

**Yaz 1998**

**Defter**

**Sayı 34**

**s.14-45**

## **Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin**

**Zeynep Sayın\***

I

“Yaşama öyküen asla sanat değildir; tersine yaşam, aşkın bir ilkeye öykünür – ve sanat, bizi onunla yeniden iletişime sokar.” Antonin Artaud

“Eşzamanlılık. – psikologların, bir çocuğun patlayıcılarla oynadığı gibi oynadıkları giz” diye yazar Merleau-Ponty.<sup>1</sup> Eşzamanlılığı açıklamak içinse, önce kulağını tersten gösterir gibi yapar ve Malraux’unun modern klasik Batı sanatına ilişkin getirdiği ayrımın gerçekten doğru bir ayrım olup olmadığını sorgular. Çünkü, klasik Batı sanatı ne denli nesnel ve gerçekçiye, modern Batı sanatının o denli bireysel ve öznel olduğunu iddia eder Malraux, değil mi ki klasik Batı sanatı perspektifi keşfetmiş ve onu resmin odağına yerleştirmiştir, gerçekçiliğin perspektiften daha iyi bir kanıtı yoktur ve ressam dünyayı kendi imgeleminden hareketle değil, gerçekten olduğu gibi görüntülenmektedir.

\* Bu yazıda Mithat Şen’in *Fol* dergisinin 6. Sayısında yer alan *Beden, kesintisiz metin*’ini açıklamaya çalıştım. Ne var ki bu yazı, kullanılan kavramlara ilişkin bazı sorunlar içeriyor. Tartışılan sorunsal kavramsallaştırmak uğruna, türdeş bütünlükler oluşturmalarına karşın “klasik Batı sanatı” ve “Anadolu-İslam sanatı” gibi genel terimler kullanarak ister istemez söz konusu kavramların taşıdığı çoğulluğu görmezden geldim. “Anadolu İslam sanatı” derken, Türk-İslam sanatı kavramının ideolojik yan anlamlarından kaçınmak, Anadolu’nun Bizans’ı ve Osmanlı’yı da kapsadığını vurgulamak istedim. İslam sanatı yerine, İslami sanat kavramını tercih etmem, bir yandan aslında İslam’a ilişkin bir uzamda Batı anlamında bir sanatın olamayacağını vurgulamak, öte yandan tüm farklılığına rağmen Mağrib’den Orta Asya’ya kadar geçerli olduğunu düşündüğüm bir soyutlama ortaklığını vurgulamak içindi.

Mimesis karşılığı öykünme, *représentation* karşılığı temsil sözcüklerini kullanmayı yeğledim. Ahmet Soysal’ın “Göz ve Tin” çevirisinde çekince düşerek kullandığı *chair* (“et”) sözcüğünün karşılığı olarak ten sözcüğünü alma önerisini kabul ederek *chair* yerine kimi zaman ten, kimi zaman tensellik sözcüklerini kullandım.

Ne var ki perspektifin resme girmesiyle birlikte nesnelere eşzamanlılığı yitmektedir Merleau-Ponty’ye göre, çünkü nesnelere aslında birbirinin önünde ya da arkasında yer alacağına birbirleriyle rekabet etmekte, benim dikkatimi çekmek, benim gözüme girmek, beni baştan çıkarmak için kendi aralarında birbirlerine karşı koymaktadırlar. Örneğe ayın çapını madeni bir parayla ölçmek istediğimde birinin yakında ve ötekinin çok daha uzakta olmasına karşın bu iki görüntü kendilerini birbirlerine karşı

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, *Auge und Geist*, 1984, Hamburg,,s. 40; *Göz ve Tin*, Meris, İstanbul, 1996, s.75.

olan mesafeleriyle belirlemezler; gözümü birine sabitlediğimde öteki bulanıklaşmakta, her ikisi de hiçbir zaman klasik sanatın sunmak istediği bir uyum içinde yan yana yer alamamaktadır.

Bu yüzden birbirleriyle rekabet eden farklı nesnelere perspektif sayesinde uyumlu bir uzamda dile getiren klasik Batı sanatı asla nesnellik ve gerçekçilik arz etmemekte, tersine perspektif sayesinde nesnelere aslında sahip olmadığı bir uyum yanılsamasını dile getirmektedir. Ne var ki bu, bilinen öykünmecilik iddialarının aksine klasik sanatın öykünmeci bir sanat olmadığı, tersine perspektif yoluyla nesnelere sınıflandırdığı, kategorize ettiği ve sıradüzensel bir düzene soktuğu anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurma isteğinden başka bir şey değildir perspektif; resmi *dünyaya açılan bir pencereye* dönüştürmekte, bakılan bu pencereden nesnelere yakınlıklarını ve uzaklıklarını belirleyerek her şeyi sıradüzensel bir ardışıklık içinde sunmaktadır. Ufukta görünen gökyüzü bile resmin içsel tutarlılığını koruyan düzensel -ve sıradüzensel- bir öğeye dönüşmekte, ışığın ve gölgenin adil bir biçimde dağıldığı bu resme bakan göz temsili bir dünyayla karşı karşıya gelmekte, önceden düzenlenmiş bir resim dünyasını seyretmekte, resmin içine gireceğine onu kendi dışında bir şey olarak algılamaktadır.

Önceden saptanmış ve sınıflandırılmış bir pencereden dünyaya bakmak kalmaktadır böylelikle göze; öykünülen bir dünyayla karşı karşıya geldiğini sanan göz kendini bu dünyada tekin hissetmekte, çünkü nesnelere üzerinde iktidar olmaktadır. Ne var ki bu görme yeteneğinin altında yatan klasik akıl kendini hemen ele vermektedir Merleau-Ponty'ye göre: Kartezyen felsefe dünyayı ve doğayı nasıl insana göre ayarlanmış bir düzene sokmuşsa klasik resim de önsel bir düzen yanılsaması içinde dünyayı gözün baktığı bir pencereye dönüştürmüş, gözü bu pencerenin önüne yerleştirmiştir.

Oysa asla bir pencerenin *önünde ve karşısında* değil, bir dünyanın içinde yer almaktadır insan; nasıl klasik bilim "şeylere, onlarla ilişkiye girmeden yaklaşmakta"<sup>2</sup> ve insanla nesnelere karşı karşıya kaldığı bir nesnellığe ulaşmayı amaçlamaktaysa, perspektif de gözün nesnelere olan iç içeliğini engellemektedir; nesnellik kisvesi altında dünyayı derleyip toparlamakta, dünyanın eşzamanlılığını düzçizgisel bir ardışıklığa dönüştürmekte, gözle nesneyi birbirinden ayırmakta, nesneyi ehlileştirerek onu insan için, ama insanın karşısında bir şey haline getirmektedir. O yüzden ham ve pişmiş, vahşi ve ehli arasında bir ayırım getirir Merleau-Ponty; tercihini çocuklardan, "ilkellerden" ve delilerden yana kullanır, *kübün hâlâ altı yüzeyi olduğu, gözün yuvasından uğradığı ve ölünün mezarında dirildiği* bir hamlığı ve vahşiliği arzular.<sup>3</sup>

Varlıkbilimi aşarak vurguyu özneye değil varlığın kendine vermek doğrultusunda Merleau-Ponty'nin yazdıklarının önemini şimdilik bir yana bıraksak da, Merleau-Ponty, üstünde durmasa bile, böylelikle önemli bir ayırımı daha vurgulamış olur. Öykünmeyle temsil arasındaki ayırımdır bu; klasik Batı sanatına artık öykünmeci ve nesnel değil temsili ve bağlamsal bir sanat çerçevesinde bakıldığında öykünmenin ne demek olduğunun ve ne demek olabileceğinin yeniden sorgulanması, öykünmenin yalnızca estetiğe ilişkin bir bağlamda değil insanbilimsel bir çerçevede ele alınması gerekir. Çünkü eğer perspektif nesnelere öykünmeyip, nesnelere yalnızca düzene sokuyorsa, o zaman klasik Batı sanatının

<sup>2</sup> A.g.e., s.13. Söz konusu alıntı, Almanca metinden; Ahmet Soysal'ın Türkçe çevirisinde bilimin, "şeylerde olmaktan vazgeçtiği" söyleniyor. A.g.e., s.27.

<sup>3</sup> Kübün altı yüzeyi, görüngübilimin sevdiği bir örnektir. Çünkü kübün altı yüzeyinin, hiçbir zaman eşzamanlı olarak algılanacağı varsayılmaz. " 'Bu bir küptür' dediğim zaman, ona görebildiğimden daha çoğunu yüklerim: eğer çevresinde dönebilecek olsaydım görebilecek olduğum yüzleri. Böylece her dolaysız algı deneyiminde ister geçmiş isterse gelecek olsun, başka bir deneyime gönderme vardır. Benim için bulunan ve bana 'bir anlam sunan' şey -sanki 'ben bir kübüm dermiş gibi'- hiçbir zaman tam olarak açığa serilmez." Bkz. Vincent Descombes, *Modern Fransız Felsefesi*, İstanbul, 1993, s. 68; italikler bana ait.

nesnelliği ve gerçekçiliği kuşkulu bir şey olacağı gibi —nesnelere temsil eden bir tavrın aksine- öykünmenin yalnızca nesnelere dışında değil, nesnelere içinde yer alan bir tavırla ilgili olması gerekecektir. Nitekim "İkonların gücü yoktur artık," diye yazar klasik Batı sanatı bağlamında Merleau-Ponty; "Ormanları, şehirleri, insanları, savaşları, fırtınaları bize ne kadar canlı 'temsil' ederse etsin, oyma resim onlara benzemez: O, yalnızca, kâğıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkeptir. Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek için biçimi bozulmuş, biçimi bozulması gereken (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak 'ona benzememek' koşuluyla 'imge'sidir."<sup>4</sup>

Belki de dünyayı önsel uyuma sahip bir pencereye dönüştüren bir imgeyle temsil edeceğine, dünyanın kendine benzemek ve ona dönüşmek isteyen bir şeydir öykünme; temsil etme amacıyla dünyayı nesne ile özneye, içerisi ve dışarısına bölerek onlar arasında bir ayırım getirmek yerine kendini bu ayırımların öncesinde bir yerde konumlandırmayı ve göz ile dünya arasındaki ayırımı kaldırarak gözü dünyaya yeniden açmayı arzulamaktadır. Olasıdır ki, hayvanları, bitkileri ve taşları anıştıran bir beceriyle doğaya öykünürken belki de nesnelere egemen olmaya ve onları temsil etmeye değil, nesnelere içinde yaşayarak onlarla birlikte var olmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, nesnelere yetişkinlerin oynayacağı küçük oyuncaklara dönüştürerek onları temsil eden ve onlar üzerinde egemenlik kurmak isteyen bir şey değildir asla; nesnelere benzeyerek onları dile getirmeyi değil, nesnelere içinde yiterek bizzat nesnelere dönüşmeyi özler.

Böyle bakınca varlığa uyum sağlamaya ve onun eşzamanlılığının bir parçası olmaya öykünür öykünme, uzaklığı ve yakınlığı varlıktan koparılan bir perspektifle örgütleyeceğine her ikisini eşzamanlı yaşamaya çalışır. Çünkü perspektif sayesinde yakınlığa verdiği önemle klasik Batı resmi uzakta kalan şeylerin üstünü örtmekte, uzaklık ve yakınlık arasındaki uzamsal fark aynı anda zaman- sal bir farka dönüşmekte, gözün neleri önce, neleri sonra görmesi gerektiği belirlenmektedir.

Oysa uzaklığın görünürlüğünü ve yakınlığın görünmezliğini aynı zaman boyutu içinde vurgulamak ister temsille ilgisi olmayan bir öykünme; bu uzamsal ve zamansal kategorileri düzene sokan bir pencerede nesnelere sahneleyeceğine onların içinde var olan -ama klasik Batı sanatının görmezden geldiği- derinlik boyutunun altını çizmeyi, bu boyutun içinde yitmeyi arzular. Derinlik bu nedenle varlıkbilimsel bir öneme sahiptir Merleau-Ponty'ye göre; dünyayı insanın emrinde ve üstünde dilediğince hareket edebilecek bir korunaklılık olarak kurgulayacağına tekinsiz ve ilksel bir uzama dönüştürür, uzaklığın yakınlığını, yakınlığın uzaklığını gözler önüne serer. O yüzden uzaklık ve yakınlık gibi kategorilerden önce gelen birincil boyut olarak düşünülmesi gerekir derinliğin; ama birincil boyut kavramının kendi bile böylesi eşzamanlı bir yan yanlık ve iç içelik karşısında vurgusunu kaybeder, çünkü Merleau-Ponty'nin anladığı türden "bir derinlik, daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik, genişlik ve uzaklığın ondan çıkarıldığı toptan bir 'yerelliğin'; bir sözcükle, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir."<sup>5</sup>

Aynı zaman içinde farklı zamanları yaşayabilen ve aynı anda farklı yerlerde olabilen bir yaşantının deneyimidir demek ki derinlik; yalnızca mekâna değil, aynı anda zamana ilişkin bir deneyim

<sup>4</sup> *Göz ve Tin*, s. 47; italikler bana ait. Burada kuşkusuz Ahmet Soysal'ın Türkçe çevirisindeki oyma resim sözcüğünün çekincesine işaret etmek gerek.

