

# "Başkayer"den Büyüklerle Masallar

HALE TENGER'İN ALTINDA, HAYAT, ÖLÜM, AŞK VE ADALET İLE SURET, ZUHUR, TEZAHÜR BAŞLIKLİ ÜÇ FARKLI SESLİ YERLEŞTİRMESİNDE KARŞIMIZA ÇIKAN KADIN SESİNİN YANKISI ÜZERİNE...

## NERMİN SAYBAŞILI

**Görseller:** Sanatçının, Galeri Nev İstanbul ve Green Art Gallery'nin izniyle.

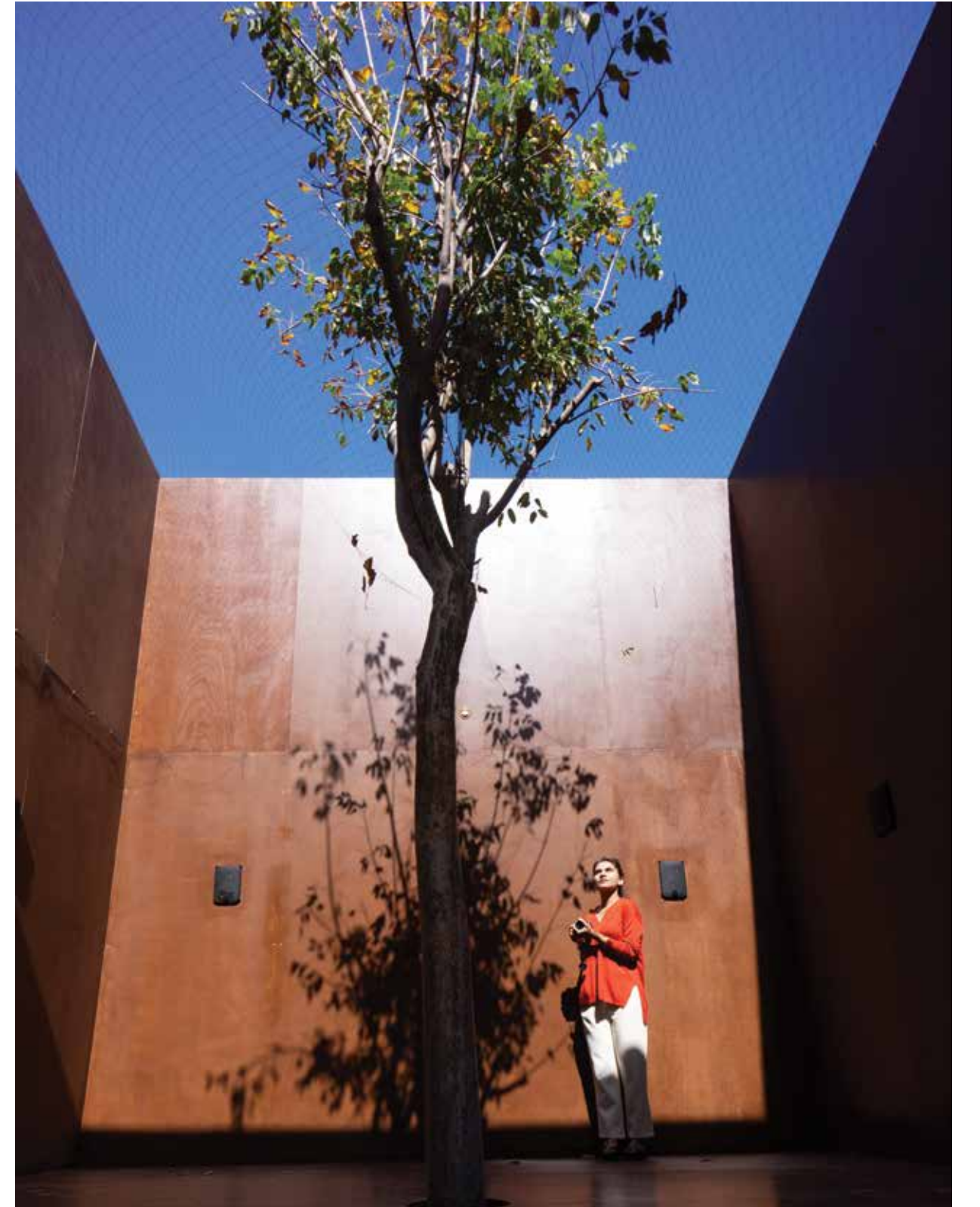
Doğanın sükûnetiyle kültürün gürültüsünü buluşturacak bir cennet vaadinin arketipi olan Orpheus mitinin en can alıcı noktalarından biri, çalgısıyla kaplanları büyüleyen, ezgisiyle taşı ve meşe ağaçlarını dans ettiren, sadece kralları değil ölü ruhları bile cezbeden şiirin ve müziğin yalvacı Orpheus'un gözlerine yenik düştüğü andır. O tek bir an doğa ile kültür arasındaki kapanmaz yarığın sonsuz olacağına sarsılmaz işarettir çünkü.

Mite göre Orpheus, Hades'in tutsağı olan karısı Eurydike'yi yeraltından yer üstüne çıkarmak üzereyken çok sevdiği eşine kavuşmanın heyecanı ile yeraltı tanrısı Hades'e verdiği sözü bir an için unuttur ve arkasından gelip gelmediğinden emin olabilmek için gerisindeki Eurydike'ye bakar. Bir gümbürtüdür kopar. Orpheus'un tek bir bakışı sevdiği kadını ölümler diyarına geri göndermiş, onu sonsuza kadar yeraltının karanlık dehlizlerine mahkûm etmiştir. Ondaki geriye ise Orpheus'un ağzından düşürmediği ağıdı ve bu ağıdın yankısı kalır. Fikrimce bu kadim ağıt, Hale Tenger'in son dönemde gerçekleştirdiği mekâna özgü sesli yerleştirmelerinde fısıldayan kadın sesinde yankılanmaktadır.

