çünkü biz yokuz...” (Duprey: 44)

İkircik sahneyi terk eder çünkü hayli vakitten önce de düşünülmüş olan karışımı eşit olmayan her şey ölmek zorunda (Donne, 1994: 15), fikri burada zıttıyla vuku bulacak şekilde ilerleyecek, hükme gelecek ve karışım olabildiği, bu karışımın eşit olabildiği hali olarak şair ve gündeliği ölmek zorunda kalacaktır; ki nihai ölüm her zaman katafalktan da vücuttan da önce gelendir, sonrası dünyevi tescildir. Burada, karşımıza, Lautréamont’dan sonraki *Büyük-Gece*’miz Duprey çıkar. O, diğer bütün şairlerin yaşamla, ölümle, zıtlıkların çarpışma noktasıyla, ben ve ben olmayan’la arasındaki bağıntıyı, düşünüyü, tefekkürü ve duyarlığı benzeri olan ama eşi olmayan biçimde kurulmuştu; zımni bir kalple *bengece*’leşmiş o hiç kimseden gelişliğiyle – gelmeyişliğiyle. Onun yaşamıyla ve psikolojik süreçleri ile ilgili bilgilerimiz az önce benzeri olduğunu söylediğimiz Artaud ile kıyasladığımızda çok yetersiz kalıyor. Bu sebeple onu otobiyografik bilgilerden daha çok yapıtlarında aramamış (bulmamız) gerekir. Şair ve yazar, üç aşağı beş yukarı, yapıtlarında sergilediklerinden uzağa gidemezler. Yapıt bir nevi teşhirdir ama uygulanış şekli biçimdeğiştiren ahtapot misalidir – yakalanması zordur, iyi bir yerde kamufle olarak belli eder kendini.

“Görünür zaman Sonsuzluk-kadranına döküldü.

Olanaksız saat sonsuzluğun sonundan bir saniye sonrasını gösteriyor.” (Duprey: 39)

Yankısı dinmeyen, ama, söz ve vücudun (sözcudun) ötesine geçmeyen içre bir çığlık koparıyordu ses telleri. O da nazik peygamberi gibiydi. Uykuyu uyuyordu. Yapıtlarındaki dehşetengiz ifadeler, endemik kara söz dağarcığı (darağaçlığı), karakter seçimleri, isimlendirmeler, kıyıcılık aslında bunların tamamının kağıda dökülme eyleminin bir canlı ameliyat olduğunu ve bu ameliyatın yerine de otopsiyi istediği şüphesini uyandırıyor. Bu şüpheyi destekleyen vücut uzuvlarının dillendirilmesi ve kullanılması, ölmeye doğru kaçınılmazlığı güçlendirecek ayrıca kabullendirip kendi kendine konuşurulacak kısımların bulunması, bir ailenin evine gelen Maldoror gibi olmasa da onun Maldoror’cul kötü yönünü tetikleyecek ya da *olmayan saflığından* kurtaracak bir dış karakterin oluşturulması gibi örnekler mevcuttur (Duprey: 19-39). Bu durumda, deneyimi gündüzden geceye doğru kaydığında, gündüzün kamaşan gözleri geceleyin kendisine ulaştığında, bakışı onun gözlerini yoruyordu (Duprey: 36). Ve kendisi, kendi kendine ve kağıda, söze ulaşabilecek olanlara şunları söyler:

“Kendi hiçliğinizin kesin boyutlarının üçlü kanıtını getirebilmek için bir gün ölçmek zorunda kalacağınız bir delik bu. Gerisi zamanın gecesinde kaybolup gider.” (Duprey: 38)

Varlık, onun söylemlerinde kabul edilmiş bir yokluk olarak karşımıza çıkar. Sahne açılır ve ilk cümlesinden anlaşılır bu durum: “Hiçbir şey.” “Sabah hiçbir şey, akşam hiçbir şey.” (Camus, 2006: 9) Her şey özneleşir ve, aslında, bu özneler öldürülmek ya da nesneleştirilmek için kullanılır. Zaman’ı kelimenin kendisinden ya bir adım ötesine ya da bir adım gerisine hizalar ve onun oluşunu da bozar, sadece kelimenin nitelediği anlam ortada durur ve çıplak şekilde kendisinin kapsadığı alanın dışına fırlatılır. “Ee... Sonra?” “Hiçbir şey.” (Camus: 10) Her şey hizasından çıkarılır ya da nihai amaca köle olsun diye hizmete alınır. Peki Duprey’in kendisi nerededir? Burada, oluşun zehirlenmişliğiyle, Duprey kendi çıkmazının *ormandaki ikiye ayrılan gidilmez yoluyla* eşdeğer bir kullanım mekanizması kurar. Bu, bilerek ya da değil, böyle gerçekleşir: Her şey ya hizasından çıkacaktır ya da manen ölmek zorundadır, kendisi gibi. Bu durumda, bunun aksini söyleyebilecek ya da imleyebilecek olduğunu ümit eden ve bekleyen saf okur, *umutlu söz* bir yanıt bekler: “Yanıt verdi mi?” “Tek bir sözcük: ‘Hiç’” (Camus: 9)

“*Bu bir cevap boşluğun çanlarına, boşluğun çanlarına, boşluğun çan altındaki...*” (Duprey: 62)

Uykuyu uyuyordu. Bölünmüş İç-Gece'sinden, *bengece'leşmiş* haliyle, *Büyük-Gece*'ye varmaya çalışıyordu. İlkuyu olarak doğmuş, *uyanılısama* olarak yaşıyor ve sonuykuya doğru adımlıyordu ölüme büyümüş yok-varlığı. Şiirindeki uyku, ölüm, gece temaları ve kullanımları sanki kaybolup bulunmuş sözler (Duprey: 57) gibi sonsuzca yinelenerek bağlamını da anlamını da kelime olarak oluşunu da yitirip boşluğa, hiçliğe şamandıralanmış unutuş, uyumuş oluyorlardı. Bu uyuyuş, onların gireceği son uyuyuş olarak kalacaktı zira içinde bulundukları şiir ve dilinde oldukları şairle hemhal olmaları gerekiyordu; Hiçbir şey, hiçlik! – gerisi mahsus Duprey'e. Bu durumda, Duprey'i boğazlayan el, onu yakalar yakalamaz sonuykuya doğru götürmeye çalışıyordu. İlk vakit bir virüs gibi davranıp onu uyanılısamada tutmaya çalışarak şiirle arasına mesafe koydurmuşsa da nihai olarak tümörvari ölüm emiciliğine doğru götürmüştür. Gözleri açtı ama uyuyordu -- (afaki, yalan) *gerçek* denileni orada, gözünde bırakmış ve gözkapısından – oluş ile görüş arasındaki arafından – geçirmemiş; kendiliğini oluşturan, gerçeği gözeden geçiştirici merhemi ya da hareketi fırlatıp kangren bozulmuşluğunu kaim olmayacak şekilde uykuya son verecek, son kez uyuyacaktı. Artık şair ve şiiri ölümüne konuşmuş, ölümüne yazmış ve en nihayetinde kendi kendinin peşine düşüp (Duprey: 29) kendini vücudunun içinden kaybederek (Duprey: 31) aslında ölümüne de, ölüm ötesine doğru da yok olur; yokluğunu ihtimallerden kurtararak.

“Seni kendimde kestim testereyle.

Senin ağırlığından yaşadım, ve kafamın ağırlığı altında, bana öğreteceksin.” (Duprey: 21)

KAYNAKÇA:

Jean-Pierre Duprey, Kendi Kopyasının Ardında, çev. Mehmet Bağış, Ve Yayınevi, İstanbul, 2022
Rene Char, Gazap ve Muamma, çev. Zarife Biliz-İşık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2022
Maurice Blanchot, Bekleyiş Unutuş, çev. Ender Keskin, MonoKL Yayınları, İstanbul, 2015
John Donne, Seçilmiş Şiirler, çev. Bülent R. Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
Albert Camus, Caligula, çev. Abdullah Rıza Ergüven, Berfin Yayınları, İstanbul, 2006



"Kendi Kopyasının Ardında" Üzerine

1. Duprey'in gerçeküstücülüğün en çarpıcı dizelerini yazdığını düşünüyorum. Dili Eluard gibi yalın, ama Artaud gibi de sakınmasız. Çarpıcılığının nedeni, Breton'ın Çılgın Aşk'ında (L'Amour Fou) gerçeküstücülük için tanımladığı "çırpınmalı güzellik"e uygun dizeleri olabilir mi? Breton'ı ancak bu noktada karşıladığını düşündüğüm Duprey'in şiiri için yarı-otomatik diyebilir miyiz?

"En çarpıcı" mı bilemiyorum ama çarpıcı. Kıpır kıpır ve organik bir şiir. Çarpıcılığının nedenlerini de sadece Duprey'de aramak lazım gelir. Herhangi bir prensip veya çizilmiş çerçeve içinde (çizen Breton da olsa!) değil. André Breton ile ilişkisi hem yazınsal hem de insani düzeyde çok yoğun da olsa o kendini hep biraz Gerçeküstücülüğün kenarlarında gördü. Üstelik gerçeküstücü akım hiçbir "üyesine" dogmalar ve teknikler dayatmadı. Bu açıda bakıldığında "yarı-otomatik" tabiri sınırlayıcı bir etiket gibi duruyor. Bu tekniği kullandığı kesin fakat metinleri, teknik açıdan bakıldığında bunları aşan bir karaktere sahip.

2. Kimi şair/şiir kısmi kapalı olur. Onları yorumlarken şairin yaşamından, döneminden ve düşüncelerinden yararlanılır. Gerçeküstücülüğün gerektirdiği bilinçaltısal; ya da daha sonra, kendini daha yaşamsal amaçlarda karşılayan, örneğin Bonnefoy'nın başarıyla yaptığı şekliyle "dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen bir estetik"e adanmış bir kapalılığın yanı sıra; Duprey'nin dizeleri nasıl bir açıklıkta yorumlanmalıdır? Kendi şiirindeki haliyle de "perde" perde sahnelenen şiiri, muhteva olarak da gerçeküstücüdür; okurken nasıl bir yaklaşım sergilenmeli?

Eğer analitik, teknik bir okumadan bahsetmiyorsak okunulan her metne yaklaştığımız gibi bazen ipuçlarını izleyerek, bazen karanlık köşelerini arayarak, aldatıcı işaret fişeklerini yok sayarak (zira çoğun bizim işaret fişegi sandığımız kendi önyargılarımızdan başka bir şey değildir), görünürün ötesine sarmaya çalışarak... Elimize verilen anahtarları reddetmek çoğu zaman bizi daha güzel okuma deneylerine götürüyor. Tabii burada benim söz konusu ettiğim özne, başta belirttiğim gibi, zevk ve meraktan başka kaygısı olmayan sıradan okur (benim gibi örneğin...).

«Dizeleri nasıl bir açıklıkla yorumlanmalı?». Bence «yorumlanmasa» daha iyi olur.

Muhtevasının «gerçeküstücülüğü» de kanaatimce doğru değil zira Duprey'in gerçekliği, salt olanın ne altında ne üstünde ama tam da yüreğinde. Her bireyinki gibi...

Özetlersem, eğer ilgimiz akademik karakterde bir ilgi değilse sadece Duprey'i okumaya yönelik bir yaklaşım önermek pek doğru olmaz hatta eğer öneren çıkarsa görmezlikten gelmek daha iyi. Metnin karanlığına bırakalım kendimizi, kaybolalım, çığlıklarımız duyulmasın.

3. Şairin, “Günün sonunda rastladım sana ebedi yoldaş, ellerinde bir işkence aygıtının dinamizmi vardı, çınlayan bir keman olan göğsünde isyandaki bütün bir kavmin çığlıkları, ve gözlerinde yalpalanmaları dünyanın bütün gemilerinin.” ve “Yolun nazik peygamberi, senin yolundayım, sana hayranım. Şimdi çakıllara uzanmış, eller göğüste, kafa inşa hâlindeki düşlerle ağır, izlerinin tuhaf kuruntularına özeniyorum.” dediği Rimbaud'da olduğu gibi, bu yarı-otomatize şiir, ne türden bir ahenk (ses) barındırır? Çünkü Rimbaud'da olduğu gibi iç uyaklar seziyorum, ama o kadar belirgin değil gibi, zira okunurken kayıp giden bir yaratı, içerik (contexte) var. Dörtlüklerinde ses belirgin olduğundan dolayı size düzyazı şiirlerini soruyorum.

Soru biraz karmaşık geldi. «Ne türden bir ahenk barındırır?» Yani ahengi türler biçiminde sınıflamak nasıl olacak ? Eğer prozodi, aruz vb... gibi teknik kalıplarla elde edilen melodi ve ahenk söz konusu ise benim cevabım hayır olacaktır. Sadece bununla sınırlı değil yazısı. Uyak kaygısıyla yazılmış şiirlerine rastladım ama metinlerinin ezici çoğunluğu bundan azade. İç uyakların da baskın olduğu söylenemez. Ahengi daha çok metnin atmosferini dokuyan sözcüklerin sıra dışı, özgür bazen kaotik görünen kullanımlarında aramalı.

Ya da yeni ve esin verici sesinin siyahlığında. Her durumda kuru ve kemikleşmiş kalıpların uzağında.

Rimbaud'yla da put kırıcılığı ve yaşama ilişkin umutsuz kaygısızlıkları dışında biçimsel bir akrabalık ben göremedim.

4. Breton'ın 1950'de Duprey'in şiirine yaptığı “güneş tayfının zenginliğinden hiçbir eksiği olmayan siyah tayf” yakıştırması, Duprey'in umutsuzluğunun neresinde durur? Onun “galakside sıkışıp kalmışlık”ı ya da “bu dünyaya olan alerji”si, onun geçmişte boğuştuğu hastalıklarından mı; yoksa başka bir şekilde, Vache ve Celan'da (belki dönemin diğer kişilerinde de) süregeldiği üzere savaştan ötürü müdür? Şiirinin yorumlanışında olduğu kadar, intiharında da bir tür dünyevi uzlaşsımsızlık mı yatar?

Breton'un «yakıştırması» Duprey'in umutsuzluğunun her tarafında duruyor. Siyah Duprey'in yaşamının ve şiirinin başat rengi belki de tek rengi); bu halin muhakkak, toplumsal, psikolojik, ve tarihsel açıklamaları var. Unutmamalı ki 2. Dünya savaşının bütün yıkımlarının tanığı oldu. Fakat bu ayrı ve kapsamlı bir çalışmanın konusu. Beni onu çevirmeye iten metinlerinin güzelliği ve özgünlüğü oldu.

Şiirlerinde ölüme olan ilişkisi bir nesneye duyulan şefkat ve bağlılığı andırır. Gezegenle olan uyumsuzluk ve çatışmanın yarattığı rahatsızlığın ve sızının dindirilebileceği bir liman gibi. Bu tavır onu Gerçeküstücülerden ayırıp daha çok Artaud'ya yaklaştırmakta.

Siyahı duyumsaması da aynı biçimde Artaud'ya yakın. Zira Manifestocu Gerçeküstücülerde siyah direnişin rengi, umutsuzluğun değil.

5. Breton'dan yola çıkarak "İnsan soyunun nabzını tutma"ya olan genel ihtiyacı, şayet Duprey'in şiirini kendi ölümüyle imzalaması benzetmesiyle karşılaştıracak olursak (ki Rimbaud da bunu Harrar'a giderek yapmıştı); buradan Duprey'in, insanlığın sona erdirilmesi gereken bir şey olduğu mesajını mı alırız? Bu, Celan'daki haliyle "kalbinin acı kuyusuna gömülmek"ten nasıl farklı anlaşılmalıdır?

Her ne kadar Duprey'de insana dair yoğun bir umutsuzluk ve karamsarlık olsa da benim aldığım mesaj bu olmadı. Yaşamı gibi şiiri de inişli çıkışlı. Yedi sene boyunca bir satır bile yazmadı. Heykel sanatına adadı kendini. Yani siyahın kendisine gösterdiği yoldan pek sapmadan bir çelişkiler yumağı olarak hayatının sonuna vardı.

Rimbaud'nun Harrar'a kaçarak umduğunu Duprey yedi yıl boyunca şiiri terk ederek elde etmeyi denedi. İki için de sonucun ne olduğu, maksadın hasıl olup olmadığı bence tartışmalı.

Bir de «insan soyunun nabzını tutma'ya genel bir ihtiyacı» olup olmadığını metinlerden ben çıkaramadım. Bu «ihtiyacı» şairin şiirini kendi ölümüyle imzalamasıyla karşılaştırmak ise kafamı karıştırdı. Beceremedim. Bu durumun Celan'daki halini de bilmediğimden nasıl farklı anlaşılması gerektiği sorusuna verebileceğim cevap bu kadar.

6. Duprey'in şiirinin besini, "dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen estetik"ten ziyade, "olumsuzlama ve çeşitlenmenin değer temsil ettiği", bir kendini antitezde ortaya koyma durumu mudur? İki durumu da birleştirerek, sormak istiyorum, "ölümün savunusu" buradan mı gelir; yani "kendi ölümünü düşleme"nin diyalektiğinin kaçınılmaz bir sonucu mu "ölümün savunusu", yoksa Duprey'in "bu dünyaya olan alerji"sinin, Sartre'a göndermeyle, kişinin toplumda kendini var etme biçimi olarak var olmamayı seçmesinin bir sonucu mudur?

Duprey'in şiirinin besini "yaşamı" ve benim kanaatimce, "dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen estetik"se şiirsel ediminin sonucu olur olsa olsa. "kendini antitezde koyma durumu"ndan yerleşik değerlere, ordu ve devlet kurumlarına ya da genel olarak Devlet'e başkaldırı anlaşılıyorsa, sorunun cevabı evet. Bu başkaldırı bazen militan biçimlere de büründü: Cezayir'de Fransa'nın yürüttüğü sömürgeci savaşı protesto etmek için Meçhul Asker anıtının üzerine işemesi gibi. Şiirinde bu durumların tezahürü ise geleneksel devletçi ve Katolik biçim ve muhtevaların un ufak edilip parçalanması biçiminde oldu.

"ölümün savunusu", belki yaşamı gerçek anlamda deneyleyebilmesinin imkansızlığından geliyordu. Kendi varlığındaki temel bir eksikliğin neden olduğu kısıtlamaların, benliğindeki derin yırtıkların sonucu olarak yine Katolik yaşam anlayışını inkârın yolu gibi görünüyordu Duprey'e "ölüm savunusu".

On altı yaşındayken yazdığı bir şiirinde kendini asanlara "aziz kardeşim" diye seslendiğini unutmamakta yarar var. O yaşta sonunu ön görmüş müydü? Söylemesi zor ! Fakat ölüm düşüncesi hayatını ve şiirini son "imzaya" kadar yönetti. Ölüm gerçekliği, hayatı opak bir hale sokup anlaşılmaz kıldı Duprey için.

Artaud ise ölüme karşı özel bir iştihasının olmadığını , derdinin olmamaklık olduğunu söylüyordu. İntihar bunu fethetmenin aracı olduğu sürece anlamlıydı.

7. Artaud ile Duprey arasında yazınsal ve anlamsal açıdan ne tür benzerlikler görüyorsunuz? Benzer bir nefret algısından söz edebilir miyiz?

Sorunun ilk bölümü çok hacimli bir incelemenin konusu, burada buna doyurucu, kısa biçimde cevap vermek zor. Açık olan şu ki Jean Pierre Duprey'in Artaud'yu keşfi yazınsal serüveninin aldığı yolun onun gözünde haklılığını teyid etti. Artaud'nun etkisi belki de Rimbaud'dan daha belirleyici oldu onu üzerinde, bir çok şiirini «Momo» mahlasıyla imzalatacak kadar...

Kurumsal olan ile temel uyumsuzluk ikisinde de belirgin bir biçimde yön verici karaktere sahip. Yazınsal ve «anlamsal» akrabalık buradan öteye gitmiyor. Yaşamaya ve yaşama karşı olan tavır ve duruşları ise farklı. Duprey kendi yolunda devam etti ve bir intihar imzasıyla varlığını noktaladı. Artaud ise hastalık ve yalnızlıkla (bütün anlamlarıyla) boğuşarak yenik düştü.

«Nefret algısını» pek anlayamadım, muğlak geldi bana. Nefreti nasıl algıladıklarından mı bahsediyoruz ?

Ya da bu algının iki şairin şiirinde nasıl yer aldıklarından mı ?

8. Son olarak, kitapta Küfür Ormanı'nın (La Forêt Sacrilège) sadece birinci perdesinin birinci sahnesi var. Kara Mizah Antolojisi'nde de yer aldığı haliyle, daha çok yer verilebilirdi diye düşünüyorum. Duprey'in çevirileri gelmeye devam edecek mi?

Haklısınız, daha çok yer verilebilirdi, fakat elimizden gelen bu oldu. Devamının gelmesi konusu ne yazık ki benim arzuma bağlı değil. Ben bütün külliyatın çevrilmesini isterim ama yayınevlerinin yaşadığı zorlukları biliyoruz hepimiz. Kenan Yücel (ve yayınevi) cesur işler yapıyor yayıncılıkta. Duprey çevirisi onun çabalarıyla mümkün oldu.

Joan Miro, Landscape with Snake



Şiir

Kor Açıyor Arayı

Ve manzara sıralanır etrafında kaygısızca bırakılmış bir kelimenin ve dönecek olan
sirtında

karanlıkla

Lavların aksi doğrultusunda, havalanır mürekkebimiz, sedeflenir, bilinçlenir ve
Saydamlaşır şöyle bir, yakar kavurur, tırmandıkça volkanın yokuşunu.

Yalandan yapan her kimse çeviktir, ölgündür. Tek bir ucu var kalbin dönük o da
toprağa doğru. Titizlenir çokça ve söylenirse sürekli, dönüşür sonunda kaktüse.

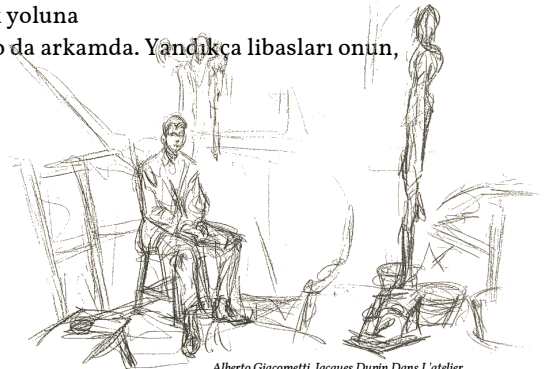
Çıplaklığın ani baskını, güçlü rüzgarların oluşturduğu, tahammül eder boşluğa sadece ve
ölümcül belirginliğine.

İndir midene evlatlarını, kazmadan senin mezarını onlar, gecikmeden yani bir
Gece

Yaralanmış iri kuşlar yavan akşam saatlerinde, yazı-t ve acı kaybolur, gökyüzü bir
dedikodu gibi büyür ve fırsat verir geçişe

Fırtınasız gecede, huzursuz uyurum. Ben değilim, inanın toprak abartan. Bir
çift yok ediyor kendini, oysa devam ediyor ışık yoluna

Tek bir kadın var peşim sıra gelecek, ama yok o da arkamda. Yandıkça libasları onun,
muazzam oluyor çiy.



Alberto Giacometti, Jacques Dupin Dans L'atelier



Ölüm Ayetleri

Kehribar vadilerden geçip riyakâr rüzgarların estiği tepelere tırmanıyoruz ve her adımımız saydamlaştırıyor yıldızların rüyakarlığını ve uğurluyoruz gökyüzünün bilincini dua formunda tekerlemelerle. Kuşbakışı bir kışkırtmayla çürümüş evrene alkış tutan bir güruhu ardımızda bırakıp idrar yollarına yöneliyoruz, bizi evlat edeceğini umduğumuz bir gezegenin. Azgın iştahı uzgörünün tirşe suskularдан içre kusuyor soysuzluğunu yakut gök kubbesine kutsalın. Gece kendinden taşan bir kirpi gibi batıyor kıymık kıymık içsel gönencimize. Simgesel gözler takıyoruz duyuncumuza Hammurabi'nin istemini doğurup Kadeş'in tabletlerini yoğuran. Ancak Tarih yutuyordu sürekli yakın geçmişi anımsaması da sarıya çalıyordu uzağı ve sarı çalıyordu tüm semavisini belleğinin insan soyunun. İnsanlık devasa kanatları kahve telvesinden yapılmış bir İkarus gibi uçuyordu geriye doğru vaadedilmiş zorunluluğa içbükey belki de. Cengaverliğin bozkırında yedekte beklemekten yeleleri yalazlanmış yılkı atların soluğundan küçük cehennemlerimize ateşler taşıyoruz can havliyle ki havale edilmemize ramak kalıyor büyük cehenneme. Büveleğe tutulmuş bir öküz gözü çıkarıp heybemizden keskinleştiriyoruz dilimizi önünde en yakın tuzul gezegeninin. Soğuruluyoruz çok beklemeden tuzlar kraliçesinin torpiliyle. Sokulgan tuz camları karşılıyor orada bizi. Sokuldukça sokuluyorlar her boşluğumuza ve her aralığına hiçliğimizin. Tuz topları fırlatıyor üzerimize eabil ve kabir kuşları ekâbir. Çok geçmeden anlıyoruz ki susuzluk tanrıları yönetiyor her adım atışımızda suysuzluğun ayaklarımızdan beynimize kadar reçinemsî bir yapışkanlıkla yayılan yakıcılıkla bir kıyıcılık biçimi aldığı bu gezegeni. Ateşin sevinciyle ebedileşen bir cehennem simülasyonunun gönüllü figüranlarıyız ki aslına bakılırsa varlığın tükürdüğü tükenmişler/kürdanlar bile değiliz; bir ölüm ritüelinin tülден kemikleriyiz....

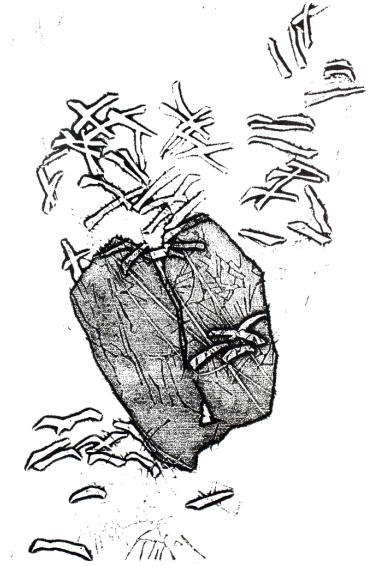


Çiy

Çiy. Ve yatıyordum seninle, sen, çöplükte,
bir çamurlu ay
yanıt yağmuruna tuttu bizi,

kırıldık kırıntı olduk da
ufalandık yeniden bir olduk:

Rab böldü ekmeği,
ekmek böldü Rabbi.



Gisèle Celan-Lestrange



Aynalı Kara¹

AYNALI KARA, kof ülkenin yansıısı
bütünleyerek ölünün değeri ni hiçte
kabirent soluklara hapsetti
sonsuzavurucu bizi.

Tek bir sese yükseldi çoğul
bütün işitmeler; yalnızca
alnı var oyuk ve koyul.

Selamlaştık geriye kalan tüm umutlarla
onları da yatırdık sonra
taze rüyalarla bezenmiş meftayla

Son dediğimiz şey, henüz gördüğümüz –
kördilmaç, yanılsema.



Pierre Alechinsky

¹: Celangil bir çeşitlemedir.



Toprak Vardı İçlerinde

Toprak Vardı içlerinde, ve
kazıyorlardı.

Kaz babam kazıyorlardı, böylece bitip
gidiyordu günleri, geceleri. Ve şükretmiyorlardı Tanrı'ya,
O, öyle işitmişlerdi, tüm bunları isteyen,
O, öyle işitmişlerdi, tüm bunları bilen.

Kazıyor ve hiç bir şey duymuyorlardı artık;
Bilgeleşmiyor, hiç bir şarkı uydurmuyor,
Hiç bir dil falan bulmuyorlardı kendilerine.
Kazıyorlardı.

Bir sessizlik geldi, bir de fırtına,
Denizler geldi hepsi birden.
Kazıyorum, kazıyorsun, ve kazıyor solucan da,
ve o şarkı söyleyen şey diyor ki oradan: Kazıyorlar.