<sup>5</sup> *Göz ve Tin*, s. 64. Ne var ki söz konusu cümlenin Almanca çevirisi şöyledir ve eğer çevirmen cümleye "ancak soyut olduğu" ibaresini kendiliğinden eklememişse, sanırım bu, cümlenin anlamını değiştirir: "Böylesi anlaşılabilir derinlik, boyutların tersine çevrilebildiği ve yer değiştirebildiği, her şeyin aynı anda olduğu ve yükseklik, genişlik ve uzaklığın ancak soyut olduğu toptan bir 'yerelliğe', kişinin ancak 'burada bir nesne var' dediği zaman dile getirebileceği türden bir oylumsallığa ilişkin bir deneyimdir." *A.g.e.*, s. 33.

de olduğu için nesnelere hem onları birbirinden -örnekse madeni parayı aydan- ayıran özelliklerini bahşeder, hem de nesnelere aynı varlığın içinde eşzamanlı bir bütünlük olarak sunar: "Nesneler oradadır, artık Rönesans perspektifinin sunduğu gibi yansılanmış bir görüntüyle panoramanın gereksinimlerine göre değil, tersine dosdoğru, insanın içine işleyen, köşeleriyle bakışı zedeleyen, bize 'kuramsal duygu' denen şeyin en küçük bir fikrini bile veremediği bir biçimlendirme duygusu sayesinde bir yandan saltık mevcudiyetle onların ötekilerle uyumluluğunu engelleyen, öte yandan aynı biçimlendirme duygusu sayesinde ortaklık kazandıran biçimde oradadırlar."<sup>6</sup> Bu yüzden yalnızca sanata ve resme ilişkin değil, varoluşa ve varlıkbilime ilişkin bir deneyimden söz edebiliriz; bu, yalnızca Kartezyen felsefenin bilgisinin sızdığı klasik resmi ve bakma alışkanlığını değil, özne ve nesne arasına konulan ayırımın kendisini tersyüz eder. Çünkü derinlik sayesinde resmin dışında değil, içinde yer alır artık göz, bir yandan resmin görüntülediği nesnelere birine dönüşürken öte yandan onlar tarafından çevrelenir. Dünyayı ve nesnelere dışarıdan değil, içeriden görmeye başlar böylece; onları kendinin içinde ve kendini onların içinde algılar. Amaç ne dünyayı nesnelleştirerek onun karşısında yer almak, ne de içselleştirerek dışavurumsal bir türeve dönüştürmek; tersine, var olan dünyanın bir parçasına dönüşerek onun içinde erimek, özne ile nesne, beden ile dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. "Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak *temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi* de söz konusu değildir."<sup>7</sup> Böylesi ayrımları ortadan kaldırmaya kadir olduğu için eşzamanlılığa ilişkin bir ilkedir derinlik. Başka bir bağlamda Anselm Kiefer'in söylediği gibi, peygamberler öngörüyle geleceği önceden söyledikleri için değil, tersine, dünyayı eşzamanlı gördükleri için insanlar nezdinde zamansız kişilerdir. Diğer bir deyişle var olan zaten var olmayana, görünen zaten görünmeyene ve geçmiş zaten geleceğe işaret ettiği için peygamberimsi bir şeydir eşzamanlılık; derinlik, uzaklığı "şimdinin anısına" (Husserl) açar.

Ne var ki kuşkusuz Yeniçağ'ın özne felsefesinden ödün vermeyi gerektirir böylesi bir eşzamanlılık, çünkü "nasıl kalbimin atmasını sağlayan ben değilsem, düşünmemi sağlayan merci de ben değilimdir."<sup>8</sup> Oysa, bilindiği üzere Yeniçağ felsefesi içerisine ve dışarisine, özneye ve nesneye, akla ve bedene, kültüre ve doğaya ilişkin getirdiği ayrımla birbirine ait olan bir bütünlüğün parçalarını karşıtlık olarak kurgulamış, dünyayı içsel bir öznenin örgütlediği ve düzenlediği bir uzama dönüştürmüş, Heidegger'in dediği şekilde varlığı kendinden uzaklaştırarak varlığın unutulmasına yol açmıştır. Nitekim bu nedenle Kartezyen felsefenin uzantısıdır perspektif; beni ve içinde yaşadığım dünyayı birbirine karşıt olarak tasarlayan bir bilginin türevidir ve özneyi, içinde yaşadığı dünyanın yalnızca kurucu ögesine değil, onun karşıt kutbuna dönüştürür. O yüzden bu modernist düalizmi aşmayı amaçlar Merleau-Ponty ve derinlik, getirdiği eşzamanlılık sayesinde "insanın doğaya dönüşerek doğanın insansılaşmasına yol açar."<sup>9</sup> Çünkü özneleştirerek insanı varlığa yabancılaşman bir kategoridir perspektif; oysa dünyayı düzcizgisel değil, eşzamanlı algılar göz; onun için Anselm Kiefer misali "insanın görebileceği ve görmüş

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, "Der Philosoph und sein Schatten", *Das Auge und der Geist* içinde, s. 67.

<sup>7</sup> *Göz ve Tin*, s. 63; italikler bana ait.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1985, s. 281.

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 239. Anametinde benim biraz dönüştürdüğüm alıntının özgün hali şöyle: "Algılayan biz değiliz, kendini orada ötede algılayan nesnenin kendisi; konuşan biz değiliz, tersine konuşmanın derinliklerinden seslenen hakikatin kendisi... İnsanın doğaya dönüşmesi, doğanın insansılaşmasıdır." Ancak bu noktada ayırt edici bir şeye dikkat çekmek gerek: Asla nesne ya da hakikat dediği şeyin insana oranla üstünlüğünden hareket ederek ona aşkın bir özellik bahşetmez Merleau-Ponty. Amacı, insanı varlıktan koparan bir insanbilimi akarak özne ve nesne, doğa ve insan arasındaki uçurumu aşmak, böylece insana sahip olduğu *natura naturam* özelliğini yeniden kazandırmaktır. O yüzden varlıkbilimi aşmak derken oyunu öznenin ve insandan yana kullanarak insanı parçası olduğu varlığın kendisine dönüştürmeyi arzular. Diğer bir deyişle insanbilim olmamalıdır felsefe, geçişken ve çoksesli varlığın kendi düşüncesi olmalıdır. Çeşitli olasılıklara aynı anda kapı aralayan "olasılık yüklü" bir şeydir varlık, ona içinde çoğulluğu barındıran bu sesi yeniden kazandırarak onu insanbilimin aşırı anlamlandırmasından kurtarmak gerekir.

olabileceği" şeylerdir görmedikleri de; ne var ki insanın onları geçmiş ya da gelecekte değil, "şu anda algılamasının nedeni, onların da zamansal sürekliliğin aynı dalgası içinde bulunmasıdır."<sup>10</sup>

Eşzamanlılığın öykünmeyle ilgisine gelince, bu, temsilin aksine öykünmenin kendini varlığın karşısında değil, varlığın içinde konumlandırmasından kaynaklanır. Çünkü "benzerlikler üretebilme yeteneği"<sup>11</sup> olarak düşünülen bir öykünme, varlığı temsil ederek onun adına konuşan bir merci olmak yerine artık öykündüğü şeyin kendisine dönüşerek onunla örtüşmeyi, edilgenleşmeyi, dolayısıyla hiçbir şey temsil etmemeyi arzulamakta, varlığa eşzamanlılığını yeniden kazandırmaktadır. Çünkü kaçınılmaz olarak temsil, kurduğu "benzemeyen benzeşim" sayesinde -malum olduğu üzere benzeşmek, benzediği nesneye yalnızca benzemek, ama onun gibi ol-ma-mak demektir - kendi dışına çıkarak, kendisi dışında bir şeyi temsil eder ve temsil ettiği bu dışsallık sayesinde var olur. Ne var ki söz konusu dışsallık, kendisini varlığın içinde değil, varlığı kendisinin karşısında konumlandırır: Çünkü temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendi başına dile gelemeyeceği, dolayısıyla temsilin dile gelen şeye dışsal olduğu görüşünü içerir, işte temsil edilen varlıkla temsil eden merci -akıl, sanat, imgeler- arasındaki bu ayrımdır tedirgin eden; çünkü varlığa dışsal değil içsel bir şeydir öykünme; dolayısıyla beden ile dünya, özne ile nesne, içsellik ile dışsallık arasındaki ayrımların yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Sorulması gereken soru, beden ile dünya, temsil ile varlık arasındaki sınırın nerede olduğudur; çünkü varsayılan böylesi bir sınır haliyle temsili dünyaya egemen kılmakta, kendini varlığın bir parçası olarak algılayacağına onunla arasındaki mesafeyi açmakta, varlığı kendine dışsal bir şey olarak kurgulamaktadır. O yüzdendir ki varlığa sürekli artı anlamlar yüklemektedir temsil ilişkisi; onu kendi eşzamanlılığından ve bütünselliğinden koparmakta, varlığa öykünmek yerine onu dışsallaştırarak nesneleştirmektedir.

Oysa kübün altı yüzeyi misali şeyin kendisi olmak ve onun üzerinde egemenlik kurmak istemeyen bir şeydir öykünme; her ne kadar kübün altı yüzeyinin aynı anda görülemeyeceği varsayılsa bile, varlığın bir parçası olan göz, kübün altı yüzeyini aynı anda tasavvur ederek geçmiş ve ilksel bir deneyime gönderme yapmaya ve kendini onun parçası olarak algılamaya; yani kübün altı yüzeyini eşzamanlı olarak sezinlemeye kadir. Ancak böylesi bir sezinleme, kübü kendine dışsal bir şey olarak algılamadığı için kübü temsil etmeye talip olacağına kübün kendine benzemeye; diğer bir deyişle doğayı dile getireceğine ona öykünerek doğal mekânın kendisine dönüşmeye çalışır.

Ne var ki ortada yine de bir sorun olduğu düşünülebilir. Çünkü temsilden farklı bir öykünmecilik ilkesi bile öykündüğü an artık doğayla özdeşliğini yitirmiş olduğu için haliyle doğanın kendisinden farklılaşmış olacaktır. Çünkü, unutulmaması gerektiği üzere, doğayı temsil etmekten feragat ederek doğaya teslim olmak, aynı zamanda yine de doğayla öykünmecilik ilkesi arasında açılan belirgin bir uçurumun işaretidir: Ancak doğayla bir olunamadığı anda doğaya teslim olunur. Çünkü temsil bir yana bir şeye öykünmek demek, ister istemez bir kez daha öykünülen şeyin kendisi olmamak, o yüzden ona öykünmek demektir.

İşte bu farklılık, ayrıksı bir biçimde, yine de öykünmeye ve özdeşliğe yol açar. Katı bir cisim olan bir bedene haptir çünkü özne; ne var ki onu kendi organik maddesine hapseden ayrıcalığı onun bu sınırları aşarak doğaya dönüşmek istemesine neden olur. Farklılık, denklemi tersinden kurarak,

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, s. 379 v.d.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", *Angelus Novus* içinde, Frankfurt/M., 1988, s. 96.

özdeşliği yaratır. Onun için, Freud'un diyeceği gibi "geçmişte kalan bir durumun tekrarından"<sup>12</sup> soluklanır böyle anlaşılan bir öykünme. Geçmişte kalan ve doğayla özdeş olunan durum artık yitirilmiş, öykünmeye kala kala öykündüğü ve yitirdiği durumun edilgen tekrarı kalmıştır. Bu nedenle öykündüğü varlığa teslim olmayı arzular öykünme, yitirilen bir duruma tekrar yoluyla kavuşmayı arzular. Yitirilen ve geçmişte kalan durum, öykünen kişinin kendi özdeşliğinin farklılığını henüz yaşamadığı, mekânın - ya da Freud'un diyeceği gibi inorganik maddenin - hâlâ kendisi olarak kalmayı sürdürdüğü eskil bir durumdur. Diğer bir deyişle tekrar, kişi ve diğeri, doğa ve özne gibi farklılıkların henüz ayrışmadığı, özdeşliğin ve "*benzeşim görebilme yeteneğinin*" hâlâ geçerli olduğu bir duruma öykünür.<sup>13</sup>

Freud'un, öykünme ilkesine ölüm içgüdüğü demese bile bu ilkeyi böyle adlandırabilecek olmasının nedeni, öykünmenin ayrışmayla birlikte başlamış olması ve tekrarın, inorganik maddeye geri dönme arzusundan kaynaklanmasıdır. Çünkü, Roger Caillois'ya soracak olursak öykünme ve tekrar, doğaya uyum sağlamak bir yana, öykünülen mekân tarafından kısıktılmayı ve mekânın kendisine dönüşmeyi arzular. Öykünmecilik ilkesini başka türlü betimlemek gerekirse bu ilke, vecd halini (ekstasis), edilgenleşmeyi, kendi bedeninin sınırlarını aşmayı ve ayrışma öncesi maddeye geri dönmeyi ister. Bunun nedeni, aslında öykünmenin, öykündüğü durumu tekrar ederek onu yeniden var etme isteğinden başka bir şey değildir. Bu yüzden öykünmecilik ilkesi, umarsızca içinde yer aldığı mekâna dönüşerek bir başkası olmaya ve kendinden feragat etmeye uğraşır: "Kişi ancak öykünerek bir başkası olur; kendinin sandığı yürek, kendine ait değildir."<sup>14</sup>

Haliyle, Worringer'in izinden gidip nesnelere temsil etmek yerine bizzat onlara dönüşmeyi arzularan bir öykünmenin de doğaya karşı duyulan bir tedirginlikten ve kendini koruma içgüdüğünden kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü yalnızca doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak değil, aynı zamanda bizzat doğaya dönüşerek onun içinde esrimek de kuşkusuz doğadan korunma yöntemlerinden biridir. Ancak doğayı kendinin karşısında değil, kendini doğanın içinde konumlandırarak bir öykünme, her ne denli eskil bir durumu tekrar etmeyi arzularsa arzulasın, aslında doğa misali gerçekten doğaya dönüşmekte, çünkü öykündüğü şeyin içinde esriyerek onu çifte katlamaktadır. Diğer bir deyişle doğayla bir ol-ma-manın yol açtığı korunma içgüdüğü garip bir biçimde kişinin kendini doğa benzeri doğaya dönüştürme arzusuyla dile gelmekte; böylesi bir arzu, doğayı dışsal olarak konumlandıracağına içsel bir biçimde yeniden yaratmakta, onu çifte katlayarak görünür kılmaktadır. Uzaklık ve yakınlık arasındaki ayrımın aşıldığı andır bu; ne var ki *natura naturans* misali doğayı yeniden yaratan bir öykünme, öykünmeyi yalnızca sanatla ilişkilendirmeyerek ona zamanında Aristoteles'in bahsetmiş olduğu eskil anlamını geri verir. "Kendini çocuklukta gösteren bir şeydir" öykünme ve "insan, olağanüstü bir öykünme yeteneğiyle öteki canlılardan ayrıldığı için bilgilerini öykünme – ve herkesin öykünmeden aldığı – zevk sayesinde"<sup>15</sup> edinmektedir.