Bu yazıda Tenger'in *Altında* (2018), *Hayat*, *Ölüm*, *Aşk ve*

*Adalet* (2018) ile *Suret*, *Zuhur*, *Tezahür* (2019) başlıklı üç farklı mekâna özgü sesli yerleştirmesinde karşımıza çıkan fısıldayan kadın sesinin, işitsel bir fazlalık, sözsel bir tortu olarak yeryüzünde yerini aramakta olan "istisnai bir ses (dil)", "artık bir beden" olduğu fikri üzerinden yola çıkacağım. Her üç çalışmada da geleneksel sinemada yaygın bir kullanım alanı bulmuş olan erkek anlatıcı yerine kadın anlatıcı vardır. Sesi yankılı bir fısıltı şeklinde çıkan bu anlatıcı, görünür olana tümüyle hâkim bir konumu mesken edinmiş erkek anlatıcı gibi sözü/bilgiyi kalın ve tok, kimliksiz sesiyle aktarmaya yeltenmez. Tersine farkın duyulmasına imkân veren bu yankılı ses, Pascal Bonitzer'in sözcükleriyle ifade edecek olursak, "pürüzlü"dür: "Şive –çünkü eleştirel dinlemenin takıldığı sesin bu pürüzdür (sıyrarak geçen ışığın bir yüzeyin pürüzüne, boyanmış bir tuvalin 'maddesi'ne takılması gibi)– evet, şive de algılanır... Söylemin pürüzlerinden, hakikatten sıyrılmak mümkün değildir ('düz'lükte bile)."<sup>1</sup>

Daha genel olarak bakıldığında ise bu çalışmalar bir ölçüde bizzat insanın yarattığı ekolojik krizin aşılması için gerekli olan "ontolojik dönüş"ün yalnızca benlik ile öte-



Hale Tenger, *Altında*, 2018. Ses içeren açık hava yerleştirmesi, çelik konstrüksiyon, oluklu demir sac, marın kontrplak, ağaç, ses sistemi, 670 x 450 x 590 cm. Yerleştirme görüntüsü: The Yard, Alserkal Programming, Dubai.



Hale Tenger'in *Altında*, *Suret*, *Zuhur*, *Tezahür*, ve *Hayat*, *Ölüm*, *Aşk* ve *Adalet* eserlerinin videolarını izlemek için QR kodu okutabilirsiniz. Sanatçının izniyle.





Hale Tenger,  
Suret, Zuhur, Tezahür, 2019.  
Ses yerleştirme; ultrason yönlü  
ses hoparlörü, 1'02".  
Yerleştirme Görüntüsü:  
16. İstanbul Bienali, Sofronios Köşkü  
(Taş Mektep), Büyükkada

Sonraki sayfa:  
Hale Tenger,  
Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet, 2018.  
Ses yerleştirme; ultrason  
yönlü ses hoparlörü, 1'02".  
Yerleştirme Görüntüsü: "Sessizlik",  
Cappadox, Balkandere Vadisi,  
Kapadokya.

ki, erkek ile kadın, doğa ile kültür, ayna ile göz, köle ile efendi, beden ile akıl gibi ikili karşıtlıkların aşılmasıyla değil, "insan" ile "insan-olmayan" arasındaki ikiliğin bertaraf edilmesiyle mümkün olabileceğini düşündürür. İnsan-merkezci ve insanbiçimci dünyanın dayandığı eril tahakküm doğayı/kadını çifte öteki olarak işaretlemişken Tenger, çeşitli sömürgecilik, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve sınıf tahakkümü tarihlerinde doğanın "öteki" olarak araçsallaştırılmasını sorgular. "Öteki"nin sahiplik ilişkisinden kopma imkânını ararken de başkahraman olarak karşımıza kadın sesi çıkar. Başkahramanımız kendisi görülmeyen ama duyulan bedensiz bir ses, daha doğru bir ifadeyle, bir yankı olarak doğanın kültürleştirilmesini olduğu kadar kültürün do-

ğallaştırılmasını da sorgulamamıza imkân verecek masallar anlatır bizlere.

### Masallaştırma

Tenger'in performatif kadın sesinde cismanileşen kurgusal hikâyeleri, Donna J. Haraway'in "spekülatif masallaştırma" olarak tariflediği anlatım modeli bağlamında değerlendirilebilir. Haraway, bilimsel olan ile kurgusal olan, dilsel (söz) ile dilsel-olmayan (ses) arasındaki sınırları reddederken bilimkurgunun (sciencefiction) kısaltılmışı olarak kullanılan SF (ya da Türkçesi BK, BilimKurgu) ibaresini "spekülatif masallaştırma" (*speculative fabulation*) olarak yeniden tanımlar. Bu yöneme ilişkin olarak şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız



önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir. Hangi hikâyelerin dünyalar ürettiği, hangi dünyaların hikâyeler ürettiği önemlidir."<sup>2</sup>

Tenger'in çalışmalarında karşımıza çıkan kadın sesi Haraway'in kavramsallaştırdığı anlamda "başkayer"den (*elsewhere*) bir nefestir: "Kuramdan beklediğimiz, doğayı doğrudan görmeyi ve yerleştirmeyi [*si(gh)ting*] yasaklayan amansız bir yapaycılığın içinden hareket ederek, bizi adını basitçe "başkayer" [*elsewhere*] koyabileceğimiz bilimkurgusal, spekülatif olgusal bir BK mekânına yöneltmesi, en kabasından da olsa bir yolculuk planı çıkarabilmesidir."<sup>3</sup> Tenger'in çalışmasında "başkayer"den gelen bu ses, bir yankı olarak, başka bir deyişle, bir fazlalık, "istisnai bir ses" olarak geleceğin namevcudiyetlerle ve görünmezliklerle, sessizlikle ve ölümlerle bağlantılı olduğunu hatırlatır; bizi yakın ya da uzak geçmişteki eksik ya da kayıp hikâyelerin geometrisine ekleyerek hakikat ve adalet için geleceğe doğru atar. Tenger'in yalnızca sesini duyabildiğimiz kadın kahramanlarının Haraway'in son dönem çalışmalarında karşımıza çıkan ve korku edebiyatının kült isimlerinden H. P. Lovecraft'ın *The Call of Cthulhu* (1928) başlıklı bilim kurgu hikâyesinden yola çıkarak geliştirdiği *Chthulusen* kavramı üzerine oturduğu da düşünülebilir. Haraway, kadın düşmanı ve ırkçı bir kâbus figürü olan "Cthulhu"nun yazılışını "Chthulu"ya dönüştürürken kökten farklı bir mitik kurgu oluşturur. Ayrıca "Chthulusen", mitolojide yer altında yaşayan tanrıların yeri anlamındaki *chthonic* sıfatıyla da bağlantılıdır. Haraway bu kurguyu özellikle seçmiştir, çünkü kendi ifadesiyle "(t)am şu anda yeryüzü barınacak yeri olmayan