Ey biri, ey hiç biri, ey hiç kimse, ey sen:
zaten hiç bir yere gitmezken nereye gitsindi ki?
Ey sen kazıyorsun ve ben kazıyorum,
ve kazıp kendimi sana kapatıyorum ben,
ve uyanıyorken yüzük, o parmağındaki.



Gisèle Celan-Lestrange



IN HOC SIGNO VINCES

Dümeni kıvrırken ekmek ve su getiriyorlar.

En ufak bir yontuyu dahi ufalamadan,
kırış kırış vücudu, somurtkan haberi
buralardan götüreceksiniz diyorlar;
çünkü sadece nefret olan,
sadece nefret duyanın gölgesini
harcamaya yeltenir.

İKİZ SİNİRLER duruyor öylece, bu durumda zamanında kuvvetlenip,
fazlalıkları çalmalıymışız, ufak yaşamamak için,
ve her şey için danseden böğürtü, **İÇİNDE**, o zaman
neden dinsiz adanın etrafında, her biri ve tanınmaz halde?



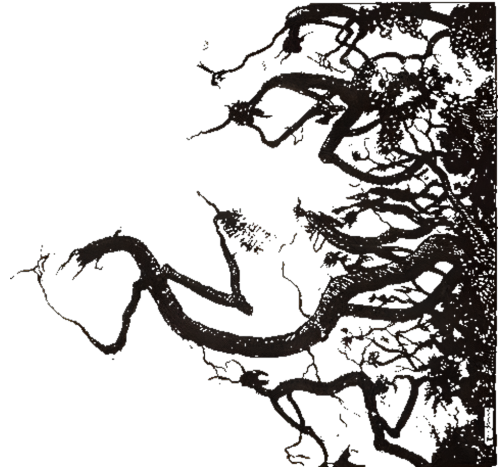
Trees at Night

Kandıran her şey için, kandıran herşeyi ve
Gebermenin tarlasına bakar gibi bir dünyayı,
Her gün oradan et geçirenleri,
tanınmaz hale getirmeden gitmeyeceklerini duyuyoruz
buradan, ama biz öyle olmak istemiyoruz, elde edilen her şeyle saygı
gösteriyoruz, bağırsakta ezilen renk tonlarına, beraber,
paçamızdan düşmeyenlere, sizin de düşmeyenlerinize,
gün gelecek onların da paçasından.

Balyalardandır mağaraların beyni zira, güzel kokusu geliyor.
Masaya yapışan dillerin kuvvetli oluyor göğüs kafesi, demek ki bu,
vahşi tattır, derinin ve ağzın içine sokulanların sözleri; sabah kalktıklarında
toplama sözcüklerle hekime gideceği yer bile söylenir, tek bacaklı tramvay
yolcusu bulunur, biçim bir akıma kapılır hatta yeni bir biçim ev sahipliği yapar,
sıcak şehirlerle soğuk şehirler arasındaki üreme farkı hesaplanır, fabrika
kaydı gibi tutulur her şeyin kaydı, tek başına sinmez asla ve olanlar, ve her şeyin hakkı
vardır olmamışların da.

Nitekim, inkar eden gidişatı dünyanın. Dirsek bükümü. Ve bittiği yer, güneş
bir yamaca emip boşaltılan dil yalnızca.

Trees at Night





PAUL CELAN (ÇEV. OĞUZ TARİHMEN)

Ölüm Fügü

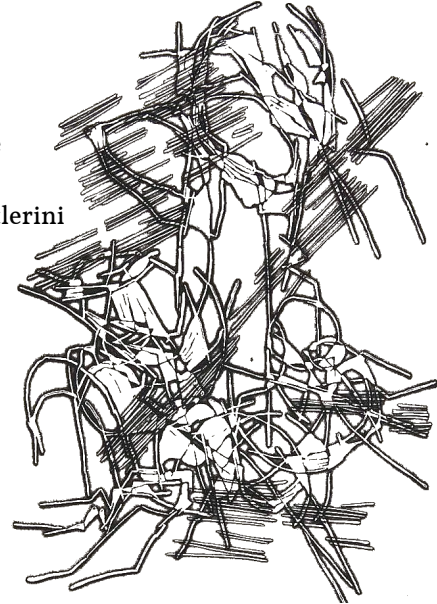
Kara sütü erkenin biz içeriz onu akşamleyin
içeriz onu öğleyin ve sabahleyin içeriz onu
geceleyin

içeriz de içeriz
bir mezar küreriz havalarda
sıkış sıkış

yatılmaz oralarda
bir adam oturur evde oynar
yılanlarla yazar
yazar hava kararırken Almanya'ya
senin altın saçların Margarete
o yazar bunu ve çıkar evin önüne ve parlar
yıldızlar, o ıslık çalar çağırır itlerini
ıslık çalar çağırır Yahudilerini küretir bir
mezar yerde

emreder bize haydi çalın dans edelim
Kara sütü erkenin biz içeriz seni geceleyin
içeriz seni sabahleyin ve öğleyin içeriz seni
akşamleyin

Gisèle Celan-Lestrange



içeriz de içeriz
bir adam oturur evde oynar
yılanlarla yazar
yazar hava kararırken Almanya'ya
senin altın saçların Margarete
senin kül saçların Sulamith bir mezar küreriz
havalarda sıkış sıkış yatılmaz oralarda

bağırır, der kazın bakayım daha derine siz yeryüzüne siz
ötekiler şarkı söyleyin ve oynayın
sarılır kemerdeki demire, kaldırır sallar,
gözleri mavidir
batırın daha derine kürekleri, siz ötekiler çalmaya
devam edin dans edelim
Kara sütü erkenin biz içeriz seni geceleyin
içeriz öğleyin ve sabahleyin içeriz seni
akşamleyin

içeriz de içeriz
bir adam oturur evde senin altın saçların
Margarete
senin kül saçların Sulamith oynar
yılanlarla
bağırır, der daha tatlı çalın ölümü ölüm bir ustadır
Almanya'dan
içeriz seni akşamleyin ve sabahleyin içeriz de
içeriz
ölüm bir ustadır Almanya'dan gözleri
mavidir

vurur seni kurşunî mermiyle vurur seni bitirir
tam isabet
bir adam oturur evde senin altın saçların
Margarete
saldırtır itlerini üstümüze ve bahşeder bize bir
mezar havalarda
oynar yılanlarla ve düşler ki ölüm
bir ustadır Almanya'dan
senin altın saçların Margarete
senin kül saçların Sulamith



Gisèle Celan-Lestrange



ADRIENNE RICH (ÇEV. ZEYNEP NUR AYANOĞLU)

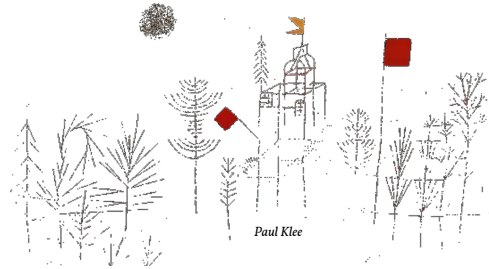
Nasıl Zamanlardan Geçiyoruz

İki ağaç arasında bir yer var çimen bayır yukarı büyür
ve eski devrimci yol orada gölgelere bölünür
buluşma noktası olan bir evin yakınlarında
zulüm görenler gölgeler içine gömülmüştür

Yürüdüm orada dehşetin kıyısında mantar topladım fakat yanılma
Rus şiiri değil bu, başka bir yer de değil fakat burada
ülkemiz yaklaşıyor kendi gerçeğine kendi dehşetine
insanları ortadan kaldırmak için kendi bulduğu yöntemlere

Bu yer nerede söylemem, karanlık kafestir orman
göz değmemiş ılık şeritleri
hayaletli kavşaklarla, küflü yaprak cennetiyle buluşur
Bilirim kim satın almak ister onu, kim satmak, kim ise kaldırmak ortadan

Bu yer nerede madem söylemem neden anlatıyorum sana
bunları? Çünkü hâlâ dinliyorsun, çünkü böyle zamanlarda
azıcık bile kulak veresin diye
bahsini açmak gerekiyor ağaçların





Olası Olmayan

*Lasciate ogni Speranza, voi ch'entrate.*¹

*Olmayan ben, onu izliyordum yerin gözleriyle, dinliyordum onu, göğün dinlencesiyle.*²

Hangi ben, bulacak bizleri işitmeyen sesleri
kaynaksız varoluşuyla,
hangi sualsiz misafir ağırlayacak dolgugizi
pespaye, muammasız gözlerimi? Topla,

şimdi,
uzağından çırpınan ışığı.
Kavislerinde suyun, ağılarında gecenin,

sabahında, kör kora,
yalınarak düzleşen,
içimsiz biçimi.

Biz buraya harlamaya gelmedik, göğsün zemherini.
Budayıp — kayboluşu,
işleyerek atın sırtından,

vurmaya, yılgını.

¹: Buraya girerken, tüm umutlarınızı terk ediniz.

²: O. Tuna Bozbey

Kovuğunu işlemeye, o kof
izinsiz ateşin, odunun:
Kavrulmuş güneş değneğinin
yer selân içindeki – yangın
izleri.

Hürmet et – senden
yankıyan ne varsa

uzamsız oka.

Hangi kim³, yaylanan bu darı mutfağında ve ağzını köpüren kayalara? İpeksiz bakışları
hiçlemedik mi söylemlerden, kıskaçlamadık mı unutuluşunu ışıksızlığın?
Hareketin çorak oyuğu sellendiğinde, çelik bir hareketsizlik ile dans ettim kanına, örtüsüz.
Döndüğünde o, ilk yaz esintisiyle, hatırlamak — an ve ansız, delip geçmedi mi beynimizi?
Yalnızca hayat akışkanın sahiplendiği dualarla buldum yolumu.

Hangi kim, bodur bozkırdan ölü köklerin alaca tapıncında ve öpülen ölesiye çürüyen
cesetlerce? Avanak harları taşıyan, çengellenen doludizgin bekleyişte mi ışıkyutanlığın?
Korkma! En nihayetinde bir giz yutar seni – karanlıkça, çok.

³: O. Tuna Bozbeý

Topraktan önce.

Şimdiden ağır.

Alnının yuvarlanması
bugünden!)

BUZSİVRİ.

Yıkılışın (Ayrıl ka-
bir araya getirilerek.

Anımsanışın

çürüyüşünle,
çürüyüşe,
ekşiyerek,

uykusunda

ihanetin.

Sağanak atıldı üstü kıvrık çukura doğru. Eller yüksüzleşti. Yarını çaldı varıssızlık. Biraz sonra salık verildi çizgilerin oyuğundan kaçan varoluş ve biz gördük, göğsünle talaşladığın âb'ı. Batışını, güneyden bir yelkenli ile şarkılarının. Düzleşmesini ve yeniden, o çalkantılı çıkıntı içerisinde yitip gitmesini ————— söyle,

kim yeltenebilirdi yakalamaya, önceki kıştan kalan bu yazı?

Çarkın kalbine düşen bir tahta.

Peki kim ardımızdaki, gölgeleri mi yaldızların?

Yanılsamaya mı geldin yoksa,
gömmeye mi geldin, yarattığın bu dövülmüş düş askerlerini?

Görmeye.

Zarın içerisinde, ivedilikle.

Paralayarak kabuğu,
işleyerek dönüşsüz ve yeniden oluşturarak iklimleri,
geceyi; ki senin aksinden uzayan bir ışıktı o. Şafağı,
alnı dağılmış tarlasındayken gülün.

Oluşları

ve olmuşları.

Şeyleri; bize emanet kalan — yeşili aşarak

geldim,
henüz daha dönememişken

Daha sonra, güpegündüz,
izliyordum seni,
vecim ve vecd ile
bir gece tarlasında.

İzliyordum. Palazlanan
alinyazısında; oluşun
sürgülü çarkında, aksinde, akiste.

İzliyordum. Seni.

henüz daha dönememişken – hiçkemiğinden oyuk zarın
şahbaz kavislerden, izliyordum.
Olmuşları, çöl konyağını
emanet iştmeğe.

Ahit aktı. Çerçeveyüz ile dişbudak'ın bugününden. (Pıtır pıtır) Söze çarpan okla. Tokatla — kapının ardındaki görölmek için tutuşurken. Pazarın sendeleyeni isteğiyle, mırıltılarıyla ayakların, meydana doğru; eti, etsizlikte bir araya getirmek, çuvalı rakamsızlaştırarak doğurtmak için ölübesiyi. Ki yinelenmeden, satın alınmadan gazabı tanrının; kuzuların derisi, etleri ve kemiklerini kullanarak inşa etmeli artık şu dönüşü yok evi.

Bir elden ötekine damıtılan turunculuğun berisinde; dişe yapıştırılan kendi kanının, misafirlere ikram edilen uzuvlu dilin, üstgözün ve karderinin var mıdır değeri? Ağrılanacak bizlerken kıl payı koştuk çiğ bahçelere, kıl payı yıktık çatıyı, ve gördük ödülümüz olan tabağı, üzerindeyken:

Asma yapraklarının,
kendini çiğneyen kendinin,
batışsız ve doğuşsuz kabuğun —

karayatık düşün, iki ip arası,
yalnız olana yalnız bir görüşle

ve altındayken:

Elbet yine bir gün gelecek
dönüşsüz şafağın nesilleri
göğün zemherisinde eleklenecek.
Ahit, lahit, geriye ne kaldıysa
kül mezarlardan
arasına katacaktır geceyi;
o dehliz bilmeceyi.

Daha yok, yok olacak olan!
Çapasında kaynayan düşünceyi iz,
ızdırıp, kan ağılı asılı duran;
orada – çiğneyeni, kemireni kendiliğın.

(Karakuytu, kilcil besiyatağı. Var mı derinin bir değeri? Söyle.)

Vakit,
boşluk,
soruları yitirdi.

Kimsezi an'a
bıraktı “Biz” denileni:

Sus, daha önce denmedi mi
“Daha yok, yok olacak olan!”
Devam edecek olan nihai
sessizliğin hükümdarı, onun
ötesi – kimsessizlikteki “O”.

::: Kimsiz deriyi yavaşça kaldır yatağından,
ve ölüyü besle düşlerinde,

bugünü uyut,

—tıngır, mıngır—

dün için.

::: Kim gerçekliğinde?

İzle gök tınısını taş yırtımında, gör
bilineni,

duyumsama,

anımsama,

koş

et yükününden.

::: Maddenin yüküne?

KESİŞ.

YIRTIL OYUĞUNDAN.

Anlamı vur zihnın bucağına,

: Hangi elle?

ki dönsün akşamın yazı,

hiç kez,
aynanın sayesinden,
buluşunda sayeyi,

ben-i-terek

suyu suya ver —

terk et, ötede öte olamayan,
boşluğu doldurmak için boşluk yaratana,

Oysa boşluk —

dizlerinde sezinlenmiş, ve
sarmaşıkların zehriyle uyanmış (yeniden)

iki gözden geçilmiş ağız değil midir?

Güz savında, ezgilenen yazıtlarda?

Çağır, ritmik direnişle,

Eksideyiz.

fazladan – fazla
ancak yok kadar diyebileceğin,

geri dönüşü yok yayan kâlp okunu

kâlbın okuna.

Karşısına,
yokuşuna varkâlbın
uzandığı yolun
yarı-okuna
sayı-okuna
kıyım-okuna
murdar, mahsus boşluğuna: :

--Varamadığı yere,

alazdan hedefe;

son atışına
eksiğin

EL'inden
ET'ine
OYUK BOŞLUĞUNA, Kâlp boşluğuna
kemiğinden

OLASI OLMAYAN
kök zarından.

Dönüşsüz şansına
sallıyoruz kendimizi

Eksideyiz.

Biçiminde kendimizin.

*Yazarların
Dünyaları*

Mallarmé Efsanesi¹



James McNeill Whistler, Stéphane Mallarmé

Bu yazışmalardan kısa süre önce oluşturduğu ve M. Jean Aubry ile birlikte yayınladığı, (ama, anahtarı niteliğindeki yazışmaları içine dahil etmezse eksik kalacak olan) Henri Mondor'un tam baskı çalışmaları *Şiir Üzerine Konuşmalar*, bu denli dikkat çekici, konusuna bu denli layık bu incelemeler Mallarmé'yi bize daha da yaklaştırdı. Onu daha iyi tanıyoruz ve ayrıca onun hakkında asla bilemeyeceğimiz şeyleri de daha net olarak biliyoruz. Onun zaferi artık klasik bir yazarın zaferi. "Nihayet kendinde olduğu gibi..." Ancak belki de birçok açıdan bizden uzaklaştığı için bize bu kadar yakın. Sanatındaki gözü peklik bizi artık şaşırtmıyor. Dehasını gizemli, mütevazı ve derin kılan şey dağılıyor. Dahası, yalnızca estetik değerlere duyduğu güven, her şeyin üstünde tuttuğu sanata olan inancı, şairin yalnızlığının bu dinsel biçimi, bize tarihin akışının artık paylaşmamıza izin vermediği bir tutkunun işaretleri gibi görünüyor. Sadece bu tutkunun saf şiddeti bizi alıkoymuyor ve bizi hala şaşırtıyor.

Valéry, Mallarmé'yi onurlandırmaktan ve şiirsel tutumunu yorumlamaktan asla vazgeçmemiştir. Platon'un Sokrates'e bağlılığı gibi son günlerine kadar ona sadık kalmıştır. Ama Platon gibi, o da kendi zaferiyle, son derece geliştirilmiş araştırmalarıyla, bu araştırmalara uygun görme, hayranlık ve anlama biçimiyle ustasının figürünü aydınlatmış ve muhafaza etmiş, onu aydınlatarak bir anlamda maskelemiş, ona çok fazla şey ödünç vermiş, ondan çok fazla şey ödünç almıştır. İki eser oldukça farklı ama düşünceleri daha az farklılık içerir ve Mallarmé'nin tasarımlarındaki bütünüyle benzersiz olan şey neredeyse benzer olan düşüncelerin ona kattığı değerle yok olmuş gibidir, ama *Variété*²'nin sayfalarında ya da diğer pek çok düzyazı parçalarında karşımıza çıkanlar daha güçlüdürler ve daha güçlü bir biçimde ve daha inatla ortaya konmuşlardır.

¹: Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, Editions Gallimard, Paris, 1949, s 35-48

²: Paul Valéry'nin ağırlıklı olarak şiir, edebiyat, sanat olmak üzere çeşitli konularda kaleme aldığı yazılarını içeren eserinin adı: *Variété I*, *Variété II*, *Variété III*... (Ç.N.)

Elbette, biliyoruz ki Valéry edebiyatı küçümsemiştir, Mallarmé ise onu yaşama nedeni yapmıştır. Yine biliyoruz ki, edebiyatta, birincisi zihinsel faaliyetin incelenmesi ile ikincisi de sadece eserle ilgilenmişlerdir, üstelik, Valéry sanatın mükemmelliğini dert edinmiştir, mükemmellik adına değil, ama bu mükemmelliğin gerektirdiği hakimiyet ve ortaya koyduğu kendilik bilinci adına, oysa, neredeyse onun kadar berrak bir düşünceye sahip ve onun kadar bilinçli olan Mallarmé bu berraklığın ve bu bilincin ona bütünüyle tamamlanmış gibi görüldüğü sanat ve hatta eser hakkında sürekli endişe hissetmiştir. Sözü fazla uzatmanın manası yok. Her ikisi de kuramlarını eserleriyle görünür kılmak gibi o yaygın paradoksu yaşamışlardır. Mallarmé, araçları sadece sonuca ulaşmak için kullanmakla nafi bir çaba harcar, hazırlık aşaması onu soğurup etkisiz kılar, amacın büyüklüğü de yolundan saptırır, son eserleri ne kadar hayranlık uyandırıcı ve son halini almış sağlam eserler olsalar da daha temel ve bütünüyle içsel bir faaliyete adanmış sır vermeyen günlerin kayıp anları gibi görünürler. Tam tersine, yalnızca yazan birinin çabasını tecrübe etmek için yazan Valéry, çok sayıda, çeşitli ve o kadar başarı ile sonlandırılmış bir eser üretir ki insan onun daha derin ve düşüncenin tek sessizliğine hapsolmuş bir başka eserle benzeşini yarattığını hayal edemez. Buradan, Mallarmé'nin düşüncelerinin, Valéry'nin eserinde en temsil edici değilse bile en eksiksiz bir biçimde somutlaştığı sonucu çıkar. Ama aynı zamanda, ünlü müridi ile artan Mallarmé'nin etkisinin bir kuramın ve yöntemin etkisi haline geldiği, böylece başyapıtların gizeminin ve güzelliğinin bu başyapıtlardan ilham aldığı iddia edilen düşüncelere kattığı şeyi, bir anlamda sözü edilen etkiyi, yitirdiği sonucu çıkar.



Edvard Munch, Stéphane Mallarmé

Variété III'ün bir metninde şu tespit dikkat çeker: Mallarmé'de, şiir üzerine derinliğine düşünmenin dile hakimiyet ile bir tutulması ve bunların karşılıklı ilişkilerinin bizzat Mallarmé üzerine etkisinin titiz bir incelemesi ne yazık ki sadece hangi yöne gittiğinden haberdar olduğumuz bir doktrinle sonuçlanmıştır. Mallarmé'nin teorik yazıları oldukça fazladır ancak yeterince geliştirilmemiş, bir düşünceyi kanıtlamaktan uzak iddiayı geçmeyen ifadelerdir. Çarpıcı olan, dil hakkındaki zihindüşüm³lerinin taşıdığı önemdir. Hiçbir şair, her şiirin, bahanesi ne kadar zayıf olursa olsun, zorunlu olarak şiirsel dilin, belki de her türlü dilin yaratımına girdiğini ondan daha güçlü bir biçimde hissetmemiştir. Valéry bu girişimi dile getirmiş ve bu konuda hayranlığını ifade etmiştir ama onu bize çok fazla açıklamamıştır, kendisinin de aynı tarafa yöneldiğinden emin değildir. Çok da mantıksal olmayan bir kaygı olan metinlerdeki tutarlık kusuru, açıklamayan ama gösteren bazı eviri⁴lerin parlaklığı, Mallarmé'ye özgü derinliğine düşünmeleri bir doktrinin birliğine ve basitliğine indirgemeyi zorlaştırır.

Bu metinlerden bazılarını ve bunların içerdiği en sağlam iddiaları hatırlatmak isteriz. Belki de kendimizinkine oldukça yakın endişeleri ve önyargıları orada buluruz. Örneğin Mallarmé, biri temel, diğeri ham ve dolaysız olan iki dilin varlığına inanır. Bu, Valéry'nin hala güvence altına alacağı ve o zamandan beri bize çok tanıdık gelen bir kesinlik. Niçin? Bu o kadar belirgin değil. Mallarmé herkesin ortak malı olmuş kelimeyi değiş tokuş aracı olan bir bozuk paraya benzetmiştir, öyle ki bunu kafamızda canlandırmak için, genellikle, bu bozuk parayı alıp sessizce bir başkasının eline vermek yeterli olacaktır. Ama bu, Valéry'nin yorumunun gösterdiği gibi, anlama işlevinin hizmetinde olduğundan, ilettiği düşüncede veya bildirdiği eylemde bütünüyle ortadan kaybolduğu için, bu dilin değersiz, boş olduğu anlamına mı gelir? Tam tersine: Ancak, Mallarmé, “bir tabiat olgusunu, söz oyunu gereğince, neredeyse titreşimsel yok oluşuna aktarma mucizesinin ne yararı var” diyor, “eğer, bu, benzer ya da somut bir hatırlatma zahmetine girmeksizin, ondan saf kavramın ortaya çıkması için değilse.” Bu cevapta dikkate değer bir öğüt var. Kelime adlandırdığı nesneden bizi kurtardığı sürece bir anlama sahiptir. Bizi bu sözcüğün varlığından ya da “somut hatırlatma”dan esirgemesidir. Özgün dilde, sözün bir işlevi vardır, sadece temsili bir işlev değildir bu, yıkıcı bir işlevdir aynı zamanda. Nesneyi ortadan kaldırır, yok eder, hiçleştirir.

³ La réflexion (Ç.N.)

⁴ tournure dış. 1. ed. Eviri, sözcüklerin sıralanış biçimi, kuruluş (La tournure d'une phrase). 2. Gidiş, gelişim, seyir (La tournure des événements). 3. Görünüm; nitelik, mahiyet (Le scandale prend une tournure politique). 4. (Eski) Biçim, yapılaş, şekil (Une tournure élégante). Tahsin Saraç Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, 1985, s. 1405 (Ç.N.)

O zamana kadar, bu tür uyarıcı tespitlerin kaynağını bilmemiz mümkündür. Mallarmé, dilin manidar ve soyut olması gereken özelliğinden etkilenmişti. Her kelime, hatta özel bir isim, Mallarmé adı bile, bireysel bir olayı değil, her ne olursa olsun bu olayın genel biçimini, kavramı işaret eder, bir soyutlama olarak kalır. En azından Platon'dan öğrendiğimiz şey bu. Ama, dikkate değer değil mi? Şair ve yazarlar (Klasik dönemden bu yana), nadiren, daha ziyade alaşağı etmek istedikleri bu yasadan tatmin olmuşlardı; kelimeyi, şeyle ilişkilendirdiklerini onu bu şeydeki benzersiz olanla allak bullak ettiklerini iddia ederler, herkese ait olan değil benimki dedikleri bir isim, işte istedikleri budur. Bu bakımdan Mallarmé'nin konumu sıra dışıdır. Bütün diğerlerinden daha çok o, yani orta malı olmuş biçem, açıklık, düzen, mantık, yani dilin evrensel, soyut karakteri bakımından önemli olan her şey açısından kusurlu olan söylevi mahkûm etmiş olan Mallarmé, aynı zamanda bu karakteri şiirin temel değeri ve şiirsel biçimin koşulu olarak takdir eden kişidir. Şiir varsa eğer, bunun nedeni dilin anlama gücü olan bir araç olması ile ilgilidir. Burada, Valéry'nin dikkat çektiği noktalardan uzakta olduğumuz anlaşılıyor.

"Çiçek!" diyorum ve sesimin hiçbir sınır koymadığı unutmamanın dışında, bilinen çanak yapraklarından başka bir şey olarak, müzikal bir biçimde gösteriyor kendini, düşüncenin ta kendisi ve hoş, hiçbir bukette var olmayan çiçek." Gördüğümüz gibi, her şey bu kadar basit değil. Kelime nesneyi devre dışı bırakıyor: "Bir çiçek diyorum!", ve gözlerimin önünde ne bir çiçek, ne bir çiçek imgesi, ne de bir çiçek hatırası var, çiçek yokluğu dışında hiçbir şey", "Kendini saklayan dilsiz nesne". Bu yokluk, yine de başka bir şeyin, örneğin herkes için her zaman değeri olan, klasik anlamıyla gerçeğin işareti değil mi? Böyle bir sonuca varmakta acele davranmayalım; "malum taç yapraklar, *düşünce*" gibi, soyut kelimelerin kullanılmasına rağmen şairin, bilgiden bir şey talep etmediği bir düzen içinde olduğu hissedilmektedir. Bir nesnenin gerçek yokluğunu onun ideal varlığı ile ikame etmiyor. "Hoş" ve "müzikal olarak", hiç kuşkusuz bu, böyle yollarla varlığını ortaya koyan zihinsel bir kavram değildir. Aksine, dikkat çekelim ki işte yine gerçekte temas halindeyiz, ama daha kaçamak bir gerçekte, ortaya çıkan, buharlaşan, yayılan, yok olan, anımsamalardan, imalardan müteşekkil bir gerçek, öyle ki bir taraftan yıkılmışsa diğer taraftan daha duyarlı formu içinde, istikrarsız, kaçak bir dizi küçük ayrıntı gibi, boşluğunu doldurduğunu iddia eden soyut anlamın yerine bile yeniden görülecek şekilde.