Doğadaki gibi maskeleye, saklanma ve ürkütme işlevlerinin insana özgü tekrarıyla ilgilidir bu bağlamda öykünme; amaç, öykünülen şeyi dile getirerek onu imgeselleştirmek değil, öykünülen şeyin içinde esrimek olduğu anda öykünmecilik, doğada cinsellik -Roger Callois'ya sorarsak maskeleye, cinsellik isteğinin gerilimli önoyunundan başka bir şey değildir- ve avlanma gibi işlevlerle örtüşen bir edime dönüşür. Çünkü, taşillar ya da bukalemunlar misali doğanın maskelerinden birini takınmak

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe, cilt 3, Frankfurt/ M., 1975, s. 246.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", *Angelus Novus*, Frankfurt/ M., 1988, s. 96. Bu noktada, Benjamin'in benzeşimleri görebilmenin bir yetenek olduğunu söylemesine dikkat çekmek gerek. "Benzeşim görme yeteneği" diye yazar Benjamin, "benzeşmeye ve korunmaya ilişkin geçmişte güçlü olan bir dürtünün kalın tıdır." italikler bana ait, Z.S.

<sup>14</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*'den alıntı, Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis* içinde, Hamburg, 1992, s. 256.

<sup>15</sup> *Aristoteles*, der. Manfrec Fuhrmann, Stuttgart, 1984, s. 11

cinselliğe, doğanın oluşturduğu taşılardan birine dönüşmek ise korunma içgüdüsüne işaret ettiğine göre, öykünmeciliğin amacının, aslında doğanın inorganik ve organik öncesi varlığına geri dönmek ve onunla uyum içinde yaşamak isteğinden başka bir şey olmaması gerekir. Ne var ki insan öykünürken yalnızca doğaya dönüşmemekte, aynı zamanda doğayı çifte katlayarak bir yandan kendini doğaya dönüştürürken öte yandan doğayı da kendine dönüştürmektedir. Onun için taşıkların ya da bukalemunların öykünmesiyle asla aynı olmayan bir öykünmedir bu; kanımca Merleau-Ponty'nin ısrarla altını çizdiği vahşiliğin, o nedenle temsil yerine öykünmeyle ilişkilendirilmesi, ne var ki bu öykünmenin çifte katlayan bir öykünme olarak düşünülmesi gerekir: "Görüşün düşüncesi, kendisinin kendine veremediği bir programa ve bir yasaya göre işler; o, kendi öncüllerinin sahipliği altında değildir; tamamiyle bulunan, tamamiyle şimdi olan düşünce değildir; merkezinde bir edilgenlik gizi vardır."<sup>16</sup>

İşte bu edilgenlik yüzündendir ki dünya ile beden arasındaki ayrımı aşarak öykünme, kendini Merleau-Ponty'nin "ten" (*chair*) dediği ilksellikte konumlandırmaya kadirdir. Çünkü öykünen özne tercihini özneliğinden değil ancak varlığın kendinden yana kullandığı sürece kendinden feragat ederek kendi bedeninin sınırlarını aşacak ve kendini beden ile dünya arası -Merleau-Ponty'nin üçüncü boyut dediği— bir yarıktan konumlandıracaktır. Bu, aslında Lacoue-Labarthe'in sözünü ettiği, özneliğinden ve niteliğinden olmuş bir varoluştan başka bir şey değildir; çünkü kişi ne denli edilgense, aynı anda her şeye birden o denli dönüşebilmekte; özne ve nesne, ben ve şey arasındaki ayrımların öncesine o denli uzanabilmekte, mekânı eşzamanlı yaşayabilmektedir. Çünkü zaten kübün altı yüzeyi misali "oradadır" görünmez olan; uzaklık, "nesneleşmemiş ve ontik hiçbir maske takınmamış saf bir aşkınlık olarak"<sup>17</sup> yakınlığın altında zaten vardır; edilgenleşen kişi, ancak nesnesi bile olmayan bu saf aşkınlığın kendisine öykündüğü sürece öykündüğü şeyi çifte katlayarak onu ve kendini dünya ile beden, özne ile nesne arasındaki sınırı onların öncesinde bir yere taşıyacak, görünmeyeni görünür kılacaktır.

İşte bu bağlamda bu yazı, görünmeyen bir varlığın bedenini çifte katlayan ve görünür kılan bir metinle, Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'iyle hesaplaşmayı amaçlayacak. Ne var ki, 1997 yılında *Fol* dergisinin içinde -bu derginin orta sayfalarında- yer alan görsel bir metin bu. Bu metnin Türkiye'de yayımlanmış olmasını vurguluyorum, çünkü Merleau-Ponty'nin ölümünden otuz altı yıl sonra varlıkbilim tartışmalarından hayli uzak bir coğrafyada yer alan görsel bir metnin neden varlıkbilimi aşma doğrultusunda bir çaba olduğunun sorgulanması gerek. Bunun için bu yazı, bir yandan farklı bir gelenekten gelen bir metnin neden varlıkbilim açısından önemli bir metin olduğunu tartışırken, öte yandan öykünme ve temsil ilişkisini söz konusu metin üzerinden temellendirmeyi deneyecek. Çünkü *Beden, kesintisiz metin*, ilk bakışta içinden çıktığı uzamla örtüşür gibi görünmesine karşın, ikinci bakışta yalnızca varlıkbilimin olası sorularına yanıt vermekle yetinmeyen, aynı zamanda kendini var eden geleneği de yapıbozumuna uğratan bir metin. Böyle bakınca bu beden metninin beden temsilinden -ve imgesinden- ne denli sıyrılarak öykünmeyi ne denli gerçekleştirdiğini, böylesi bir öykünme uğruna nasıl bir soyutlamaya gittiğini tartışmaya çalışacağım.

## II

"Dünya ten olduğuna göre beden ile dünya arasındaki sınırı nerede konumlandıracağız?"

Merleau-Ponty

<sup>16</sup> Göz ve Tin, s. 55.

<sup>17</sup> Das Sichtbare und das Unsichtbare, s. 290, vd.

Mithat Şen metne sanki ismini vermiş, ona *Beden, kesintisiz metin* demiş ve böylece metnin imlediği nesneyi belirlemiş görünse bile tuhaf bir metindir bu: Tümü beyaz altı yaprak içinde oyuklardan ve katlardan oluşan, bir yandan kendi üstüne açılırken öte yandan kendi içine kapanan, beden bile denilemeyecek, bedenin beden olarak ayırt edilmesinin güç olduğu bir metin. Çünkü onu bir arada tutan gövdesinden yoksundur beden; oyuklardan ve çıkıntılardan beyaz bir yalınlığa indirgenmiş, sürekli hareket halindedir. Adı üstünde bir beden metnidir bu, ne var ki ilk bakışta bedeni bedene ilişkin bütün özelliklerden soyutlanmış gibidir. Ne bütünlüğünü sağlayan bir teni vardır bu bedenin, ne ona cinsellik bahşeden bir erilliği ya da dişilliği, ne kokusu, ne rengi. Sanki kendine bile ait değil gibidir bu beden, içinde yer aldığı derginin sayfaları çevrildikçe ivmelenen, ivme kazandıkça başkalaşan, ona bakan ve sayfaları açıp kapayan her gözle birlikte biçim değiştiren bir şeydir. Böyle bakınca organik bir uyumdan bile yoksun görünmektedir, değil mi ki yalnızca onu bir arada tutan gövdesinden değil, kendine ilişkin her türlü özellikten bile feragat etmiştir, sürekli başkalaşmakta ve belirsizleşmekte, metni okuyan herkesle birlikte biçim değiştirmektedir.<sup>18</sup> Ne var ki mekân kaplamak ve kendini dayatmak istememesine karşın yine de kapladığı mekân ve sınırları bellidir bedenin; metnin sayfalarını açma-kapama hareketi sonsuza değin sürecek olsa bile hareketlilik ancak belirli olasılıklar ekseninde gerçekleşebilmekte, olasılıkların çizdiği bu çerçeve, sanki yine bedeni bir arada tutan görünmez bir uyuma işaret etmektedir.

Yalnızca bedeni değil, onu harekete geçiren nedenselliği yakalamaya çalışmaktadır sanki göz bu yüzden; ancak değil gözü rahatlatmak, onu sürekli tedirgin eden bir hareketliliktir bu bedenin hareketliliği; ona sunulan dışsal çerçeve içinde beden asla yerinde saymamakta, kendini ele verdiği an belirsizleşmekte ve başkalaşmaktadır. Bir yandan onu yakalamak, belirlemek, tanımlamak isteyen bakışları sürekli kıskırtırken öte yandan ele avuca sığmayan, kendini açık ederken sakınan bir bedendir bu; bir anlamda zamanı yarmakta, çünkü sürekli hareket etmesine karşın hareketi ardışıklıkla eşzamanlılık arası bir yarıktaki konumlandırmaktadır.

Gerçi doğrudur, beden mantığına göre hareketlilik asla eşzamanlı gerçekleşmemekte, bir hareketi sürekli bir başkası izlemekte, yine de göz böylesi bir hareketliliği sanki aynı anda algılamakta, hareketliliğin eşzamanlı bu yarığı bedeni aynı anda iki yere birden taşımaktadır. Bu yüzden hem sürekli devinen akışkan bir bedendir bu, hem de zamanı aşmakta, zamanın ardışıklığını eşzamanlı yaşamaktadır.

Garip bir biçimde, ona bakan gözü kendi dışında bir şey olarak konumlandırmayı engellemektedir bu tavrıyla; eşzamanlılıkla ardışıklık arasındaki bu yarıktan, bedeni ona bakan gözün saptanabilir nesnesine dönüşmekten sakınmakta ve bedeni kendine ilişkin bilince sahip bir özne olmaktan korumaktadır. Çünkü aslında görünür değil, yalnızca görünür kılan bir şeydir eşzamanlılık; böylece bakma eyleminin kendisi bir akışkanlığa dönüşmekte, gözü rahatlatacağına huzursuz etmekte, onu sürekli değişen biçimlerin takibine zorlamakta, sürdürülen bu izdüşümü eşzamanlı gerçekleştirmektedir.

Ayrıksı bir biçimde resim demek bile olanaksızdır artık zamanı yaran bu bedene; değil gözü bir pencereyle karşı karşıya bırakmak, kendi çerçevesine bile karşı çıkarak içinde yer aldığı sayfaların

---

<sup>18</sup> Burada bir noktaya işaret etmekte fayda var: Sanki yalnızca derginin içinde yer aldığı görsel metin değil, derginin kendi de belkemiğinden yoksundur; boyutları gereği kitap ya da dergi misali ele alınıp okunması bile olanaksızdır.



uzamında bir yandan oylumlanmak isteyen, öte yandan başkalaşarak dönüşen bir hareketliliğin yarığı gibidir.

Boşlukların asla doldurulmadığı, çıkıntıların asla tanımlanmadığı, bilinmeyenin asla bilinir kılınmadığı sabırlı ve suskun bir yarığın ve ürkütücü bir biçimde edilgendir bu beden; ona bakan her gözle birlikte başkalaşmakta ve belirsizleşmekte, ona bakan gözleri aynı belirsizliğe dâhil etmektedir.

Yine de derginin orta sayfaları açıldığında bir anlığına da olsa beden çatısı belirilmekte, sağda ve solda kalan çıkıntıları ve kendi içinde katlardan oluşan oyuklarıyla beden aynı anda hem erilliği hem dişilliği anırtmaktadır. Ne var ki sayfalar çevrildikçe çıkıntılar büyüyüp küçülmekte, oyukların katlarına dönüşerek bir yandan onların içine girerken öte yandan onları kendi içine almakta, erillik ve dişillik yabansı bir albeniyle belirsizleşmektedir. Bu yüzden kendi özneliğinden ve nesneliğinden, kendi dişilliğinden ve erilliğinden feragat ederek özelliksiz anonim bir beden olmaya soyunur gibidir bu beden. Bir anlamda "belirsizliği olumlu bir olgu olarak tanımaya"<sup>19</sup> çalışmakta, belirsizleştikçe baştan çıkarmakta, belirlendiği an kendini sakınmaktadır.

Böyle bakınca onu gövdesinden, cinsiyetinden ve bedene ilişkin bütün özelliklerinden yoksun bıraktığı için bedeni, bedene sahip olan bir öznenin de yoksun bırakan bir metindir. Beden, kesintisiz metin-, ne bir öznenin nesnesidir artık beden, ne de bu nesnenin bir öznesi vardır. Böylesi bir mahrumiyet ona bakan gözü de kendi özneliğinden feragat etmeye zorlamakta, kendi varoluşuyla göz arasındaki ayrımı bile ortadan kaldırarak kendini ve ona bakan gözü böylesi bir ayrımın ötesinde bir yarığın buluşturmak istemektedir.

Kaçınılmaz bir eşikte konumlandırmaktadır kendini böylece bu beden; yalnızca eşzamanlılıkla ardışıklığın arasında değil, aynı anda dişillikle erilliğin, yakınlıkla uzaklığın, derinlikle yüzeyselliğin arasındaki yarıktır bu; ne var ki bu yarığın bir bedeni, herhangi bir insanın bedenini değil, bedeninin kendini tanımlamak ister gibidir Mithat Şen; bedene varlığa ilişkin bir belirsizliği ve ilkselliği geri vermek, bu ilkselliği özne ve nesne öncesi bir yerde konumlandırmayı arzular gibidir.

Onun için beden saf bir soyutlamasına giderek onun yüzünü, rengini, kokusunu artık barındırmayan saf beden kendine dönüşmüş gibidir bu beden; bir bedene, dişil ya da eril, genç ya da yaşlı bir bedene değil, beden kendisine öykünmekte, beden kendine dönüşerek anonim, soyut ve bedensel bir varoluşun içinde yitmek istemektedir. Kendine ait hiçbir özelliğe sahip olmadığı anda bedene ilişkin bütün özellikleri barındıran bir bedene dönüşerek bu beden içinde esirmek ister bu metin; oyunu bedenle dünyayı ayıran bütün karşıtlıkların ötesinde ve öncesinde bir yarığın yana kullanmakta ve varlığın ayrışma öncesi anonimliğini yeniden bahşetmek istemektedir.

İşte tam da Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği edilgenliğe öykünen bedendir bu; edilgenleştikçe bütün özelliklerinden arınmakta, özelliklerinden arındıkça bedene ilişkin bütün özellikleri içermekte, beden kendine dönüştüğü an onun ilkselliği içinde yitmektedir. Görünmeyen bir şeyin görselliği gibi bir şeydir beden bu yüzden; bedeni kendinden soyutlayarak onu görünür kılmakta, sanki isimsiz ve sahipsiz bir varlığın bedenini imlemektedir.

Bilindiği üzere beden ve dünya, özne ve nesne öncesi bu varlığın "geleneksel felsefede" henüz "ismi yoktur"<sup>20</sup>; bilinç ve özne, dişillik ve erillik gibi ayrımların henüz gerçekleşmemiş, varlığın henüz

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, s. 25.