insan ve insan-olmayan sığınmacılarla dolu"dur, içinde bulunduğumuz Antroposen çağında insanlar ve diğer canlılar için barınma ya da sığınma mekânları yok edilmiştir.<sup>4</sup>

Öyle ki sınırları geçmek isteyen sular da boğulan göçmenler, Avustralya'da çıkan orman yangınının kül ettiği hayvanlar ve bitkiler, Kuzey Kutbu'nda hızla eriyen buzullar ve bu yazıya son şeklini verdiğim şu günlerde dünya üzerindeki tüm diğer insanlar gibi beni de evimde toplumsal karantinaya mahkûm etmiş olan küresel tehdit koronavirüs gibi sayısız kültürel, toplumsal ve doğal felaket insanlığın hem kendisini hem de insan-olmayı yerinden ettiğinin ve dünyada gidecek başka bir yeri kalmadığının acı ve acil göstergeleridir. Tenger, bu son dönem sesli yerleştirmelerinde ses ve sesin yankısı, imge ve imgenin yansıması üzerinden bu acı ve acil göstergeleri masallaştırır, ona yeni bir dil ve farklı bir form verir, verir ki dünyada olan değil ama olması gereken tahayyül edilebilir. Böylece, bir bakıma, her masalın ilk sözünde taşınan vaat yankılanmış olur: "Bir varmış, bir yokmuş Allah'ın kulu çokmuş. Çok söylemesi günah, söyleneni dinlememek çok ayıpmış."<sup>5</sup>

Sözkonusu çalışmaların en erken tarihli örneği *Altında*'da (2018) doğa ile kültürün kapanmaz gediğinde konumlanırken gerçekte her tür doğanın, aynı zamanda bir kültür olduğunun farkına varırız. Tenger, Dubai'deki ambarlardan meydana gelen Alserkal Avenue'nun merkezine, çevresindeki diğer binaların küçük bir kopyası olan metal bir yapı inşa etmiştir. Bu metal konstrüksiyonun içine saksı içinde dikilen bir ağacın – sergi bitiminde Abdelmonem Bin Eissa Alserkal'ın Dubai'deki çiftliğinin bahçesine dikilmiştir– yeşil yapraklı dalları üstü açık çatıdan masmavi gökyüzüne doğru uzanırken mekâna getirilmiş ağlar gözümüze ve bedenimize sınır olurlar. Kulağımızsa kuş avına

dayanan kurgusal bir hikâyeye kanat seslerinin birbirinin üzerine bindiği bir ses assemblajının tellerine takılır.

*Altında* çevresiyle ve izleyicisiyle bir (b)ağ kurar. Sessizce onaylanmış ve kabullenilmiş iktidar ilişkilerinin limitleriyle bu limitleri aşma arasında süregiden gerilimli ilişki iki farklı ses ögesiyle verilmiştir. Bir yandan başımızın üzerinde uçan görünmez kuşun kanat seslerini duyarken diğer yandan da bir kadının fısıltıyla anlattığı hikâyeye kulak misafiri oluruz:

Avcılık ve toplayıcılıktan çok sonra,  
hâlâ bolluk ve bereket zamanı iken.  
Ateş etmek diyorlardı artık adına,  
avlanmak değil,  
bir tür vakit geçirmenin.

Oyunun bildik kuralları altında,  
bazıları yer, bazıları hizmet eder.  
Ormana ağlar kurdu adamlar.  
Aşağıda hapis kalan kuşlar,  
bundan böyle yükseğe uçamaz oldular.

Söktüler ağları daha sonra,  
av partisi başlamadan önce.  
Artık sadece alçaktan  
uçmaya alışmış kuşlar,  
yükseğe uçmayı unuttuklarını  
bile anlayamadan,  
insana yem oldular.

Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin?

Yapmadan olabilir misin?

Tenger, okuduğu bir kitaptan belleginde kalmış, aristokratların düzenlediği bir kuş avı partisine dayanan tarihi bir bilgiden ilhamla yazmıştır bu metni. Buna göre av vaktinden belli bir süre önce kuşları alçaktan uçmaya alıştırmak için ormandaki ağaçların arasına bir ağ çekilir ve av vakti bu ağ kaldırıldığında kuşlar alçaktan uçmayı sürdürürler. Daha yüksekte uçtuklarını, uçabildiklerini çoktan unutmuşlar, yeni doğal/kültürel düzene ayak uydurmuşlardır. Avcılara av olurlar. Söz konusu yöntem günümüzde av kuşu yetiştirme çiftliklerinde "yaşatı-









lan” kanatlı hayvanların hareketlerini düzenlemek ve kontrol etmek için halen uygulanmaktadır.