İlk bakışta, dilin yararı soyut gücüyle, şeylerin maddi gerçekliğini yıkmak ve kelimelerin duyarlı anırttırma gücüyle de bu soyut değeri yerle bir etmektir. Böyle bir eylem bizi yeterince uzağa götürebilir. Söz bir nesneyi adlandırmakla yetindiğinde bizi ondan özgürleştirmez. Kullanılagelen kelimenin ince zarı gösterdiği şeyin baskısına boyun eğer, kullanılageldiği için, dile getirildiği anda yok olur ve bizi sakınmamız gereken bir mevcudiyete teslim eder. Bundan dolayı, “betimlemek, anlatmak, göstermek” ham dilden, bu kolay, temsili değış tokuş işlevden beslenir. Mallarmé’nin umutsuzca kullanmaktan kaçındığı bu harcı alem söz, tam da bu kusura sahiptir; olaylara, şeylere, görölene, doyulana karşı yeterince güçlü bir engel oluşturmamak gibi. Bizi yeterince olayın dışında tutmaz; gerçek bir yokluk yaratmaz. Eğer dilin ayırıcı niteliği gösterdiği bir varlığı, hiç kılmaksa, açıklık, şeffaflık harcı alem ifadeler ona aykırıdır, çünkü tamamen somut bir referanstan bağımsız anlamına doğru gidişine engel olurlar. Böylece Valéry’nin dilin fiziğı, dediğı şeye asıl dilin niçin bu kadar yer verdiğı anlaşılır. Sesler, ritim, sayılar, günlük dilde önem taşımayan bütün bunlar şimdi önemli hale gelir. Çünkü kelimelerin görünür olması gerekir, var olanla ifade ettikleri arasına konulabilecek kendi gerçekliklerine ihtiyaç duyarlar. İşlevleri, dikkati, bahsettikleri şeyden uzaklaştırmak için, kendilerine çekmektir. Onların varlığı sadece diğerlerinin yokluğunun teminatıdır.

Klişeler Mallarmé’yi rahatsız eder, sırf onlarda yalnızca kelimelere rastladığı için değil, ama tam tersine, onların varlığı kelimeleri yok ettiğı için. Düşünceden çok dile öncelik vermekten korkmaz: ondan nasıl korkabilirdi ki? Yapmak istediğı şey, sözü var etmek, ona maddi gücünü vermek, kelimeleri karşılıklı yansımaları ile parlatarak inisiyatifi ona bırakmak, böylece anlamının değerini korumasını güvence altına almak. Düşünce, yani şeylerle arasına sonsuz bir mesafe koyarak onlarda mevcut olma ihtimali, sözcüklerin tek gerçeğinin sonucudur. Sürdürebildikleri karmaşık ilişkilere göre, kelimelerin hakimiyet kurdukları yerde, düşünce tamamına erer ve anlam da yetkin hale gelir.

Bütün bunların bir çelişki içerdiği bir gerçektir. Şurası açık ki eğer Mallarmé, dile yokluk yoluyla işaret ettiği şeyle uyum sağlamak işlevi yüklüyorsa, bir çıkmaza girme riskini göze alıyor demektir. Ne tür bir yokluk söz konusu? Eğer adlandırmamak ama sadece nesnenin ortadan kalkarak yarattığı belirli boşluğu tanımlamak gerekliyse, demek ki önce imgeye doğru kayacağız. Yokluğa doğru ilk adım alegori oluyor: “Donmuş kâsesinde can sıkıntısından soğumuş su.” Ama açıklamayı anladığımız andan itibaren özgürleşme yanıltıcı olmaya devam eder, nesne yeniden canlılık kazanır ve kendini dayatır. Yalın metaforun kusuru, deşifre edilmesini kolaylaştıran yalınlığından çok, istikrarı ve plastik katılığı ile ilgilidir; temsil ettiği şey kadar hakimiyet sahibi ve mevcuttur, hiçbir şeyin değiştiremeyeceği anlamıyla sanki değişmez bir biçimde önümüze konmuştur. Bu nedenle Mallarmé’nin araştırma konusu olan imgeler dünyası imgelerin olumlanmasından ziyade, olumsuzlanması; bir kaçıştır. Figürler sadece kısaltılı değildir, aynı zamanda yanlamasına yerleştirilmiştir, dağınıktır, ancak, hiçbirini çevrelediği gerçekliğe var olma ve onun aracılığıyla karşımızda mevcut hale gelme zamanı bırakmasın diye yeterince hızlı bir ritme göre birbirini izler. İşte bu bir meydan okumadır. Eğer “bütün çiçeklerin yokluğu” diyorsam, kuşkusuz aksi takdirde görmem gereken çiçeği bir an için yok ediyorum, ama bunu, bakışımı ve düşüncemi onun kadar ağır, onun kadar yer işgal eden bir başka şeye çevirmek için yapıyorum; bu da onu reddedecek daha istikrarsız bir başka imgenin baskısıyla sırası gelince yok olacak ve böylece bu durum, biçimden çok eylem, ifadeden öte anlam geçişleri, endişeli imgeler olan figürden figüre, devam edecek.



Édouard Manet, *L'après-midi d'un faune*

Mallarmé'nin bütün araştırmaları bir sınır bulma çabasıdır. Bu sınırdaki olaylara ve şeylere yönelik sabit terimler yoluyla, birbiri içinde sonsuza kadar açılan ve sürekli olarak da dışına cıkılan bir parantezler perspektifinin taslağı çizilir. "İma, telkin," diyor. "Konuşmak, edebiyatta, olayların gerçekliğı sadece ticari olarak ilgilidir, ve sadece ona imada bulunmak veya bazı düşüncelerin katacağı nitelikleri kendine mal etmekle yetinir." İşte sürekli topa tutulan izlenimcilik buradan kaynaklanır, sanki doğayı yok etmeye çalışırken onu betimlemek istemiş gibi. Başyapıtlara ilham vermiş olsa da estetik açıdan bir hata olan iddia, yani cildin narin kağıdına, ağaçların özlü ve yoğun ormanını değil de, örneğin bir ormanın korkunçluğundan, yaprakların üzerine serpilmiş dilsiz gök gürültüsünden başka bir şeyi dahil etmek istememe iddiası yıkılmıştır. Mallarmé, bir nesneyi tasvir etmek için, onu dağarcıklarına katmak isteyenlerden değildir. Onun amacı başkadır. Ben buna "transpozisyon"⁵ diyorum.

Ayrıca nesri dışarıda bırakmayan asıl dilin niçin şiir olduğı ve dizeyi de önemsediği anlaşıyor. (Nesir denilen türde kimi zaman hayranlık uyandıran bütün ritimlerde dizelere rastlanmaktadır... Biçem konusunda bir çabanın ve dizelemenin gözlemlendiğı her defasında) Dize, sözdizimsel ilişkilerin yerine daha ince ilişkileri koyarak, dili, içinden geçilen noktaların ve işaretlerin değil, geçişin ve çeşitlemenin önem taşıdığı, bir hareketin doğrultusuna, ritmik bir yörüngeye yönlendirir. Şiir ve müziğı yaklaştıran da budur. "Şiir, müziğın en mükemmel formudur, şiirin dilden bir müzik yaratmasından dolayı değil kuşkusuz, ama bir hareket sanatı olan müzik gibi, anlamını ve de yaratmak istediğı etkiyi "süre"ye borçlu olduğı için. Gün gibi ortadır ki dize birçok kelimeden tamamen yeni ve dile yabancı bütüncül bir kelime oluşturuyorsa, bir tür büyü gibi, bu, kelimelerin dizede artık terim olmaktan öte, onlar aracılığıyla, ama onlarla örtüşebilecek her türlü gerçekliğın dışında, yol alan bir niyete açık olmaları ile ilgilidir. Böylece, dizenin ritmi, reddi, özgül gerilimi öyle doyumsuz bir ilişki yaratır ki, onu tamamlaması istenen kelime gereksiz hale gelir, bu yokluğun gerektirdiği tek bekleyişte o kadar mevcuttur ki, cümlemin bütün yayılım alanına dağılmıştır ve sanki onu tüketecek bir edim olmadan oluş kabiliyeti içindedir. Kelimeler en nadir olarak kabul edilmiş ya da onları olağan dizilimden bağımsız olarak algılayan ve titreşimsel gerilimin merkezi olan düşünce için geçerli birçok yüzeyden kendi varlıklarıyla yücelir, coşarlar ve mağara duvarlarına yansıtılmış olarak, hareketlilikleri ve söylemleri devam ettiğı sürece, söylemin söylenmeyi halinde, hepsi sönmeden önce, uzak ya da olasılık olarak verevine sunulmuş bir ateş mütakabiliyeti için can atarlar.

⁵ 1. Transposition, dış. Yer değıştirme, yer değıştirimi (Transposition de lettres dans un mot). 2. Başka bir bağlam ya da niteliğe oturtma (Transposition d'une anecdote moyenâgeuse à l'époque contemporaine).Tahsin Saraç, Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, 1985, s. 1415 (Ç.N.)

Elbehnon *İğitur*⁶'da şöyle der: “Sözü ben yararsızlığı içinde onu yaşatmak için haykırıyorum.” Dilde istisnai bir yokluk ve itiraz gücü keşfedildiğinde, dilin bizzat yokluğunu özü içinde sarmalanmış olarak, sessizliği de dilin en yüce imkânı olarak görme konusunda aldatılırız. Bu sessizliğin şairin saplantısı haline geldiğini her birimiz biliriz. Bazan unuttuğumuz şey, sessizliğin ne şairin düşleri açısından bir başarısızlığı işaret ettiği ne dile sağlamayana boyun eğme, dilin ihaneti, ne de idealden çok daha aşağı şiirsel kaynaklara yöneltilmiş bir yararsızlık anlamına geldiğidir. Sessizlik değeri olan gereklilik olarak her zaman mevcuttur. Ama sessizlik, kelimelerin zıddı gibi ortaya çıkması şöyle dursun, tersine, kelimeler tarafından varsayılır ve tıpkı onların önyargısı, gizli niyeti gibi, daha da ötesi sözün koşulu gibi; eğer konuşmak bir mevcudiyetin yerine yokluğu koymak ve giderek kırılanlaşan mevcudiyetler aracılığıyla giderek yeterli hale gelen bir yokluğun peşine düşmekse. Sessizliğin bu kadar itibar görmesinin tek nedeni, konuşmanın tüm erdemi olan bu yokluğun en yüksek derecesi olmasıdır (bu erdem de bizim anlam verme ve onları anlamlandırmak için şeylerden uzaklaşma gücümüzün kendisidir).

Mallarmé'de çarpıcı olan şey, kelimelerin şu ya da bu biçimde düzenlenişinin hiçbir şekilde sessizlikten ayrı olmamasının yarattığı duygudur. “Kasıtlı bir gölge içinde, dengeli sessizlikten ibaret olan dilsiz bir nesneyi, imalı kelimler aracılığıyla çağrıştırmak, bu, yaratma girişimine çok yakın bir eylemdir.” “Ortalama uzunlukta kelimeler dizisi, bakışın kavrayışı altında, kesin nitelikler halinde dizilsin, bununla da aynı şekilde sessizlik düzenlensin. Başka yerde, şaka yollu, hiçbir şey söylememe ile hiçbir şeyden söz etmemeyi aynı kefeye kor. Filozoflardan kalma içi en boş terim olan toplumun, en azından var olmayan hiçbir şeyden daha elverişli ve kolay olan, neredeyse, olgularda, bu yüce toplum kavramının uyandırdığı buyruğa benzer şekilde, onun hakkında bir biçimde söylev vermek, hiçbir konuyu ele almamak veya kendini akışa bırakarak yaratmak gibi bir şeyi vardır. Kelimelerle sessizlik oluşturulabilir. Zira kelime de kendini gereksiz, boş kılabilir ve mevcudiyeti ile kendine özgü eksiklik duygusunu yaratabilir. “Bakire dağın yokluk bu yalnızlıktaki”, “kendinin nefis boşluğu”, “oyuk beyazlık, bir hiçin mahfazası”, bütün bunlar boşluğu ifade ederek, sonunda boşluğun dilini de ifade etmek zorunda olan dildir.

⁶: Mallarmé'nin bir eseri. (Ç.N.)

Sessizliğe hakkını vermeye başladığımızda daha fazlasını talep eder öyle ki sonunda kendini olanaklı kılan şeyi bile uzaklaştırmak ister. Mallarmé her zaman ham dili söze, esas dili yazıya yaklaştırdığını iddia etmiştir. Görünüşte şaşırtıcı bir iddia. Tersine Valéry, ses değeri kendine geri verilen bir dilin onun duyuşsal gücünü açımlayacak ve ortaya koyacak, gözden başka bir organa ihtiyaç duyulduğunu anladığı için, şiiri müzikle ilişkilendirir. Üstelik eğer söylemden aklımızda tutmak istediğimiz sadece dizenin esas aracı olan “hareketlilik”se, bu hareketi taşıyabilecek ve kelimeleri hafifleten ve uçucu hale getiren ardışıklığın içine sokabilecek tek güç olan “ses”e nasıl çağrıda bulunmayız? Ancak yine de, amacı her türlü maddi mevcudiyeti bizden uzakta tutmaksa, dilin, soyutlamanın örtük uçuşu olan yazıya, çıplak seslerin düşüşü karşısında, haklarını geri vermesini anlarız. *Zarla Şans Dönmeyecek*’in önsözünde de belirtildiği gibi, yazı, tipografik bileşimi aracılığıyla hareketi taklit ve temsil edebilir: “Kelime gruplarını veya kelimeleri kendi aralarında zihinsel olarak ayıran bu kopyalanmış mesafenin edebi üstünlüğü, Sayfanın eşzamanlı bir görünümüne göre bile hareketi bölüp duraklara ayırarak, onu kimi zaman hızlandırması ve yavaşlatması gibi görünür. Burada da Sayfa birlik olarak kabul edilmiştir başka yerlerde Dize veya mükemmel çizgi nasıl o şekilde kabul edilmişse. Kurgu, yazının hareketliliğine göre eş düzeye gelecek ve başlıktan itibaren başlatılmış ve merkezi bir cümlelerin parçalı durakları etrafında hızla dağılacaktır.” Kitap, en üstün derecede bir dil kipidir, yalnızca soyutlama, izolasyon, yer değiştirme gücünü elinde tuttuğu için değil, ayrıca hem rastlantıyı yani geri kalan olumsal gerçek şeyleri dilden uzaklaştırdığı için, hem de sonunda insanın kendisini, yani konuşanı ve dinleyeni onun dışında bıraktığı için. “Kişiliğinden arındırılmış olarak, kitap, okuyucunun ona yaklaşmasını talep etmesi, yazar olarak ondan uzaklaşıldığı ölçüde değildir. Bil ki böyle tek başına vuku bulur insansal ıvır zıvır arasında yaratılmış ve kendisi olarak...” “Ve görüldüğü gibi, düşünmesi gereken, Kitap olan kitap, dünyanın eşdeğeri olan kitap, Yerkürenin orfik açıklaması olan kitap, öyle evreni, bütünü hakim olduğu mikro kozmosu özetlemeye adanmış Büyük Eser değildir, ama bu bütünlüğün oyuğu, ters yüzü, onun farkına varılmış yokluğu, her şeyi ifade etme gücü, sonuç olarak kendisi de her şeyden bağımsız kılınmış ve hiçbir şey tarafından ifade edilmeyen ve en üst düzeyde oyun olarak adlandırılması gereken bir güç” (Kitap, her şeyin yokluğundan o her şeyin yerini tutar, der yine: bu da her şeyin her şeyden önce eksik olması gerektiğini var sayar). Yazar, “kuşkusuz söktüp atılamaz bir yazar önyargısı ile, hiçbir şeyin dile getirilmeden kalmayacağını düşünüyorum” şeklinde açıklama yaptığında, bu iddianın yeterince naif bir iddia olduğu yargısına varılabilir. Ama her şeyi söylemek, aynı zamanda her şeyi hiçe indirmek demektir ve böylece, varoluşla hiçliğin kesiştiği noktada, esrarengiz, her “şeyi bakire, rastlantısal bir yokluk halinde” özetlerken, görevini tamamlamak için direnmeye ve sonra da kendi yarattığı boşlukta kendini yok etmeye muktedir bir güç kendini gösterir.

Her şeyi söylemek, aynı zamanda sessizliği dile getirmektir. Bu, konuşmanın bir daha sessizliğe dönüşmesini önlemek içindir. Mallarmé kendini bu imkansızlıktan asla kurtaramadı. Beyaz sayfanın boşluğundan, hâlâ dokunulmamış kenar boşluğundan, sessizliğin maddi bir temsilini talep etmesi boşunadır.

“Bir şiirin entelektüel kabuğu kıtaları ayıran boşlukta ve dize oluşturmak kadar güzel olan anlamlı sessizlik de kâğıdın boşluğu arasında gizlenir, hakimiyet kurar -yer alır-” biçiminde yazar Poe hakkında. Anlamlı sessizlik, ama aynı zamanda anlamlı bir terk ediş, çünkü tam da dilin bizi evrensel bir yoklukla çevrelediği ve dünyanın mevcudiyetinin saplantısından kurtardığı anda sessizlik, işte bu sessizlik kendini ifade etmek için, maddi bir şeye çağrıda bulunur, kendisi ve boşluk üzerine yükselmiş kibirli yapıyı yıkacak biçimde kendini mevcut kılar ve yokluğun kendisinin de, anlamlandırılmış değerler dünyasına girmek için, kendini bir “şey” olarak gerçekleştirmekten başka çaresi yoktur. Zevkime göre, virgül veya noktalarla ve bunların ikincil kombinasyonlarıyla aralıklı, çıplak melodiyi taklit eden bir çizim olan boş bir sayfayı, elverişli olarak telkin edilmiş metne tercih ederim eğer bu metin hoş bir metin olsa da daha çekici hale getirilmemişse.” Kuşkusuz kabul edilmesi gereken ince bir ironiyle kelimelere tercih edilmiş bu “virgül ve noktalarla ayrılmış çizim... çıplak melodi”, belki de kaybolan bir dilin son kalıntısı, tam da ortadan kayboluşunun hareketidir, ama, kendinin temsil edilmesi için, şeye dönüşmek zorunda olan ve böylece aşılmaz paradoksu olan skandal olarak var olmaya devam eden bir sessizliğin maddi amblemi gibi daha çok kendini gösterir.



Edouard Manet, Stephane Mallarmé le Corbeau

Şimdi Mallarmé'nin zihindüşümlerinin ne kadar tehlikeli noktalar çevresinde döndüğünü fark ediyoruz. Öncelikle, dil bir çelişki içinde varlığını sürdürür: genel olarak, anlam ve anlamlandırılmış değerler halinde dilin yeniden doğmasını sağlamak için dünyayı yıkan şey olarak: ancak yaratıcı biçimi altında, görevinin tek olumsuz yönüne odaklanır ve saf bir itiraz ve dönüşüm gücü haline gelir. Bu, uygun bir değer üstlenerek kendisi bir şey, bir beden, cisimleşmiş bir güç haline geldiği ölçüde mümkündür. Dilin gerçek mevcudiyeti ve maddi olumlaması, ona dünyayı askıya alma ve reddetme gücü verir. Yoğunluk seslemliler⁷ koyuluk, içine aldığı ve onsuz asla yeni bir anlam üretemeyeceği hiçliğin parçası olan sessizliği ortaya çıkarması için gereklidir. Bu nedenle bir yokluk hissi yaratmak ve şeylerle doğal bağımızı koparmak amacıyla onlara benzeş olmak için sonsuz olması gerekmektedir. Çelişki yamandır, Mallarmé'nin kurgularına nasıl eziyet ediyorsa şiirsel dile de öyle işkence eder. Cratyle'in doktrinine tekrar başvuran şairi, kelimeler ve onların işaret ettikleri şey arasında doğrudan bir uygunluk aramaya, gece kelimesinin aydınlık tonundan ve gündüz kelimesinin karanlık tınısından üzüntü duymaya iten bu çelişkidir, bizi şeylerden uzaklaştırmak şöyle dursun, kelimeler tıpkı onların maddi aktarımı olmak zorundalarımı gibi, burada dilin zevk düşkünlüğü üstün gelir ve kelime ağırlığına, rengine, hantal ve durgun görünümüne sahip olduğu nesnelerle bir araya gelme hayalini kurar.

Benzer şekilde, sayfanın boşlukları, noktalama işaretleri, tipografik düzenlemesi, mimarisi bu kadar önemli bir rol oynamak durumundaysalar bunun nedeni yazının da maddi bir mevcudiyete ihtiyaç duymasıdır. Burada, nitelikli bir alan, yaşayan bir bölge, maddi olarak, anlama eylemini ta kendisinin tüm olaylarını maddi olarak temsil eden bir tür gökyüzü söz konusudur. Her şey gerilime, aynaların ardışıklığı ile parçalı düzenlemeye, boşluklara sahip, her pandantifin⁸ sadece tek bir şekilde tercüme ettiği dilsiz şiir olabilecek bütüncül ritimle uygunluğa dönüşür. Burada kitapla karıştırılan dil, onu oluşturan tüm maddi unsurları daha üstün bir varoluşa yükseltir. Bu varoluş sadece ürünü olmadığı ama aynı zamanda amblemi olduğu bilincin karşılığıdır ve onun gibi üzerinde her şeyin dile geldiği karanlık zemin olan esrarengiz bir sessizlik yeteneğine sahiptir.

⁷ Çevirmen tarafından Fransızca "Sonore" sıfatının karşılığı olarak önerilmişti

⁸ pendentif er. 1. Bingi; kemerler üzerine oturtulmuş kubbe ile kemerlerin arasında kapatan üçgen biçimindeki kubbe parçalarından her biri. Tahsin Saraç, Fransızca - Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, 1985, s. 1026 (Ç.N.)

Sadece klasik ve oldukça açık metinlerden söz ettik. *Müzik ve Edebiyat*'ın bir fragmanında idealizme bulanmış bir biçim altında hemen hemen aynı düşünceleri ifade etmiştir.

Başka şey... öyle görünüyor ki, tesadüfen açılan bir sayfanın hafif titremesi sadece beklemeyi veya sabırsızlıktan yerinden çıkacak bir yüreği değil, başka bir şeyi, farklı bir olasılığın heyecanını getiriyor.

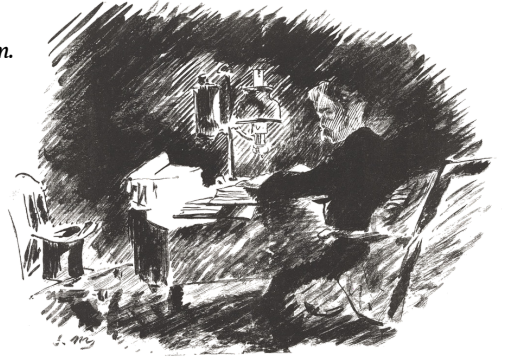
Mutlak bir formülün tutsağı olan bizler kuşkusuz, sadece olan şeyin olduğunu biliyoruz. Bir bahaneyle aldangıç kuşunu hemen uzaklaştırmak, almak istediğimiz zevki yok sayan tutarsızlığımızı kabul etmek olacaktır. “Bu öte onun faili ve itici gücüdür derdim” eğer kurgunun ve dolayısıyla, en önemli parçayı gözler önüne sermek ya da hiçbir şey için, edebi mekanizmanın, herkesin gözü önünde, uygunsuz bir şekilde sökülmesine girişmek midemi bulandırmıyordu. Ancak, bir aldatmacayla, insanın yasaklanmış ve yıldırım çakan bir yükseklikte nasıl düşündüğüne saygı duyuyorum! Bilincin içimizde yoksun olduğu şey, yukarlarda açıkça parlamaktadır.

Bu neye yaramaktadır ?

Bir oyuna.

Bir boşluk gibi üstün bir çekicilikle karşı karşıya olduğumuz için, onu can sıkıntısı yoluyla kendimizden çekip çıkararak, eğer sağlam ve üstün şekilde yapılandırılmışlarsa, şeyleri de, bu boşlukla doluncaya kadar, tutkuyla uzaklaştırma ve irademizle gerçekleşmiş yalnız şöenler halinde onları münhal uzam aracılığıyla ışıltılarla donatma hakkına sahibiz.

Bana gelince, ben edebiyattan daha azını istemiyorum.



Edouard Manet, Sous la lampe

Yazmak neyi amaçlar? Bizi var olan şeyden kurtarmayı. Var olan şey de her şeydir, ama önce sağlam ve üstün şeylerin mevcudiyetidir, bizim için olan her şey nesnel dünyanın alanını gösterir. Bu özgürleşme, etrafımızda bir boşluk yaratma, kendimizle şeyler arasına bir mesafe koyma gibi tuhaf bir imkânımız sayesinde başarılıdır. Bu imkân otantiktir (hakkına sahibiz) çünkü varoluşumuzun en derin duygusuna, iç sıkıntısına bağlıdır diyor birileri, Mallarmé de can sıkıntısına bağlı olduğunu söylüyor. Olasılığın tam olarak işlevi, şeyin yerine kendi yokluğunu, nesnenin yerine "titreşimli yok oluşunu" koymak olan yazının işlevine karşılık verdiğini gördük. Edebiyatın yasası, başka bir şeye, öteye doğru bu harekettir ki, bu öte de sürekli bizden kaçır çünkü var olamaz ve kendimizde kavradığımız da ancak onun bilinçli yokluğudur. Bu nedenle, dilin nesnesi ve elverişli yaratımı bu eksiklik (olmayış), bu boşluk, bu münhal mekandır. (Sürrealizm, başka mevcudiyet duygusunu, gerçeküstü olanın önceliğini vurgulayarak aynı eğilimi izler.) Hiç kuşkusuz, edebiyatın tamamladığı erozyon çalışması boyunca bazı olumlu değerler, tersi ve yüzü olarak, böyle bir eksikliğe karşılık gelir, şiirsel dil şeylerin değişime uğradığı, dönüştüğü ve daha önce boşluğun istilasına uğramış olarak, "yalnız şölenler halinde" ışıldadığı bir noktaya ulaşır.

*Böylece üzümlerden emdiğimde berraklığı
Ücra çalımımın kovmak için pişmanlığı
Gülerek, kaldırıyorum yaz göğüne salkımı, çöpü kalmış
Ve soluklanarak ıslıklı derilerinde, susamış
Sarhoşluğa, akşama kadar seyrederim tersinden*



Edouard Manet

Ancak bu hareket dilin gerekliliği tarafından aşılr, yöneldiği şey yokluktur, istediği sessizliktir. Sadece bizim için var olan şeyin eksik olması ihtimal dahilindedir ve hiçlik “o yukarıda patlar” ya da söylendiği gibi *Küçük Ezgi*’de:

*Küçük ezgi
Baş edilmecesine kaldı patlamak zorunda
Umutum misali atılan o menzile
Patlamak kaybolmuş o yukarıda
Öfkeyle ve sessizlikle*

Ama “o yukarısı” bizi ilgilendirmiyor; tam tersine, yetersizliği ve şartları dolayısıyla o yukarıya ulaşamazsa, hiçe, saf boşluğa, yaklaştığı hiçliğe, bir yaratış değeri, bir yıldırım gücü verme konusunda dilin eşsizliği, mucizesidir bizi ilgilendiren. (Yaratma eylemine eşdeğer bir biçimde, kaçan, eksik olan bir nesnenin kavramı)

Belirtelim ki, varlıkla olan bağımızı koparma girişiminde şiir bir kandırmaca, bir oyundur. Doğası gereği bizi yanıltır; kötü niyet ve yalan onun erdemleridir. *Igitur*’un kahramanı gibi, “Bunu ciddiyetle yapamam” der.