<sup>20</sup> *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 183.

kendini yarmamış olduğu, Merleau-Ponty'nin ten, Lacan'ın *la chose*, şey, Lévinas'ın çıplak yüz dediği bir isimsizlik ve sahipsizliktir bu; varlığın varoluşa yol açan anonim hali, şeylerin isimlendirilmeden bitmiş çizimidir.

Sanki böylesi bir tamamlanmışlığa ancak bedeninin kendinden feragat ederek saltık bir edilgenlikle saltık bir soyutlamaya gidildiği ve bedeninin yalnızca kendine öykünüldüğü sürece ulaşılmakta, beden beyaz ve arı haline sanki ancak böyle kavuşabilmektedir. Böylesi soyut bir öykünme sayesinde görünmeyen saydam bir bedeni görünür kılmaktadır Mithat Şen; Merleau-Ponty nasıl Matisse'in kadınları temsil etmediğini, onları yalnızca görünür kıldığını söylüyorsa, bu metin de garip bir biçimde görünmeyen bedeninin kendini göstermekte, o yüzden bedeninin görünür yüzeyselliğinden feragat etmektedir.

Ne var ki görünmeyeni barındırdığı denli görüneni de barındıran bir yarıktır bu; kendini dışillikle erillik, özellikle nesnelilik öncesi ara bir bedensellikte konumlandığı için bedeni ara bir bedenselliğin organı gibi bir şeye dönüştürmekte; sanki yalnızca varlığın ayrışma öncesi haline öykünmektedir.

Ancak bedeninin kendine öykünen böylesi bir öykünme yalnızca bedeni değil, artık bu bedene bakan gözü de belirsiz ve isimsiz bir şeye dönüştürmekte, bedeninin konumlandırıldığı yarık, gözü de kendi içine çekmektedir. Sanki "bizi kendi aracına dönüştüren bir dünyanın, bir topluluğun ya da çiftin ruhunu değil, kendi sahiciliğine sahip ve sürekli var olan, yetişkinlerin en büyük tutkularını barındıran ve her algının içimizdeki deneyimi yenilediği ilksel bir anonimliğin"<sup>21</sup> tasarısıdır söz konusu olan; artık ne beden kendini belirli bir beden olarak kurgulayarak dünyayla kendi arasını açmakta, ne de ona bakan gözü kendine dışsallaştırmaktadır. Çelişkili görünse bile yalnızca zamanda değil, aynı anda okuyan gözle okunan metnin arasında açılan bir yarıktır bunun için bu metin; içine aldığı göz sayesinde yalnızca kendini varlığın bedenine eklemeyeceğine ona bakan gözü de bedeninin bir parçasına dönüştürmekte, bir yandan kendi varlığını göze bağımlı kılarken öte yandan gözü kendine bakarak varlıklaşmaya ve bedenselleşmeye zorlamakta; varlığı hem bedende hem gözde eşzamanlı var etmektedir. Bu, eğer ayrışma diye bir şey varsa, ayrışmanın "benimle öteki arasın-da değil, bizim henüz ayrışmamış olduğumuz ilksel bir anonimlikle, bu anonimliği ben ve ötekiler diye ayrıştıran dizge arasında" olmasındandır.<sup>22</sup>

Onun için varlığa ilişkin ve varlıkbilim öncesi bir yerden soluklanan bir yarıktır bu; asla dünyanın ikincil ve anlamsal yasasına değil, varlığın isimlendirilmeyen ilksel yasasına ait olmak istemektedir. Varlığa dışsal bir dille onun hakkında konuşacağına, varlığa içsel bir sesle onun kendisiyle konuşmayı ve varlığı temsil edeceğine varlığın kendine öykünmeyi amaçlayan bir metindir *Beden, kesintisiz metin*; sessiz, isimsiz ve sahipsiz varlığın gelip kendini görünür kılmasını arzulamaktadır.<sup>23</sup>

Ayrışma öncesi varlığa duyulan arzunun sabırlı ve sessiz soyutlaması gibidir beyaz ve kesintisiz bu beden; sanki böylesi bir arzu bedeni eritmekte, katılığını alarak onu dünyanın öz suyuna dönüştürmekte, bedeni dünyadan ayıran sınırı ortadan kaldırarak mekân içinde esirmektedir. Dünyayı varlığa karşıt kurgulayan bir yasaya değil, varlığın kendine ilişkin bir yasaya dönüşmektedir böylece;

---

<sup>21</sup> *Das Auge und der Geist*, s. 61. Almanca'dan yaptığım bu çevirinin Türkçesini biraz çarpıtarak Merleau-Ponty'nin Heidegger'den alıp kullandığı için *Man* diye Almanca bıraktığı sözcüğü, çekinceli olmasına karşın anonimlik ile karşıladım.

<sup>22</sup> *Das Auge und der Geist*, s. 61.

<sup>23</sup> "Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık: Aslında, sanki görünürün yoğunlaşması ve kendine ulaşması yoluyla ressamın karşısına, ressamdır şeyler içinde doğan; ve sonunda tablo, empirik şeyler arasında herhangi bir şeye, ilkin 'otofigüratif' olmak koşuluyla göndermektedir ancak; o bir şeyin ancak 'hiçbir şeyin gösterisi' olarak, şeylerin nasıl şey olduklarını ve dünyanın nasıl dünya olduğunu göstermek için 'şeylerin derisini' delerek, gösterisidir." *Göz ve Tin*, s. 66.

edilginleşerek öykünmekte, kendinden feragat ettikçe teninin sınırlarını zorlamakta, dünyanın tenselliğine dâhil olmaktadır.

Ne var ki tartışmasız bir arzuyu ve tartışmasız bir acıyı içinde barındırır böylesi bir edilgenlik ve teslimiyet; çünkü arzu, öykünerek varlığın içinde esrimeyi ne denli isterse istesin, acı böylesi bir esrimenin asla gerçekleşmeyeceğini, çünkü beden kendi sınırını aşarak asla sonsuza değin dünyanın teninde erimeyeceğini, çünkü varlığın kendini kendiyile ayırıştırması pahasına dünyaya yollanmış olduğunu bilmektedir. Çünkü bedeni tenden ayıran sonsuz uzaklığın ismidir varlık; eğer beden yeniden "varlığın yakınlığına... ulaşmak istiyorsa... önce isimsizlikte var olmayı öğrenmek zorundadır."<sup>24</sup>

Çünkü her zaman bir hüznün ismidir isimlendirme; şeylere yüklediği artı anlamla onları dünyanın bütünlüğünden koparmanın ismidir. Oysa şeylerin birbiriyle benzeşerek birbirine dönüşebildiği, katı cisimlerin bedenlerini aşarak birbiri içine girebildiği, öznenin kendinden feragat ederek taşılaşabildiği bir isimsizlikten yanadır Mithat Şen'in gönlü; hiçbir özelliğe sahip olmayan bu anonimliğe dönüşmenin olanaksızlığını bilmesine karşın varlık öncesi bir uzamda varlıkla esriyerek, erilliği dişillığe, gözü resme katlayarak onlar arasında eskil bağı yeniden kurmayı, bir imgenin diğerini kovaladığı anlamsal döngünün dışına çıkarak beden kendi isimsizliğiyle başbaşa bırakmayı istemektedir. Şeyleri sürekli betimlemektedir çünkü dünya; bu betimlemeyi şeylerle benzeşmeyen ama onlar üzerinde egemenlik kuran isimler ve imgeler sayesinde yapmakta, şeylerin kendi sesiyle değil onlardan ayrışan bir dille onlar hakkında konuşmaktadır. Böyle bakınca sürekli bir yoksunluğu imlemektedir isimlendirme; isimlendirdikçe isimlendirdiği şey ile arasındaki uçurumu açmakta, isimlendirdiği şeyin temsilinden soluklanmakta, şeylerin isimsiz varlığını ikincil bir yasaya çevrimlemekte, onların anonimliğini elinden almaktadır.

Oysa "benzeşim görme yeteneği, benzeşmeye ve korunmaya ilişkin geçmişte güçlü olan bir dürtünün kalıntısıdır"<sup>25</sup>, varlığın kişiyi baştan çıkardığı, kişinin mekâna öykünerek varlığa dönüşmek, dönüştüğü varlıksal mekân içinde yitmek, isimlendirilemezliğine yeniden kavuşmak, koordinatlarından kurtulmak istediği bir öykünme isteğidir. Kişiyi tenselliğe geri götüren, artık nerede olduğunu ve nerede durduğunu bilemediği, varlığın kendine dönüşerek yalnızca benzeştiği, ama varlık kendini kendiyile ayırştırmış olduğu için artık hiçbir şeyle benzeşmediği, maddeyi kendi dilsizliğiyle baş başa bıraktığı bir çırpınmadır.

İşte içindeki edilgenliğin tutkusu ve acısıyla böylesi bir isimsizlikte yitmenin arzusudur *Beden, kesintisiz metin*, bedeni ateş, su, hava, toprak gibi bir öğeye dönüştürerek ona dâhil olduğu anonimliği yeniden kazandırmayı ve metnine tek bir renk bile katmaktan sakınarak özelliksiz bir anonimliğin kendine dönüşmeyi özlemektedir.

O yüzden nesneleşmemiş ve ontik hiçbir maske takınmamış saf bir aşkınlık olarak orada olduğunu düşünür kendini ayırştırmış olan varlığın; yine de, bu varlığın görünürün altında yattığını, isimsizliğiyle adlandırılıрын eşliğinde durduğunu düşünür.

---

<sup>24</sup> Martin Heidegger, "Brief über den Humanismus", *Wegmarken* içinde, Frankfurt/M., 1967, s. 150.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", s. 96.

Ne var ki böylesi bir öykünme bile varlıkla örtüşmemenin hüznünü taşır: Her ne kadar varlığın içinde kaybolmak demek olsa bile, sonuçta "bir imge yaratmak" demektir çünkü öykünmek; imge yaratmaksa "öznenin, eyleyken yakalanan bir işlevi yerine getirmesinden"<sup>26</sup> başka bir şey değildir.

Öykünmek, öykünen merciyi varlıktan ister istemez uzaklaştıran ikili bir edim içermektedir haliyle: ilkin öykündüğü şeyle benzeşmek adına yine de öykündüğü şeyi isimlendirerek benzeşimler - imgeler- yaratmakta; bu ise, varlığı kendi özdeşliğinden kopararak onu yine ikincil bir düzene çevrimlemekte, onu kendi ilkselliği içinde değil ikincil bir düzlem içinde görünür kılmaktadır. Hüzünlü bir biçimde yalnızca ikincil düzende görünür kılınabilmektedir görünmeyen; öykünen merci, her ne denli öykündüğü mekânın içinde yitmek isterse istesin yine de ilkselliğin mekânını kendi diline ve kendi zamanına taşımakta, böylece onu kendinden uzaklaştırmaktadır. Bununla da kalmayıp kendini kendi ilkselliğinden uzaklaştırmaktadır öykünme; kendini konuşarak ve eyleyerek özneleştirmekte, özneleştikçe kendiyile varlık arasındaki mesafeyi açmakta, kendini arzuladığı anonimlikten kopararak kendi özneliğiyle ortaya koymaktadır.

Öykünen ve arzulayan öznenin varoluşundaki yarıktır bu: Kişi bir yandan varlığa teslim olmayı arzularken öte yandan bu arzu onu varlıktan uzaklaşmaya sürüklemekte, çünkü özne kendi özneliğinden feragat etmek adına kendini varlığa geri götürdüğünü sandığı imgeler üretmekte, varlığı yine isimlendirmektedir. Böylece varlığın ilksel yasasını değil, dünyanın ikincil yasasını işlemektedir sürekli; dünyanın ikincil yasasında dile geldiği sürece kendini sürekli yarmakta, kendini yalnızca konuşan bir özneye değil aynı zamanda konuşulan bir nesneye dönüştürmekte; kendi arzusuna karşı gelmektedir. Çünkü tuhaf bir biçimde isimlendirdiği şeyin varlığın ismini dile getirdiğini düşünmekte, ancak isimlendirilen ve anlamsal bir ezber döngüsüne sokulan varlık artık benzemeyen bir benzeşim sayesinde gerçekleşmekte ve öykünme bundan böyle kendi arzusuna ters düşerek yoksullaşmaktadır. Acılı bir biçimde dünyanın ikincil yasalarına tabidir imgeler; varlık imgeselleştirdiği sürece dünyanın yasal dizgesi içinde dile gelmekte, sürekli bir yoksunluğu işlemektedir.

Bunun için kaçınılmaz bir yoksunluk ilkesinden soluklanmaktadır Mithat Şen'in arzusu; bir yandan edilgenliğin teslimiyetini yaşarken öte yandan bu edilgenliğin acısını çekmekte; bir yandan *Beden, kesintisiz metin*'i kendi başına bırakarak anonim bir anonimliğin kendi başına vücut bulmasını arzularken öte yandan arzulanan bu anonimliği yine de derginin sayfaları içinde göstere-bilmekte, görünen ancak kendi yokluğuyla birlikte dile gelebilmektedir.

Bu yüzden umarsız bir yarıktır Mithat Şen'in beden metni, varlığın içinde yer aldığı derginin sayfalarında yarılmasının metnidir. Çünkü arzu varlığın hiçbir varlıksal maske takınmadan kendini ele vermesini arzularken dünyanın yasası onu yine de maskelemekte; dergi malzemesinin brüt kullanımı bile görünmeyeni görünür kıldığı an belirsizleştirmektedir.

İşte *Fo!* dergisinin ortasında beden çatısının şimşek hızıyla görünmesinin, görüldüğü an belirsizleşmesinin nedeni budur. Kendini ele verdiği an sakınan, varlığı gösterdiği an saklayan yarığın çatışdır bu. Gerçi varlığı şimşek hızında bir tekrar yoluyla görünür kılmaya, "bir tehlikenin görünür gibi olduğu an anıyı yakalamaya"<sup>27</sup> çalışmaktadır; ne var ki bir anlık bir anının yakalanmasıdır bu;

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminarbuch XI*, Weinheim, Berlin, 1987, s. 106; italikler bana ait, Z.S.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Illuminationen* içinde, Frankfurt/M., 1977, s. 253.

görünmeyen, bir anlığına kendini göstermekte, sonra süratle geçip gitmekte, kendini ancak bir daha görünmemenin imgesi olarak ele vermektedir.