Michel Foucault’nun adlandırıp tanımladığı şekilde biyo-politik iktidarın hükmettiği bir yaşamda doğmak ve yaşamak doğal bir olay ya da bir kader değildir. “Biyo-politika” tüm doğal ritimleri ve insan aktivitelerini biçimlendirir; doğa(mız) da buna dahildir. *Altında*, kuşun kanadı ile bizim (potansiyel) hareketlerimiz arasında kurduğu analogiyle, kadının sesi ve bizim bedenimiz arasında ortaya koyduğu geçişli ilişkiyle sorar: Kuşlar yüksekten uçmayı unuttularsa eğer, biz insanlar neleri unutmuş, toplumsal yaşam için neleri feda etmişizdir? Buz gibi soğuk metal konstrüksiyonun içinde yankılanan ses, yüzyıllara dayanan bir azimle ve maharetle tıpkı doğadaki canlılar gibi kadının bedeninin ve dilinin yok sayılmış olduğunu hatırlatır, maviliğe doğru uzanan genç ve uzun ince ağaçsa bir şekilde umudu yeşertir.

Tenger’in çalışmalarının doğa ve kültür arasındaki ikiliğin ötesine geçmekten ziyade bu ikiliğin “doğa” tarafında konumlanır gibi görüldüğünü belirtmek gerekir. Farklı bir “biz”in nasıl ortaya çıkabileceğini düşünmeye sevk etmekle birlikte Haraway’in öngördüğü biçimde insandan radikal biçimde farklı olan çoklu-türlerle karşılaşmaların gerçekleşebileceği ilişkiyel bir yeryüzü modeli biçebilmenin tahayyülünü sanatçının çalışmalarında gördüklerimiz ve duyduklarımız üzerinden kurabilmek tümüyle mümkün değildir, ancak bizim gibi olmadıkları, insan olmadıkları için (toplumsal) dilin dışına atılan, dolayısıyla sembolik canlılar olmayan diğer varoluşlara, başka mahluklara karşı alınacak etik tavrın, her şeyin yeni baştan filizlenmeye başlayacağı an olduğunu düşünmemize olanak sağlarlar, çünkü bu çalışmalar izleyicisini/insanı bu tahayyül alanının eşğine getirip bırakırlar. Bunu da yapmadan olabilmek,

yani en yalın haliyle “yapmak” ve “olmak” üzerinden düşünmeye davet ederek yaparlar.

Toplumsal ve kültürel dünyamızın dışındaki varoluşlar bakmanın ve dinlemenin –ve tabii koklama, tatma, dokunma da bu duyumlara dahildir ve olmalıdır– yeni biçimlerini gündeme getirerek ahlaki dünyamızın dışındaki dünyayla ve tüm kainatla bütünleşmemize imkân sağlayacaktır. Biraz önce sözünü ettiğimiz Haraway’in önerdiği SF bir ölçüde formlarla düşünme ve düşündürme, algılama ve algılatma, hissetme ve hissettirme, bilme ve bildirme modeli sunan sanat pratiği için de uygun bir araçtır. Ancak burada kasettiğimiz form ne tümüyle akıl (us) ne de dünyadaki somut bir nesnenin karşılığıdır. Ayrıca sadece insan değil tüm kainat düşünür. Tenger’in masallaştırması da kainatın düşündüğü ve bildiği üzerinden işlemektedir.

“Kainat düşünür” derken özellikle antropolog Eduardo Kohn’un, Amazon ormanlarında gerçekleştirdiği dört yıllık etnografik araştırmasına dayanan önemli kitabı *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*’a (2013) atıfta bulunuyorum. Kitabında Kohn şu temel soruyu sorar: “Peki nasıl ormanla birlikte düşüneceğiz? İnsan-olmayan dünyada konumlanıp o dünyanın düşüncelerinin kendi düşünce biçimizi özgürleştirmesine nasıl imkân vereceğiz? Ormanlar, düşünmek için uygunlar çünkü kendileri düşünüyorlar.”<sup>6</sup> Hatta Avila’daki Runa topluluğu üzerine gerçekleştirdiği etnografik araştırmasını ele aldığı kitabına, kamıştan yapılmış kamp mekânında uyumaya hazırlandığı sırada kendisine yapılmış bir uyarıyla başlaması da bundandır. Juanicu kendisine şu elzem bilgiyi vermiştir: “Sırtüstü yat! Eğer bir jaguar gelirse senin ona geri bakabildiğini bilir ve seni rahatsız etmez. Eğer yüzükoyun yatarsan sen bir etsindir artık ve sana saldırır.” Do-

layısıyla, “[d]iğer başka canlıların bizi nasıl gördüğü önem arz eder,” diye yazar Kohn.<sup>7</sup>

Tenger’in *Altında*’da inşa ettiği, baskıcı ve kontrolcü küresel sistemin başat sembolü olarak okunabilecek kimliksiz, hücre benzeri mimarisi içindeki izleyici/dinleyici kendisini doğanın efendisi olarak gören ve öyle konumlandırılan insanın “Ben” (I) perspektifinin, kainatta yaşayan diğer canlıların ve organizmaların perspektifiyle sürekli bir biçimde yer değiştirdiğine tanık olur. Kainat üzerinde farklı doğalar mevcuttur, canlı ve cansız varoluşların çok çeşitli bedensel ve konumsal tabiatları vardır. Dolayısıyla insan ya da insan-olmayan her şeyin bir “Ben” perspektifi vardır ve kültürün bu perspektiflerden örülü ilişkiyel ve hareketli bir (b)aş olarak düşünülmesi gerekir. Form dediğimiz şey ise bir ağacın gökyüzüne uzanan dalları ya da bir kuşun kanat sesi misali bu karşılıklı etkileşimden ortaya çıkan cismani ve/veya soyut bir motif, esnek ve geçici, uçucu bir oluşumdur. Dolayısıyla sanatsal form da yukarıdan bir yerlerden yükle(t)meden geliverir, oluverir. Görünür ya da görünmez olsun, su gibi akar form, rüzgâr gibi eser, ağaç gibi salınır. İzleyicide / dinleyicide hareket eder form, onda yaşar; o da kendisini sarmalayan bu akışkan form dünyası içinde “gerçeğin” ne olduğunu yeniden düşünmeye sevk edilir. Bir başka deyişle, sabit veya geçirgen olsun form yalnızca belli durumlar ve koşullar altında ortaya çıkar.