Kaderi aldatmacayla bağlantılıdır. Niçin? Metnimizin ilk cümlesini okursak buna dair bir düşüncemiz olacaktır. Sürekli olarak, sadece, bütün varlığı olasılığından ibaret başka bir şeye doğru yansıtılmış bir gelecekte varlık bulan, bekleyiş, gerilim ve sabırsızlık içindeki “tesadüfen açılan bir sayfanın hafif titremesi” ne demektir? Hiç kuşku yok bu Mallarmé’nin duygu, doğmakta olan bir düşünce, ya da daha doğrusu ne düşünce ne duygu olan ama, bir doğuş, çatlayıp açılma, kendini arayan bir niyet, kendini işaret eden bir anlatım, elimizde sadece boş taslağı bulunan askıya alınmış bir anlam dediği şeydir.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Stephane Mallarme*, 1895

Böylece şair, bir anlam ifade etmek değil de onu yaratmak olan dilin en büyük ayrıcalığına işaret eder. Ancak, bu doğuş daha çok bir ölüm ve kesin yokluğa bir yaklaşma gibi görünür. Öyle görünüyor ki, konuştuğu için, söz yoluyla dünyaya yeni bir anlam verdiği için, insan zaten ölmüş demektir, en azından ölme sürecindedir ve konuşmasına olanak tanıyan sessizlik aracılığıyla, her an kendisinde kendi eksikliği ve diğer her şeydeki eksiklik durumuna eğilimlidir. Gerçekten, oyunu sonuna kadar götürmesi gerekmektedir: Her şeyi söylemek, bu onun görevidir, her şeyi bastıra bastıra dile getirmek ve her şeyi sessizliğe indirgemek, sessizliği bile. Ama sözü kendisine borçlu olduğumuz sessizlik, bizi dille buluşturur hiçbir zaman son dil olmayan yeni bir dille. İşte bu yüzden, şair, konuşan ve yazan her insan gibi, sessizliğe ulaşmadan önce ölür ve yine işte bu yüzden ölümü bize zamansız bir ölüm, yalanlar konağını taçlandıran yalan gibi görünür.

Dile ilişkin bu tespitlerden birkaç çarpıcı nokta akılda tutulmalıdır. Ama bunlardan en dikkat çekici olanı, Mallarmé'nin dile atfettiği nesnel, tarafsız niteliktir bu da bir tür bağımsız ve mutlak varoluş biçimi olarak ortaya çıkar. Gördüğümüz gibi, bu dil onu ifade edecek ve onu anlayacak birine ihtiyaç duymaz, bizzat kendisiyle konuşur bizzat kendisine yazar. Otoritesinin koşulu işte budur. Kitap bu özerk kalıcılığın simgesidir, bizi aşar, onun üzerinde hiçbir şey yapamayız onun olduğu şeyde, neredeyse, hiçbir şeyiz. Eğer dil, insanı her şeyden yalıttığı gibi, kendisini insandan da yalıtıyorsa, her şey, eğer asla kendisini anlayan birinin, gözü önünde konuşan birinin eylemi değilse, tamamen büyümlü ve benzersiz bir gücün görünümünü onu bu yalnızlık içinde değerlendirene verdiği anlaşılacaktır. Bu dil, varlıktan ayrı, kopuştur, itirazdır, boşluğu yaratmanın ve kendini bir eksiklik içinde konumlandırmanın sonsuz gücü olan bir tür öznesiz bilinçtir. Ama aynı zamanda, kelimelerin maddi biçimlerine, seslemelerine, yaşamlarına indirgenmiş ve bu gerçekliğin nesnelerin karanlık derinliklerine doğru bilmem hangi yolu açtığına bizi inandıran bedenlenmiş bir bilinçtir. Belki de bu bir aldatmacadır. Ama belki de bu yanıltmaca yazılmış her şeyin gerçeğidir.



Öykü

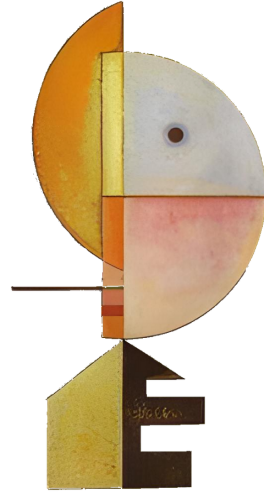
Hücre

Kopmuştu. İki ucunu iki elime alıp birbirine iyice yaklaştırdım. Etrafta bir şey büyümedeydi. Tam da etrafımda. Fakat görünürde bir şey yoktu.

Bir şey yok zaten diye düşünüyordum. İlerleyemiyordum da oysa. Devrilmiş bardak içinde bir kara sinek gibiydim.

Diyeceğim, görünürde bir şey yoktu ama sıyrılıp dışarı çıkmak da imkânsızdı. Boştu da hatta ortalık. Tam karşımda bir ağaç duruyordu, daha doğrusu bir ağaççık. Yaprakları bakır asetat yeşilinde. Demir gibi katı ve demir gibi de sert. Dallarda kan rengi ışık saçan küçük elmacıklar asılıydı.

İşte hepsi buydu.



Wassily Kandinsky, Upward



Üçü Birlik Boynuz

Kadim uyku tanrısı Morpheus, su pırlıtısına benzer damlalardan ağlarla örölmüş şatosunda her gece ama her gece -gecenin bir yarısında- kölelerinin uykusunu işleyerek düzenlerdi, daha doğrusu kendi bilimcileriyle birlikte uykuyu çıkırından çıkaran büyüler yapardı. Bazen uykuyu tatmin edilmemiş bir şehvetle çıkırından çıkaran, bazen uykuyu cehennemin en dibine çeken, yukarı çıktığında hırpalanmış, dayak yemiş hissi veren... Şatoda bir sunak bir de mermerden bir kurban taşı vardı. Uyku düzeni iyice bozulduktan sonra ağızlarından salyalar köpüre köpüre kuduz olan, ölmeye yatmış kölelerin yatırıldığı bir kurban taşı ve ona hiperbol biçiminde sınır çizen ciğer kırmızısı mozaikli bir sunak.

Uyuyan ya da uyumaya çalışan kölelerin yatakları, Morpheus'un büyü yaptığı yere sınır çizen sunağı, üç akis halinde çevrelerdi: sunağa dikey yatak, dikey yatağa soldan yirmi beş derece açı çizen yatak, dikey yatağa sağdan yirmi beş derece çizen yatak, kısacası örümcek ağları çizen içi boşaltılmış bir üçgen. Bütün yataklar bu üç aksin uzantısı halinde arka arkaya uzandı. Bu köleler ya çift kişilik yataklarda ya da tek kişilik yataklarda yatanlar diye ikiye ayrılırdı -çiftli yataklar sunağa en uzak, tam da bu yüzden Morpheus'un büyülerin en iyi işlediğine inandığı yataklardı- tekli yataklar ise uykuya direnç gösteren, sunağa doğru ilerledikçe uykuya direncin ölümcülleştiği... Ve çift kişilik yataklarda yatanlardan biri ötekinin karşıt cinsinden ise, Morpheus bilimcilerine göre onlar ayrıcalıklı, daha "sağlıklı"ydı, bu yüzden de diğerlerine nispeten uyku düzenlerinin yerinde olduğuna inanıyorlardı.

Morpheus, her Allah'ın gecesi aynı yatakta yatan ve çift denilen bu ikililere Morpheus bilimcileriyle birlikte 'yeknesak büyü'sü' yapıyordu. Bu çiftler 'yeknesak büyü'sü' sayesinde her Allah'ın gecesi sırt sırta, sonra yüz yüze uyuyor, uykuları nadiren kaçırıyordu ya da bu bilimciler tarafından böyle ümit ve iddia ediliyordu. Bu bilimcilerin rivayetine göre uykuyu sağlayan birleşmeydi, yani ikinin bir olması, birleşme uykunun kaçtığı noktaları dolduruyordu. Fakat onlara göre uykuyu getiren her birleşme değil, sadece karşıt cinslerden müteşekkil birleşmeydi.

Bir de ne çift kişilik ne tek kişilik –kısacası bir grubu barındıran, karşıt cinsliği aşmış çoklu- yataklar vardı. Onlar lanetlenmiş, şatoyu çevreleyen hendeğin içine atılmışlardı. Morpheus bilimcilerine göre bu yataklarda yatanlar yoktu, hiç olmamıştı. Oysa bu çoklular kameraya alınıyor, görüntüleri tek ya da çift kişilik yataklarda yatanlar tarafından kendi hazlarını tatmin etmek üzere gözlemleniyor, bunlardan müteşekkil bazı bedensellikleri tekliler ve çiftliler kendi üzerlerinde deniyordu.

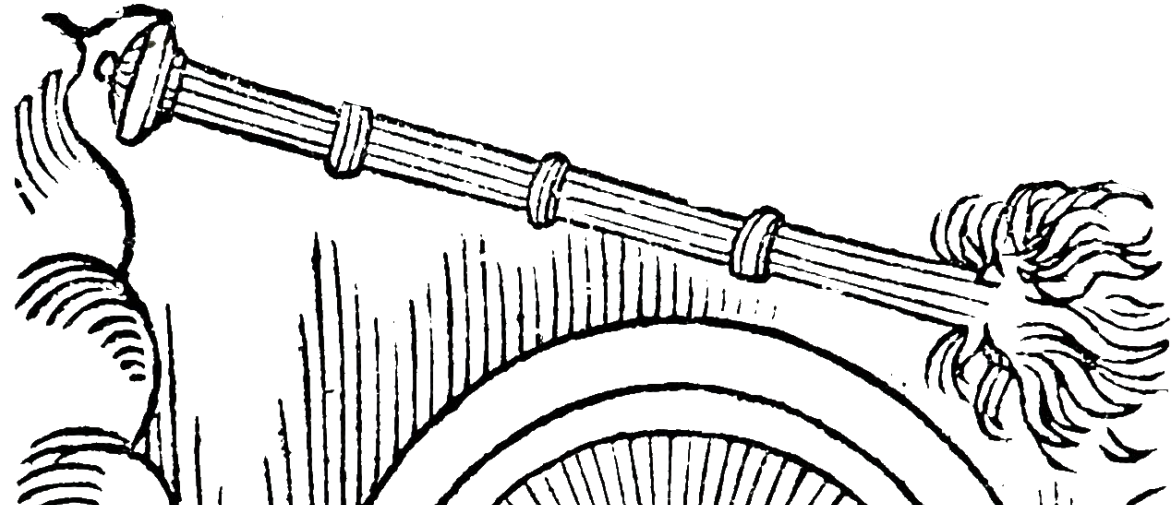
Tek kişilik yataklarda yatanların bir kısmına çilekeş denebilirdi, özellikle çivili yataklarda yatanları ama çilekeşliğin aşamaları vardı. İlk, tekli yatakta yatanlar ille de her gece yalnız yatacak denemezdi –yalnızlık çilekeşliğin sadece son noktasıydı, deliliğin zirvesiydi. Tekli, yatağını bir kenara bırakıp ödünç yataklarda bir yabancıya ya da bir arkadaşına sığınarak uykuya dalabiliyordu. Bu yabancılar ya da arkadaşlar yatağın sahibinin illa hemcinsi veya karşı cinsi olacak diye bir kural yoktu. Fakat belli bir süre geçtikten sonra tek kişilik yatakta yatan ama karşı cinsten birini düzenli olarak tekli yatağına alan birçok kişinin çilekeş olması imkânsız hale geliyordu, çünkü 'yeknesak' büyü'süne maruz kalanların çilekeş olması mümkün değildi. Bu tek kişilik yatakta erimiş çift olup da rutinleşenler ise bazen hatta sıklıkta Morpheus bilimcilerinin "iyileşmek" diye tabir edeceği yönde karşıt cinsten ikilikleri çift kişilik yataklarda yatma kararı aldırmaıa itebiliyordu. "İyileşmek" bu bilimcilerin bulguladığı bir fenomendi.

Buna karşın, çift kişilik yataklarda yatmaya direnen ve “iyileşme” yönünde bir adım atmayacağı dünden belli tekliler –unutulmaya terk edilmiş çoklulardan bahsetmiyorum bile- “hasta” olarak damgalanıyor, “hastalık” tam da Morpheus’un öğretisine uyduğu üzere uyku düzeni bozukluğuna bağlanıyordu. Bu direngen teklilerden ciddi bir kısmı hem cinsiyle vuslata erenlerden oluşuyordu, bir kısmı da mutlak teklilerdi ve bu her iki tür tekli de üremeye direndiğinden Morpheus bilimcileri yetersiz kalıyor, buna mukabil her çeşidinden Onarım Sağaltıcısı’ndan destek alıyordu. Onarım Sağaltımı yapmadığını iddia edenleri de dâhil olmak üzere. Sağaltıcılarının sembolü ψ ’ydi. Sembolün etrafında toplaşıyor, söylemlerini birbirlerinden ödünç alıyor, birbirlerinden ödünç alırken bazen birbirlerine zıt söylemler kuruyor ama söylemleri paralel de gitse, çakışsa da, örtüşmese de hepsi aynı merkezde toplanıyordu: jenital evrenin kutsanması, jenital evre dışında kalan evrelerin çocuksu diye yaftalanması ve insanların ille de İlk Günah sayesinde “düşen” Âdem ile Havva ikiliği olarak organize edilmeye itilmesi. Kısacası Morpheus bilimcileri uyku düzenini bilimsel –yani geçmişle bağı kopmuş modern- yollarla sağlarken arkaik olandan hiç de kopmuyordu.

Yatakların dizilimi bu minvaldeyken sunak taşının çizdiği hiperbolün en alt noktasında yer alan en direngen tekliler bir üçgen oluşturmuştu. Şatonun örümcek ağının son üçgeni... Morpheus bilimcilerinin artık işlevlerini yerine getiremediği, bu yüzden de Onarım Sağaltımından destek aldığı biri üremeye tek başına direnen mutlak tekli diğer ikisi hem cinslerle hemhal olduğundan üremeye direnen teklilerden müteşekkildi.

Onarım Sağaltımı para etmediği –çünkü sağaltımın evreninde ikiliklere evrilecek tekliler ile karşıt cinsten müteşekkil ikililerin ötesi olmadığı- için, üçlü hendeğin tam kenarında aniden itiliverilmekle tehdit edilse de üçü birden kurban taşının önünde sunağın içine mihlanıp kalmıştı. Birbirinden bağımsız ama üçlü bir bütün addedilebilecek çilekeşlerin mekansallaşması şöyle tarif edilebilirdi: daha önce de belirtilen nizamaya paralel, sunağın dışındaki mekansallaşmayı taklit edecek biçimde sunağın içinde kurban taşına dikey duran birinci tekli yatak, dikey yatağa soldan yirmi beşlik açı yapan ikinci tekli yatak, dikey yatağa sağdan yirmi beşlik açı yapan üçüncü tekli yatak. Örümcek ağının en uç üçgeni. Üç çilekeş etti bir çilekeş (Morpheus’un deliliğe terk ettiği grup-çoklu) –tam da bu yüzden Morpheus’un bütün büyülerini denese de uzanamadığı- ama diğer çoklular gibi inkâr da edemediği...

Üçlü, büyüünün kâr etmediği mutlak uyku çilesine mahkûm olduğundan çivili yataklarda yatıyordu. Dikey olmayan tekli yataklarda yatanlar her zaman hem cinslerini arzulasa da ikisi hem cins olsa da birbirlerine arzu duymuyordu –zaten her hem cinsini arzulayanın bir başka hem cinsini arzulayacağına dair bir kaide yoktu. Ortalarındaki mutlak tekli de arzuyu topyekûn inkâr ediyordu. “İlk Günah”a karşı isyan bayrağını çekmişti bu çilekeşler. Aralarındaki bu sözleşme karşısı sözleşmeyi sembolize eden bir antilop boynuzunu da ortadaki çilekeşin göbek deliğine dikmişlerdi. Soldaki çilekeş ile sağdaki çilekeş ortadakinin üzerindeki kupkuru boynuzu azar azar sıvazlıyordu. Sıvazladıkça göbek deliğinin içine doğru kök salan, spiral biçiminde, kolezyumvari tepeye ermeye çalışan, en tepesinde ise minicik bir boşluk bulunan boynuzun içinden irin gelmeye başlıyordu. Üçü birlik üçlü, böylece birbirini boynuzluyordu. Kendi kendilerini boynuzlaya boynuzlaya irini şampanya patlarcasına patlatınca Morpheus’un şatosu da içindekilerle birlikte apansız çöktü.





Görmek

Mavi, Mavi yükselip yükselip düşüyordu.

Sivri, İnce ısıklık çalıyor, batıyor ama delmiyordu.

Bütün uçlar gümledi. Yoğunkahverengi artık ebediyete değin asılı kalacak gibiydi.

Gibiydi. Gibiydi.

Kollarını daha geniş açsana.

Daha geniş. Daha geniş.

Yüzünü de al mendille ört.

Belki henüz hiçbir şey kıpırdamamıştır yerinden: yerinden kıpırdayan sensindir.

Beyaz bir sıçramanın ardından bir beyaz sıçrama daha.

Ve bu beyaz sıçramanın içinde de beyaz bir sıçrayış. Her bir beyaz sıçramada bir beyaz sıçrama.

İşte bundandır ki Bulanığı görmüyor olman iyi bir şey değil: Tam da Bulanığın içinde duruyor.

Tam da orada başlıyor her şey.....Çatladı.....



Wassily Kandinsky, Black-Red, 1928



Neden?

“Oradan çıkan olmadı.”

“Kimse mi?”

“Kimse.”

“Biri bile mi?”

“Biri bile.”

“Öyle demek. Ben önünden geçerken biri dikiliyordu ama orada.”

“Kapının önünde mi?”

“Kapının önünde. Durmuş, kollarını aralamış.”

“Doğru! Kimseyi içeri sokmak istemiyor da ondan.”

“Kimse girmede mi içeri yani?”

“Kimse.”

“Kollarını aralayan, o orada mıydı?”

“İçeride mi?”

“Evet, içeride.”

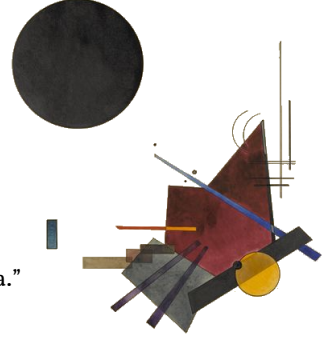
“Bilmem ki. Kollarını kimse içeri girmesin diye aralamıştı sadece.”

“Oraya kimseyi içeri sokmasın diye mi dikmişler onu? Kollarını aralayanı?”

“Yo. Kendi geldi durdu, kollarını açtı.”

“Ve kimse, kimse ama kimse çıkmadı oradan öyle mi?”

“Kimse. Kimse.”



Wassily Kandinsky, *Black Relationship*, 1924



Düzyazı

Nöroedebiyat

Giriş

Bilinç, edebiyatın meskeni/mekânıdır.
Edebiyat, homo sapiensle yaşattır.

Bu önermeleri birkaç dizide açındıracağım.

Önnot:

Ben nörolog değilim, akademisyen de, yazar hiç değilim, entelektüel, düşünür, felsefeci de -yok öylesi vasıflarım. Ben, sayıları çok az, iyi bir kitap okuruyum.

Bu yazımsının *editörcülerinin* yayınlanmasına izin verip vermeyeceğini umursamadan yazıyorum - kitap endüstrisinin malları *editörcülerin*, yayınevi patronlarının da, canı cehenneme.¹

Örneğin arı beyninde bir milyon, insan beyninde ise yüz milyar nöron olduğundan, insan beyninin büyüklüğünden, yüz milyonlarca yıl süren evriminden, aklın bilinç kazanmasından (bak: Antonio Damasio, Hissetmek ve Bilmek), aklın tarih öncesinden (bak: Steven Mithen), zihnin fiziğinden (bak: Werner R. Loewenstein), âdemin dilinden (bak: Derek Bickerton), insan iletişiminin kökenlerinden (Michael Tomasello) vb. vb bi sürü daha pek çok bilimsel doğrulara ve literatüre hiç değinmeyeceğim -önemsiz olduklarından değil, katiyen!

¹ Bu derginin *editörcüsü* olarak dergideki yayınına izin verdik. Top artık, eğer bir gün bu yazının barındığı kitap yayınlanırsa, yayınevinde. Hep beraber canımız cehenneme!

Ünlü nörobilimci David Eagleman ve besteci Anthony Brandt, Fikirler Dünyayı Nasıl Yeniden Yaratıyor alt başlıklı *Yaratıcı Tür* adlı kitabını baştan sona özetlemek belki yerinde olurdu, ama ben bilincin nasıl işlediği, homo sapiens'in nasıl düşündüğü hususunda bir iki noktaya dikkat kesileceğim.

Yazarlarımız, bilişsel işlemleri üç temel stratejiye bölen bir çerçeve öneriyor: Bükme, parçalama ve harmanlama adı verilen bu üç stratejinin bütün fikirlerin evrimine kaynak olan temel araçlar olduklarını öne sürüyorlar.²

Hemen ekledikleri dipnotta. insan yaratıcılığının köklerinin kavramsal bütünleştirme yada ikili harmanlama adını verdikleri beceride yattığını savunan Mark Turner ve Gilles Fauconnier'in *Nasıl Düşünürüz* adlı kitabına atıf yapıp benzer bir anlayışla Douglas Hofstadler'in da düşünme yetimizin özünde yatan şeyin, metafor üretme becerimiz olduğunu savunan görüşünü zikrederler.

BÜKME: Monet, otuzun üzerinde Rouen Katedrali'nin resmini yaptı. Birinde öğle saatleri yüzeye ağarmış bir solgunluk verirken, diğerinde alacakaranlık katedrali kırmızı ve turuncunun tonlarıyla süslüyordu. Monet, belirli bir prototipi sürekli olarak yeni yollarla betimleyerek, aslında ilk yaratıcılık aracından, bükme olgusundan yararlanıyordu.

Bükmeyle bir kaynağın biçimini birçok yönüyle değiştirmek mümkündür. Büyüeyebilen bir nesne küçülebilir de. İkinci Dünya Savaşı'nda sığınmacı olarak bir otel odasında mahsur kalan (küçülen?) heykeltıraş Alberto Giacometti, yarattığı ufacık insan figürleri serisiyle küçültmeyi tercih etti. Ressam Francis Bacon da portrelerinde insanı feci şekilde bükecektir.

“Bu bir girişim, diyecektir 1962'deki bir söyleşisinde Bacon, figüratif bir şeyi sinir sistemine daha şiddetle ve keskince taşıma çabası.” Söyleşinin devamında sorar: “Neden bazı boyalar sinir sistemine doğrudan girer, başka boyalar beyinde uzun münakaşalarla bir hikâye anlatır? Cevabını bulmak çok zor.”³

² David Eagleman - Anthony Brandt, *Yaratıcı Tür: Fikirler Dünyayı Nasıl Yeniden Yaratıyor*, çev. Zeynep Arık Tozar, Domingo y., 6. bs. 202, s. 47

³ David Sylvester, Francis Bacon'la Söyleşiler, çev. Mine Haydaroğlu, YKY, 2022, s. 12, 18, 94

1971-73 tarihli söyleşide konuşmacının “Siz resminizin insan doğası hakkında bir şey söylemesiyle ilgilenmiyorsunuz.” demesi üzerine, “Kesinlikle. Ben sadece sinir sisteminin elverdiği ölçüde gerçeğine yakın imgeler yapmaya çalışıyorum.” der.

Yüksel Arslan 1990 yaptığı söyleşide şöyle diyecektir (serbest alıntılıyorum): Sizi iç organlarımızı ve sefaletimizi görmeye davet edebilirim. Sinir sistemiyle uğraşmaya başlıyorum. Beyincik, beyinzarı, çeper lobu, şakak lobu... sinir bağlantıları, beynin işleyişi. Burada düşünme ağının nasıl işlediğini betimlemeye çalışıyorum. Sinir sistemiyle ilgileniyorum. Çok önemli, çünkü her şeyi, hatta beynin kendisini yönetiyor. Organların iç hayatını düzenliyor. Bilincin dışında gelişiyor her şey: Kalbine nasıl çalışması gerektiğini söyleyemezsin, kıcını yönlendiremezsin! Ama en çok elektro-anselogramlar hoşuma gidiyor. Beynin elektriği manzaralara dönüşüyor. (A 371 – İnsan XII adlı resmi ekle) Bugün bir beyin kesitini bir tabloya tercih ediyorum.⁴

1925 yılında Antonin Artaud, “Bütün yazı domuz bokudur. (...) Her yazınsal tür domuz bokudur, özellikle de zamanımızdaki”⁵ diyeceği *Sinir Terazisi (Ölçer?)* adlı kitabını yazacaktır.

Homo sapiens, sinir sisteminin, bilincin izin verdiği ölçüde, yordamda edebiyat yapar

Tarih boyunca çeşitli kültürler, insan figürünü çeşitli biçimlerde bükmüşlerdi. Bükme, yalnızca göz önünde değil, gözden uzak da gerçekleştirilirdi. Kardiyolojide öyle de oldu; kalp, yetmezliğe yatkın bir organ olduğundan, yapay bir kalp üretilebilir miydi? Bükme yordamıyla, evet.

Bükülüp iç içe geçebilen özyinelemeli dil de bükmeye mükemmel bir örnektir. Micheal C. Corballis, İnsan Dilinin, Düşüncesinin ve Uygarlığının Kökenleri alt başlıklı *Kendini Yineleyen Zihin* (çev. Ahmet Birsen) adlı kitabında dilin bükümlü, iç içe kıvrılı, eklemli, özyinelemeli yapısının aslında bizzat düşüncenin de özyinelemeli olması ile ilişkisini ayrıntılı ve ikna edici bir biçimde açıklar.

⁴: Devamı şöyle: Amacım resimle işimi bitirmek. Yüzyıllardan beri, belli bir resim kavramıyla ilgileniliyor. Bu da tüccarların, müzelerin, bizzat sanatçıların yarattığı bir kavram. Ben, çalışmaya koyulduğum andan itibaren bu resimden tiksindim. Çok geçmeden, 50'li yıllarda, bu sanatı ölü bir sanat kabul ettim. Bize “modern” sanat diye, kübizm, Picasso diye önerilen her şey, benim için büyük bir devrimi ifade etmiyordu. Biçimi değiştiriyorlardı, ama içerik hep aynıydı. - Yüksel Arslan, İnsan, Sel y., 2017, s. 19-30

⁵: Antonin Artaud, Ben, Antonin Artaud, çev. Mehmet Bağış, Ve y., 2019, s. 46

PARÇALAMA: Parçalama sürecinde, bütün bir haldeki bir nesne parçalarına ayrılır ve parçalardan yeni bir bütün oluşturulur. Picasso, *Guernica* tablosunda savaşın dehşetini yansıtmak için parçalama işleminden yararlanmıştı. Siviller, hayvanlar ve askerlere ait parçalar, herhangi bir bütün oluşturmaksızın birbirinden ayrı duran gövdeler, bacaklar, başlar.

Şair e. e. Cummings “*dim*” şiirinde parçalanmamış sözcük bırakmamıştır neredeyse.

Parçalamak homo sapiens için o kadar sıradan bir hale gelmiştir ki yazılarımıza ve konuşmalarımıza birçok yönüyle nasıl yansıdığını fark etmeyiz bile. CIA, IMF, BM, TC, MİT gibi kısaltmalar kullanırız. Bu tür kısaltmalar kullanabilmemiz, beynimizin sıkıştırmaktan ne kadar hoşlandığının göstergesidir. Nesneleri parçalarına ayırma ve en iyi parçaları saklayıp anlamı yine de koruyabilmede ustalaşmışızdır. Dilimiz bu nedenle belli bir parçanın bütünü temsil ettiği “kapsamlama”larla doludur. Bu sıkıştırma eğilimi aynı zamanda insan düşünme biçiminin de bir özelliğidir.

Dinamik mimaride olduğu gibi, klasik Batı müziğinde gelişen en büyük yeniliklerden biri de, müzik cümlelerinin daha küçük parçalara ayrılması olmuştur. Yazarlarımız J. S. Bach’ın klavye için bestelediği *48 Prelüd ve Füg*’ünden *Re-Majör Füg*’ü örnek verir. Parçalama işlemi Bach gibi bestecilerin eserlerine, ninni ya da balad gibi halk şarkılarında bulunmayan bir esneklik vermiştir. Bu yeniliğin gücüyle donanmış olan Bach’ın eserlerinin önemli bir bölümü, önce tanıtımı yapılan bir ana temanın parçalara bölünmesi sürecini içerir.

Bir şeyi parçalara ayırıp bazı parçaları dışlama tekniği, beyin çalışmaları için de yeni kapılar açmıştır.

Parçalama, katı ya da kesintisiz bir şeyi alıp idare edebileceğimiz parçalara bölmeyi olanaklı kılar. Beyinlerimiz de dünyayı, daha sonra yeniden yapılandırıp yeniden biçim verilebilen birimlere parseller.

HARMANLAMA: Harmanlama işleminde beyin iki ya da daha fazla kaynağı yeni biçimlerde bir araya getirir.