Gerçi "belki yeniden kazanılabilecek olan bir şeydir" varlığın maskesiz hâli, "ama diğer algılar gibi yakalanması" olanaklı değildir; "kayıp giden bir kuyruklu yıldız gibi geçicidir."<sup>28</sup> İşte Mithat Şen'in öykünmesinin geçmişte kalan bir durumun tekrarından soluklanması bu yüzdendir; tekrar edilen ve öykünülen, dünya ile beden, özne ile nesnenin henüz ayrılmadığı varlıkbilim öncesi ilkselliktir. Ne var ki Freud'un sözünü ettiği kaçınılmaz Gitti/Burada oyunudur bu; geçmişte kalan ilksellik tekrar ettikçe şimşek hızıyla belirginleşmekte, belirginleştiği an belirsizleşmekte; varlığın ancak yokluğu onu varlığa davet etmektedir. Bilindiği üzere "*bellekte, ancak acı vermeyi sürdüren şey kalır*";<sup>29</sup> varlığın ilkselliği bellekte kaldığı için acı vermekte, acı verdiği için onu tekrar etmeye yönlendirmekte, tekrar edildikçe kendi yokluğunu imlemekte, yokluk ilkselliğe duyulan tutkuyu yeniden körüklemekte, onu görünür kılma arzusunu güçlendirmektedir.

Varlık görüldüğü an görünmezleştiği için acı vermeyi sürdüren bir evrendir Mithat Şen'in evreni; o yüzden bu evrende varlık ile görüntü, beden ile dünya arasında getirilen bir ayırım yoktur. Değil mi ki bir anlığına da olsa varlığın kendini göstermesidir görünen, görünen ve görünmeyen arasında getirilen ve klasik Batı düşüncesini besleyen klasik felsefi bir karşıtlık Mithat Şen'in evreninde zaten söz konusu değildir. Böylesi bir karşıtlık söz konusu olmadığı, dünya ile bedenin sınırı aşıldığı ve evren varlığın aynı anda görünürlüğünden ve görünmezliğinden soluklandığı için ilkselliğe beslenen tutku ve acıdan yoksun bir dünya yanılması da haliyle artık olası değildir böylesi bir evrende; acı vermeyi sürdürdüğü için asla organik bir uyum yanılması içinde sunulan bir dünya değildir bu yüzden Mithat Şen'in dünyası; asla kendini dünyayı düzenleyen egemen bir yasa olarak dayatmamakta, dünyanın kökeninde yatan ilksel yasanın kendi işleyişine öykünmektedir. O yüzden anlamsal bir döngü içinde yer alan dişil ya da eril, yaşlı ya da genç bir bedene öykünmemekte, bedenin kendi berrak aşkınlığını -bir anlığına da olsa- görünür kılmakta, organik olan bedenin organik bütünlüğünü elinden almaktadır.

Bunun için garip bir şey yapmaktadır *Beden, kesintisiz metin*'de Mithat Şen: bir yandan bedeni aşkınlılaştırırken, bu aşkınlığı için bedenlerin uzamında gerçekleştirilmektedir. Çünkü asla sonsuz bir beden değildir bu; çevrilen her sayfayla birlikte başkalaşmakta, sonluluğu içinde biçim değiştirmekte, ancak çevrilen sayfaların hareketliliği yine de aşkınlığın kendini bir akışkanlık olarak konumlandırmakta; beden ile dünya, özne ile nesne arasındaki sınırın ötesinde bir yeri imlemektedir. Onun için böylesi bir "sanatın temelinde, biçimlerin tasarlanmış bir gözlemine denk düşen karanlık ve genel bir şey vardır... Donmuş maddeler, ışıpta yansıyan kristaller... insan... düşüncesinin *kökenine işaret ederler*, sözcükler ya da düşünceler gibi onlar doğada biçimin ya da hareketin simgeleridirler."<sup>30</sup>

Ayrıksı bir biçimde varlığın —ya da aşkınlığın— kendi soyut hareketliliğidir bu; onun için Şen varlığı eşzamanlı bir yarıktan konumlandırmakta, ona hem dünya ötesi aşkınlığını, hem dünyaya içrek içkinliğini eşzamanlı bahşetmektedir. Varlığın görüldüğü an görünmezleştiği, anonimliğin ikincil bir düzende dile geldiği an hareketlendiği bir yarıktır Mithat Şenin yarığı, eşzamanlı bir derinliğe sahip olması bu nedenledir.

<sup>28</sup> Walter Benjamin, "Lehre vom ähnlichen", *Gesammelte Schriften* içinde, cilt 2.1, Frankfurt/M., 1977, s. 206.

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, der. Colli/Montinari, cilt 5, s. 295; italikler bana ait. Z.S.

<sup>30</sup> André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/ M., 1984, s. 452 vd.; italikler bana ait, Z.S.

Taşıllaşma ve inorganik maddeye geri dönme isteğini dile getiren bir yarıktır bu; aynı zamanda bu istek inorganik suskunluğa geri döneceğine onu saltık bir soyutlamaya çevrimlemekte, bu soyutlama isimsiz bir akışkanlık halinde vücuda gelmektedir. Maddesel ve tensel anonimliğini koruyan bir varlığın anlamsal ezberlerden kurtulması imgelerle olanaksızdır; Mithat Şen'in saltık beden soyutlaması, bu olanaksızlığı bir yarıktan yarma çabasıdır.

O yüzden süratle geçip giden *unheimlich* bir ilkselliğin metnidir bu; *heimlich*'e ilişkin ehliliğini yitirmiştir, gözü yuvasından uğratan bir ilkselliktir. Varlık, kendini kendisiyle ayırıştırarak dünyada sürgüne yollanmış olduğu için dünyaya duyulan bu güveni sarsan bir ilkselliktir bu; gözü bir yandan içine çekerken öte yandan tedirgin etmesi bu yüzdendir. Varlık kendini yitirmemekte, tersine kendini devingenliğiyle temellendirmekte; beden, varlığa dikey bir hareketlilikle eklenmektedir.

Böylesi bir eklenme, ancak bedenden feragat pahasına gerçekleşebildiği için saltık bir soyutlamadır Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i, bedeni bedene ait bir nesneden soyutlayarak artık bedene bile benzemeyen, çünkü benzeşimin kendisine dönüşmek isteyen bir metindir.

Ancak hiçbir şeye benzemeyen bir benzeşimin kendine dönüşebildiği sürece saltık edilgenliğine ulaşabilecektir beden; anlamsal döngülerin onu yoksun bıraktığı bütün olanaksızlığa karşın ancak böylesi bir yarıktan bedeni yeniden var edebilecek, arzu böylesi bir yoksunluğun uzamında bedeni ancak içkinlik içinde bir aşkınlığa taşıyabilecek, beden ancak bu koşulda "bitkilerin artık hayvanlardan ayrılmadığı... böceklerin gül yaprakları gibi bir çalıya takıldığı... bitkilerin taşılmlarla karıştığı... çakılların beyinlere, sarkıtların göğüslere, çiçeklerin bir halinin süslemelerine benzediği... bedenin kendini aşmak... her yere saçılmak... her şeyin içine girmek... su gibi akışkanlaşmak"<sup>31</sup> istediği bir ilkselliği imleyebilecektir.

İşte tam da bu nedenle öykündüğü şeyi temsil ederek onun üzerinde ege-menlik kurmayı amaçlayan bir öykünme asla değildir Mithat Şen'in öykünmesi; o, öykündüğü bedenin kendine dönüşerek hiçbir şeyi temsil etmemeyi, varlığın anonim bedeninin kendini kendi diliyle dile getirmesini arzular. Bu yüzden, ayrıksı bir biçimde bedene sonunda onu yok eden bir benzeşim yükleyerek bedeni bedenselliğe ait olan her türlü özellikten sakınmaktadır.

Bu beden artık hiçbir şeye benzemez, hiçbir şeyi temsil etmez; kendi hareketliliği içinde sürekli dönüşecek, isimsiz ve sahipsiz bir anonimliğin kendi isimsiz dilini kendisinin konuşmasını isteyecektir.

### III

"...suskun deneyimin kendi anlamını dilselleştirmesi..."

Husserl

O yüzden ben ve öteki, içerisi ve dışarı, yakınlık ve uzaklık arasındaki sınırı aşarak varlığın kendine eklenen bir metindir Mithat Şen'in metni; amacı, temsilin aksine doğaya egemen olmak değil, doğanın kökeninde yatan ilkselliği daimi bir hareketlilik ve göçebelik olarak konumlandırmaktır.

<sup>31</sup> Gustave Flaubert, *Die Versuchungen des heiligen Antonius*, Zürich, 1979, s. 186.

Ne var ki bunun için haliyle bedenın özel bir bedene ait özelliklerini kurban etmek gerekmekte; varlığın tenselliği, ancak böylesi bir kurban sayesinde gerçekleşebilmektedir. O yüzden ilkselliğın kendine benzeyen bir metindir bu; isimsizdir, amaçsızdır, sahipsizdir. İlkselliğe benzediği için ilkselliği çifte katlamakta, onu kendi bedeninin yarığında konumlandırmakta, aynı anda görünmeyi görünür kılarken son derece çabuk bir biçimde görünenin görünürlüğünü elinden almakta, bedeni ve dünyayı bir arada imlemektedir.

Çünkü, ayrıksı bir biçimde, özdeşliğin değil farklılığın sonucudur öykünme: Eğer ilkselliğın her tekrarı ilkselliği görünür kılarken aslında aynı anda görünmezleştirmekteseyse, Mithat Şen bağlamında bunun nedeni, Şen'in bir yandan "Freud'un amaçladığı şeyi, hareketliliğın asıl nedenini, taşıkların... kendini..." bulmaya çalışırken öte yandan taşıklarına özgü bir "imgelem yapısını" yine de "hareketliliğın ötesinde bir yerde temellendirmek"<sup>32</sup> istemesindedir. Varlıkbilimin, varlığın ilksel nedeninin bir hareketlilik değil zaman ve mekân ötesi önsel bir durağanlık olarak konumlandırılması gerektiğine ilişkin arzudur bu; ne var ki görünmez olan bile ayrınlığını bir an dahi koruyamamakta, Beden, kesintisiz metin m beden çatısı görüldüğü an değişmekte; bedenın kendine ait yasallığı, görünenle görünmeyen arası bir yarıktadır bir belirip bir yitmektedir. Öykünmenin özlediği taşıklaşmanın yasallığı bile asla kendini önsel olarak sabitleyememekte, varlığın işleyiş yasası zamansallıktan bağımsız gerçekleşmemekte, kendini zamana fırlatan varlık her an kendi kökenine ilişkin bir gecikmişliği imlemekte, bu gecikmişlik sürekli farklılık üretmektedir. Onun için asla sabitlenemeyen, çatısını ele verdiği an yeniden dönüşen bir şeydir varlık; her tekrar yeni bir başlangıca işaret etmekte, öykünme varlığın kendi tekrarına öykündüğü için ilkselliği bugüne açılan bir yarıktadır belirginleştirmekte, belirginleştirdiği an beliren şey kendini başkalaşım olarak ele vermektedir.

Zamansal bir gecikmenin ürünüdür tekrar; işte bu gecikme, kendini hem geçmişte hem bugünde ancak zamansal bir yarıktadır konumlandırabilmekte; Mithat Şen, bedenın işleyiş yasasını dile getirirken, farklılıklar yaratan varlığın kendi yasallığına öykünmektedir. İlksel olan beden değil, bedenın işleyişinde yatan yasallıktır; varlığın inorganik ve organik diye ayrışmadığı haline geri dönmek isteyen Şen onun bu haline asla geri dönemeyeceğini bilmekte, gerçekleştirdiği beden soyutlamasını bu yüzden açılan ve kapanan sayfaların akışkanlığına dönüştürmekte, ilkselliğın her tekrarı kendini hem aynı hem yeni ve farklı bir yüzüyle ele vermekte görünmeyi yeni bir maskesizlik halinde görünür kıldığı için varlığın ilkselliğini yine de gizlemekte, böylesi geçici bir görünme ancak Merleau-Ponty'nin üçüncü boyut dediği tür bir yarıktadır gerçekleşmektedir.

Onun için varlıkbilimin şaşırtıcı bir biçimde dilimizde henüz ismi olmadığını söylediği bütün isimlerle örtüşmektedir bu beden; varlığın isimlendirilemeyen, ama varlığından yüz çevrilemeyen ismidir bu; Derrida'nın zamansal gecikmişliğinin *différance*'i, Merleau-Ponty'nin *teni-*, Lacan'ın isimsiz bırakarak *la chose*, şey demeyi yeğlediği ilkselliği, Lévinas'ın *bütün olasılıklardan daha uzak, asla yeterince gelecek olamayan karanlık ışığı, ötekinin çıplak yüzüdür*.

Varlıkbilimin varlıkbilim olarak var olmasını sağlayan, ama onun öncesinde yatarak varlığın ayrılmışlığını imleyen bir şeydir Mithat Şen'in amaçladığı böylesi bir anonimlik; bedenın aldığı ve alacağı bütün biçimleri içermekte, varlıkbilimi aşmayı amaçlayan uzun bir Batılı gelenekle örtüşür görünmektedir. Bir yandan peçenin altında yatan ve okunmaması gereken sırdır bu. Öte yandan, asla bugünde var olamayan ilksel bir geçmişe işaret ederek bütün benzeşimleri doğuran şeye öykünmekte;

---

<sup>32</sup> Jean Laplace/Jean-Baptiste Pontalis, *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprung der Phantasie*, Frankfurt/M., 1992, s. 36; Panofski alıntısı için Wiesig, s. 73.