### Fısıldayan Çifte-Ötekilik

Tenger’in kadın sesi kullanması ve bu sesi bir fısıltı şeklinde yorumlaması boşuna değildir. Dilin “öteki”sidir fısıltı, mahremiyetin dilidir, bir iç-ses ve/veya dış-ses olarak bir hayalet-konuşmadır. Sanatçının çalışmalarında bu hayalet-konuşma rüzgârlar gibi eserek ansızın ve hırsızlama kulakla-



Can Serrat’ın bahçesindeki “ay yüz”, El Bruc, Katalonya.  
(foto: Nermin Saybaşılı)



rımıza giriverir. Kadim bir sestir bu ses, çok şey bilir, bilir ve ‘eyler’. Daha da önemlisi bu bilme ve eyleme halini bize, biz izleyicilerine/dinleyicilerine de geçirirler. Görülen ve görülmeyene, işitilene ve işitilemeye ortaktır masal. Anlatılanlar anlatıl(a)mayanlara da yol verir. “Benim olacak kadar eski, Kendiliğinden Olan eski dünya.”<sup>8</sup>

Tarihsel olarak bakıldığında, göz-merkezci olduğu kadar söz-merkezci Batı bilim ve felsefesinin dayandığı Antik Yunan’dan beri söz-edimi erkeğin kullanımına ayrılmışken, payına şarkı söylemek düşen kadın sesi bir yandan cezbedici bir yandan ise tehditkâr, hatta ölümcül olarak işaretleterek dilin dışına atılmıştır.<sup>9</sup> Kadının ağızından erkeğin kulağına akacak olan *logos* değil, sözsüz yatıştırıcı sesler, arzu iniltileri ve diğer dilsel olmayan bedensel seslerdir. Yazıya Orpheus ile başladım, ölmüş karısı Eurydike’yi yankılıyordu. Peki, ama Eurydike konuşuydu ne söylerdi, ne söyleyecekti? Bunu hiç bilemeyeceğiz, çünkü tıpkı “bakış” gibi insan sesi de daha en başından cinsiyetleştirilmiştir. Sirenler örneğinde bu çok net bir biçimde çıkar karşımıza. Sirenler’in sesi de Orpheus’un liri, şiiri ve sesi gibi cezbedicidir ama birbirinden çok farklı hatta zıt anlam ve biçimlerde: Orpheus’un sesi yatıştırıcı ve ehlileştiricidir, Sirenler’in sesi ise tehditkâr ve ölümcül. Sembolik patriarkal düzen, erkeği akılla, kadınıysa bedenle işaretleyerek bu ikili karşıtlıkta huzura ermiştir. Oysa Homeros, Sirenler’in söyledikleri her şeyi bildiklerini yazmıştı; farklı bir *logos*’ları olan Sirenler “her şeyi biliyoruz,”<sup>10</sup> diye söylüyorlardı şarkılarını.

Hem beden içinde hem de dışında olup bitiveren fısıldama eylemi, bir yandan bir söz-edimidir öte yandansa değil. Çokça nefes içeren fısıltının Antik dönemden itibaren söz-ediminde bulunan bir ses olarak görülmemesi dikkat çekicidir.<sup>11</sup> Oysa tüm sesler biçimlendirilmiş nefestir

ve dilin ötesinde anlamları, kendine özgü güçleri vardır.

Tenger’in Cappadox “Sessizlik” etkinliği kapsamında Nevşehir’in Balkan Deresi vadisinde sergilenmiş olan *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet* (2018) başlıklı ses çalışmasında “çifte-öteki” kadının/doğanın fısıldayan sesini duyarız. Öyle ki tarihle yoğrulmuş geniş bir vadede, masmavi bir gökyüzü altında kayalar, ağaçlar, bitkiler ve hayvanlar, Orpheus mitini yankıarcasına izleyiciye/dinleyiciye hep bir ağızdan “yapmadan olabilmek”nin ne anlama gelebileceğini düşündürür. Kapadokya’nın anıtsal kaya oluşumlarına yaklaşıldığında fısıltı halinde çıkan bir kadın sesinden şu sözler bize doğru uzanır, geliverir. Medeniyetlerin kurulup yıkıldığı, doğa ile kültürün benzersiz bir biçimde bulunduğu bir coğrafya bir kadının sesinde dile gelmiş, geçmiş ile şimdiki, canlı ile cansız, ölü ile diriyi şimdide yaşatmaya yeltenmiştir:

“Su çatlağını bulur” dedi  
Su gibi çatlağını bulabilir misin?  
Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin?  
“Her şeyin içinde bir çatlak,  
bir çatlak var” dedi  
Çatlaktan giren ışık olabilir misin?  
Yapmadan olabilir misin?

Tenger bu yazıya konu olan her üç ses çalışmasında da karşımıza çıkan “Yapmadan Olabilir misin?” dizesini Ursula K. Le Guin yorumu olan Lao Tzu’nun Tao Te Ching’inden esinlenerek kaleme almıştır. Ancak bu şiirin haricinde Hrant Dink’in bilinen “Su çatlağını bulur” sözüne ve Leonard Cohen’in *Anthem* şarkısında geçen “Her şeyde, her şeyde bir çatlak vardır / Böyle girer ışık içeriye” dizesine de atıf vardır.

Yapmak bir *fazlalıktır*, doğaya bir ek, yeryüzüne bir eklentidir. Bu *fazlalıkla* ne yapacağımız ise dünyamızı be-

lirleyecektir. Gerçekte tarihi prehistorik dönemlere uzanan Kapadokya’nın volkanik ve doğal oluşumlar neticesinde meydana gelmiş coğrafyası doğanın da *fazlalıklar* üreterek varlığını sürdürdüğünü hatırlatır. Peribacaları oluşmuş, insanlar da bu peribacalarına evler, kiliseler oymuş, bu mağara benzeri oyukları fresklerle süsleyerek doğanın yeni formlarına yerleşmiş, orada barınmışlardır. Bir *fazlalık* bir başka *fazlalıkla* ahenkli bir biçimde doğal/kültürel bir etkileşime girmiş, insan ve insan-olmayan birlikte bir tarih yapmışlardır. İşte *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet*’te bu tarihin taşıyıcılığı rüzgârlar gibi esen bir kadın sesinde yankılanmaktadır.