Harmanlama eğilimi, metaforların da kaynağıdır. T. S. Eliot “Akşam gelip göğün üstüne serilince / Ameliyat masasında baygın bir hasta gibi” dizelerini yazdıysa nedeni, nöral ağlarının bir doğa olayını, hastanede olabilecek bir şeyle harmanlamasıydı. Martin Luther King Jr. “*Birmingham Hapishanesi’nden Mektup*”ta, yeni bir toplum tipini savunurken müzik, jeoloji ve meteoroloji terimlerini harmanlıyordu.

İnsan beyni sıklıkla birçok kaynağı aynı anda harmanlar. Farklı düşünce çizgilerinin yeni biçimlerde gelişmesini sağlama özelliğiyle harmanlama, yenilik için güçlü bir motordur.

Yazarlarımızın “Dünyaya birtakım biyolojik eğilimlerle gelsek bile bir milyon yıllık bükme, parçalama ve harmanlama süreci, türümüzün tercihlerini de çeşitlendirmiştir.” (s. 127-128) cümlesini zikrederek bu beceriksiz özetten Elaine Scarry’nin *Kitapla Hayal Etmek* adlı kitabına sığrayacağım, ki bu kitabı okuduktan sonra adının “*Edebiyatla Hayal Etmek*” olması gerektiğini düşündüm.

Bilişsel işlemlerin, bilinç/zihin yordamlarına Scarry’dan el alarak şunları da ekleyebiliriz: ekleme ve çıkarma, seyreltme, germe, katlama, eğme.

“Germenin en kalıcı şaheserleri Flaubert’te bulunabilir, yazdığı sayfalar eğilme, bükülme, gerilme ve esnemelerle doludur. Bu noktada dokuz farklı tür tanımlayabiliriz. (Kısaltarak aktarıyorum; 1- imgeyi alttan üstten çekerek uzatma (El Greco’nun resimleri mesela -İB); 2- imgeyi eğerek hafifçe bir tarafa yatmasını sağlama; 3- zihinsel olarak tüm çevresini bütünüyle çekip resmin tamamını şişiyormuş gibi görünmesini sağlama; 4- bir köşesini veya kenarını tutup resmin geri kalanını değiştirmeden burayı germe; 5- imgenin tamamında ya da kenarlarında zihinsel eylemde bulunmadan içinden küçük bir bölümü germe; 6- imgeyi katlama ya da büzme veya geri kalanına dokunmadan ortasından tutup çekme; 7- tek bir ipi tutup çekerek resmin tamamının çözülmeye başlamasını sağlama; 8- imgeyi parmakların arasında tutar gibi zihinsel olarak tutma ve sallama ya da dalgalandırma; 9- imgeyi yırtma.) Bu dokuz türü görmenin en hızlı yolu bir arkadaşınızdaki Madame Bovary’nin bir sayfasından başlayıp on dakika sesli okumasını istemektir.”⁶

⁶ Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek*, çev. Bülent O. Doğan, Metis y., 2006, s. 121

Yukarıda birkaçını sıraladığım bilinç yordamları aynı zamanda düşünmenin araç gereçleridir, burada dikkati çeken, düşünmek için homo sapiens'in mutlaka sözcüğe, dile gerek duymaması, bunlarsız da düşünebildiğidir.

Edebi düşünme ve edebiyat yazma birincil uğraş alanım, ne bilinç ne de nöroloji ise değil.

Bilinç üzerine amatör okumalarımın bir aşamasında bilincin edebiyatın, edebî-olan'ın meskeni, mekânı olduğunu keşfettim, ardından da nöroloji alanında yapılan çalışmaların edebiyat hakkındaki düşüncelerimizi, hatta edebiyat yazma tarzımızı etkileyebileceği kehanetinde bulundum.

Hal böyle olunca birbirinden bağımsız bu iki alanı birleştirecek, irdeleyecek bir disipline, nöroedebiyata ihtiyaç hasıl olduğununun 'bilinç'ine, gereğine vardım.

“Nöroedebiyat”ı uydurmamda Patricia Smith Churchland'ın *Nörofelsefe*'sinin bir etkisi yoktu, fakat “*Nörofelsefe*”nin çok gereksindiğim bir destekçim, bir arka'daşım olabileceğini hemen kavradım.

Bilinç üzerine amatör, yönsüz, meraklı okumalarımı artık nöroedebiyat doğrultusun(d)a yönlendirebilirdim.

Tüm bu yönelimin temelinde aslında yine edebiyat yazma uğraşımın, *Oldaşların Sıkıştı* Sıkıştının *Oldaşları* adlı şiir kitabı oylumunda olacağını sandığım bir edebî metin yazma sıkıştınsının olduğunu söylemeliyim -yayıncıların basacağını sanmadığım bu kitabı Kasım 2022'de bitirdim. Ohh.

P. S. Churchland'ın “*Nörofelsefe*”sinden bir alıntıyla başlayayım:

Sahip olduğumuz beyin, temel yaşamsal faaliyetler olan beslenmek, kaçmak, savaşmak ve üremeye ek olarak bir topu yakalamak, keman çalmak ve konuşmak gibi şeyleri başaracak şekilde kasları hareket ettirmenin yanı sıra, hep birlikte bir şekilde DIŞ DÜNYANIN zengin bir TEMSİLİNİ (abç) oluşturan bir eskite edilebilir (uyarılabilir –İB) hücreler yığınıdır.⁷

⁷: Patricia Smith Churchland, *Nörofelsefe*, çev. Özge Yılmaz, Alfa y., 2. bs., s. 13

Dış dünyanın zengin bir temsilini oluşturan bir uyarılabilir bu hücreler yığını, edebî-olan'ın henüz kendisi değil, ama olası bir o-kendinin çekirdeği, tohumudur – bir-kendinin ötesinde.

Dış dünyaya ilişkin temsillerin dış dünyadaki hareketlerle eşgüdümünü sağlayan uyarılabilir hücreler yığını bu organizma, davranışsal repertuarın karmaşıklığının artmasıyla birlikte çevreyi temsil edebilme becerisini artırır.

Edebî-olan'ın çekirdeği görüleceği üzere sadece homo sapiens'e özgü olmayabileceği gibi, sadece sözcüklü edebiyata da özgü değildir.

Kimi hayvanlarda da mündemiç edebî-olan (şaşırtmaca, kandırmaca, aldatmaca, yanıltmaca vb.) alt-bilince içkindir. Bilincin homojen evresi bu çekirdeğin kendi 'hikâye'sini eğirme süreci, evresi olarak adlandırılabilir.

Bilincin homojen evresini takiben bilincin otistik (-şizofrenik?) evresinde kimi organizmalarda bu çekirdek patlayacak, bu patlak haliyle kendine yetecek, kimi organizmalarda, homo sapiens denen canlı türünde üst-bilincin dil evresine yürüyecektir: mesela yalan söyleyecektir, dedikodu yapacaktır hayvanın metafor/mecaz üretmekten yoksun zihninden farklı artı olarak.

Bu noktada Gerald M. Edelman – Giulio Tononi'nin *Bilincin Evreni* adlı çalışmasında hayvanların alt bilince sahip olduklarını, ama yalnızca insanın üst bilince sahip olduklarına dair görüşlerini zikredebeyim, bir tutam “bilimsellik”, biriki tutam da akademik yazı sosuyla...

Yok-Edebiyat Felsefesi, Yok-Nöroedebiyat

Edebiyat tarihi, edebiyat sosyolojisi var, öte yandan hukuk felsefesi, siyaset felsefesi, zihin felsefesi, dahası nörofelsefe vs. var, da, edebiyat felsefesi, nöroedebiyat da yok (-tu yakın zamana kadar).

Ben yakın gelecekte nörobilimin edebiyat yazma/düşünme uğraşını değiştireceğini -biraz ileri gidip- müdahale edeceğini sanıyorum.

“Bilinç edebi-olan’ın evidir, meskenidir, mekânıdır” vıraklıyorum bir süredir, ısrarla bilinç üzerine okurkenden beri.

P. Ricouer’in *Zaman ve Anlatı* ciltlerini kurcalama ihtiyacı hissettim, altını çizdiğim, çizmediğim satırları atlaya zıplaya okudum: Bilinç öyküsel/anlatısaldır diyor Ricouer pek özetle. Bu konuya, ve beni pek de tatmin etmeyen bellek üzerine yazdıklarına da daha sonra değinir miyim?

Mesela belleğin toplumsal, dilsel bir unsur olduğuna yaslanıyor Ricouer, oysa homo sapiens’in dilden önce, toplumsaldan gayrı belleğe sahip olduğunu sanıyorum, tıpkı ahtapotların, kedilerin, köpeklerinki vs. gibi.

Felsefeyi pek önemsememe, itibar etmeme rağmen bilinç konusunda felsefenin yetersiz kaldığını sanıyorum, nörobilim daha tatminkâr.

Nöroloji alanındaki gelişmeler edebiyat düşüncemizi de, edebiyat yazışımızı da değiştirecek, hatta müdahale edecektir kehanetinde bulunurken şu okumalardan da el alıyorum:

“Ya beş yüz yıl içinde beynimize, bir başkasının duygularına doğrudan erişim olanağı sağlayan nöral implantlar yerleştirebilirsek? Bakarsınız beyinden beyine etkileşim deneyiminin zengin derinliği öylesine keyif verir ki sahnede oynanan (ve kostümler giymiş yetişkinlerin bir başkasıymış gibi davranıp doğal biçimde konuşuyormuş gibi yaptığı) üç saatlik oyunu seyretmek tarihsel bir etkinlikten ibaret kalır. Ya Shakespeare karakterlerinin içine düştüğü çelişkiler bize köhne gelmeye başlar ve bunların yerine genetik mühendisliği, klonlama, sonsuz gençlik ve yapay zekâyla ilgili senaryolar talep etmeye başlarsak? Ya bilgi arzı, insanlığın artık bir iki kuşak, hatta bir iki yıldan daha geriye bakmasına izin vermeyecek denli artarsa?

Kültür yaşamında Shakespeare’in olmadığı bir geleceği düşünmek zor ama bu, durmak bilmeyen hayallerimiz için ödemek zorunda kalabileceğimiz bir bedel olabilir.”⁸

⁸ David Eagleman - Anthony Brandt, Yaratıcı Tür, çev. Zeynep Arık Tozar, Domingo y., 6. bs., 2021, s. 128-129

“Shakespeare’in MS 40.000 yılında hâlâ hatırlanıp hatırlanmayacağı şüphelidir.”⁹

D. Dennett “Genetik evrim, fenotipik esneklik ve memetik evrim olmak üzere bu üç ortamın hepsi insan bilincinin tasarımına, her seferinde artan bir hızla katkıda bulunmuştur.” dedikten sonra beni ürküten dördüncü evreden söz eder. “ve bilim memleri sayesinde şimdi bize, RNA ve DNA potansiyelinin üzerinde yükselen dördüncü ortamın doğuşunu sağladığını aklımızda bulundurmamız: Bu dördüncü ortam, nörobilimsel mühendislikle bireyin sinir sistemini; genetik mühendislikle de genomu doğrudan yeniden yapılandırmaktadır.”¹⁰

“İleride, bir yapıtın şiirle ya da düzyazıyla yazılmasının hiç bir önem taşımayacağı bir dönem de olabilir.”¹¹

“Öyle ki artık ne şairden, ne de romancıdan, sadece ve sadece yazıdan söz ediyoruz. Şiirler, kısa öyküler artık kimseyi, en azından bir çoklarını eğlendirmeyen eski moda şeylerdir. Şiirleri, anlatıları kim ne yapsın? Geriye sadece yazı kaldı.”¹²

“Yazının hâkim olmasıyla birlikte bu [sesli, İ. B.] devir sona ermiştir. “Edebiyat” bu andan itibaren “bütünüyle değişim”e uğramıştır.”¹³

“Toplum değişirken edebiyat ona eşlik eder: Tamamıyla kaybolabilir (edebiyatsız bir toplum pekâlâ düşünülebilir) ya da üretim, tüketim ve yazma koşullarını, kısacası değerini o kadar dönüştürebilir ki adını değiştirmek icap eder (...) yayınevi (yayınevleri giderek şiddetlenen hayatta kalma sorunlarıyla boğuşuyor), edebi olmayan bir kitle kültürü tarafından altı oyulmuş kırılğan, sadakatsiz bir izlerçevre... (...) Romansı olanı seviyorum, ama romanın öldüğünü biliyorum.”¹⁴

Edebiyat profesörü H. Bloom “sanal gerçeklik”, “hiper metin” örnekleriyle çoktan başlamış Bilgisayar Çağı’ndan, evrensel televizyondan söz ettikten sonra şöyle yazar: “...kanon, artık kesin bir şekilde ortadan kalkacaktır. Roman, şiir, oyun, hepsinin yerine yenisi gelebilir.”¹⁵

⁹: Raymond Tallis, Sonsuz Uzayın Hâkimi, çev. Yonca Aşçı Dalar, İş Bankası y., 2014, s. 263

¹⁰: Daniel Dennett, Biliş Açıklanıyor, çev. Sibel Kibar, Alfa y., 2017, s. 244-245

¹¹: Yuri Tutyayov, “Yazınsal Evrim Üstüne”, Yazın Kuramı içinde, derl. Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İst., 1995, s. 111

¹²: J.M. G. Le Clezio, La Fievre’e önsöz, zikreden Roland Barthes, Eleştiri ve Hakikat, çev. Elif Bildirici – Melike Işık Durmaz, İletişim y., İst., 2016, s. 40

¹³: Jacques Ranciere, Suskun Söz, çev. Ayşe Deniz Temiz, Monokl, İst., 2016, s. 207

¹⁴: Roland Barthes, Sesin Rengi, çev. Ahmet Nüvit Bingöl, Metis y., 2017, s. 167, 196

¹⁵: Harold Bloom, Batı Kanonu, çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki, 2014 s. 285

“Aslında felsefeyi sadece (yazınsal metinler gibi) tasarlayıp yazabileceğimizi söyleyerek felsefe karşısındaki tavrımı belirtmişim.”¹⁶

Bir de şu var:

“Ama dendiği gibi beyne yerleştirilen mikro reseptörlerin, transistörlerin, benzer aparatların hatta rekobinan teknolojisinin de ötesinde bilinç monte edilebilirse, edebiyat yerine başka bir şey tartışacağız demektir.”¹⁷

Patricia Smith Churchland Nörofelsefe adlı kitabıyla nörofelsefenin temellerini atar. Çeşitli çalışmalarında hafızanın nörobiyolojik temellerini kurcalayan Eric R. Kandel *Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik* (çev. Mehmet Doğan) adlı kitabında renk, biçim ve ışığı eğiren, süzen, indirgeyen Turner’dan Monet, Kandinsky’e, atonal müzisyen Schoenberg’dan Mondrian, Pollock, de Kooning, Rothko ve diğer modern sanatçıların, soyut dışavurumcu ressamların resimlerinin nörobilimsel analizini yapar.

Sinirbilim alanında sahip olduğumuz yeni teknolojiler vasıtasıyla insanın daha derinlerdeki zihinsel gerçekliğini ortaya koymaya çalışan, MRI cihazına benzeyen fMRI’nin kan dolaşımındaki çok hafif artma ve azalmalara bağlı değişimleri tespit ederek beynin yapısındaki faaliyetleri, işleyen beynin iç ve dıştan üç boyutlu bir resmini, bir milimetreye kadar inen çözünürlükle beyindeki faaliyet düzeyinin haritasını çıkararak kuantum devrimi kadar radikal, beynimizin nasıl çalıştığına ve bizlerin insan türü olarak nasıl varlıklar olduğumuza dair yeni bir kavrayışın kapısını, yolunu açan devrimci bir disiplinin, sosyal sinirbilimin (social neuroscience) 2001 yılında ilk resmi bilimsel toplantısı yapılarak temellerinin atıldığı bir şu dönemde, bir süredir elim döndüğünce nöroedebiyattan söz etmem çok da matah bir şey olmasa gerek.

Edebiyatın (mecaz üretiminin?) sadece dille icra edilmediğini, edebiyatın dilden önce geldiğini, nihayetinde de, bilincin edebiyatın meskeni/mekânı olduğunu keşfettiğimden itibaren “nöroedebiyat” kavramını uydurdum.

¹⁶ L. Wittgenstein, zikreden Friedrich Cramer, Kaos ve Düzen, çev. Veysel Atayman, Alan y., İst., 1998, s. 189

¹⁷ Hayri K. Yetik, Dünya Edebiyatı Ve Mecaz Bükücü Zihin, Notos, 2019, sayı 77, 2019

Bir süredir nöroedebiyatın henüz-yok-yol'unda körlemesine ilerlerken Antonio Damasio'nun Spinoza'yı Ararken: *Haz, Acı ve Hisseden Beyin* adlı kitabındaki “ahlaki davranışların belirli beyin sistemlerinin çalışmasına bağlı olduğunu düşünüyorum” (s. 167); “Ahlaki davranışlarımızın bir temeli vardır bu temel yapı da nörobiyolojiktir.” (s. 174) cümleleriyle karşılaşınca ve bir dipnotunda da William Safire'in nörolojik ve psikiyatrik hastalıkların yeni tedavileri konusunda “nöroetik” tanımını, ondan on yıldan fazla bir zaman önce de Jean Pierre Changeux'un biyoloji ve etik konularının ele alındığı bir sempozyumda “nöroetik” kavramını kullandığını (s. 337)¹⁸ öğrenince uyduruk “nöroedebiyat” kavramına kan, yan kavramlar pompalayiverdim.

GELECEKTE CEZAYLA İLGİLİ KARARLARIMIZI BEYNİN ESNEKLİĞİ (NÖROPLASTİSİTE) ÜZERİNE TEMELLENDİREBİLECEĞİMİZİ DÜŞÜNÜYORUM diyor David Eagleman (abç). Ekliyor: Önerim, cezayı nörobilimle hizalamak amacını gütmektedir. Nörobilim, bir zamanlar yalnızca felsefeciler ve psikologların alanına giren soruları (insanların kararlarını nasıl verdikleri ve bunda gerçek anlamıyla “özgür” olup olmadıkları) yeni yeni kurcalamaya başlamış durumdadır. Bunlar başı boş sorular değil, adli kuramın geleceğini ve biyolojiyi de hesaba katan bir hukuk sistemi düşünüyü biçimlendirecek olan sorular. Ve hukuk sistemi, günün birinde sinirsel ve davranışsal sorunlara, tıbbın akciğer ya da kemik sorunlarına yaklaştığı gibi yaklaşabilir.¹⁹

Nöroedebiyat adlı bir düşünme oyuncağı uydurdum, öyle ki bu oyuncağımın edebiyatı algılamamızın yanı sıra, ötesine, edebiyat- yazışımızı da değiştirebileceğinin olasılığı (olanağı-?) üzerine düşünmeye başladım.

Yukarıdaki satırları okuyunca, nöroedebiyatın yanına ‘kuzeni’ nörohukuku da yamayiverdim. Okumalarım sırasında nörobiyolojiyle karşılaşmam neyse de, nöroanat, nöroestetik, nöropsikoloji, nörososyoloji, nöroetik, yetmedi nöroekonomi, nörokriptografiyle de karşılaşınca şaşıtm kaldım. “Zamanın ruhu gereği eklenen “nöro” eki, tarihsel bilgi birikimini yok sayan alternatif bir bilgiyi değil tarihsel bilgiye eklenmiş yeni bir bilgiyi temsil eder. Dolayısıyla nörofelsefe felsefenin, nöropsikoloji psikolojinin, nörososyoloji sosyolojinin vs. reddi değil tamamlayıcısıdır.”²⁰ denilebilir elbette.

¹⁸: Antonio Damasio'nun Spinoza'yı Ararken: *Haz, Acı ve Hisseden Beyin*, çev. Emre Kumral -İlay Çetiner, ODTÜ y., 2018

¹⁹: David Eagleman, *Incognito: Beynin Gizli Hayatı*, çev. Zeynep Arık Tozar, Domingo y., 43. bs., 2021, s. 192-202

²⁰: Oğuz Tanrıdag, *Beyinde Estetik ve Sanat Hareleri: Nöroestetik ve Nöroanat Giriş*, Üsküder Üni. Y., 2022, s. 46

Yaratıcılık ve beyin araştırmalarında en çok ilgiyi çeken konu müzikteki yaratıcılıktır. Nörobilimciler diğerk alanları, özellikle görsel sanatları da keşfe çıkmışlardır, ama bu çalışmaların çoğu henüz doğrudan beyni incelemiş değildir. Başlıca ilgi alanları nöroestetik, yani bizim sanatı nasıl algıladığımızdır.²¹

Oğuz Tanrıdağ nöroestetik ile nörosanat arasındaki ayrıma değinir:

“Nöroestetik; estetik algılama, üretim, yargılama ve duyumsamanın nörobiyolojik açıdan anlamlarını ve mekanizmalarını inceleyen bir alan; Nörosanat ise sanat ve estetiğı de içine alan beyin ve yaratıcılık ilişkisini bireysel, herkes için ve hastalıklar sonucu incelenmesi olarak tanımlanıyor. (...) Nörosanat bu hastalıkların yaratıcılık üzerindeki etkilerini inceler.”²²

İlerleyen sayfalarda bir kez daha, bu kez kalın harflerle, hatırlatma gereğini duyar Tanrıdağ: “Biz nörosanatı bu anlamda kullanıyoruz; Nörosanat, günümüzdeki anlamıyla, nörolojik hastalıkların sanatsal yaratıcılık üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır.”²³ Ben hiç öyle anlamda kullanmıyorum nöroedebiyatı, nörosanatı.

Nöro ön eki o kadar yapışkanlık kazanır ki bir ön ek olarak romana sırnaşmaktan da geri durmaz: Nöro-roman.

“*Nöro-Romanın Yükselişİ*” adlı yazı New York Times’da 2009’da yayınlanır.

Eğitimi ve mesleğı itibariyle nörolog olan Oliver Sacks ilk “nöro-roman” diyebileceğimiz örneklerini 1970’lerden itibaren yayınlar.

Edebiyatçı Ian McEvan 1997’de yazdığı *Sonsuz Aşk* adlı romanının odağına psikiyatride tutku ve kuşku dolu hastalıklı bir aşk olarak tanımlanan erotomaniyi (patolojik aşk) oturtur.

Jonathan Lethem 1999’da yazdığı *Öksüz Brooklyn* adlı romanını Trourette Sendromu/ Çoklu Tik Hastalığı ekseninde kurar.

²¹: Nancy Andreasen, Yaratıcı Beyin, çev. Kıvanç Güney, Akılçelen Kitaplar y., 10. bs., 2022, s. 202

²²: Oğuz Tanrıdağ, Beyinde Estetik ve Sanat Hareleri: Nöroestetik ve Nörosanata Giriş, Üsküder Üni. Y., 2022, s. 20-21

²³: Oğuz Tanrıdağ, Beyinde Estetik ve Sanat Hareleri: Nöroestetik ve Nörosanata Giriş, Üsküder Üni. Y., 2022, s. 145

2006 yılında yayınlanan Richard Powers'ın *Yansıtıcı* adlı romanı ise yüz tanıyamamaya (prosopagnozi) o kişinin bir de kötü niyetli bir yabancı olduğu iddiası eklenince oluşan Capgras Sendromunu konu edinir.

Gerek bu romanların gerekse Dostoyevski'nin epileptik nöbetlerini anlattığı romanları; ya da U. Eco'nun özkimlik bellek kaybını anlattığı "*Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*" adlı romanı; ya da Kaptan Ahap'ın hayalet uzuv bacağına değinen bir bölüm içeren Merville'in *Moby Dick*'i vb romanların nörolojik bir hastalıktan bahsetmesi yada kahramanı ve bazı olaylar nedeniyle bu türden bir hastalıktan söz etmesi bu romanları nöro-roman yapar mı? Oğuz Tanrıdağ ile birlikte söylersem: Hayır.

Oğuz Tanrıdağ'ın belirttiği üzere, "nöro-roman edebiyatın kendi kavramlarıyla ilgili olmayıp, onun dönemsel bir biçimidir." Oliver Sacks'ın 1990'larda popülerleşmesine dikkat çeken Tanrıdağ edebiyatta nöro-roman dönemselliğini (geçiciliğini?) postmodernizme bağlar. Neticede, "nöroroman örnekleri, artık insanların sadece edebiyat ihtiyaçlarını karşılamak için okudukları örnekler olmaktan çıkarak hastalıkların edebi formatta anlatıldıkları popüler-bilimsel kurgular haline dönüşürler."

Benim nöroedebiyattan anladığım, dile getirdiğim, nöronal hastalıklar değil.



Leonora Carrington, Alice ve Nadja: Sürrealizmin Harikalar Diyarında¹

Sürrealizme feminizmi getiren Leonora Carrington'ın metinlerinden Lewis Carroll ile André Breton'a ve sürrealizmin en temel sorusuna bir yolculuk: "Kimim ben?"

2020 yılının ikinci yarısında, 2011'de 94 yaşındaki ölümüne kadar "son sürrealist" olarak bilinen Leonora Carrington'ı ilk kez Türkçe okumak şansına eriştik. Önce Ağustos'ta *Sırdış Trompet* Everest Yayınları'ndan, ardından Ekim'de *Korku Evi – Yedinci At (Bütün Öyküleri)* Notos Kitap'tan çıktı.

İngiltere'de bir burjuva ailede doğan Carrington ressam Max Ernst'le beraber Fransa'ya gidip burada diğer sürrealistlerle tanışmış. Savaş döneminde Ernst'in Nazilerce tutuklanmasının ardından önce bir süre akıl hastanesinde tutulduğu İspanya'ya, daha sonra da Meksika'ya kaçmış. Resim ve edebiyat alanındaki eserlerinin çoğunu, hayatını geçirdiği Meksika'da vermiş. Carrington'un yazılarında bu uzun ve çalkantılı hayatın hemen her döneminden izler bulmak mümkün. Carrington'un resimlerinin ülkemizde bir süre daha sergilenemeyeceğini tahmin edebiliriz. Resimlerini görmeyi bekleyene kadar bu tedirgin edici ve hayranlık verici (hangisini önce söylemeli?) kadını yazılarından tanımaya çalışalım.

¹: Bu yazı daha önce K24'te yayınlandı. K24'teki haline ulaşmak için [tıklayınız](#).

Korku Evi - Yedinci At

Carrington'un bütün öyküleri tek cilt altında ilk kez 2017'de toplanmış. Ortaya 1937-38'den 1970'lere uzanan geniş bir zaman dilimini kapsayan bir derleme çıkmış. Carrington'un resimlerinden bir kolajla yapılan kitap kapağının da göze çok hoş görüldüğünü ve kitabın bölük pörçük rüyalara benzeyen içeriğine uygun olduğunu belirtmek gerek.

Sürrealistlerde olduğu gibi Carrington için de önemli olan, tıpkı rüyalarda olduğu gibi sembollerle ve imgelerle süslenmiş delice oyunlardan oluşan zihnin serbest çağrışımları. Hiçbir kural tanımadan özgürce salıverilen çağrışımlar Carrington'un sanatının temelini oluşturuyor. Öykülerinin de rüyalarda olduğu gibi nasıl başladığını, nereye evrileceğini ve nasıl sona ereceğini (ya da yarım kalıp kalmadığını) tahmin etmek ve anlamak güç. Başka sürrealistlerin daha mülayim düşleri olabilir belki ama Carrington'un dünyasının kadınsı bir korkutuculuğu var. Öyküleri, tamamını çözmenin mümkün olmadığı anlamlar taşıyan çok sayıda imgeyle dolup taşan kâbuslara benziyor. Düşlerde ve kâbuslarda olduğu gibi bazı öğeler farklı öykülerde tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. Bunların en başında atlar geliyor.