öykünme, görünmeyene seslenen sürekli bir çağrıya dönüşerek gerek öznenin özneliğinden gerekse nesnenin nesneliğinden vazgeçmektedir. Çünkü öykünme ediminin kökeninde öykünen bir özne değil, varlığın kendini dile getirme isteği belirlemekte, varlığın kendini dile getirme isteği karşısında öykünen öznenin edilgenleşerek kendi özneliğinden feda etmesi gerekmektedir. Nitekim "Diderot'nun dediği gibi" öykünen öznenin " 'hiçbir niteliğe' sahip olmama zorunluluğu" buradan kaynaklanmakta, çünkü "öykünen öznenin, öykünebilmesi için, henüz özne olmamış olması gerekmektedir... Demek ki" öykünen özne, "ilksel olarak açık ya da ilksel olarak 'kendinden geçmiş' –ek-statik- bir varlığa (*être*)... sahip olmak zorundadır."<sup>33</sup>

İşte öykünmeyle temsil arasındaki ayrım bu noktada kendini bir kez daha açık etmektedir: Varlığın varlığını ve yokluğunu, görünürlüğünü ve görünmezliğini görmezliğe gelen bir şeydir temsil; şeyleri düzene sokarak onlar üzerinde egemenlik kurmak istemekte, kendinden emin bir kaynağı imleyerek ona nesnellik ve gerçekçilik kazandırdığını, onu başkalaştırmadan dile getirdiğini, onunla örtüştüğünü söylemektedir. Bu yüzden kuşkusuz bir *insanı özneleştirme programıdır temsil*; böylesi bir özneleştirme programı içinde kendine sıradüzensel bir üstünlük bahşederek kendine dışsal olan bir şeyi imlediğini, ona ayna tuttuğunu addetmektedir. Böyle bakınca temsil, çifte bir soyutlama sürecinin ürünü olarak belirlemekte, bir yandan sahip olduğu öznemerkezcilikle dünyanın çoğulluğunu ve başkalığını aynı öznenin nesnesine indirger ve varlığın önsel sabitliğini saltık kılarken, öte yandan özne nezdinde şeylerin ortaklığını ve aynılığını vurgulamaktadır. Çünkü öznemerkezcilik, ancak varlığın hareketliliğini sabit bir durağanlığa dönüştürdüğü sürece kendini tekin hissedebilme, ancak varlığın başkalaşımını elinden aldığı zaman varlığı kategorize edip ona bir isim bahşederek görünürün görünmezliğin üstesinden gelebilmektedir. Çünkü kendini isimsizliğin değil, ancak isimlendirmelerin ortamında huzurlu hissetmekte, isimlendirmeleri soktuğu anlamsal ve sıradüzensel döngünün dünyayı dile getirdiğini zannetmektedir.

Oysa şeylerin kendine dönüşmek uğruna kaçınılmaz bir başkalaştırmadır öykünme; varlığın anonim, isimsiz varoluşu zaten ancak isimsiz bir hareketlilik halinde vücut bulabilmekte, resmin yüzeyini bu yüzden üçboyutlu bir hareketliliğe dönüştürerek kıran Mithat Şen, ona Merleau-Ponty'nin özlediği türden bir derinlik ve hareketlilik icazet etmekte, böylesi bir derinlik farklı zamanları aynı anda bir yarıktan içermektedir.

Nitekim bu tür ilksel bir hareketlilik yüzünden oyuklar ve çıkıntılar birbirleriyle yer değiştirmekte, bedenin gövdesiz organları bakan kişinin gözüne girmek için bir yandan birbirleriyle rekabet ederken öte yandan kendi içlerine girip çıkarak sürekli dönüşmekte, öykünme, "benzeştikçe kendinden farklılaşmakta, kendiliğindenliği başka bir kendiliğindenlik oluşturmaktadır."<sup>34</sup>

Öykünen mercinin kendine ait hiçbir özelliğe sahip olmaması ve kendini özne ve nesne ötesi bir yere taşıması zorunluluğu buradan kaynaklanmakta; öykünen kişi kendini ancak niteliksiz bir anonimliğe teslim ettiği sürece o anonimliğin farklı hallerine dönüşebilmekte; öykünme, ancak böylesi bir dönüşümle benzeşimi çifte katlayabilmektedir. Onun içindir ki böylesi benzeşimler artık benzeşimin kendi dışında hiçbir şeye benzememekte; benzeşim, anonim farklılıklar üretmektedir. Bu yüzden asla aynı özdeşliğin yeniden üretimi değildir öykünme; benzeşim görebilme yeteneği bir yandan benzeştirdiği şeye dönüşürken öte yandan benzeştirdiği şeyi sürekli bir dolayım halinde düşünmekte, varlık kendini her seferinde yeni bir yüzüyle ele verirken yine de maskesiz bir varlık maskesi ardında gizlenmekte, çünkü

<sup>33</sup> Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart, 1990, s. 122

<sup>34</sup> Lacoue-Labarthe, "Diderot. Le paradoxe et la mimésis", Gehbauer/Wulf içinde, *a.g.e.*, s.421



"derin olan her şey, maskeyi sevmekte", dahası "en derin şeyler, imge ve meselden nefret etmektedir."<sup>35</sup>

Dünyaya ayna tuttuğunu ve benzeştigi şeyi dile getirdiğini söyleyen imgelerle benzeşimi temsil etmek yerine, öykünmenin gittiği türden bir soyutlama varlığın gerçek yüzünü asla göstermeyeceğini bilmekte, çünkü garip bir çelişkiyle bütün yüzler ona ait olduğu için zaten varlığın kendine ait bir yüzü olmadığını söylemektedir. Böyle bakıldığında, özelliksiz, isimsiz ve yüz­süz bir anonimlikten soluklanmaktadır Mithat Şen'in gerçekleştirdiği öykünme; bunun için beden kendini ele verdiği an bile kendini tümüyle ele vermemekte, peçenin ardında yatan sırrı bir anlığına belirgin kılarken sonra hemen yine belirsizleştirmektedir.

Bütün başkalaşım­lar ona ait olduğu için varlığın soyutlaması onun ancak suretsizliğine tekabül etmekte; varlığın suretsizliği ikincil bir düzene değil, ancak Mithat Şen'in yaptığı gibi kendine döndürülerek kendine çevrildiği sürece maskesiz bir varlık bile kendini kendi maskesizliği ardında gizlemekte; öykünme, varlığı görünür kıldıkça sakınmakta; bu ise, ayrıksı bir biçimde, Anadolu sanatının önemli kısmını oluşturan İslami bir sanatın tevhid ilkesiyle örtüşmektedir.

İşte bu noktada Mithat Şen'in kendi içinden çıktığı coğrafya devreye girmekte, Şen varlıkbilimi sanki başka bir gelenekten, Anadolu-İslam geleneğinden gelerek kırar görünmektedir.

Çünkü, bir genelleştirmeye giderek İslami sanat diye bir sanattan söz edebilir ve Anadolu-İslam sanatını da bu kavrama dâhil edebilirsek, o zaman böylesi bir sanatın tevhid ilkesine göre çokluk birliği içinde zaten barındırmakta; hakikatin aşkın olduğu kurgulandığı için ona ancak öykünmenin edilgenliğine benzer bir vecd halinde ulaşılabil­mekte; böylesi edilgen bir vecd ise zaten öznenin kendinden feragatini gerektirmekte; özne, ebcet hesabı ve *ilm el-cifr* misali tanrıyı maskesiz gösterecek olan ismi ararken sürekli onun isimsiz varoluşunu dile getirmektedir. Çünkü kişinin kendi özneliğinden ödün vererek saltık varlıkla örtüştüğü ve varlığa ek­lemlendiği bir haldir vecd; bu yüzden İslami sanat, asla nesnelere temsil ederek onlar üzerinde egemenlik kuramayacağını bilmekte; olsa olsa nesnelere Worringer misali saltık soyutlamasına giderek onların tanrısal birliğine ermeyi istemektedir.

Böyle bakınca Klee'nin<sup>36</sup> ve Merleau-Ponty'nin diyeceği gibi nesnelere temsil edeceğine aslında görünmeyeni görünür kılmayı amaçlayan bir sanattır İslami sanat; Mithat Şen'in öykünmesiyle örtüşür görünen soyut dairevi bir hareket çizmekte, varlık -ister İslam hat sanatında, ister süsleme sanatında olsun— sonsuz labirentlerin evreninde görüldüğü an yine belirsizleşmektedir. Değil kendi özneliğinden, imlediği şeyin nesneliğinden bile ödün veren bir sanattır İslami sanat; ne -soyut resimde de varsayıldığı üzere- hat sanatının dünyaya ilişkin bir nesnesi bulunmakta, ne de nakkaş bozduğu ve yeniden kurduğu biçimleri ancak tek bir yüzüyle ele vermektedir. Değil mi ki "görünürden daha fazlasını görmeyi"<sup>37</sup> amaçlayan bir şeydir görmek; İslami sanat edilgen bir kendini vermeyle kendinden kurtularak kendi benliğinin ötesinde yatan bir birliğe işaret etmekte; bu yüzden kendini klasik Batı sanatının temsilinden öte bir yere sürüklemekte ve asla imgeselleşmemektedir. Nesneye dışsal olan ve onu varlığın bütünlüğünden koparan bir imgeyle onu temsil etme büyüksenmesine İslami sanat sanki asla düşmemekte, varlığın kendisini kendi soyutluğu içinde açık etmek istemektedir. Onun için sonsuz süslemelerin ve bezemelerin uzamında yaptığını sürekli yıkan, yıktığını yeniden kuran bir sanattır İslami

<sup>35</sup> Nietzsche, "Jenseits von Gut und Böse", *Kritische Studienausgabe* içinde, cilt 5, 40. bölüm.

<sup>36</sup> Sözcüğü sözcüğüne "Sanat, görünür olanı göstermez, görünür kılar," diye yazar Klee. Bkz. *Schöpferische Konfessionen. Form- und Gestaltlehre*, der. J. Spiller, Basel, 1971, cilt 1, s. 76.

<sup>37</sup> Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 311 vd.

sanat; suretten —ve ikondan- sakınan saltık soyutlamalar zamanı düzçizgisel değil, eşzamanlı yaşamakta; geometrik figürlerin aldığı biçimler, kişisiz bir anonimliğe dönüşerek "dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak..."<sup>38</sup> istemektedir. Nitekim bu nedenle düşünülüşünün aksine asla ikon yasağı getiren bir sanat değildir İslami sanat; tersine ikonları tanımamakta, onların girdiği temsil ilişkisinin nesnenin künhüne zaten vakıf olamayacağını düşünmekte, klasik Batı sanatının gerçekçilik iddialarını yalanlamaktadır.

Ne var ki, Worringer'in izinden gidecek olursak, böylesi bir soyutlama isteği, nesnelere görünüşteki rastlantısallığını aşarak onların ardında yatan yasallığı kavrama ihtiyacından soluklanmakta; böylesi bir ihtiyaç, rastlantısallıkların kuralsızlığını aşkın bir yasaya devrederek insanı dünyaya ilişkin her türlü tedirginlikten kurtarmaktadır.

Nitekim yalnızca doğaya uyum sağlayarak ona dönüşmeyi amaçladığı anda öykünme, doğanın dehşetine ve yabancılığına meydan okuyan bir içgüdüye dönüşmekte; doğal bir mekân içinde esriyen kişi kendi benliğini aşmakta, kendini anonim ve korunaklı bir sığınağa teslim etmektedir. Bilindiği üzere böylesi bir teslimiyet nedeniyle erişilen huzur aslında biçimlerin rastlantısallığından duyulan ürküyü güvenliğe dönüştürmekte, "yaşam ve hakikat, ancak anonimlikte gerçekleşir" görünmektedir.<sup>39</sup>

Oysa klasik Batı sanatı varlık öncesi bir hali değil, varlık sonrası isimlendirilmiş bir düzeni temsil etmeyi amaçlamakta; böylesi bir amaçla tümüyle çelişen İslami sanatsa varlığın kendi haline öykünerek varlığın yasallığını gözler önüne sermek istemekte; sanat yapıtıyla doğa, özneye nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak varlığın kendine seslenmekte; Merleau-Ponty'nin özlediği biçimde dünya ile beden, sanat ile yaşam, özne ile nesne arasında sınır getirmeyi görmektedir. Onun için sanki öykünmenin sanatla değil, varlıkla ilişkilendirildiği andır bu; İslami sanat sanki sanat yapıtıyla doğa yapıtı arasındaki ayrımı geçersiz kılmakta, öykünme, ilkselliğin kendine öykünmektedir. Nesnelere kendine dışsal değil, kendini nesnelere içsel olarak kurgulayan bir sanattır İslami sanat; dünyayı insana özgü bir düzene sokacağına sanki edilgenleşerek varlığın ayırım öncesi tenselliğinde yitmek istemektedir.

Böyle bakınca ilk anda bütün bir İslami gelenekle örtüşür görünür Mithat Şen. Değil mi ki o da doğayı temsil edeceğine doğa misali kendini yaratıcı bir ilkeye -*natura naturans*- dönüştürmekte, Riegl ve Worringer misali böylesi bir öykünme "doğanın kendi biçimlerini yaratması gibi ölü maddeden... yapıtlar oluşturmakta... o yüzden... doğayla yarışmaktadır... Doğanın ölü maddeyi biçimlendirme yasası, kristalleştirmedir."<sup>40</sup>

Bu yüzden Mithat Şen'in gittiği türden bir soyutlama ve öykünme, Worringer'in klasik Batı sanatını ilişkilendirdiği özdeşleşimin tersine sanki ilk bakışta böylesi bir İslami sanat bağlamında okunabilmekte; sanki Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği tensellik zaten İslam'da gerçekleşen bir gelenek olarak kendini ele vermekte; amaç, insanı doğaya dönüştürerek doğayı insansılaştırmak ve varlığın kendi çoğulluğunu ve geçirgenliğini dile getirmek olduğu an tensellik, İslam'a ilişkin bir öykünmeyle örtüşür görünmektedir.

<sup>38</sup> Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul, 1979, s. 33

<sup>39</sup> Alfred Döbblin, "Die Natur und ihre Seelen", *Die neue Merkur* içinde, 1922, sayı 6, s. 9. Benim anametininde biraz değiştirdiğim alıntının özgün hali şöyle: "Yaşam ve hakikat ancak anonimlikte."

<sup>40</sup> Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, der. Karl M. Swoboda ve Otto Pächt, Graz/ Köln, 1966, (1897/ 98), cilt 1, s. 22.

Böyle bakınca İslami sanat varlıkbilimin çözmeye çalıştığı bütün sorunları çözmüş görünmekte; çünkü öykünme "varlığın ham ve vahşi... önselliğini" benim ya da onun bedeni olarak değil, gözü yuvasından uğratan varlığın ayrışmamış teni olarak göstermekte, "bilinç ile nesne"<sup>41</sup> arasında ayırım getirmemektedir.

Nitekim onun içindir ki "gözü, görünen dünyanın merkezi yapan"<sup>42</sup> Batı anlamında bir perspektif İslami sanatta bulunmamakta; çünkü İslami sanat göz ile resmi, beden ile dünyayı karşıtlık olarak kurgulamamakta; bu yüzden görmeye ilişkin gerçekçilik iddialarında bulunarak dünyayı temsil etme gibi bir kaygı taşımamakta; varlığın derinliğinde yatan tekil ilkeye öykünmektedir. Yine onun için varlık sanki İslami sanatta her an yok olup her an yeniden yaratılarak karşılıklı bir söyleşiye katılmakta; çünkü varlık, asla suretini maskesiz ele vermediği için kendini görünür kılarken aynı anda görünmezleştirmektedir.