Her ses bir yankıdır ve bu yankıda geçmiş ile şimdi diğer başka seslerin, sözlerin ve gürültülerin arasına gizlenir, çünkü ses gider ve geri gelir, geri gelense tınısı, titreşimi ve hacmiyle aynı ses değildir. Dağlardan, tepelerden, ağaçlardan otlardan hışır hışır ve fısır fısır peyda olur ses. *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet*’in bu yankılı varoluşunda tüm bastırılanların, şiddete uğrayanların ya da yok edilenlerin dilinin ve bedeninin gizlendiği/baskılandığı yerin sırrı ve ifşası tınlr. Tenger’in jeolojik katmanlarıyla ve tarihi zenginliğiyle doğaların ve medeniyetlerin beşiği Kapadokya için özel olarak ürettiği sesli yerleştirmede Eurydike’den Anadolu’nun Ana Tanrıça’sına, oradan Kapadokyalı Azize Nino’ya ve daha türlü mitik hikâyeye (b)ağlanabileceğimiz fısıltılı ses, insanın ve insan-olmayanın hakikatini akustik bir ihtimal olarak kendisinde barındırır. Göze yenik düşülerek bakılanın kaybedildiğinin hazin bir hikâyesi olan Orpheus mitinin aksine, Tenger, kadına sesini geri iade eder, bir göz-kulak, bir ses-yankı sarmalı içinde kaybın sesi daim kılınır ve yeryüzünde çınlar durur. Haraway’in sözünü ettiği, ne doğa ne de kültürün alanı olan “başkayeri” tınlatur ve orada tınlr. Bu kez Haraway’in tanımladı-

ğı şekilde “bir canavarın karnı”ndan değil de peri bacalarının mit ve tarihi buluşturan bilim kurgu filmden çıkmış evreninde “başkayeri”ler konuşur, başka zamanlar yankılanır.

### Aynanın Sihri, Sesin Büyüsü

Tenger’in bu son dönem ses yerleştirmeleri sanatçının külliyatındaki diğer çalışmalarında olduğu gibi temelinde iktidarın sorgulanmasıyla ilgilidir. Dünyada farklı ve çoğunlukla eşitsiz konumlara sahip değişik varoluşlar arasındaki yasanın yeniden kurulmasına ilişkin bilinç, sanatçının 16. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği *Suret, Zuhur, Tezahür* (2019) başlıklı ses yerleştirmesinde bu kez doğa-kültür arasındaki çatışmanın kökeninde yatan ayna ve aynalamanın mantığı üzerinden kültürün arkeolojisine girilerek ele alınır.

Büyükadada’ki Patrik III. Sofronios (1798-1899) için inşa edilen ve 1922-1979 yılları arasında okul olarak kullanıldıktan sonra terk edilen Sofronios Köşkü’nün (Taş Mektep) bahçesinde sergilenen sesli yerleştirme, odağına “bakma” ve “yapma” eylemlerini alarak doğanın araçsallaştırılmasını, Antik dönemden günümüze botanik alanında kullanılan ‘bilezik alma’ yönteminden esinle şiirsel bir dille sorgular. Yerleştirmenin görünür parçaları izleyiciyi evrenin ilk aynası olan sudan insan üretimi aynaya doğru yönlendirirken, işitsel formları da doğaya verilen hasarı dillenen bir meyve ağacının hüznünlü ama bilgelik dolu hikâyesiyle anlatır.

*Suret, Zuhur, Tezahür*’de düzleştirilmiş yüzeyleri yukarı bakacak şekilde Büyükadada’daki köşkün bahçesine yerleştirilmiş ince metal çubuklar üzerinde yükselen volkanik obsidyen taşlar, gölgeli yansımalarında gerçekte taşıdıkları ikiliği açık ederler: Bu “siyah ayna”lar bulutları ve bedenleri, kuşları ve yüzleri, dalları ve elleri hem

yansıtır hem de emerler, hem gösterir hem de gizlerler, hem ikiler hem de silerler.

Arkeolojik buluntulara göre insan ilk aynalarını obsidyenin de dahil olduğu taş parçalarını cilalayarak elde etmiştir. Siyah obsidyen taşından yapılmış en eski ayna, eldeki verilere göre Anadolu’da MÖ 7000 dolaylarında Çatalhöyük’teki kadın mezarlarında bulunmuştur. Tenger de gerçekleştirdiği bir söyleşisinde ilk aynaların Çatalhöyük evlerinin duvarlarındaki leopar tasviri kabartmalarla birlikte bulunduğunu belirttiikten sonra vurgular: «Leoparlar Anadolu’da yok olalı çok oldu. Aynaların soyu ise hâlâ tükenmedi.»<sup>12</sup> Ayrıca tarih öncesi zamanlarda ok ucu, mızrak ucu ve alet yapımında keskin kenarlı olarak işlenebilmesi dolayısıyla bu taşta çok önem verildiği ve başlıca takas malzemelerinden biri olduğu bilinmektedir. Sanatçı insanlık tarihinin bu en eski ve en kıymetli doğal malzemelerinden obsidyeni kullanarak yalnızca öznelliğimizin yapı taşı olan narsisizmin kökenine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda doğadan yabancılaşmamızın ilk izlerini sürer.