Kitaba adını veren iki öyküden biri olan "Korku Evi", atların ayin benzeri bir toplantı yaptığı gizemli bir ortamı anlatıyor:

"Tek sıra olup mantarlar ve başka gece meyveleriyle süslenmiş büyük bir salona girdik. Atların hepsi arka ayaklarının üstüne oturup ön ayaklarını dümdüz uzattı. Başlarını kımıldatmadan, gözlerinin beyazını göstererek çevrelerine bakınıyorlardı. İyice korkmuştum. Kocaman bir yatağa Romalı gibi uzanmış yatan ev sahibi karşıımızdaydı – Korku'ydu adı. Atı andırıyordu ama çok daha çirkindi. Sabahlığı canlı yarasalardan yapılmıştı, kanatları birbirine dikilmiş canlı yarasalar; çırpınışlarına bakılırsa hallerinden pek memnun değildiler." (s. 45)

Carrington'ın atları birbirleriyle ve insanlarla ilişkilerinde son derece insansılar. Ayrıca zengin bir hayal gücünün ürünü olan çeşitli korkunç yaratıkların içinde belki de kendiliğinden kötücül ve ürkütücü olmayan tek unsur. Kitaba adını veren diğer öykü olan "Yedinci At" aslında altı atın yaşadığı bir ortamda geçiyor, onlarla aynı bahçede görülen yaratık ise anlatıcının kendisi olabilir:

"Philip bıkkın bir öfkeyle, 'Şu yaratığı tarif et bakalım,' diyor. 'Hayvan mıydı yoksa kadın mı?'" (s. 115)

Carrington belki de kendi kâbuslarında gördüğü, genelde hayvansı özelliklerin birbirine karıştığı tuhaf yaratıkları öyle yalın bir doğallıkla anlatıyor ki, o yaratığı gördüğü hissi uyandırıyor. Yazarın aynı zamanda ressam olduğunu hatırlatan, görsel yönü baskın bir anlatımı var. "Kız Kardeşler" öyküsünde kendisinden utanılıp saklanmaya çalışılan vampirimsi kız kardeş, fazla detay vermeden sadece belirgin özellikleriyle tasvir ettiği yaratıklardan sadece biri:

"Drusille mumu yaktı, penceresiz, kirli çatı arası aydınlandı. Tavana yakın bir sıırığın üstüne tünemiş olağanüstü yaratık kör bakışlarını ışığa çevirdi. Bedeni beyaz ve çıplaktı, omuzları ve memelerinin çevresi tüylerle kaplıydı. Beyaz kolları ne kanattı ne kol. Kabarık beyaz saçları mermer gibi beyaz yüzünün önüne dökülüyordu." (s. 89)

"Uç Güvercin!" öyküsünde bir ressam acil bir davet alıyor ve kimin resminin yapılacağını, kimin öldüğünün ve kimin öleceğinin belirsiz olduğu bir tür tuzağa çekiliyor. Ressamı davet eden kişi de Carrington'ın sıra dışı yaratıklarından biri:

"Başındaki kocaman, siyah peruğun sert bukleleri ayaklarına kadar uzanıyordu.

'Ressam burada mı,' diye sordu.

'Evet efendim, burada.'

'Ah, görüyorum, evet. Bizi bu şekilde onurlandırmanız büyük bir incelik hanımefendi. Hoş geldiniz.'

Yanıma geldi, yüzünü gizleyen bukleleri kenara çekti. Gerçekten de bir koyun yüzüydü karşımdaki, fakat yumuşak beyaz deriyle kaplıydı. Siyah dudakları incecik ve tuhaf bir şekilde kıpır kıpırdı. Elini biraz tiksintiyle sıktım çünkü derisi pürüzsüzdü, fazla pürüzsüz." (s. 67)

Carrington'un yalın tasvirleri bazen “Mösyö Cyril de Guindre” öyküsündeki şu satırlardaki gibi tam anlamıyla “şok edici” olabiliyor:

“Cyril de Guindre'den çok daha genç olan Thibaut'nun teni eski ve kaliteli brendi içinde saklanmış bir çocuk cesedi gibi altın sarısıydı.” (s. 78)

Carrington'ın kendisi böyle bir tarif yapmamıştır herhalde, yine de hayatında mutfakta çoğu zaman yenmeyecek malzemelerle tuhaf ve deneysel tarifler yaparak bir tür cadı sanatı icra ettiği biliniyor. İmkânsız ve gizemli tarifler peşindeki bu uğraş da Carrington'ın edebiyatında yer buluyor.

Öykülerin tamamında tekinsiz ve ürpertici bir hava hissediliyor. Anlatıcının yavaş yavaş içine girdiği ürkütücü ortamdan kaçabilmesini umarak okusak da genellikle kaçıp kurtulan olmuyor. Yine de anlatımın sıkıcı ya da bunaltıcı olduğunu sanmak yanlış olur, her şey bir rüyadaki gibi değişken, akışkan ve hayret verici hatta kimi zaman komik bir şekilde ilerliyor. “Kraliyet Davetiyesi”nde de olduğu gibi:

“Arabamı almaya gittim ama akıl mantıktan nasibini almamış şoförüm onu az önce toprağa gömmüştü.

‘Mantar yetiştirmek için yaptım,’ dedi bana. ‘Mantar yetiştirmenin en iyi yoludur bu.’

‘Brady,’ dedim ona, ‘tam bir salaksın. Arabamı mahvettin.’” (s. 27)

Carrington'ın öyküleri her ne kadar sürrealist öyküler olsalar da yazarın hayatından izler taşıyor. Öykülerin içinden kimi zaman kuralcı bir burjuva eğitime başkaldıran asi bir kız çocuğunu, kimi zaman seçkin bir topluluğa takdim edilen bir genç kadını, kimi zaman akıl hastanesinde tutulan birisini, kimi zaman saygı gören bir ressamı seçebiliyoruz. Bununla birlikte Carrington'ın sadece öyküleri değil, cümleleri bile tahmin edilemez bir şekilde ilerleyip yükseliyor ve ansızın dağlara çarpıyor. “Mutlu Cesedin Hikâyesi”nin hayranlık verici ilk cümlesinde olduğu gibi:

“Genç adam üzerinde mor ve altın sarısı giysiler, başında sarı peruk, elinde bir müzik kutusu, öfke nöbeti geçirerek tutkulu bir ağlama kriziyle devrildi yosunlu tepeciğe.” (s. 147)

Bir Cadı Devrimi Fantezisi

Sürrealist edebiyatın bilinç dışına, rüyalara, imgelere ve bir tür görsel şenliğe odaklanırken politikaya sırtını döndüğü sanılabilir. Oysa iki savaş arası dönemden itibaren sınıflar ve devrim gibi konular da sürrealistlerin kaleminde önemli bir yere sahip olmuştur. Carrington açısından bakacak olursak, en uzun kitabı *Sırdış Trompet*'in bir sürrealist feminist devrim romanı olduğunu söylemeli.

Kökene Hristiyanlık öncesine dayanan Kutsal Kâse inancı Carrington'ın elinde dişiliğin güçlü bir simgesi olmuş. Zamanla eril dini inançların sahiplendiği ve bağnaz tarikatların ele geçirdiği Kutsal Kâse, asıl sahibi olan dişi cemaate geri dönse nasıl olurdu? Her şeyden önce bu nasıl bir cemaat olurdu? Carrington hem neşeli hem ürkünç bir cadılar cemaati hayal etmiş. Düşsel dünya feminist devrimi de dünyanın (gökbilimsel anlamda) tepe taklak olmasıyla eşzamanlı oluyor.

Romanın baş kişisi Marian Leatherby, doksan iki yaşında ailesi tarafından huzurevine gönderilen aktivist bir kadın. Marian Leatherby de Carrington gibi İngiltere doğumlu ama hayatı Meksika'da geçmiş. Huzurevine gönderilmeden kısa süre önce yakın arkadaşı Carmella'nın kendisine hediye ettiği ışıtm trompeti sayesinde hayli azalmış ışıtm yeteneğine yeniden kavuşuyor. Huzurevine gitmeyi hiç istemiyor; oğlu Galahad'ın "yalnızlık çekmezsın" yolundaki savına şöyle yanıt veriyor:

"Ben hiç yalnız değilim ki, Galahad. Ya da başka bir deyişle ben yalnızlık çekmiyorum ki. Yalnızlığımın merhametsizce iyi niyetli bir sürü kişi tarafından benden alınma ihtimali düşüncesinden çok acı çekiyorum. Tabii beni anlayacağını asla ummuyorum, bu yüzden senden tek ricam, aslında beni zorladığın halde ikna ettiğini hayal etmemen." (s. 46)

Ne var ki direnmesinin bir faydası olmuyor, ne de olsa yakın dostunun dediği gibi:

"'Asla bilemezsin' dedi Carmella, 'Yetmişin altındaki ve yedinin üzerindeki insanlar kedi değillerse çok güvenilmez oluyorlar.'" (s. 31)

Her zaman faydalı çözümlerle gelen Carmella, Marian'ı huzurevinden kaçmak için makinalı tüfeklerle baskın yapmayı planlasa da tam olarak yapamıyor. Neyse ki işler bütün insanlık için çığırından çıkıyor da Carmella arkadaşının yardımına koşabiliyor. Bu sırada Marian da en azından kendi üzerine düşeni yapıyor:

“Aklımdan, küçük bir isyan örgütlemek mümkün müdür acaba diye geçirdim.” (s. 82)

Küçük isyan etkili bir direnişe dönüyor, derken Kutsal Kâse için yüzyıllarca sürdürülen mücadeleyle birleşiyor. Dünya çapında yüzyıllardır ters giden her şeyin düzelmesi de bütün erkeklerin donarak ölmesiyle ilişkilendiriliyor:

“‘Milyarlarca insanın kendilerini ‘Hükümet!’ diye adlandıran iğrenç bir beyefendiler grubuna tümüyle itaat etmesini anlamak imkânsız. Sanırım bu sözcük korkutuyor insanları. Tüm gezegene yayılan bir hipnoz biçimi bu ve çok sağlıksız.’

‘Yıllardır sürüyor,’ dedim. ‘Görece az sayıda kişinin aklına daha yeni itaatsizlik etmek ve adına devrim dedikleri şeyleri yapmak geldi. Devrimleri elde ettiklerindeyse, ki ara sıra elde etmişlerdir, onlar başka hükümetler oluşturuyor, bu hükümetler de bazen sonuncusundan daha zalim ve salak oluyor.’

‘Erkekleri anlamak çok zor,’ dedi Carmella. ‘Umut edelim ki hepsi donarak ölür. Eminim hiçbir otoritenin olmaması insanlar için çok hoş ve sağlıklı olacaktır. İnsanlara sürekli reklamlar, sinema filmleri, polisler ve parlamentolar aracılığıyla ne düşünceleri gerektiği söylenmeyecekse, kendileri adına düşünmek durumunda kalacaklardır.’” (s. 174-5)

Din karşısında da Carrington'ın hayli cesur ve yıkıcı bir tutumu var. Bu tutumun ne kadar eğlenceli ya da şok edici olduğu ise okuyanın dinsel inanç durumuna bağlı:

“İncil'in tümüyle yanlış olduğunu herkes bilir. Doğrudur, Nuh'un Gemisi'yle basıp gitmişti ama sarhoş olup gemiden düşmüştür. Bayan Nuh ise geminin kıcına gidip kocasının boğulmasını izlemiştir, onu kurtarmak için hiçbir şey yapmamıştır çünkü bütün o büyükbaşlar kendine miras kalmıştır. İncil'deki insanlar çok çıkarıcıydılar ve o günlerde bir sürü büyükbaş hayvan banka hesabı gibiydi.” (s. 98)

Kutsal Kâse için mücadele eden iki taraftan biri olan dişil din, eril dinle bütün kutsallıkların birbirine göre zıt konumlandığı, hatta yaratılışın bile tersine döndüğü tam bir karşıtlık içinde:

“‘Burası Cehennem,’ dedi gülümseyerek. ‘Ama Cehennem yalnızca bir terminolojiden ibarettir. Aslında burası her şeyin çıktığı Dünya’nın Dölyatağı.’” (s. 187)

Yine de bütün bunlardan Marian’ın büsbütün inançsız olduğı anlamı çıkmasın çünkü o da unutulmuş zamanların dişil dinine inanıyor:

“‘Ve Ah Sevgili Venüs (ben her zaman Venüs’e dua ederim, öylesine parlak ve fark edilebilir bir yıldızdır ki)’” (s. 38)

Kazanlar kurulup yaşlı kadınlar etrafında dans ederken Carrington’ın tuhaf ve hayvansı yaratıkları da birer birer sahneye giriyor. Her yeri tüylerle kaplı, insan gövdeli ama kolları olmayan, altı kanatlı dev kuş; neceftaşları kakılı demir taç taşıyan, koyun büyüklüğündeki kraliçe arı, insan ve hayvan bedenlerini birbirine kolajlayarak mumyalamayı seven kurt kafalı insan gövdeli Anubeth... Gerçeklik yerini aynı özden mayalanan deliliğe ve düşe bırakıyor:

“Bütün bunlar kolektif bir halüsinasyon da olmuş olabilir, tabii öte yandan kimse bana kolektif halüsinasyonun aslında ne anlama geldiğini açıklamamıştı. Dev Kraliçe Arı yavaş yavaş suyun üzerinde dönüyor, kristalsi kanatlarını öylesine hızlı çırpıyordu ki soluk bir ışık yayıyorlardı. Kraliçe Arı yüzünü bana döndürdüğünde bu yüzde Başrahibe’ye tuhaf bir benzerlik fark edince heyecanlandım. O anda, çay fincanı kadar büyük gözlerinden birini kapadı, müthiş bir göz kırptı bu.” (s. 164)

Carrington'ın zengin imge dünyasının eğlenceli olmak için tasarlanmadığı, ciddi bir entelektüel birikime dayandığı açık. Ancak Carrington'ın okurdan beklediği her bir imgeyi evine kadar takip etmemiz değil, zaten buna imkân da yok. Bu konuda Helen Byatt “Giriş” bölümünde şöyle söylüyor:

“Carrington'ın vizyonu katı değildir. Bütün göndermeleri ya da imaları didik didik etmek imkânsızdır ve aslında bu arzulanmaz da, çünkü bütün bu göndermeler ve imalar olağanüstü bir biçimde bir arada yaşamaktadır.” (s. 21)

Burada okura düşen bu görsel hayal gücünün tadını çıkarmaktır. Bundan ötürü olsa gerek, kitabın arka kapağında *Sırdaş Trompet*'in “belki yalnızca *Alice Harikalar Diyarında* ile kıyaslanabilecek sıradışı bir metin” olduğu ifade ediliyor. Öyleyse ne duruyoruz?

Ben bugün hiç kendim değilim...

Lewis Carroll'un, sürrealizmin doğumundan yaklaşık 60 yıl önce yayımlanan klasik kitabı *Alice Harikalar Diyarında*'yı sürrealist edebiyata dahil etmek anakronizm olur. Bununla birlikte bilinç dışına ve düşlere verilen önem, buradan kaynaklanan imge zenginliği, delilik ve belki bir de “kendi olma/olmama hali” konusunu ele alması, bu kitabı sürrealizm için bir öncü saymayı gerektirir. *Alice*'le *Sırdaş Trompet*'in karşılaştırılabilir yanları düşsel görüntülerin zenginliği olsa gerek. Carroll'un dünyasında konuşan insansı hayvanlar, canlı nesneler, görünmez olabilen kediler, canlı flamingolarla ve kirpilerle oynanan kriket, bitmeyen çay partisi, domuza dönüşen bebekler yer alıyor. Eğer bütün bu düşsel unsurları sayıyla ölçecek olursak *Alice*'in zenginliğinin erişilmez olduğunu kabul etmemiz gerekir. Öte yandan bir “çocukça hikâye” (s. 8) olan *Alice*'ten *Sırdaş Trompet*'teki tedirgin edici havayı, heyecanı, dine meydan okumayı, özellikle de siyasi başkaldırıyı bekleyemeyiz.

Alice'in de Carrington'ın karakterleri (ve bir dönem kendisi) gibi delilikle ilişkilendirilmesinin üzerinde durmakta fayda var, çünkü Carroll'u sürrealistlerle benzer kılan yönlerden birisi, deliliğe övgüde bulunması. Hemen her karakterde görülen delilik, takıntı ve benzeri durumlar özgünlük ve canlılık barındıran durumlar oluşturuyor. Alice'in kendisi de normal dışı birisi olarak damgalanmaktan kurtulamıyor:

“Ama ben deli kimselere karışmak istemiyorum,” dedi Alice.

‘Ah, buna engel olamazsın ki,’ dedi Kedi. ‘Biz burada hepimiz deliyiz. Ben deliyim. Sen delisin.’

‘Benim deli olduğumu da nereden çıkardın?’ dedi Alice.

‘Öyle olmalısın,’ dedi Kedi, ‘aksi halde burada olmazdın.’” (s. 63)

Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları'nda öyküyü alıp götüren asıl izlek, Alice'in kim olduğunun git gide belirsizleşmesidir. Karşılaştığı yiyecek ve içecekleri yiyip içtikçe boyunun uzayıp kısılması Alice'in çevresindeki tuhaf hayvanlarla ilişki kurmasına ve nesnelere (kapı, ev) uyum sağlamasına yardımcı olur. Ancak bu defa da Alice kendi kendini tanıyamaz. Sanki her defasında başka biri olur ve asıl boyuna geldiğinde, bu hiçbir işine yaramaz. Bir rüyada olabileceği gibi, o artık kim olduğunu bilmemektedir:

“Bu sabah uyandığımda aynı mıydım? Biraz farklı hissettiğimi hatırlar gibiyim. Ama aynı değilsem, o zaman sıradaki soru şu olacak: O zaman ben kim oluyorum? Ah, işte büyük bilmece bu!” (s. 19)

Dahası, Alice tam olarak “bir” insan olduğundan bile emin değildir:

“(…) çünkü bu acayip çocuk iki kişi gibi davranmaya pek hevesliydi. ‘Ama iki kişi gibi davranmanın...’ diye düşündü zavallı Alice, ‘şu an bir faydası yok! Hem bende saygıdeğer tek bir kişi etmeye yetecek ben kalmadı!’” (s. 16)

Alice'in kendisi hakkında kesin olan tek bilgisi, kendisi olmadığıdır. Bunun farkındadır ve bunu çok net ifade eder:

“Korkarım kendimi açıklayamam efendim,’ dedi Alice, ‘çünkü malumunuzdur, ben kendim değilim.” (s. 46)

Bir başka bilgisi ise ne zamandan beri işlerin karıştığına dairdir; içinde bulunduğu günde bir tuhaflık vardır. Yine rüyalarda olduğu gibi gün, onu olduğu kişiden farklı kılmıştır:

“Size ancak bu sabahtan itibaren başımdan geçenleri anlatabilirim,’ dedi Alice çekingenlikle. ‘Düne geri dönmenin anlamı yok çünkü o zaman ben başka bir insandım.” (s. 103)

Muhatap olduğu bir güvercin Alice'in yumurtalarını çalmaya geldiğini sanınca, kim olduğunun ne yaptığıyla ilişkili olabileceği düşüncesiyle karşılaşır. Bu düşünce, kim olduğunu bilmeme haliyle çelişir aslında, ne de olsa kim olacağına karar vermek kendi elindedir. Belki Alice'i afallatan da bu çelişkiyi fark etmektir:

“(…) ama malumunuz küçük kızlar da yılanlar kadar çok yumurta yer.’

‘Buna inanmıyorum,’ dedi Güvercin, ‘ama madem öyle yapıyorlar, o zaman onlar da bir tür yılanıdır. Ben bunu bilir bunu söylerim.’

Bu, Alice için o kadar yeni bir fikirdi ki bir iki dakika sustu kaldı.” (s. 53)

Rüyaların zenginliği, öngörülemezliği, renkliliği ve eğlenceli doğası karşısında en kötüsü gerçekliğin donukluğudur. O sıkıcı dünyada insan kim olduğunu gayet iyi bilir, sadece tek bir kişidir ve hiçbir sürprize yer yoktur. Alice de uyanırsa o tatsız dünyaya dönecektir.

“Oysa gözlerini yeniden açmak zorunda kalacağını biliyordu ve o zaman tüm dünya donuk bir gerçekliğe bürünecekti.” (s.124)

Carroll'un tavrı kesindir: Düşler gerçekliğe, muğlaklık kesinliğe yeğdir. Sürrealistlerle Carroll arasında köprü kuran bir tavrı.

Kimim Ben?

Sürrealizmin kurucusu sayılan André Breton'un başyapıtı *Nadja*, 2019'da İsmet Birkan tarafından uzun bir aradan sonra yeniden Türkçeye çevrilmişti. Kitabın ilk cümlesi sadece kitabın değil, sürrealizmin temel sorunlarından birini ortaya atıyor: "Kimim ben?" (s. 9)

Bu soruyu izleyen birkaç sayfanın okuyucu için de, büyük ihtimalle çevirmen için de tam bir sınav olduğunu söylemeliyiz. Kimi zaman uzayıp giden, yan cümlelerle üçe beşe ona bölünen cümleler içinde, çölde su arar gibi yalvara yalvara yüklem arıyorsunuz. Kitabın sonunda gönderme yaptığı Hegel'den hallice... Asıl konuya girmeden önce sürrealizmin ilkelerini ortaya koyduğu ve dönemin edebi akımlarıyla tartışmaya girdiği bu sayfalarda Breton, romanının sıra dışı şeklini açıklayan bir çerçeve çiziyor. Şöyle diyor Breton:

"(...) şeylerin bazı konuluş ve düzenlenişlerinin zihin karşısındaki durumundan ziyade, bazı şeylerin karşısında zihnin aldığı düzen veya tavır bana daha önemli görünüyor" (s. 13)

Bu genel açıklamanın ardından *Nadja*'da ne yaptığına dair daha özel bir açıklama yapıyor:

"Burada özel çaba harcamaksızın, tarafımdan hiçbir istek veya eylemin karşılığı olmadan öylesine başıma gelmiş olan; akla gelmez yollardan çıkıp gelerek bana nesnesi olduğum özel gözdelik veya gözden düşmenin ölçüsünü veren birtakım şeyleri hatırlamakla yetineceğim; bunlardan, önceden belirlenmiş bir sıra izlemeden, yüzeyde yüzen şeylerin yüzeye çıkmasına izin vermiş olan anın kaprislerine göre söz edeceğim." (s. 17)

Breton, Nadja'yla tanışmasına ve ilişkisine dair anlattığı hikâyeyi tamamen “ânın kaptisleri” diye isimlendirdiği çağrışımlar üzerinden okura aktarıyor. Bu çağrışımlar kimi zaman sadece Nadja'yla ilgili bir mekâna dair onu tanımadan önceki anıları olabiliyor, kimi zaman Nadja'nın yaptığı bir resim, önünde tartıştıkları bir mekânın fotoğrafı ya da oradan geçen seyyar satıcının sattığı resimler... Breton Nadja'yla ilişkisinin düşük rakımlarıyla okuru gereksiz yere oyalamak istemiyor; onun için değer taşıyan yegâne anlar bu öykünün dorukları. Birinden diğerine atlayarak okuru gezdirdiği dorukları ise tamamen kendi zihninde öne (“yüzeye”) çıkmalarına göre belirliyor.

Gerçek hayatta Breton, Leonora Carrington'ı Max Ernst'le beraber Paris'e henüz yeni geldiği dönemde tanır ve “Cemiyete Takdim Edilen Kız” öyküsüne bir derlemeye yer verir. Daha sonra, savaş döneminde New York'ta da görüşüklerini Carrington'ın kitabında yer verilen bir fotoğraftan öğreniyoruz. Nadja belki Carrington değildir ama onun uçarı, entelektüel, tartışmacı ve elbette sürrealist kişiliğinde; akıl hastanesine kapatılmasında, ressamlığında Carrington'dan izler bulabiliriz. Nadja, *Sürrealizm Manifestosu*'nun yazarına sürrealizmi anlatır:

“Bir oyun: Bir şey söyle. Gözlerini kapa ve bir şey söyle. Ne olursa olsun, bir sayı, bir ad... Şöyle (gözlerini kapıyor): İki, iki ne? İki kadın. Bu kadınlar nasıl? Siyah giysili. Nerede bulunuyorlar? Bir parkta... Sonraaa, ne yapıyorlar?.. Hadi bakalım, bak ne kadar kolay, niçin oynamak istemiyorsun? Pekâlâ, ama ben yalnız kaldığım zaman hep böyle kendi kendime konuşurum, çeşit çeşit hikâyeler anlatırım. Hem de sadece saçma sapan hikâyeler değil; hatta ben hep bu şekilde yaşarım.” (s. 65)

Yazar hemen buraya koyduğu dipnotta şunu sorar: “Burada gerçeküstücülük özleminin en uzak ucuna, en güçlü *sınır-fikrine* dokunmuş olmuyor muyuz?” Nadja için serbest çağrışım oyunu bir yaşam biçimine dönüşmüştür. Bu oyunda önemli olan başlamak ve ilerlemektir sonunu getirmek değil. Kendisine seçtiği ismi açıklarken de, her şeyin kendisiyle başladığını söyler. Belki bundan kastı, zihninin dünyaya biçim verdiği ve tersinin doğru olmadığıdır:

“Bana adını söylüyor, kendisine seçtiği adı: ‘Nadja, çünkü bu Rusçada ‘umut’ kelimesinin başıdır; çünkü her şeyin başındayım.’ Bu arada bana kim olduğumu (bu kelimelerin en dar anlamıyla) sormayı da akıl ediyordum.” (s. 57)

Nadja, Breton'a en temel soruyu, kim olduğunu soran kişidir. Yanıt hiçbir zaman basit değildir; Breton'un belki de tek bildiği, Alice gibi, her kim ise Nadja'yı tanımadan önceki kişi olmadığıdır. O da sorar Nadja'ya ve kendisinininkinden çok daha açık, yalın ve kendinden emin bir cevap alır:

“Tam ayrılmak üzereyken, diğer tüm soruları özetleyen bir soru soruyorum ona, herhalde yalnız benim sorabileceğim, ama en azından bir kez kendi çapında bir yanıt bulan bir soru: ‘Kimsiniz siz?’ Ve o, hiç tereddütsüz: ‘Avare ruhum ben.’” (s. 61)

Nadja kendisini böyle tanıtır, bu onun için yeterlidir. Breton için onun kim olduğuna gelince:

“Ben ilk günden son güne, Nadja'yı hep özgür bir cin, bazı sihirbazlık uygulamalarının bir an için kendimize bağlamamıza imkân verdiği, ama asla [sürekli olarak] bize tabi kılınması söz konusu olmayan, şu havadan oluşmuş ruhlardan biri olarak algıladım.” (s. 93-94)

Leonora Carrington, vefatına kadar son sürrealistti ama sürrealizm akımının mecrasında gecikmeli bir isim değildi; onun tam göbeğinde yer alan, akımın diğer sanatçılarıyla hep yakın teması olan bir ressam ve yazardı. Feminist devrimciliğin (ütöpik bile değil) sürrealist bayraktarıydı. Bu önemli ve sıra dışı kalemi tanımak, ülkemiz okuru için 2020'nin en önemli kazanımlarından biri sayılmalı...



Wallace Stevens:

*Doğadaki Anlam ve Unsurları*¹

1955'te öldüğünde, yaygın biçimde, Şair Wallace Stevens'in, modernist hareket içinde, fiziksel gerçekliğe bakabilen ve imgelemi dolayısıyla onda bir değer ve anlam bulabilen bir dil ustası olarak görülmekteydi. “[Stevens'in] çalışmalarının tümü, gerçekliğin imgelem tarafından görülebileceği sonsuz değişken perspektifleri keşfetme girişimidir” (Miller 225). Bu fikri paylaşan, bu sürecin gerçeklik içindeki yapıların arındırılmasını gerektirdiğini açıklayan, hatta okurlarına, imgelemin somut şeylere anlam yüklemesine izin vermek üzere, gerçekliği çıplak haliyle algılama becerisi kazanmak için “tüm zihinsel faaliyetleri –rüya, arzu, dini inanç, politik görüş- sil”melerini telkin eden Susan B. Weston'dır. Weston şuna inanır: “Sembol-taciri zihin boşlukla kendilik arasına çabucak müdahale eder. Fakat, en azından bir anlığına, Stevens'in başladığı yerden başlamış olduk: Boşluktan”. Stevens şiirinde, okur kendilerine anlam yüklemedikçe anlam taşımayan yavan nesnelere anlamını okurun imgelemi kazandırır.