İşte *Beden, kesintisiz metin*, sanki bu yüzden yalnızca Merleau-Pontyvari bir derinliğe ve eşzamanlılığa değil, aynı zamanda İslami sanatın özlediği türden bir vecde de özenmekte; kaldı ki Mithat Şen, kendini zaten İslam'a ilişkin bir sanat geleneği içinde konumlandırarak yalnızca erilliği ve dışillliği değil, aynı anda varlığı ve yokluğu çifte katladığı beden metnini zaten klasik Osmanlı sanatı izdüşümünde gerçekleştirmektedir. Bilindiği üzere Mithat Şen'in peşlerinden gittiği kitap kapaklarında yer alan ve çoğu geometrik motifli kâğıt oymaların Anadolu-İslam sanatında uzun bir geleneği bulunmakta, böylesi bir gelenek kendi sınırlarının dışına çıkarak İran'a uzanmakta; geniş bir İslami sanat bağlamında okunmaktadır.

Söylenene açıklık kazandırmak gerekirse Mithat Şen'in altı yaprakta soyutlamasına gittiği beden, sanki "katı" ya da "katı'a" diye bilinen kâğıt oyma geleneğinin bütün özelliklerini içermekte, çünkü Osmanlı kâğıt oymacılığında eril oyma kâğıt kesildikten sonra başka bir yere yapıştırılan oymayken, dişil oyma kâğıdın içi oyulmuş kısmından oluşmakta, oymaların negatifi ve pozitif üst üste kapandığında birbirlerini tamamlamaktadır.

Ne var ki *Beden, kesintisiz metin*'in kendini Osmanlı kâğıt oymacılığı geleneği içinde konumlandırmasına karşın erillik ve dışillik bu metinde aynı bedene dâhil olmakta; yine de beden pozitif ve negatifi asla birbiri içine geçerek kendini tamamlayamamakta; kimi oyuklar kendi içlerine katlanmışken kimileri kendi üstlerine açılmakta; böylesi bir beden, sanki erillikle dışillğin ayrışmışlığını vurgulayacağına, onları ayrışmışlık öncesi bir yere taşımayı arzulamaktadır.

Onun için kesilerek eril ve dişil diye ikiye ayrılan bir bedene değil, beden henüz kesintiye uğramamış ve oyuklarla çıkıntıların henüz ayrışmamış olduğu bir hale özenir gibidir bu metin; ilginç bir biçimde, tevhid ilkesiyle çelişircesine birliğin çokluğuna değil birliğin ayrışmamış haline öykünmekte; yine de erillikle dışillliği aynı bedende içermesine karşın böylesi bir ayrışmamışlığın olanaksızlığını bilmekte; aynı beden organları birbirlerine kavuşarak bir türlü birbirleri içinde esriyememektedir.

---

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 253 ve 257.

<sup>42</sup> John Berger, "Avrupa sanatına mahsus olan ve ilk kez Rönesans'la birlikte yerleşen perspektif göreneği her şeyi bakanın gözüne merkezler. Bu işaret kulesinden gelen ışına benzer - yalnız, ışığın içerden dışarı seyahat etmesi yerine, görünüşler içeri doğru yol alır. Görenekler bu görünüşlere gerçeklik der. Perspektif, tek gözü, görünen dünyanın merkezi yapar. Bir zamanlar evrenin nasıl Tanrıya göre düzenlendiği düşünülüyor idiyse, aynı biçimde, şimdi de görünen dünya izleyiciye göre düzenlenmektedir," der. John Berger, *Görme Biçimleri*, İstanbul, 1995, s. 16.

Garip bir alay gibidir bu haliyle bu beden; bir yandan beden kesintisizliğine özenmekte, öte yandan isimlendirilen bu kesintisizliği altı yaprakta keserek Osmanlı kâğıt oymacılığını çifte katlamakta, içinden çıktığı geleneği başka bir yere taşımaktadır.

Şunu demek istiyorum: Malum olduğu üzere kat' eden, kesen ve durduran bir sanattır Osmanlı kâğıt oymacılığı; "katı'a" sözcüğünün kökeni de kesmeye ve kesilmeye değin uzanmakta; oysa içinden geldiği bu geleneğin izini sürer görünen Mithat Şen bu geleneğe üç aşamalı bir oyun oynamakta, önce kesintili bir beden metnini *Beden, kesintisiz metin*'e dönüştürüp erilliği ve dişilliği aynı bedene dâhil ederken, sonra erillik ve dişillik ötesi bu bedeni kendi içinde keserek ilk başta örtüşür görüldüğü bütün bir geleneği ters yüz etmektedir.

Bedeni erillik ve dişillik karşıtlığından kurtarır kurtarmaz bedeni kendiyi ayrıştırarak onu altı farklı yaprağa kesen Mithat Şen, bedene gözün eşzamanlı algılayabileceğinden fazlasını yüklemekte, kübün altı yüzeyi misali beden altı yaprağının aynı anda okunmasını arzulamaktadır. Ne var ki kübün yalnızca altı yüzeyinin bulunmasına karşın Mithat Şen kullandığı altı yaprağın on iki sayfasını da doldurmakta, kâğıtta altı yaprağı çifte katlayarak beden eşzamanlılığına ilişkin algıyı daha da zorlaştırmaktadır. Böyle bakınca kübün altı yüzeyinin aynı anda algılanması zaten olanaksızken Mithat Şen sanki kübün altı iç yüzeyine de dikkat çekmekte, varlıkbilimcilerin zaten görünürle görünmeyen arasında konumlandırılan küp örneğini bir kez daha çifte katlamakta, içerisi ile dışarıyı arasındaki ayrımları bir kez daha yarmaktadır. Onun için bir yandan Merleau-Ponty'nin özlediği derinliği resimsel bir yüzey yerine altı beyaz yaprağın akışkanlığı içinde gerçekleştirirken öte yandan İslam sanatına ilişkin bir eş-zamanlılığı kırmakta; beden eşzamanlılığına ivme kazandırarak beden sayfalarını eşzamanlılıkla ardışıklık arası bir yarıktaki konumlandırmaktadır.

Çünkü beden altı yaprağı, varlıkbilimcilerin sevdiği küp örneğinde olduğu gibi aslında asla aynı anda algılanamamakta; bir kübü gördüğünü iddia eden kişi, aslında kübün altı yüzeyini asla aynı anda görememekte; o yüzden bu deneyim ister istemez "ister geçmiş, isterse gelecek olsun, başka bir deneyime gönderme"<sup>43</sup> yapmaktadır.

Nitekim bu nedenle aslında *Beden, kesintisiz metin* içinde yer aldığı geleneğe üç aşamalı bir oyun oynamakta; çünkü üçüncü aşamada beden gönderme yaptığı görünmez deneyimi sanki altı beden yaprağının kapağını oluşturan iki beyaz sayfa ile gözler önüne sermekte; eşzamanlı algılanması olanaksız bedeni daha da görünmezleştirmektedir. Böyle bakınca beden altı yaprak ya da on iki sayfa değil on dört sayfa içinde devinir görünmekte; ne var ki beden ardında yatan iki beyaz sayfa bedeni sonsuzluğa doğru çekerken aslında beden altı yaprak içinde devinme olasılığını oluşturmakta; beden sonsuzlukla sonluluk arası çerçevesini belirlemektedir.

Bu yüzden İslami sanatın aşkınlığı içkinlikle, eşzamanlılığı ardışıklıkla ilişkilendirilmekte; böylesi bir yarılma, bedeni görünürle görünmeyen arası bir yere taşımaktadır.

Sanırım bu yüzden varlıkbilim geleneğinin uzağında yer alan bir coğrafyadan, Anadolu-İslam kültürünün egemen olduğu bir uzamdan gelerek varlıkbilimi aşma doğrultusunda bir adım atıyormuş gibi görünen Mithat Şen, aslında gerçekleştirdiği yarıktaki varlıkbilimle İslami geleneği buluşturmakta, her ikisini de onların öncesinde yatan bir yere çevirmektedir.

---

<sup>43</sup> Descombes. *a.g.e.*

Bu yüzden ilginç bir karşılaşma alanıdır Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i: bir yandan aşkın bir ilkeye öykünmekte, öte yandan bu ilkeyi asla varlıkbilimin ya da İslam'ın yaptığı gibi zamansızlık ve sonsuzluk kavramlarıyla ilişkilendirmeyerek zamanda bir yarık açmakta; aşkınlığı bir durağanlık değil, akışkanlık olarak konumlandırmakta; Merleau-Ponty'nin varlıkbilimi aşma çabasıyla örtüşen bu yarıktaki görünürle görünmeyen arasındaki o belirsiz izi sürmektedir. Çünkü Mithat Şen'in ilksel bedeni kendi zamansal parçalanmışlığından soluklanmakta; böylece klasik Batı düşüncesinin sunduğu uyumluluk bir yana, İslami sanatın ve düşüncesinin sunduğu sonsuzluk yanılısamasının da uzağında durmakta; sonsuzluk sonluluğun, zamansızlık zamanın eşiğinde konumlanmaktadır.

Varlığın zamansal kırılmışlığına ilişkin böylesi bir yarık, içinde yer alır görüldüğü geleneği çifte katlayarak ilkselliği kendi yarılmışlığına çevirmekte; sanki yalnızca varlıkbilimi değil, tevhid ilkesini de ters yüz etmektedir. Çünkü son kertede tevhidin çokluğu birliğe taşımaya amaçlayan bir ilke olmasına ve Mithat Şen'in de erillikle dışillik çokluğunu onların ötesinde bir birliğe taşır gibi yapmasına karşın Şen aslında İslami gelenekte eşyanın künhüne varmak denen halin saltık soyutlamalarla kendini asla ele veremeyeceğini bilmekte; aşkırdığın kusursuzluğunu elinden alarak onu yoksun bir aşkınlığa taşımakta, zamana bağlı kılmaktadır.

Çünkü klasik Batı sanatıyla tümüyle çelişse bile tevhid kendini kesintili bir ilke olarak ele vermekte; dünyaya ilişkin ayrılmışlıkları ister istemez tanımlayan, asla kendini isimsiz bir anonimliğe teslim etmeyen, anonimliği kendi suskun anlamıyla baş başa bırakmayan, anonimliğin bile bir isminin olması gerektiğini düşünen bir ilke olarak görünmektedir. Çünkü tevhiden hareket eden İslami sanat gerçek aşkınlığın kendine öykündüğünü düşündüğü için aşkınlığın hallerini parçalayıp bozar, yeniden bir araya getirir ve yeniden yıkarken aslında bir yandan anonimliğin kendi gerçek yüzünü ele vermesini dilemekte, öte yandan kendi özneliğinden gerçek anlamda feragat ettiğini düşünmektedir.

Kuşkusuz dünyaya müdahale ederek onu perspektif sayesinde düzene sok- masa ve "Batılı temsil sanatlarında yaygın biçimde gözlenen figür-arkaplan (zemin) ayırımına göre kurulmuş bir beden"den<sup>44</sup> hareket etmese bile İslami sanat da beden ile dünya, öz ile görüntü arasındaki ayrımı aşmaya çalışırken varlığın dünyada ve bedendeki yansımalarını isimlendirmekte; varlığa ilişkin dünyasal özellikleri belirleyerek onları anlamsal bir döngüye sokmaktadır. Bu yüzden figürarkaplan ayırımını getirmeye görüne bile varlığın ilkselliğiyle dünyasallığı arasında sıradüzensel bir ilişki kurmakta; varlığın dünyadaki yansımaları arasında kesinkes bir sınır çizmektedir. Şunu demek istiyorum: İslami sanat bir yandan varlığın erillik ve dışillik ötesi sonsuz ve sınırsız bir bütünlüğünün olduğunu iddia etmesine karşın öte yandan bu bütünlüğün çokluğunu vurgularken onu yine de ayrıştırmakta; böylesi bir ayrıştırma, varlığı anlamsal bir döngüye sokarak böylesi bir döngüye aşkınlık bahşetmektedir. Tevhid ilkesine göre birbirlerini tamamlamalarına karşın ayrılmışlıklarını sonsuza değin sürdüreceği olan varlık halleridir erillik ve dışillik; o yüzden onların saltık soyutlamalarıyla bile varlığın anonimliğini elinden almakta, çünkü kendini dünyaya fırlatan varlık, dünyasal döngüde sıradüzensel bir ilkeye göre örgütlenmekte; üstelik böylesi bir örgütlenme, saltık ve ilksel bir düzenin yansıması olduğu gerekçesiyle meşrulaştırılmakta; çünkü varlığın zaman ve uzam ötesi değişmez bir kimliğinin olduğu iddia edilmektedir. Dolayısıyla tevhid ilkesinden hareket eden İslami sanat görünen dünyayı yine de ikincil bir iktidar ilişkisine göre belirlemekte; üstelik bu belirlemenin aşkın bir ilkeden soluklandığını söylemektedir.

---

<sup>44</sup> Berger, *a.g.e.*, s. 16.

Çünkü ilginç bir biçimde aslında İslami sanat varlığın kendi ilkselliğine öykündüğünü düşünürken önsel olarak varlığın ilkselliğini zaten ikincil bir düzene göre isimlendirmiş bulunmakta; öykünmenin özelliksizliğini ve niteliksizliğini öykünmeden alarak anonimliği önceden belirlemiş olmaktadır.

Böyle bakınca Mithat Şen, en azından iki nedenle tevhid ilkesinden hareket eden bir öykünmenin olanaksızlığını göstermekte; bir yandan anonimliği kendi isimsiz haline bırakmak istemesine karşın öte yandan böylesi bir arzunun olanaksızlığını imlemekte; öznenin öykündüğü an kendinden feragat eder gibi yapmasına karşın yine de kendini kendi farklılığıyla ortaya koyduğuna işaret etmektedir.