Işığı emip ondan bir dünya yaratan su, doğanın gözüdür. Bu göz aynı zamanda suya yansıyan manzara ile evrenin kendisini algıladığı ilk görüntü olarak kökensel bir aynadır da. Sanatçının bahçedeki toprağa gömdüğü içi su dolu yuvarlak metal kaplar suyun gözünün ve aynasının bir metaforudur. Bakma ve bakılma arasındaki asimetrik ilişkiyi tersyüz eden Tenger’in su dolu metal kapları yansıtıcı oldukları kadar kapsayıcıdır: Sergi boyunca doğa parçalarını ve suretlerimizi birer imge olarak yansıtma ile kalmamış, rüzgârla ve yağmurla savrulan bahçenin yapraklarını ve otlarını, tarihi binanın küçük doğa parçasındaki ağaçlarından düşen meyveleri kendi akışkan mekânlarında ağırlamışlardır. Böylece temsili ile gerçek arasındaki karşıtlık



sözcüğün gerçek anlamıyla “su yüzüne çıkmış”tır.

Birer iletken gibi izleyiciyi yönlendiren bu yuvarlak obsidyen taşlara ve birer köşe taşı gibi izleyicinin yolunu işaretleyen bu içi su dolu metal kaplara, sanatçının diğer iki çalışmasında olduğu gibi fısıldayan bir kadın sesi eşlik eder. Kadın sesi tüm bu körleştiren aynalar ve akisler arasında izleyicinin yolunu bulmasına olanak veren bir öge, Kaja Silverman’ın sözcükleriyle söyleyecek olursak, bir “akustik ayna”dır. Bu “akustikayna”da kendini görmeden olan ve meyve veren bir ağaç dilleniş, öznelliğimizde kapanamayacak bir gediği gecikmiş bir işitsel yansıma olarak bize geri iade etmektedir:

Yansırdı sulara suretim,  
nereye düştüğünü bilmeden.  
Görmeden kendimi,  
olurdum.

Silverman, Jacques Lacan’ın bakış bağlamında “ayna evresi” olarak çözümlendiği körleşmeye (narsisizm ya da kendini bilemeyen bir hayali ‘Ben’ imgesi) “akustik ayna”yı eklemiştir: Lacan’ın görsel aynasına karşılık, Silverman’ın aynası seslidir. Toplumsal dilin sembolik dünyasına ait bu sesli aynada narsisizm sağır ve güdük bir “Ben” olarak yankılanacaktır. Fısıldayan kadın sesinden de insanoluğunun açmazını duymaya devam ederiz:

Onlar ki,  
önce sularda gördüler suretlerini  
sonra aynalarda,  
ve bundan böyle yapmanın büyüüne  
kapıldılar.  
Yaparak oldular.  
Ve böylece  
gözlerinin değdiği her şeyde  
kaldı izleri.

Önce suda, sonra aynada aksini gören insan, kendilik-özdeşleşmesini (narsisizm ya da kendini bilmeyen bir

hayali “Ben” imgesi) aynanın ötesine, dünyaya yönlendirmiş ve oralarda “yaparak” yansımaya devam etmiştir. Yaparken yaralamış ve hatta öldürmüştür. Oysa aynadaki imgemiz gerçekte nasıl bir *fazlalık*sa, “yapmak” da bir *fazlalıktır*. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bu *fazlalıkla* ne yapacağımız ise dünyamızı değiştirecektir.

Bununla beraber, Tenger sadece formlarla –nesne ya da imge– ilgilenmez. Aynı zamanda onlarla “ne yaptığımız”ı, nasıl “eylediğimiz”i de dert edinir, çünkü sanatçının yazdığı şiirsel metne esin kaynağı olan ve dillenen meyve ağacının konuşmasının ilerleyen bölümlerinde “gövdesine demir mıhlamak” olarak tarif ettiği ‘bilezik alma’ (*girdling*) yöntemi bize bir kez daha “yapma”nın ne olduğunu düşündürür... ‘Bilezik alma yöntemi’ doğanın kültürleştirilmesinin ve kültürün doğallaştırılmasının sembol eylemi olduğu kadar kadının bedeninin ve dilinin zapturapt altına alınmasının, sesinin ve sözünün yutulmasının da işaretidir.

Tarihi Antik döneme dayanan, ağacın gövdesine, bitkinin damar dokusuna yüzeysel ya da derinden kesik atılan “bilezik alma” yönteminde amaç ya ağacın meyvelerinin olduğundan hızlı büyümesi, daha büyük ve tatlı meyveler vermesi ya da ağacın tümüyle kurutulmasıdır. Bununla birlikte, botaniğin dışında bu terimin toplumsal cinsiyetle ilintili bir başka anlamı daha vardır: 1940’lar ve 1950’lerde Avrupa ve ABD’de moda dünyasına giren vücut şekillendirici yeni korse tipinin de adıdır (*girdle*). Dönemin öngördüğü ideal ölçülere sahip olması dayatılan kadının bedeni biyolojik ve kültürel formların ünük bir bileşimi ve mekanizmasıyla tıpkı doğadaki ağaç gibi “yapmaya” ve “olmaya” maruz bırakılmıştır.<sup>13</sup> Korse de tıpkı aynadaki yansıma gibi bir gerçeklik değildir, kadınlığın bedendeki nişanesi olarak bedenün şablon bir formu, bir imgeyle kısıtılması,



kontrol altına alınıp (yeniden) üretilmesidir.

Oysa aynadan medet umulsa bile bu dünyada her türlü “Ben” (*I*), her zaman kendisi açısından bir görünmezlik içerir. Onu gören gerçekte her zaman “öteki”dir. Bu tüm canlıların hem gücü hem de güçsüzlüğüdür. İnsan-biçimci dünyanın aynalarındaki akisleri ve insan-merkezci dünyanın yankılarını düzeltecek olan “öteki”dir, bu “öteki” cansız bir form olsa bile. Aynadaki gölgeli akisleri ve suretleri yalayan fısıldayan ses mahremiyetin, sırrın ve kehanetin diliyle, bir iç-ses ya da dış-ses olarak yine ve yeniden sorar: “Yapmadan olabilir misin?” Kadının tane tane sözle-

ri, gölgeli akisleri hem çok hem de az kılar. Ama anlamları gediklerine oturtur, imgelerin ve yansımaların, sesin ve sessizliğin, sözün ve yankının asimetrisini düzeltir. Bu noktada masallardan aşına olduğumuz üzere aynanın sihirle, yansımanın büyüyle kurulan kadim ilişkisi de akla gelebilir.