¹: Wallace Stevens: Meaning in Nature And Its Elements (Incite Journal of Undergraduate Scholarship, Longwood University, Volume 8)

Stevens, hayattayken, sıkça fazla müphemliği ve aşırı tekrarlar doluluğuyla anılan, en çok eleştirilen şairlerden biriydi (Unterecker x-xi). Yine de, müphemliğin bu biçemsel nitelikleri, ayartıcı ve “öğrenciler ve akademisyenler özellikle cazip” (“Wallace Stevens”) oluşuyla övgüye değer bulundu. Stevens’in muğlaklığının orta yerinde olan doğa motifidir. En meşhur şiirlerinden biri olan “Pazar Sabahı (1915)”, doğanın istikrarlı değişimindeki güzelliği ve ölümsüzlüğu işaret etmek suretiyle, doğayı dini öğretinin ikamesi olarak kullanır. Ayrıca, birçok eleştirmenin bertaraf ettiği yönündeki yanlış iddiasının aksine, bu şiir “kurgulara olan ihtiyacımızı doğrulamaktadır” (Weston 5). İtibarını düşürenler tarafından “kavrayış gücünden [...] sıyrılan” bir şiir olmakla itham edilirken, diğerleri Stevens’ı “başka yazarlar üzerinde önemli etkiler yaratmış titiz soyutlamaların sahibi bir sanatçı” olarak tanımlıyordu (“Wallace Stevens”). Steven’in sonraki şiirleri, “Key West’te Düzenin Anahtarı” [“The Key to Order in Key West”] (1936) ve “Bir Karakuşa Bakmanın On Üç Yolu” [“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”] (1931), doğanın muğlak şekilde tarif edildiği bu biçem özelliğini tamamıyla paylaşır. Stevens, şiir uğraşı boyunca, biçemsel müphemlik içinde doğayı keşfetmeyi sürdürecekti –somut olanı kasten alarak ve ardındaki muazzam anlamları bulmak üzere kanonlaştırılmış sınırlarını bulanıklaştırarak: ölümsüzlüğe giden bir mecra, güzelce değişim ve Hristiyanlığı ikame eden seküler bir din.

Kendisine sadece “Sayın Efendim” diye hitap ettiği, L. W. Payne, Jr.’a yazdığı bir mektupta Stevens, Payne’in şiirden vardığı fakat kendisinin hemen karşı çıkararak itiraz ettiği yargılara rağmen, “Pazar Sabahı”nın, “tamamen paganizmin bir ifadesi” olduğunu açıklığa kavuşturdu. Eleştirmen Hi Simons’la yaptığı bir başka mektupta Stevens, “Pazar Sabahı”nın, doğalı bir dinin dođaüstlđđe ikame edilmesini önerdiğini doğruladı (W Stevens ve H. Stevens 250, 464). şiirdeki dnya, o zaman tanrısız kalır; geriye kalan sadece fiziksel mutlaklardır. Kadın konuşmacı, ölümün yaklaşmasına dair endişelerini dile getirdiği için lme özellikle odaklanır. Glgelenen/kararan zamanlarda ararken, doğaadayken huzuru bulur. Stevens eleştirmenlerinde Yvor Winters, “Pazar Sabahı”nın, ‘lmn yaklaştığı bilinci’ni betimlediği için, ‘yirminci yüzyıl Amerikan şiirinin en muazzam şiiri’ olduğunu öne sürer” (Willard 28). Fakat Winters eleştirisinde, şiirde ölümün kaçınılmaz bir doğa süreci ve dolayısıyla lmszlđđe erişmenin tek yolu olarak görüldüğünden bahsetmeyi becerememiştir/ihmal etmiştir. şiir, insanları sadece doğanın kalıcılığında var olmakta serbest bırakıp Tanrı’nın doğada çözündüğünü ilan ettiğinden ölüm korkusundan mahrumdur. Bu yüzden, “Tanrı’nın yokluğunda, geriye dünya kaldı” (Lensing, 120-121). Geriye, “doğum, ölüm ve mevsimlerin sonsuz bir döngüsü” olarak görülen ve dahası “kendisinin herhangi bir yorumundan daha dayanıklı” bir fiziksel dünya kalır (Miller, 222). şiirde, herkesin yazgısından haber veren, alışılageldik karanlık ve ümitsizliğe sürükleyen bir olay olmayışıyla eşsiz bir ölüm imgesi kurulur. Bunun yerine Stevens şöyle yazar: “lm güzelliğin annesidir, sadece o / Gerçek kılabilir düşlerimizi” (“Pazar Sabahı” 63-65). Hem güzelliğin hem de dünyanın annesi olarak ölüm ifadesi, ölümün gelişine dair umutsuzluğa doğuştan gelen insan tepkisini bertaraf eder ve buna karşılık ölümü doğal bir olay olarak gösterir: doğanın değişiminin bir sonucu. Doğanın akışlarının doğal sonucu olarak ölüm imgesi, ölümün annesinin güzel olduğu ilave tanımıyla kotarılır: “lm güzelliğin annesidir, gizemli, / Umarız yanan bağrına basmasın bizi / Uykusuz bekleyen annelerimizin” (88-90). Stevens, lmn, doğal oluşundan dolayı güzel olduğunu muğlak bir tarzda ifade ediyor.

Tümüyle fiziksel bir dünyada elde kalan tek doğal kesinlik ölüm olduğu için, Stevens bunu ölümsüzlüğün tek yolu olarak görüyor, kişi ölümünden itibaren seküler bir öte dünyada dünyaya kavuşacaktır. Bu sebeple Şiir Vakfı'nın görüşü şöyledir: "Pazar Sabahı' spiritüel öbür dünya –ve doğayı doğrular-, ölümsüzlüğe giden tek yol olarak cesedin dünyayla birleşmesi, Hıristiyanlığın... ilkelerini paramparça ediyor" ("Wallace Stevens")

Bulutların arasındaki tanrı, acımasız bir yavru doğurdu.

Hiçbir ana emzirmedi onu, vatani yoktu

Masallar dolu aklına abartılı bir kibarlık katan.

Aramızda dolaştı, mırıldanan bir kral

Dolaşır gibi bir yıldızda,

Dişi geyiklerinin arasında, görkemle,

Dolaştı ödeyene kadar biz

Geyiklerin iyi bildiği, arzunun bedelini

Göklere karışan erdenlik kanımızla. ("Pazar Sabahı")

Şiir, Jove (tanrı) bahsi ile, özellikle bir anneden söz etmesi ve tanrıyı "mırıldanan bir kral" (32-24) olarak tarif etmesiyle bir pagan tanrıyı Mesih'le karşılaştırır. Bu, bir anneden doğduğuna ve kral olarak kabul edildiğine inanan Hıristiyan dininin Mesih'ine benzer. Stevens'in natüralist dini, Hıristiyanlığın vaat ettiği ölümden sonraki semavi hayatı ortadan kaldırarak bedeninin ancak doğayla birleşmesiyle ölümsüzlüğe ulaşılabilceğini ileri sürer.

Stevens'in şiiri, doğayı sürgit hareket halinde tarif eder. Bu görüş Miller tarafından da, "Stevens'in şiirlerinin büyük kısmı, bir nesneyi veya bir nesne öbeğini/kümesini amaçsız salınım veya dairesel hareket halinde gösterir. Şiirin uzamı, gözden veya gözlemcinin kavrayışından kaçan şeylerle doludur" (226) yorumuyla dile getirilmiştir. Bunun doğru olmasına karşın Miller, Stevens'in şiirinde hareketi yaratmak üzere kullandığı araç olarak doğaya itibar etmez. "The Place of the Solitaires"te deniz, bu hareketin ardındaki birçok gerekçeden sadece biri olarak betimlenir.

İster denizin orta yerinde olsun
Karanlık yeşil su dolabında,
İster sahillerde,
Kesilmemeli
Hareket, ya da gürültüsü hareketin.²

Hareket değişime yol açtığı için, doğanın durmaksızın değiştiği de söylenebilir. Şiirde, bu değişim olmaksızın doğanın işleyemeyeceği ima edilerek değişimi gerekliliği ifade edilir. Ancak sembolik olarak analizi hedeflenmemiştir. Stevens sadece doğanın hareket halinde olduğu için sürekli değiştiğinin anlaşılmasını istedi. Bu fiziki gerçekliğin tarzıdır. Miller da bunu belirtir ve iddiasını desteklemek üzere Stevens'tan bir alıntıya yer verir: "Doğal nesneler ve şiirsel imgeler sadece vardılar. 'Şiirin bir anlamı olması gerekmez ve doğadaki çoğu şey gibi sıklıkla da yoktur'" (228). Buna yüce bir anlam yüklemek yanlış olur. Anlamsız nesneler ve imgeler fikri, "suyun ve rüzgarın dalgalanması"nın "anlamsız" olarak nitelendiği "The Idea of Order at the Key West"te de açıklığa kavuşturulmuştur (30). İnsanlık, soyut fikirler: din, mit ve zihinsel kurgulardan kurtuluşunu doğanın değişmesinde bulabilir. Stevens, doğanın değişmesini kutlamaya değer bir şey olarak gördü.

Doğa, Stevens'ın şiirinde Hristiyanlığın yerine geçer ve seküler bir din haline gelir. Hatta Weston, "Pazar Sabahı"nı "seküler bir dinin ifşası" olarak yorumlar (41). "Tanrı öldü ve onunla birlikte Hristiyan ya da Platonik çağlardan gelen kutsal sembollerin cenneti öldü"ğü için, geriye sadece doğanın gerçekliği kalır (Miller 230-231). Stevens şiirlerinde sıklıkla doğayı ve unsurlarını Hristiyanlığın sembollerine ikame eder. Örneğin, "Pazar Sabahı"nda güneş, Tanrı'nın oğlunun yerini alır.

Uysal ve kavgacı erkeklerden bir çember
Güneşe sunmak için coşkun bağlılıklarını
Bir yaz sabahı şarkı söyleyecekler.
Güneş, tanrı gibi değil, tanrı olabilirmiş gibi,

² Bu parça, metni çeviren tarafından çevirme denemesidir; diğer tüm şiir alıntılarının Türkçeleri için Gökçenur Ç.'nin çevirdiği "Bir Karakuşa Bakmanın On Üç Yolu"ndan alınmıştır.

Aşağıdaki dörtlükte anlatıcı, İsa'nın öldüğünü ve "yattığı yerde" bir mezar olduğunu bile kaydeder (109). "Bir Karakuşa Bakmanın On Üç Yolu"nda, doğanın suretleri insandan farklı görülmez. Aksine, şiir bir kadınla bir erkeğin birliğinden bahsettiğinde, bir ve aynı olarak tanımlanırlar.

Bir kadın ve bir adam
birdir.

Bir kadın, bir adam ve bir karakuş
birdir.

Dörtlüğün birinci ve ikinci dizelerinde, bir erkek ve bir kadının fiziken birleşmelerinde Hıristiyanlıkta cinsiyetin genellikle nasıl tanımlandığı, özellikle de ilgili dahil olan bireylerin ruhlarına olan şeydir. Stevens, bu birleşmeye karakuşu da ekleyerek insanlığın doğayla bir ve aynı olduğunu savunur; hiçbir farklılık yoktur. Gerçeklik yalnızca fiziki mutlaklıklardan oluştuğu için, doğa Hıristiyan tanrısının yerini alabilir.

Genel olarak Stevens'ın şiirinin bütünü "hayal gücünün gerçekliği görebileceği sonsuz değişkenlikteki perspektifleri keşfetme girişimidir" (Miller 225). Bunu, zihinsel gerçeklikleri silip yok ederek başarır: mitler, semboller ve dinler. Böylece bu da, insanın, hayal gücünün eşsiz bakışı aracılığıyla gerçekliği görmesine ve nihayetinde gerçeği şekillendirip ona anlam yüklemesine izin veren zihinsel boşluğu sağlar. Stevens, bu seküler gerçekliği ortaya koymak için doğadan ve onun unsurlarından faydalanır. Şiirinde doğa, ölümsüzlüğe, değişen bir güzelliğe ve Hıristiyan doktrinin bir ikamesine bir imkân olarak ortaya konur. Birkaç eleştirmen Stevens'ın şiirinde doğaya değinse de, birçoğu bunu bir üslup aracı olarak kabul edemiyor ve tek bir şiirden çok fazlası söz konusu olduğundan yüzeysel olmakla itham ediyor. Aksine, doğayı takdir edişini ve insanlık için oynadığı önemli rolü gösteren, yazarın bilinçli bir kararıdır. Stevens'ın doğayı kullanımı, bir hayal gücü ürünü olmadığını gösterir; doğa sadece fiziki gerçekliğe aittir ve olduğu gibidir. Ondan büyük anlamlar çıkarmak beyhude olsa da, insanoğlu onu güzel ve karanlık olarak nitelendirebilir.



Céline, Analist ve İçsel İğrençlik¹

Psikanalist uzun zamandan beri sanatçıyı eseri aracılığıyla yorumlamayı bırakmıştır. O artık eseri bir semptom ya da dikkatli bir incelemeyle şifresinin çözülmesi mümkün olacak bir uzlaşma olarak görmüyor. Oidipus kompleksinin ve sanatçının eşcinselliğinin açıklamasına girişmiyor artık. Durum tersine döndü. Bundan böyle amatör, eser üzerinden kendini deşifre etmeye çalışmaktadır. Eser iç dünyanın çözümleyicisidir.

Hepimiz bir ya da birkaç sanatçı ile özel bir bağ kurarız. Bu sanatçılar bazen farklı alanlara aittirler: resim, heykel, edebiyat, müzik. Her biri yansıma ve yankı halinde, diğerlerinin özge dilleri içinde dile getiremeyecekleri bir şeyleri yansıtır. Renkler, biçimler ya da hacimler seslerden ve kelimelerden farklı bir biçimde konuşurlar.

Bu makale Louis-Ferdinand Céline'e adanmıştır. Bir analist olarak bu yazarın bana neler kazandırdığını ve İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra doğanlar için çocukluklarının bir bölümünün gidişatını nasıl etkilemiş olduğunu aydınlığa kavuşturmaya çalışacağım. Céline psikanaliz tarafından aydınlatılan “içsel iğrençlik”imizin bir tarafını betimler. “Monde interne”² (içsel dünya) ve “immonde interne” (içsel iğrençlik ya da iğrenç iç dünya)³ arasındaki biraz sıradan ses benzerliğine dayanarak, bu makalenin başlığı, psikanalizin yarattığı skandalın ve var olmayı reddettiğimizi ifşa ederek narsisime yüklediği yaranın altını çizer. 1911 gibi erken bir tarihte Binswagner'e yazdığı mektupta şöyle der: “Aslında, yapısı gereği insanın en az becerebileceği şey psikanalizdir.” (Freud, Binswanger, 1995).

¹ Topique içinde 2012/1 (n° 118), s. 7-18, Editions Association Internationale Interactions de la Psychanalyse (A2 IP). Makale'nin özgün dilindeki aslına https://www.cairn.info/revue-topique-2012-1-page-7.htm&wt_src=pdf adresinden ulaşılabilir. (Ç.N.)

² İç dünya. Burada makale yazarı “interne” kelimesinin hem iç hem de stajyer doktor anlamına gelmesi dolayısıyla bir sözcük oyunu yapıyor ve bunu dünya anlamına gelen “monde” kelimesini içeren ve iğrenç anlamına gelen “immonde” kelimesine de taşıyarak, sözcük oyununun yarattığı etkiyi pekiştiriyor. (Ç.N.)

³ Ç.N.

CÉLINE, DÜNYA, ÇOCUKLUK

1 Temmuz 1961'de Céline Meudon'da ölür. Savaşın hemen sonrasında doğan çocuklar o zamanlar 10 ila 15 yaşlarındaydılar. Bu kuşak, kısmen Fransız devleti tarafından basılan ve üzerlerinde francisque⁴ ve Pétain kabartmalarının bulunduğu madeni paralarla büyümüşlerdir. Direniş kutlamaları, FFI, FTP⁵, şanlı pankartlar gibi şakırdayan FFI, FTP gibi bir sürü kısaltmayla dünyayı keşfetmişlerdir. Okul çocukları, hayretler içinde, diğerleri yanında "Vurulmuşlar partisinin" militanlarının kahramanlıklarını öven direniş eylemleri hakkındaki konuşmaları dinlemişlerdir.

Yetişkinlerin konuşmaları bazen farklı bir tınısı etrafında dönüyordu. "kalkan Pétain", "kılıç de Gaule". Kılıç "Mareşal" ve "General" arasındaki gizli ilişki ve uyumu işaret eder, kimi zaman garip bir biçimde cınlayan bir kelime duyuluyordu: "işbirlikçiler". Falanca servet kazanmıştı, bir başkası "on birinci saat"⁶ direniş savaşıydı, bir başkası "kafasını kazıtmıştı". Görünüşteki o muhteşem oy birliği ve şan ve şereften söz eden konuşmalar tüm tarihi kapsıyor gibi görünmüyordu. Üzerinde Pétain'in kabartması bulunan paralarla şekerleme alınmasını kimse utanç verici bulmamıştı ama bazen çocukları meraklandıran, şaşırtan ve kuşkulandıran şeyler fısıldanıyordu. Tarih boşluklarla doluydu ve "büyükler"ın söylemi yer yer bazı lekeleri açığa çıkarıyordu. 1961 yılında, bu çocukların ve ergenlik öncesi gençlerin çevresinde başka bir savaş yanıltıcı görünüş altında kendi gerçeğini gizliyordu: Cezayir'deki "olaylardan" ya da "barışı yeniden tesis etmek"ten söz ediliyordu. Herkes işin içindeydi: bir ağabey, amca, kuzen ya da komşu "oradaydı" ve nadiren geri dönüyorlardı.

Çocukların oyunları içinde Kit Karson, Buck John et Davy Crockett'in yer aldığı kovboylarla, Kızılderililerle doluydu. R.A.F[1]'nin kahramanı Battler Britton'la Almanlara karşı savaş oyunu oynuyorlardı. Ama asla oyunlarında direnişçiler ya da milisler bulunmuyordu. Yasak olduğundan değil; oynanamaz ve radikal olarak düşünce sınırlarını aştığı için.

⁴ 1. Eskiden Frankların ve Cermenlerin kullandığı bir tür ay balta, savaş baltası. 2. 1940'ta işbirlikçi Vichy hükümetinin belirgesi. (Ç.N.)

⁵ Fransız Direnişine katılan, direniş örgütlerinin silahlı güçlerin kısaltmaları (Ç.N.)

⁶ Son anda ortaya çıkan, başından beri orada olanlarla aynı (veya daha fazla) faydaları elde eden anlamına gelmektedir. (Ç.N.)

⁷ Çizgi roman kahramanı Battler Britton'un pilot olarak görev yaptığı Kraliyet Hava Kuvvetleri (Royal Air Force) kısaltması (Ç.N.)

Bu kuşağın okurları için ilk şok etkisi yaratan Célinle karşılaşma bu noktada gerçekleşir. Céline onların hikâyelerinin bir bölümünü anlatır ve eğer dikkat ederlerse onları oldukça uyumsuz bir kolektif müzik duymaya teşvik eder. Daha sonra, bu okurlar altmışlı yıllar boyunca, Yahudilerin Naziler tarafından yok edildiğine dair giderek artan bir bilgilendirme ile karşı karşıya gelirler. Konudan biraz haberdar olmalarına rağmen aslını bilmedikleri Yahudi kıyımı hakkında. Ferrat'ın "Nuits et brouillards" adlı şarkısını dinlediler - " Ils étaient vingt et cent dans des wagons plombés⁸ " - daha sonra bu kez *Français, si vous saviez*⁹ adlı filmi izlediler Bütün bu olaylar kesinlikleri alt üst ediyor "direnişçilik" tarafından uzun süredir gizlenen bir gerçeği, savaştan sonra kurulmuş olan yekvücut direnişçi bir Fransa miti gerçeğini, ortaya çıkartıyordu.

Birçok okuyucu için ilk Céline okuması altmışlı yılların sonuna kadar uzanır. Önce *Gecenin Ucuna Yolculuk*, sonra *Taksitle Ölüm*, bir üslubun, bir evrenin göz kamaştırıcı atmosferi, esrarengiz sağlam bir edebi gücün şoku, ardından *Bagatelles pour un massacre*¹⁰ ve *Pamphlets*¹¹ 'yi keşfettiklerinde her şey değişir. Bu kuşaktan okuyucular, Céline'in Yahudi düşmanlığından haberdardılar, ancak romanların üslubunun gücüyle bunu biraz sindirebilmişlerdir. Okur, *Bagatelles Pour un massacre* 'ı okurken, bu Yahudi düşmanlığının korkunç sayfalar boyunca beyaz üzerine siyah olarak kazındığını keşfeder. Birçok okuyucu için Céline bu sayfalar boyunca iğrenç birisi haline gelir ve onun sanrılı Yahudi düşmanlığı bundan böyle esere ve onu yaratan insana bütün yaklaşımı yasaklar. Ama bazıları için Céline yine de *Yolculuk* 'un kendine özgü müziği olarak kalır.

⁸: Ferrat'ın Gece ve Sis anlamına gelen şarkısından bazı sözler: Metal vagonlara alabileceğinin üstünde kapatılmış insanlardan söz ediyor. (Ç.N.)

⁹: André Harris ve Alain de Sedouy'un birlikte yönettikleri 1972 yapımı, Fransızlara yakın tarihlerinin bir dönemini altan bir film. (Ç.N.)

¹⁰: Céline'in bir eseri, Bir katliam için saçma sapan sözler" anlamına gelir. (Ç.N.)

¹¹: Céline'in bir eseri Hicivler, "Yergi Yazıları" anlamına gelmektedir. (Ç.N.)

C line hakkında her Şey söylenmiŐtir. 20. yüzyılın yaŐam y k s  en çok araŐtırılan, sorgulanan ve tartıŐılan yazarlarından biridir. Tek başına psikopatolojinin bütün katalogunu doldurur: paranoyaktan savaş nevrotiğine, psikotikten uydurmacılığa, kadar bir dizi teŐhis konulmuŐtur. Bununla birlikte, C line'de P. Sollers'in (1991) dikkat çektiği bir muamma vardır: C line'i "yoksul bir adam ve büyük bir yazar olarak değerlendiren Andr  Malraux'yu referans gösteren Sollers Şu soruyu sorar: "Bir kişi nasıl hem yoksul hem de büyük bir yazar olabilir?" Bu soru biçimsel olarak ya da öylesine sorulmuŐ bir soru değil, doğrudan doğruya problemin özüne parmak basar. Ben de C line'e özgü bir psikopatolojiyi tartıŐacak değilim. Bu tür bir kafa yormanın hiçbir faydası olmaz. Ben daha ziyade C line'in ortaya çıkarmaya ya da harekete geçirmeye çalıştığı Şeyi ve bir analist olarak bana kazandırdıklarını belirlemeye çalışacağım. C line de Freud gibi, çoğu zaman bize rağmen ve bizim zararımıza olsa da, ruhun belirsiz, rahatsız edici, tiksini  bölgelerini açımlamaya çalışan kişi anlamında bir "psychonate" dur.

 nce Freud ile C line arasındaki karmaşık ilişki üzerine birkaç söz söyleyeceğim. Ardından, C line'in bakıŐ açısından, "içsel iğrençlik" konusuna, yani analistin günlük yaşamına değineceğim.

C L NE VE FREUD

26 Mart 1933'te Freud Marie Bonaparte'a yazıyor (E. Jones, 1969):

- "C line'in kitabını okumaya başladım ve yarisındayım, bu sefalet tablosundan, felsefi ve sanatsal bir arka plana dayanmayan günlük yaŐamımızın sa malılığının ve boşluğunun böylesine betimlenmesinden hoŐlanmıyorum. Okuyorum çünkü okumamı arzuluyorsunuz." (1969, s. 201-202)

Freud'un *Gecenin Ucuna Yolculuk*'un ucuna kadar gidip gitmediğini asla bilemeyeceğiz ama onun yargısına olan saygımızın ötesinde, bizzat ciddiyetini sorgulamak mümkün. Freud'u yalnızca dilin zorlukları ve Céline'e özgü üslubun spesifik evirisi¹² yıldırabilirdi, ama bu yönünü merak uyandıracak bir biçimde gerçekçiliğinden daha az vurgulamıştır. Bununla birlikte, Céline'e yöneltilemeyecek bir eleştiri varsa, o da şudur: Gerçekçi olmak hariç her şeydir. Freud eleştirisi, kendisini "mevcut hayatımızın bu sefalet (...), saçmalık ve boşluğunun betiminden" uzakta olduğunu ilan ettiği için daha da ilginç hale geliyor. Dolayısıyla, Freud, Céline'in kitabındaki "Haz İlkesi'nin Ötesinde"nin (1920) bir eşlemi olarak adlandırılabilir olan şeyi algılamaz. Saçmalık ve yaşamın anlamsızlığı ile ilgili Céline tarzı betimlemenin, yaşamı tam da ortaya çıktığı yerde yerle bir eden ölüm dürtüsü kavramına işlerlik kazandırmasında imrenecek hiçbir şey bulunmamaktadır.

Ancak büyük bir fark mevcut. Freud sürecin adını kor, onu görünür, uygulanabilir ve işlevsel hale getirir. Ölüm dürtüsüne ne kadar itibar edersek edelim, kavramın yeni alanlar açtığını kabul etmek zorundayız. Bazı karmaşık psikopatolojik konfigürasyonları açıklamaya çalışan bir anahtar işlevi gördüğü kesin. Tersine Céline, bir kuram düşünmez, bir kavram uydurmaz: Eyleme geçiren ve insana ölüm dürtüsü ile ilgili bazı deneyimler yaşatan bir roman yazar.

Céline Freud'u okumuştur ve sık sık ondan alıntılar yapar. Özel yazışmalarında, yaşamının sonuna kadar, 1933 yılının ekim ayında Zola'nın doğumunun yüzüncü yıldönümü dolayısıyla Médan'da yapılan konuşma gibi, halka açık bazı toplantılar vesilesiyle, dolaylı ya da dolaysız olarak Freud'a gönderme yapar. Céline natüralizmden nefret eder ve konuşmasında Zola'nın adını neredeyse hiç anmaz. Buna karşılık, Freud okumalarından ödünç aldığı terimlerle dönemin özel durumunu uzun uzadıya hatırlatır. Kendiniz karar verin (F. Gibault, 1985):

¹²: La tournure sözcüğü için TDK'nın önerdiği karşılık. Bknz. Fransızca-Türkçe Sözlük, Tahsin Saraç, Adam Yayınları, 1976, s. 1405 (Ç.N.)

- “Karmakarışıklığı (...) birbirine düğümlemiş, bastırılmışıç güdüleri öylesine tehlikeli, öylesine yapay, öylesine keyfi, öylesine trajik ve aynı zamanda grotesk hale geldi ki hiçbir zaman edebiyat şu an olduğu kadar kavraması kolay ama aynı zamanda tahammül edilmesi zor olmadı (...) Bütün bunlar muazzam bir sado-mazoşist narsisime bulanır (...) Fetih açgözlülüğü,savaş ve katliam zevkinin temel kaynağı olamaz, yönetici sınıfların gücü ve çıkarı (...) Bugün insanların üzerinde oybirliği yaptıkları sadizm, her şeyden önce, insanda ve özellikle insan kitlesinde derinden yerleşmiş bir hiçlik arzusundan, ölüme duyulan neredeyse ulaşılmaz, tutkulu, ortak bir sabırsızlıktan doğar.” (1985, s. 58-59)

Çok daha sonra, Céline, Danimarka'daki sürgünü sırasında ve ardından Meudon'daki evinde yaptığı görüşmeler sırasında Freud'a kendi yöntemince saygılarını sunar:

- Bununla birlikte çok büyük bir klinisyen, muhtemelen büyük klinik ekolün sonuncusundan biri (...) Freud birçok romancının, hatta çok fazla romancının ilgisini çekmiştir.- ama nihayetinde hayat da bir romandır (...) Freud'un, çok sayıklayıp saçmaladığı da olmuştur (L'Herne, 1972, s. 406).

Bu, Céline'in lügatinde güzel bir iltifat demektir: Gerçeğe ulaşmak için evirip çevirmek, sayıklamak gerekir. Suya daldırılmış çubuk, ancak daha önce kırılmışsa düz görünür. Freud, insan gerçeğini ortaya çıkarmak için çubukları kırmasını bilenler arasındadır.