O yüzden özdeşlik ve farklılık arası bir yarıktan artık resim bile denemeyecek bir görselliğin görüntüsünü çizmekte; bir yandan ilkselliğin resmini yapar görünürken öte yandan ilkselliği farklılığın izi olarak ortaya koymakta; ilkselliğin sürdüğü ize ulaşmak uğruna altı beyaz yaprak içinde resmin yüzeyini sanatçının yüklediği bir alan olmaktan çıkarmakta; alanı boşaltarak bedeni bedene ilişkin özelliklerden olduğu gibi resmi de resme ilişkin özelliklerden indirgemektedir. Şunu demek istiyorum: Boş, beyaz bir alanı dolduracağına, Mithat Şen boşluğu ve beyazlığı yüklemelerden kurtararak kendi başına bırakmak istemekte, onun için yüzeyi boşluğa ve beyazlığa ilişkin anlamlandırmalardan temizlemektedir. Bu, bir anlamda sonradan değil, önceden var olan bir şeyin resmini yapma gayreti içinde saltık bir indirgemeye gitmek demektir. Bu yüzden Mithat Şen yalıtılmış bu beyaz soyutlama içinde aslında imlediği ilksellekle kendi kesintisiz bedenini tersine çevirmekte; model ile kopya arasındaki ilişkiyi ters yüz etmekte; ilkselliğin bedenini, ilksel bir ayrışma -varlığın kendi yoksun yasası- olarak ele vermektedir.

Oysa İslami sanat -onu önsel olarak isimlendirmiş olsa bile- nesnenin kişiliksiz olduğunu ve öznenin öykündüğü an öykündüğü şeyin kendisine dönüştüğünü varsaydığı için artık yalnızca aşkınlığın soyutlamasını dile getirdiğini düşünmekte, öykünerek bir yandan aşkınlıkla arasını açarken öte yandan kendini kendi başkalığıyla ortaya koyduğunu görmezliğe gelmektedir.

Öykünmenin çelişkisi, öykünen öznenin özneliğinden feragat edebilmesi için önce kendini kendi farklılığıyla ortaya koyma zorunluluğundan kaynaklanmakta; o yüzden böylesi bir farklılığı çokluğun altında yatan birliğe geri götürerek özdeşliği vurgulamak isteyen İslami sanatın tersine varlığı gözler önüne seren Mithat Şen aslında onun yoksunluğuna işaret etmekte; Anadolu-İslam sanatı içinde yer alır gibi yapmasına karşın içeriden böylesi bir geleneği kırarak çifte katlamakta; onu kendi zamansal yarığına taşımaktadır.

O yüzden ilkselliğe ilişkin belirsizliğin egemen olduğu bu yarıktan varlıkbilimle İslam'ın düşünce geleneğini buluşturarak nasıl erillik ve dişillik öncesi bir ayrışmamışlığa öykünmek istiyorsa, ilginç bir biçimde "Doğu" ve "Batı" gibi ayrımların da öncesine uzanarak sanki böylesi karşıtlıkları birbirine kırdırmak istemektedir.

O yüzden resmin yüzeyinin temizlendiği bu metinde Mithat Şen yalnızca bedeni bedene ait bütün imgelerden yalıtılmakla yetinmeyip "Doğu" ve "Batı" gibi bir karşıtlığın kendisini de imge ötesi bir uzama taşımakta; böylesi ilksel bir uzamın isimsizliğine öykünerek onu asla dünyanın ikincil düzenine ilişkin bir döngüye çevrimlememeyi dilemektedir.

Çünkü İslami sanatın arzuladığının aksine asla bildik ve günün birinde ismi bulunacak olan bir şey değildir varlığın ayrışma öncesi hali; böylesi bir isimsizlik Worringer'in sözünü ettiği korunaklılığı *unheimlich* bir ilksellik ile ilişkilendirmekte; Mithat Şenin saltık beden soyutlaması, bu tekinsiz ilkselliğin ardında onun tekinsizliğini aşmayı amaçlayan saltık bir sığınak aramamakta; böylesi savunmasız bir öykünme, kendini gerçek bir isimsizliğe dönüştürmek isterken isimsizliğin görüldüğü an görünmezleşen bir yarıta gerçekleşeceğini bilmektedir.

Nitekim bu nedenle böylesi bir metin İslam'a ilişkin bir bağlamın içinde yer alarak onun içsel yapısını çifte katlamakta, çünkü bilindiği üzere ister Batı'da ister Doğu'da olsun "benzeşim ilkesinden hareketle insan doğayı isimlendirmekte; her isimden bir imge üretmekte";<sup>45</sup> ne var ki varlığın saltık yasallığını arayan İslami sanat, öykünerek ürettiği soyutlamanın bir imge olmadığını söylemektedir. Temsilden kaçınarak dünyanın saltık ilkselliğine dönüştüğünü düşündüğü, kendi geometrik ve arabesk soyutlamasına imgesel bir bağlamda değil ilkselliğin suretsizliği bağlamında yaklaştığı, imge ile ilksellik arasındaki ayrımı görmezden geldiği, böyle bir ayrımın ortadan kalktığını sandığı için kendini korunaklı hissetmektedir.

Diğer bir deyişle öykündüğü şeyin kendisine öykündüğünü düşündüğü için Mithat Şen'in çifte katladığı İslami sanat, ilkselliği isimlendirerek onu an- bir döngüye sokmadığını kurgulamakta, benzeştirdiği şeyin ilkselliğin yasallığını dile getirdiğini düşünmektedir. Böyle bakıldığında bir anlamda klasik Batı sanatının düştüğü hataya düşmekte; öykünmeyi temsil edilen bir nesneye bağlamasa bile, öykünen soyutlamanın öykünülen ilkselliği görselleştirdiğini düşünmektedir. Görünen ile görünmeyen, imge ve öz arasındaki ayrımın aşıldığı tekin bir uzamda eylemektedir İslami sanat; tevhid ilkesinin sunduğu bu sığınak ilkselliği ilişkilendirdiği sonsuzluk ve zamansızlık ilkesiyle dünya ile varlık arasındaki ayrımı aşarak Batı felsefesinin klasik karşıtlıklarını aşkın bir aynılık uzamına taşımaktadır.

Oysa öz ile görüntü, beden ile dünya, göz ile resim arasındaki ayrımların aşıldığı değil, geçirgenleştirildiği bir metindir Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i, bu yüzden bütün bu karşıtlıkların isimsiz, anonim geçirgenliğine dönüşmeyi arulamakta, temelde "ne saf bir aşkınlığın ne de saf bir kurbanın"<sup>46</sup> olduğunu kurgulamaktadır.

Çünkü söz konusu ayrımları aşmak yerine onların arasındaki sınırı eşige dönüştürerek geçirgenleştirmek demek, dünya ile bedeni, öz ile görüntüyü birbirine eklemeyerek onları karşıtlıklar ötesi bir yarığa taşımak ve bu yarığın aslında görünen ile görüntü arasındaki -kesintili- ayrımdan soluklandığını bilmek demektir.

Çünkü aslında *Beden, kesintisiz metin*'in her görüntüsü bir yandan görünmeyi görünür kılarken öte yandan kendi de bir görüntü arz etmekte; böylesi bir ayrım, görünenle görüntü arasındaki özdeşliği değil farklılığı belirginleştirmektedir.

Oysa böylesi bir farklılık İslami sanat bağlamında görmezden gelinmekte, çünkü saltık soyutlamaların uzamında esriyen kişinin kendini görünen ve görünmeyen, görüntü ve görünen arası bir yarıta değil, onları aşan bir ilksellikte konumlandığı varsayılmaktadır. Doğanın bedenini devamı olduğu düşünüldüğü için İslami sanatta bedene ilişkin anlamlandırmalar ve isimlendirmeler doğaya ve

<sup>45</sup> Octavio Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt/ M., 1991, s. 27.

<sup>46</sup> Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, München, 1997, s. 95.

ilkselliğe ilişkin isimlendirmeler olarak görünmekte; öykünme, kaçınılmaz olarak yine ilkselliğin kendine değil, onun isimlendirmelerine öykünmektedir.

İşte bu nedenle İslami sanat gerçekleştirdiği soyutlamayla bile kaçındığı imgesellikten asla kurtulamamakta, kendini Merleau-Ponty'nin anladığı türden "suskun bir sanat" olarak konumlandırılmamakta, çünkü ilkselliğin kendine ait bir dile sahip olduğunu, İslami sanatın ilkselliğin diliyle örtüştüğünü düşünmektedir. Oysa bilindiği üzere "dili kendi ilksel anlamlandırma eylemi içinde anlamak istiyorsak eğer, sanki hiç konuşmuyor gibi yapmamız... onu bize ifade ettiği şeye geri götürün bir indirgemeye tabi tutmamız... ve... dile sağrıların yaklaştığı gibi yaklaşarak dil sanatını ona yaslanmayan öteki anlatım sanatlarıyla karşılaştırmamız, onu bu suskun sanatlardan biri olarak görmeyi denememiz gerekmektedir."<sup>47</sup>

Tam da bu nedenle varlıkbilimi İslami sanatla karşılaştıran ve her ikisinin de ötesinde yatan bir anonimliğin izini sürmek isteyen bir metindir *Beden*, kesintisiz metin, nasıl bir bedene değil bedenine ulaşmak istiyorsa, konuşulan ve görüntülenen bir dilin değil ilksel dilin kendine ulaşmak istemekte; onun için -geniş anlamında- dili anlamsal döngülerden kurtararak onun benzeşim özelliklerini elinden almayı, benzeşimin kendine dönüştürmeyi kurgulamaktadır. Nitekim resmin yüzeyini resme ilişkin bir yüzey olmaktan çıkartıp yüzeyi dolduracağına boşaltması, ilkselliğin diline ilişkin duyulan bu kaygıdan kaynaklanmaktadır. Çünkü Mithat Şen bedeninin yasallığını hiçbir ikincil düzene çevrimlenmeyen bir yasallık olarak temellendirmeyi istemekte; onun için bedeninin ilksel dilini kendi başına bırakarak onun kendi suskun anlamını kendinin söylemesini özlemekte; bu yüzden değil bedeni temsil etmekten, aslında bedene öykünmekten bile vazgeçmek istemektedir.

Ne var ki böyle yaparak bu isteğin aslında olanaksızlığını imlemekte; o yüzden kendini içinde konumlandığı coğrafyanın öykünmecilik ilkesini de gözler önüne sermekte; böylesi bir öykünmeciliğin bile ilkselliği önsel olarak isimlendirdiğini söylemektedir. Nitekim ilginç bir biçimde gerek varlıkbilimsel gerekse İslami bir geleneği çifte katlayarak onları ilkselliğe çevrimleyen bir indirgemeye tabi tutması, Şen'in ilkselliğin kendi anonim diline ilişkin duyduğu arzudan kaynaklanmakta; ancak saf beyaz ve kesintisiz bir metin olmayı arzulayan *Beden*, kesintisiz metin yine de anonimliğin kesintisizliğine değil, kesintisizine işaret etmekte; çünkü sanat ile dünya, beden ile varlık, inorganik madde ile organik madde arasındaki ayrım var olduğu sürece böylesi bir beden bile kendini onların arasındaki bir yarıktaki konumlandırabilmektedir.

Yine de böylesi bir yarık kendini ara bir bedenselliğin organı gibi bir şey olarak ele vermekte; çünkü kendini anonimliğe teslim etmek isteyen beden bedenselliğinden feragat ederek özelliksiz ve belirsiz kalmaya öykünmekte, diğer bir deyişle Mithat Şen isimlendirmeye ilişkin bir feragatin, ancak "dil kendini ortaya koymadığı sürece kusursuzlaştığını" düşünmektedir.

Tam da bu nedenle varlıkbilimi İslami sanatla karşılaştıran ve her ikisinin de ötesinde yatan bir anonimliğin izini sürmek isteyen bir metindir *Beden*, *kesintisiz metin*; nasıl bir bedene değil bedenine kendisine ulaşmak istiyorsa, konuşulan ve görüntülenen bir dilin değil ilksel dilin kendine ulaşmak istemekte; onun için – geniş anlamda – dili anlamsal döngülerden kurtararak onun benzeşim özelliklerini elinden almayı, benzeşimin kendine dönüştürmeyi kurgulamaktadır. Nitekim resmin yüzeyini resme ilişkin bir yüzey olmaktan çıkartıp yüzeyi dolduracağına boşaltması, ilkselliğin diline ilişkin duyulan bu kaygıdan kaynaklanmaktadır. Çünkü Mithat Şen bedeninin yasallığını hiçbir ikincil

---

<sup>47</sup> Merleau-Ponty, *Prosa der Welt*,. 68; italikler bana ait.



düzene çevrimlenmeyen bir yasallık olarak temellendirmeyi istemekte; onun için beden ilksel dilini kendi başına bırakarak onun kendi suskun anlamını kendinin söylemesini özlemekte; bu yüzden değil bedeni temsil etmekten, aslında bedene öykünmekten bile vazgeçmek istemektedir.

Ne var ki böyle yaparak bu isteğin aslında olanaksızlığını imlemekte; o yüzden kendini içinde konumlandığı coğrafyanın öykünmecilik ilkesini de gözler önüne sermekte; böylesi bir öykünmeciliğin bile ilkselliği önsel olarak isimlendirdiğini söylemektedir. Nitekim ilginç bir biçimde gerek varlıkbilimsel gerekse İslami bir geleneği çifte katlayarak onları ilkselliğe çevrimleyen bir indirgemeye tabi tutması, Şen'in ilkselliğin kendi anonim diline ilişkin duyduğu arzudan kaynaklanmakta; ancak saf beyaz ve kesintisiz bir metin olmayı arzulayan Beden, kesintisiz metin yine de anonimliğin kesintisizliğine değil, kesin-tisine işaret etmekte; çünkü sanat ile dünya, beden ile varlık, inorganik madde ile organik madde arasındaki ayrım var olduğu sürece böylesi bir beden bile kendini onların arasındaki bir yarıta konumlandırabilmektedir.

Yine de böylesi bir yarık kendini ara bir bedenselliğin organı gibi bir şey olarak ele vermekte; çünkü kendini anonimliğe teslim etmek isteyen beden bedenselliğinden feragat ederek özelliksiz ve belirsiz kalmaya öykünmekte, diğer bir deyişle Mithat Şen isimlendirmeye ilişkin bir feragatin, ancak "dil kendini ortaya koymadığı sürece kusursuzlaştığını"<sup>48</sup> düşünmektedir.

---

<sup>48</sup> Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 34. Alıntının özgün hali şöyle: "Biri... kendini dilselleştirmeyi öğrendiği zaman, göstergeler unutulmuş geriyeye anlam kalır; anlaşılabilir dilin kusursuzluğu, onun kendini ortaya koymamasından kaynaklanmaktadır."