*Suret, Zuhur, Tezahür*’ün bize tuttuğu “akustik ayna”, bu “yersiz yer” kişinin kendi eksik ve kusurlu imgesini dönüştürebileceği, kör ve sağır bedenine bir dizi yer değişimiyle insani ve vicdani bir yön verebileceği başka bir ihtimalin aracıdır. Temsilde yansımalar değil, kırımlardan söz etmek gerekecektir artık. Bundan

Hale Tenger, *Altında*, 2018.  
Ses içeren açık hava yerleştirmesi,  
çelik konstrüksiyon, oluklu demir sac,  
marin kontrplak, ağaç, ses sistemi,  
670 x 450 x 590 cm.  
Yerleştirme görüntüsü:  
The Yard, Alserkal Programming, Dubai.

böyle benlik ile öteki'nin tarihinin önce inşa edilip sonra da dönüşü olmaz bir kadere eşitlendiği dizi dizi maskeleri, verili ilişkiler ağını ve benzerlikler silsilesini yansıtan aynaların değil farkın ve farklılığın optik ve sonik, geometrik ilişkisel ihtimaller alanında buluruz kendimizi. Burada“aynı”yı yer değiştirmiş olarak yeniden üretmek yoktur. İç içe geçişlerin, melezlenmelerin alanında “farklılıkların görünür olduğu yerlerin değil, farklılıkların *etkilerinin* görünür olduğu yerlerin haritası”<sup>14</sup> çizilir.

### Bilmenin Buğusu

Biraz önce sözünü ettiğim gücün ve güçsüzlüğün anlamını bu yazıya başladığım Can Serrat Residency Programı'nın bulunduğu, tarihi üç yüzyıl öncesine kadar uzanan eski konağın geniş bahçesindeki küçük bir bayırın yamacına nakşedilmiş “ay yüz”e bakarken düşünüyorum. Öğrendiğime göre, en az beş-altı yıl öncesinde Norveç'ten Can Serrat'a gelen sanat öğrencilerinin döneminden kalma, tarihini, yaratıcısını kimselerin hatırlamadığı bir portre, daha doğrusu bir portrenin izi bu. Doğaların, kültürlerin, tarihlerin ve hayaletlerin bulunduğu Katalonya'nın El Bruc kasabasındaki bu “ay yüz”, masaldan kopup gelmiş bir kahraman gibi orada öylece, gözleri yarı açık-yarı kapalı dünyayı ve bizi izliyor. Bilsizlikten hırpalanmış, cahillikten örselenmiş ama yine de dirayetli; orada duruyor, durmaya devam ediyor. Ve edecek.

... bilgimin iyiliği adına bilgi bir hasta-lık formudur. Hastalıktan hasta olmuş onun [she] hikâyeyi aktarmasına izin ver, ayışığının koca kesesinde beklenmeyen bir hediye. İşte şimdi renkli gökyüzünde, siyah üzerinde yıldızlar beyaz ışıyor.<sup>15</sup>

Bu silik yüz, toprağın göğsünde kapanmayan bir yara gibi kainatın gü-

cünün ve güçsüzlüğünün masalını anlatıyor. Bize aya bakmayı öğretiyor.

### NOTLAR

1

Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar, Metis Kitap, İstanbul, 2007, s. 36.

2

Donna J. Haraway, “SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far” (Bilimkurgu, Spekülatif Maallaştırma, Sicim Figürleri), *ada: A Journal of Gender, New Media & Technology*, Issue No.3, 2013. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2020).

3

Donna J. Haraway, “Ucubelerin Vaatleri: Uygunsuz/laşmış Ötekiler için Bir Yenilenme Politikası”, *Başka Yer* içinde, çev. Güçsal Pusar, Metis Kitap İstanbul, 2009, s. 121.

4

Donna J. Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities* 6 (2015), s. 160.

5

Çocukken dinlemekten en çok zevk aldığım “Üç Turunçlar” masalı böyle başlardı, bu masalı anlatan teyzemin sesi kulaklarımdan hiç silinmedi. Bkz. Nebahat Çetin (der), “Üç Turunçlar”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Sayı 227, 1968.

6

Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, Londra, 2013, s. 21-22.

7

*Agy*, s.1.

8

“As old as my me, *Old Spontaneous me, the world.*” Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press: Bloomington ve Indianapolis, 1989, s.1.

9

Bkz Adriana Cavarero, *For More than One Voice Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Stanford University Press, 2005.

10

*Agy.*, s.105.

11

David Appelbaum, *Voice*, State University of New York Press, New York, 1990, s. 30.

12

Ayşegül Oğuz ve Anıl Olcan, “Hale Tenger'le Yeni Sergisi Rüzgârların Dinlendiği Yer: Çıkarmadık Su Altındaki



Ölüyü”, [https://www.birartibir.org/kultur-sanat/571-cikarmadik-su-altindaki-oluyu?fbclid=IwAROBWEmywK6TYGWHhVvYJpcstVIFfyJvOd\\_p5sNLUoH5WIEYOY7OuJn4pB9M#.XiQJrO3\\_MRp.facebook](https://www.birartibir.org/kultur-sanat/571-cikarmadik-su-altindaki-oluyu?fbclid=IwAROBWEmywK6TYGWHhVvYJpcstVIFfyJvOd_p5sNLUoH5WIEYOY7OuJn4pB9M#.XiQJrO3_MRp.facebook) (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2020)

13

Terimin İngilizcede taşıdığı bu ikinci anlama dikkatimi çeken sanat tarihçisi ve kuramcısı Lewis Johnson'la teşekkür ederim.

14

Haraway, “Ucubelerin Vaatleri: Uygunsuz/laşmış Ötekiler için Bir Yenilenme Politikası”, s. 136.

15

Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, s. 2.

“İtalikler yazara ait.”