Ama Céline, Freud ve başkaları da dâhil olmak üzere kimseye hayranlık duymaz. Eğer psikanalizden yararlandığını kabul ediyorsa bunu önce romancı olarak yapar. Roman dünyasının bir bölümünü 1920 sonrasının psikanalizinde bulur. Tersine Freud, *Gecenin Ucuna Yolculuk*'u kuşatan “hiçliğe/ölüme duyulan tutkulu sabırsızlığı” kabul etmez. Yine de Céline'i Freud'u okuduğumuz gibi okuyamayız.

Bu “hijyenist” insanlık anlayışını ve bu radikal ırkçılığı paylaşmak söz konusu olamaz. Onu duymazlıktan gelmekten de bahsedemeyiz aynı zamanda. Söylediği şeye kulak tıkamak ve edebi dehasının gücüyle yansıttığı tabloları görmezlikten gelmek de mümkün değildir. Ayrıca ona Céline karşıtı bir söylemle karşı koymak da imkânsızdır (Martin, 1997). Buna karşılık Céline tarzı Pandora’nın Kutusu’nu açabiliriz. Sanıyorum bu noktada psikanalitik yaklaşım bize yardımcı olabilir.

Bu seçenek doğal olarak tartışmalıdır ama yeterince sağlam olan iki argümandan destek alır.

Birincisi bütün bilinçli düşünme durumunun devre dışı bırakılmasıdır. Psikanalist, hastayı dinleme aşamasında, dinlediklerinin içeriği hakkında karar vermeye çalışmaz, bunu ortaya çıkaran dünyayla bağlantılı olarak anlamaya odaklanır. Céline’in ırkçı nefreti aynı zamanda bizim nefretimizdir, bu nefret bizden söz eder. Bu psişik bölgelerin iğrenç olması onları yok saymamız için bir argüman değildir (Kristeva, 1980) Freud, *Rüyaların Yorumu*’nda (1900), kızarıp bozarak kapağını kapatmaktansa, bilinçaltımızın kazanından doğan şeytanları sorgulamamız gerektiğini hatırlatır. Céline’i kendi evreninden yola çıkarak sorgulayabiliriz, bu onun kanılarını paylaştığımız anlamına gelmez.

İkinci olarak, psikanalist eserle artık başlangıç aşamasında olduğu gibi ilgilenmez. Mesele yazarın cinsel fantezilerini ortaya çıkarmak değildir. Esere uygulanan psikanaliz hem daha karmaşık hem de daha yalın olan bir ihtirası görünür kılar. Eserin gizlerinden çok içerdiği süreçleri arar. Okurun, yani eserin amatörünün yaşadıklarının, sadece yazarın yaşadıklarının yansıması, aynası olamayacağını ama yankısı, tamlayıcısı olduğunu dikkate alır. Yapıtın kaynağını ya da kökenini belirtmekten sakınır: Psikanaliz, bir dizi basit montaja indirgemekten kaçındığı yaradılışın gizemi önünde eğilir. Bu anlamda, yaradılışın gizini görmezden gelirse neredeyse erişilemez olacak psişik süreçleri belirgin kılan bir çalışma peşindedir. (Freud, 1923)

DUYGULANIMIN PAYLAŞIMI

Céline, “başlangıçta eylem yok, duygu var” diye yazar. Bu tespit 1947 tarihlidir. Psişik yaşamın doğuşuyla ilgili en son çalışmaları büyük ölçüde önceden haber verir. Başlangıçta, Kutsal Kitapların veya Lacan’ın söylediğinin aksine, sadece eylem yoktur, duygu da vardır. Freud (1913) *Totem ve Tabu*’nun sonunda bunu başka şekilde dile getirir: “Başlangıçta eylem vardır.” Duygulanım hem başkasına -duygulanım ifadesi başkasına doğru bir işaret değeri içerir- hem de öznenin kendine doğru yöneltilmiş bedensel bir eylemselliktir ve biyolojik ve psikolojik bir dizi dönüşümü içerir.

Céline’de duygulanım merkezi bir yer işgal eder ve tam da sorgulanması gereken yer burasıdır. Semptomlara yol açan onun kabından taşan özelliği ve her yerde bulunuşudur. Benim varsayımım, Céline’in, duygulanımın yapısökümü veya daha doğrusu kötü düzenlenmiş olması yerine kendini ifade ettiği yönündedir. Buradan yola çıkar ve bizi de bu bölgeyi açılmaya zorlar.

Görüşmelerinde ve mektuplarında, Céline kendisi için eserinin temel amacını oluşturan üslup üzerine dikkat çektiği noktaları çeşitlendirir: Duyguyu yakalamak. Ama hedeflenen duygu basit değildir, iki taraf arasında, psişik ve bedensel taraf arasında yer alan “ham bir duygudur”. Cümlelere bürünecek zamanı olmayan bir duygudur. Bu “ham duygu”nun, terimin klasik anlamında bir duygulanım olduğu kesin değildir.

Céline, bu “ham duyguyu”, bu proto-duygulanımı (ön-duygulanım¹³) hissettirmek için okuyucuyu şaşırtmaya çalışır. Söz konusu olan onu rüyaya sokmak değil, yerini değiştirmek, benliğin sınırlarını belli bir noktaya kadar yapısökümüne uğratmaktır. Her kelime, kimlik belirteçlerini tehlikeye atan, zar zor algılanabilen, tekrarlanan bir yalpalamayı vurgular. Noktalama işaretleri - üç nokta - zamansallığı kırar ve cümle tarafından iletilen anlamdan biraz farklı bir ritim dayatır. Céline’in son üç romanı, *D’un château l’autre* (1957), *Nord* (1960) ve *Rigodon* (1969), hareketin, temsili parçalayarak ve onun yerine saf sesi geçirircesine, ritmik noktalama ve yansılama¹⁴ kullanımını zenginleştirir. Bu şiir, Céline’in dediği gibi, okuyucuda bir izlenim, yani bir tür ön-duygulanım yaratır.

¹³: Proto-affect (Ç.N.)

¹⁴: onomatopée dış. dilb. Yansıma, “ses taklidi”, taklit ses. Tahsin Saraç, Fransızca- Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, 1976, s. 969 (Ç.N.)

Céline asla kaleminin ucuna geldiği gibi yazmaz. Ritim konuşulan dil yanılışmasını verinceye kadar, her şey çalışılmış, dönüştürülmüş, gereksiz yerler budanmıştır. İşte burada seans çalışması devreye girer. Çünkü Céline tarzı söylem çağrışımsal söyleme, hastanın seanstaki konuşmasına benzer. Şunu belirtmek isterim: “Benzer” ama birisi diğerinin üzerine bindirilebilir, onun üzerine yamanabilir bir şey değildir. Tek ortak nokta, hastanın da bir şeyi hissettirmeye, aktarmaya çalışmasıdır, bu aktarım hangi biçimde olursa olsun: yer değiştirme, tersine çevirme ya da kırım. Bu tam olarak “duygulanım paylaşımı” olarak adlandırılan şeydir (Ciccone ve Ferrant, 2009) ve analist ile hasta arasında minimum düzeyde duygulanım paylaşımı olmadan hiçbir psikanalitik çalışma mümkün ve hangi koşulda olursa olsun etkili olamaz.

Céline’in çalışmasında bizi seansta psikanalitik çalışmaya yaklaştıran, duygulanımın bulaşma yoluyla paylaşılma biçimini inceleyeceğim.

DUYGULANIM PAYLAŞIMI VE BULAŞTIRMA

Céline’in bütün eseri duygululuk olarak okuyucuyu/okuyucuya¹⁵ bulaştırma girişimidir. Bir ilk sapma Semmelweis’e adanan tıp tezinden ortaya çıkar: Ölüm yaşamı koruduğu sanılan biri aracılığı ile indirir darbeyi. Doktor sağladığı bakım yoluyla ölüm vektörüdür aynı zamanda. Burada klasik bir konu ile karşı karşıyayız: Hayat vermek aynı zamanda ölüme yol açmak demektir. Yani anne, doğururken kaçınılmaz olarak çocuğunu/çocuğuna da bulaştırır, bu insanlaşmanın koşuludur. Bu, kültürel ve ailesel bağlamı ile sıkı sıkıya ilişkili bir ritimsellik ve duygusal ifade (Aulagnier, 1975) modaliteleri dayatır. Anne çocukluk dönemi cinselliğinin vektörüdür (J. Laplanche, 2007): Annenin bilinçaltı çocuğa/ çocuğu bulaştırır. Anne yoluyla bulaşma genellikle çocuk için iyidir. İki taraflı bir ilişki çerçevesinde bir alışveriş modu oluşturur (Roussillon ve., 2007). Hissedilen “ham duygular”, izlenimler ve duyular yoluyla anne çocuğa duygulanım alışverişi dünyasına girme olanağı tanır. Anne çocuğun ilksel acısını sağaltır ve ona içine düştüğü acılar girdabını iyi düzenleme imkânı tanır.

¹⁵ Özgün metindeki bulaştırmak anlamındaki “contaminer” sözcüğü Türkçede geçişsiz kullanılmadığı için bu eylemin anlam derinliğini yansıtmak amacıyla adın iki hali, yönelme ve belirtme, ile kullanmayı tercih ettim. (Ç.N.)

Benim varsayımım, Céline'in, bizi sürekli olarak, bazı "ham duyguların" duygulanımlarda düzenlendiği ve anlamlandırıldığı, diğerlerinin ise temsil edilemez, anlamlandırılmaz ve ele alınamaz durumlarında nereye gideceğini bilmeden sıkışıp kaldığı, zamandan önceki bu zamana geri getirmesi üzerinedir.

Ölünün canlıya geçirdiği bu ilk bulaştırma biçimine bir ikincisi eklenir. *Taksitle Ölüm*'ün (1936) bir sahnesi "ham duyguların" duygulanım halinde hazırlanmadıklarında neler olduğunu gösterir. Bölüm, genç Ferdinand ve ailesinin İngiltere'ye seyahat etmek için bindiği bir teknede geçer. Bir fırtına çıkar ve deniz tutması yüzünden allak bullak olmuş yolcuların bozguna uğramalarına neden olur. Bu genel altüst oluş, yergi kitapçığının¹⁶ tam da bu model üzerine kurulması anlamında, eserin psikik gerçeğinin özünü oluşturan sürükleyici bir betimlemeye fırsat sağlar. Genç Ferdinand hastadır. Talihsiz arkadaşları gibi o da tuvalete yetişmek için çırpınır. Daha sonra kendini bir kadınla kısıtlanmış halde bulur.

- "Aniden başını tek bir hareketle rüzgâr yönüne çeviriyor kadın... kurağındaki gurul gurul kokteylin tamamını suratının ortasına patlatıyor... dişlerine dolanıyor fasulyeler, domatesler... tam da kusacak bir şeyim kalmamışken... yeni malzeme geldi... biraz tadına bakıyorum... yine yükseliyor bir şeyler... aşağı taraf ha gayret!... Geliyor!... Dilimin ardında koca bir paket var... karşılık vereceğim, ağzına boşaltacağım bağırsaklarımı... El yordamıyla yaklaşıyorum... sürünüyoruz yavaşça ikimiz de... kenetleniyor... yerlere kapanıyor... Sımsıkı sarılıyor... ve birbirimize kusuyoruz. Tatlı babam ve kocası ayırmaya çalışıyorlar bizi... ikisi de birer uçtan çekiyor... asla anlayamayacaklar bazı şeyleri..."¹⁷ (1981).

Bu sahne, yalnızca Céline tarzı yazının düzenleyici bir modalitesini değil, hatta ve belki de her şeyden önce, Meltzer'in (1967) analist tarafından işgal edilen "beden-tuvalet işlevi" olarak tanımladığı şeyin bir modalitesini de temsil eder.

¹⁶: Les pamphlets

¹⁷: Louis-Ferdinand Céline, *Taksitle Ölüm*, Çeviren: Simlâ Ongan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018 s. 127-128 (Ç.N.)

C line'in dünyasında anne- ocuk çiftini düzenleyen bedensel ve ruhsal beslenme ilişkisi sapkın bir ilişkidir. Eksik olan, bu "ham duyguları" duygulanımlara dönüştürecek bir psi ik aygıt, düzenleyici bir kaptır. Analitik çalışmada, en iyi ihtimalle, analist-hasta görüşmesi bir tür zehirden, kötü duygulardan arındırma¹⁸ ve yorumlama işlevi yoluyla özneler arası alı veri e kapı açar.

Yazmak, tıpkı bir seansta konuşmak gibi, bazen diğerinin içine kusmak, hissedilebilsin anla ılabilsin ve kabul edilebilsin diye kendi acısını onun içine yerleştirmektedir. Herbert Rosenfeld'in başında bulunduğu gözetim seansları sırasında canlandırdığı şey tam da buydu.

Bir psikanalist ona psikotik acıların istilasına u ramı  bir hastayla seanslardan bahsetti inde ve bu analistin kendini etki altında, devre dışı bırakılmış, güçsüz ve psikanalitik çalışmayı bırakmaya hazır hissettiğini söylediğinde, Rosenfeld şöyle yanıt veriyordu:

- “ ok  anslısınız... Bu hasta içinde olup biteni sizinle paylaşıyor. İ  dünyasıyla ne yapacağını bilmiyor, kendini güçsüz ve kendi dışına kovulmu  hissediyor. Psikiyatr... yani uzman olan size orada ona yardım etmek için bulunan size her şeyi anlatıyor. Bununla ba  edemediğini söylüyor size ve bununla, siz, nasıl ba a çıkıyorsunuz, gözlemleyecek, öğrenecek...”

Hasta, bizim i imize yansıtılmış “iğrenç”le nasıl ba  etti imize bakıyor. Ayakta kalma biçimimizi gözlemliyor, belki uzun bir gözlemin ardından kendisi de oradan çıkacak. *Les Pamphlets* ve *Bagatelles pour un massacre* adlı kitaplarında geçen tam olarak bu, *L' cole des cadavres et, Les beaux draps* adlı eserlerinde de böyle. C line'in yazıları, benliğin asimile edilemez kısımlarını onları  etekine yansıtarak ele alır sanki bu öteki de onlar üzerinde çalışmak, sindirmek ve kendi dönüştürücü yeteneklerini uygulayarak modellemek zorundaymı  gibi.

¹⁸: Bu bağlamda psikiyatri de antik yunan tragedyasından  d n   almış katarsis terimi kullanılmaktadır. ( .N.)

Bunu söylemenin yapmaktan daha kolay olduğu açıktır çünkü Céline okuyucusu, tıpkı seanstaki analist gibi, kendini sıkışmış hisseder. Ya okuyucu bütün olarak Céline eserini okumayı reddeder ve böylece onu okumak imkânsız hale gelir ya da köktenci bir sakatlama riskini göze alarak eserinin bazı bölümlerini budayarak okur (Murray, 2001). Seans çalışmasında analist hasta tarafından yansıtılan “ham duygular” dünyası içinde sıkışıp kalır ve bazen kendi kendine asıl sorundan uzaklaştığını söyleyerek gelişigüzel yorumda bulunur. Böyle bir durumda, hasta ile analist arasında duygu paylaşımı yaşanmaz, sağırılık arka planına karşı analitik engelleme ateşi söz konusudur.

Céline’de geçiş kategorisiyle ilgili belirgin bir başarısızlık söz konusudur. Bir yandan okuyucuyu sarsar ve onda farklılaşmamaya neden olan bir kafa karışıklığı dayatır, diğer yandan da köktenci bir biyolojik ırkçılık vaaz eder. Tüm insanlarda olduğu gibi Céline’de de iplik iplik ayrılmalar, merkezi bir düzensizlikle uygunluk içindedir. Bunlar hayatta kalma manevralarıdır. Böylece, P. Sollers’in sorduğu “insan hem fakir hem de büyük bir yazar olabilir mi?” sorusuna bu iplik iplik ayrılmanın etkilerini tanımlayarak “evet” yanıtı verebiliriz.

Bazı hastaları dinlerken kendi kendime bazen içindekileri kusmakla ne yapmaya çalıştıklarını soruyorum. “Kusmak” diyorum, çünkü onların hissettiklerini bana aktarmalarının başka bir yolu olmadığına ikna olmuş durumdayım. Ne de olsa bir psikanalist, türdeşlerinin psişik hazımsızlıklarını iyileştiren kişidir.

Son olarak, Celine’in, beni ortak bir inkarın içine çekmeye çalışarak, hastanın bilmek istemediği şeyleri görmeme ve duymama nasıl yardımcı olabileceği konusunda birkaç söz söyleyeceğim.

S. Perrault’un arkadaşı Mireille, jinekolojik bir enfeksiyondan mustariptir. Céline’e danışmaya karar verirler.

- "Beni muayeneye davet ediyor. Mireille jinekolojik pozisyonunda uzanıyor. Oskültasyon¹⁹ başlıyor. Céline benden bir lamba tutmamı ve yaklaşmamı istiyor (...) Çok geride kalıyorum. "Daha yakından bakın, daha yakından!" İsteksiz bir şekilde yaklaşıyorum ve hedef alınacak noktayı daha iyi aydınlatmak için ona doğru eğiliyorum. Aslında, orayı çok net bir şekilde görüyor. Hilesini çok iyi anlamış durumdayım. Görmesi ve iyi görmesi gereken benim. Danışılan benim. Mutluluğumun kirlı kaynağını, öylesine tapılan, öylesine arzulanan mücevheri düşünmesi gereken benim. Krizdeki bu tapınak²⁰ vajına, huzursuz, kabarmış. "Hadi, daha yakın, daha yakın!" Acımasız Céline. Onu tam yanımda hissediyorum. O kadar iyi tahmin ediyorum ki, sahip olmak zorunda olduğum aldatılmış sofunun yüzünü düşününce sevinçten havalara uçuyorum. O benim "inancımı" sarsmak istiyor, ama ben inancımı savunuyorum. Zira, onun, Céline'in göremediği şey- aramızda abajur var- gözlerimin uzun zamandır inatla kapalı olduğu" (1992, s. 30-31)

Céline için asla çok fazla algılanmış şey yoktur. Görmeye, göstermeye ve tecrübe ettirmeye yönelik zorlayıcı talep sürekli olarak olumlanır. Bu anlamda Céline, analitik çalışmadaki titizliğin gerekliliğini somutlaştırır. Ancak Perrault'nun anlattığı sahnede Celine gibi davranan bir analist yine de biraz özel olacaktır. S. Perrault'nun betimlediği sahne iki düzlemlidir ve aynı anda iki psikiş işleyiş modunu betimlediğini düşünebiliriz.

İlk düzlem, analitik titizliğin bütün katılığıyla temsil edildiği, Freud'un deyişıyla soğuk cerrahi boyutunu ifade eder. Bu, analitik çalışmanın işlem yönünü belirtir ve analizin gerçekleşebilmesi için katlanmamız gereken zorunlu yöntemi içerir.

İkinci boyut daha çok bakım perspektifine işaret eder, "nesne"nin korunması ile ilgilidir ve bu durumu rüya ile "Bizden bir gözümüzü/gözlerimizi kapatmamız rica ediliyor (Freud, 1900) ifadesi ile ilişkilendirmemek neredeyse mümkün değildir.

¹⁹. Doktorun hastasını stetoskop ile dinlemesi. (Ç.N.)

²⁰. Yazar burada hem Katolik inançta kiliselerde kutsal kâsenin saklandığı sandık hem de Yahudi inancında kutsal sandığın saklandığı çadır anlamına gelen "tabernacle" kelimesini kullanıyor. (Ç.N.)

Bu sahne, kadın cinsel organı ile Perrault'nun yazdığı gibi "Krizdeki bu tapınak vajina, huzursuz, kabarmış" gerçekliğiyle ilgilidir. Kişinin gözlerini kapatması nesneye olan yatırımı korur ve temsile odaklanmak için kaba gerçeklikten uzaklaşmak anlamına gelir. Dolayısıyla bu sahne, ana hatlarıyla analitik sahnenin özünü yoğunlaştırmaktadır. Analist ve hasta, hastanın savunma amaçlı bölünme, farklılaşma ve inkâr modalitelerine göre içsel ve dışsal ötekilikle yüzleşirler. Ya hasta, Céline gibi, algısal büyülenme içinde sıkışıp kalmıştır ya da hiçbir şey görmek ya da bilmek istemeyen biri konumuna düşürülmüştür. Analist de en iyi ihtimalle eşzamanlı olarak hem gören hem de bir gözünü kapatan kişidir.

Yukarıda, bütün bir kuşağın çocukluğunun resmi kutlamalar ve halka açık toplantılarda yapılan konuşmaların yarattığı etkiyle kişiliklerini oluşturduklarını söylemiştim. "İşbirlikçi" ya da "kafası kazınmış kadın" ifadeleri muammalara alan açıyordu. Ben bundan çocukların meraklarını uyandıran ve bazı oyunları tasavvur edilemez hale getiren tarihsel bir muamma olarak söz ettim. "Kafası kazınmış kadın" ifadesi, çocuklar farkında olmadan, cinsiyetler arasındaki farkı ve iğdiş edilme tehdidini de gündeme getirmiştir. Perrault tarafından anlatılan Taksitle Ölüm ve tıbbî muayene sahnesi hem Céline okumasının bir boyutunu hem de analistin çalışmasının zorluklarından birini, kayıp ve kazanç sorununu, örnekliyor. Sarıp sarmalayan ve dönüştürecek bir yer bekleyişi içinde, birinden diğerine bir şeyler sürekli olarak akış halindedir.

Bu edebiyatın gücü, yalnızca dışarıdan, yazarın aktaracağı bir şeyi dayatmakla sınırlı değildir. Her şeyden önce bu güç içimizde aynı bölgeleri, "ham duygular"ın henüz duygulanım olarak düzenlenmedikleri o huzursuz edici kafa karıştıran yerleri keşfetmek ve onları harekete geçirmekle ilgilidir. J. Kristeva iğrenç olanın dünyasından söz eder.

Her şeye rağmen düzeni talep etmesi dolayısıyla, böyle bir düzenleme mecburen bir dengeleme ağırlık olarak başvurduğu belirtilen ırkçılığın zıddıdır. Céline'in radikal biyolojik ırkçılığıyla kendini "kurtardığını" ve kafa karıştıran çılgnlıktan paçayı sıyırdığını söyleyebiliriz. Analist de yöntem sayesinde düze çıkar.

Her şey, her okuyucuya, her analiste özgü olan ve onların tahammül edilemez olanı tolere etmelerine, bu kararsız bölgelere, bu psişik zamanlara ve duygulanımdan önceki yerlere doğru ilerleyebilmelerine müsaade eden içsel kapasitesine bağlıdır. Her şey, gözlerimizi açık tutarken bir gözümüzü kapatma paradoksuna tahammül etme yeteneğimize bağlıdır: Bunu yüzümüzü buruşturmadan başarmamız mümkün değildir!

Céline, içimizde “ham duygular” karmaşasından kurtulma ihtiyacını harekete geçirdiği için, bir sorunu tartışmaya açar. Köktenci ırkçılığı, her şeyi gerçekleştirme zorunda oluşumuzun bir karikatürüdür. “Ben”i ben olmayandan ayırmak, bilinçdışını tolere edilemez olan için bir kaynak olarak yapılandırmak, kendimizi farklılaştırarak kafa karışıklığının acısından sıyrılmak. Céline bu dünyanın tutsağı ve biz artık onun için bir şey yapamayız. Onu okumak ve insan Céline’in yapamadığı şeyi anlamak yani iğrenç iç dünyayı düşlemek dışında.

ÖZET:

Céline'in eseri, çoğul, zıtlıklar içeren ve çeşitlendirilmiş "içsel iğrenç"liğin bir çözümleyicisi olarak karşımıza çıkar. Freud, Céline'i Marie Bonaparte'in tavsiyesi üzerine okur, ancak dilin güçlükleri ve Céline'e özgü biçimin belirli evirileri karşısında şüphesiz şaşırır. Freud, Céline'in *Gecenin Ucuna Yolculuk*'u kuşatan hiçliğe/ölüme duyulan tutkulu sabırsızlığı kabul etmez. Céline de Freud'u okumuştur. Ama psikanalizden bir şeyler çıkardığını kabul ederse de bu onu romancı olarak etkilemiştir. Céline 1920 sonrasının psikanalizinde roman dünyasının bir boyutunu keşfeder. Céline'i Freud'u okuduğumuz gibi okuyamayız ama onun söyleminde Freud'un sesini duyduğunuzu da yadsıyamayız. Psikanaliz araçlarıyla Céline'ci Pandora'nın Kutusu'nu açmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda psikanaliz, başka türlü erişilmesi neredeyse olanaksız olan psikik süreçleri belirgin kılar. Céline'in çalışmaları sürdürür. Céline'de duygulanım odaksal bir yer tutar, işte sorgulanması gereken yer tam da burasıdır. Kabına sığmayan karakteri ve her yerde mevcut oluşu bunun belirtileridir. Céline'in kendisini tam da duygulanımın "yanlış düzenlendiği" bir yerde ifade ettiği ve okuyucuyu bu alanı keşfetmeye zorladığı yazarın varsayımı olarak bulgularız. Céline, okuyucuda "ham duygular" karmaşasından kurtulmak gerekliliğini harekete geçirdiği için bir soruna parmak basıyor. Onun köktenci ırkçılığı, her insanın başarması gereken şeyin bir karikatürüdür: "ben"i ben olmayandan ayırmak, bilinçdışını katlanılamaz olan için bir kaynak olarak yapılandırmak, farklılaşma yoluyla kafa karışıklığının acısından kendini sıyırmak.

KAYNAKÇA:

- AULAGNIER, P., (1975), *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- BION, W.-R., (1962), *Aux sources de l'expérience*, tr. fr., Paris, PUF, 1979.
- CAHIER DE L'HERNE CELINE., (1972), Paris, L'Herne.
- CELINE, L.-F., (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1981.
- CELINE, L.-F., (1936), *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1981.
- CICCONE, A., FERRANT, A., (2009), *Honte, culpabilité, traumatisme* Paris, Dunod.
- FERRANT, A., (2001), *Pulsion et liens d'emprise*, Paris, Dunod.
- FREUD, S., (1900), *L'interprétation du rêve*, tr. fr., in OCF-P IV, Paris, PUF, 2003.
- FREUD, S., (1912-1913), *Totem et tabou*, tr. fr., in OCF-P XI, Paris, PUF, 1998.
- FREUD, S., (1920), «*Au-delà du principe de plaisir*», tr. fr., in OCF-P XV, Paris, PUF, 1996.
- FREUD, S., (1923), «*Psychanalyse*», tr. fr., in OCF-P XVI, Paris, PUF, 1991.
- FREUD, S., BINSWANGER, L., (1908 – 1938), *Correspondance*, tr. fr., Paris, Calmann-Levy, 1995.
- GIBAUT, F., (1985), Céline, 1944 – 1961, *Cavalier de l'apocalypse*, Paris, Mercure de France.
- GODARD, H., (1994), *Céline scandale*, Paris, Gallimard.
- JONES, E., (1957), *La vie et l'oeuvre de Freud – Les dernières années*, tr. fr., Paris, PUF, 1969.
- KRISTEVA, J., (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LAPLANCHE, J., (2007), *Sexual, la sexualité élargie au sens freudien*, Paris, PUF.
- MARTIN, J.-P., (1997), *Contre Céline*, Paris, Jose Corti.
- MELTZER, D. (1967), *Le Processus psychanalytique*, trad. fr., Paris, Payot, 1971.
- MURAY, P., (2001), *Céline*, Paris, Gallimard.
- PERRAULT, S., (1992), *Céline de mes souvenirs*, Tusson, Du Lerot.
- ROUSSILLON, R. et al., (2007), *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*, Paris, Masson.
- SOLLERS, P., (1991), «*Stratégie de Céline*» in L-F Céline, *Lettres à la N.R.F.*, 1931 – 1961, Paris, Gallimard.
- WINNICOTT, D-W., (1971), *Jeu et réalité*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1975.
- ALAIN FERRANT – CELINE, L'ANALYSTE ET "L'IMMONDE INTERNE"

