

KADIN KOKUSU

SUAT KEMAL ANGI



A L T I K I R K B E S

SUAT KEMAL ANGI

KADIN KOKUSU

Sevgili/sevdalı okura...



flâneur ESOTERİK BİR KOLAJ: ek cilt
KADIN KOKUSU~Suat Kemal Anđı



*Bu kitapta yer alan denemeler,
Temmuz'96 / Nisan'98 tarihleri
arasında, 25. Kare Sinema Kùltür
Dergisi'nin 16, 17, 18, 22 ve 23'üncü
sayılarında yayımlanmıştır.*

Büyük Kötü Hikâye Anlatıcısı

Çok ama çok yıllar önce, öğrenmeyi, okumayı ve yazmayı tebaasına yasaklamış bir kral ile kraliçe yaşadı. Kendi kendilerine, "Dilsiz olanlar," diyorlardı, "daha kolay yönetilirler." Böylece, fermanlarını tüm krallığa duyurdular:

"Büyük Kötü Hikâye Anlatıcısı'ndan sakının!"

O günlerde hikâye anlatıcıları insanlara karşılıksız fikirler verirdi ve kralla kraliçe bilirlerdi ki, fikirler insanların düşünmelerine yol açardı. Düşünen insanların da kendi fikirleri olurdu ve kendi fikirleri olan insanlar zamanla okuma-yazma öğrenmeyi isteyebilirler, hatta bu düşüncelerini kendi kendilerini yönetmek için bile kullanabilirlerdi. Kral ile kraliçe böylece ve hiç vakit kaybetmeden, hikâye anlatıcılarının insanların kafalarını çeldikleri, akıllarını emdikleri yolunda kötü söylentiler yaymaya başladılar.

Öylesine korktu ki insanlar, kral ve kraliçe için tebaalarını gaddar hikâye anlatıcılarından koruyacak bir kale yapılması gerektiği konusunda ikna edilmeleri hiç de zor olmadı. Bu koruma karşılığında halk varını yoğunu kral ve kraliçeye verdi. Samandan, ağaçtan ve taştan yapılmış bu muazzam kale o kadar büyüktü ki, krallıkta yaşayan bütün insanlar rahatlıkla içine sığabiliyordu. Ne zaman ufukta bir hikâye anlatıcısı görünse kral kuledeki çanı çalar, çan sesini duyan insanlar da kendilerini büyük kötü hikâye anlatıcısının hışmından koruyabilmek için caddelerden ve tarlalardan kaleye doğru kaçıyorlardı.



Hikâye anlatıcıları davet edilmedikleri yerlere nadiren gittiklerinden, bu krallığa da pek uğramaz oldular. Ta ki, bir gün son derece iyi ve aynı zamanda meraklı bir hikâye anlatıcısı kaybolup da yolu bu krallığa düşene dek. Kral teleskopuyla gelmekte olan anlatıcıyı gördüğünde gene çanı çaldı ve insanlar gene can havliyle büyük eve doğru hücum ettiler. Herkes içeri dolduğunda, kralla kraliçe kalenin kapısını hikâye anlatıcısının suratına kapattı, ardından sıkıca kilitletti. Hikâye anlatıcısı kapıyı çaldığında kral “Kim var orada?” diye sordu.

“Yalnızca benim,” dedi hikâye anlatıcısı, “bırakın içeri gireyim.”

“Çen çen çenenin tüyü bile giremez!”

diye haykırdı kraliçe ve tebaasına dönüp tekrar etmelerini buyurdu.

“Çen çen çenenin tüyü bile giremez!”

“Hımm,” dedi hikâye anlatıcısı,

“Üfleyeceğim ve püfleyeceğim,

Ansızın içeri gireceğim.

Bu kafesi yıkmak için

Bir masal anlatacağım.

İşim sona erdiğinde,

Güle-güle diyeceğim.”

Hikâye anlatıcısı böylece, insanlara olağanüstü fikirler veren ve haval güçlerini harekete geçiren harika bir masal üfleyip püfledi. İş bittiğinde koca ev paldır küldür devrildi. Kral ile kraliçe öyle korktular ki, arkalarına bakmadan kaçtılar. Bir daha da onları gören olmadı. Diğer yandan, insanlar hiçbir şekilde incinmediklerini görerek şaşırıldılar ve hikâye anlatıcısının söylendiği gibi kötü birisi olmadığını anladılar. Hikâye anlatıcısı onlara daha pek çok güzel hikâye anlattı ve bu hikâyeler o denli sevildi ki, nesiller boyunca yaşatıldı.

İşte bu, dostum, bugün bu kadar akıllı ve bilge olmamızın nedeni.

(Jack Zipes, *Creative Storytelling –*
Türkçesi: *Epifani / Deniz*)



* 13

Ucuz Roman * 20

Köprü Üstü Aşıkları * 34

Duman * 62

Otomatik Portakal * 97

Kadın Kokusu * 132



Neye inaniyorsun?” diye sorsalardı, hiç tereddüt etmeden ‘Rastlantılara.’ derdim. Ama sormadılar, hiç şahit yoktu ki!. Öyleyse söylemedim sayın.

..... Sokağı’nın orda otelin yanında eski bir sevgilinin kapısına uğradıyım, tarçın tozum topaklansın diye, bir bardak ılık su içtiydim hatırına, tanımadığım ecnebi bir kız açmıştı hani kapıyı...

13

Hep önünden geçtiğim, ama bir defa olsun içeri giresim gelmeyen o fare yuvasına ilk kez, o susuz dalgın sarı kediyile, yani fahişem istanbulla, yani demem o ki Side’nin ablası Mide’yle, Kavaklıdere Sineması’nda Ucuz Roman’ı izledikten, yolda kavga ettikten, onun kucağında Bank Fallus’un önünde bir süre ağladıktan sonra, o susuz dalgın sarı kedi ve ben, Fare Frederik birlikte girmiştik. 1995 senesinin 14 Ekim günüydü. Unutabilir miyim hiç! Bir deve küllüğünün içine düşeli tam dört gün olmuştu. Mide film boyunca bana kızmıştı, izleyicilerin ahmaklıklarına çıkışıyorum, bir sonraki sahneyi ona anlatıyorum diye. Ama öyleydi ne yapayım, gözlerim başkaydı, çok hızlıydı, sestem bile hızlıydı yeni gözlerim. Lâkin, yanlış anlaşılmasın, Ucuz Roman’ı ilk kez izliyordum.

Hayır girmemiştik de, o vakit hava henüz bu denli kış değildi ve biz bahçesinde, bahçesi dediğim barın önüne yolun kenarına atılmış olan birkaç, güya beyaz fakat plastik masadan birinde işte, oturmuş, bira içmiş, yazgıdan söz etmiştik. İkimizin de Side yoktu aklında, öyle sanıyorum.

Bira içen susuz dalgın sarı bir kedi ve ağlamaklı bir fare... Tanrım! Ne olağanüstü günlerdi öyle! Şükran borçluyum bana bağışlanan gözler için. Başlarda ya da daha sonraları mı, biraz, hayır çok korktuğum doğru, lâkin, inan ki değerini bildim, kullanabileceğim kadar kullandım onları. Bakma şimdi derinliksiz bakan eski gözlerimi yeniden giyindiğime. Herkes, coşku bile terk etti de beni, ondan. Ben o kahrolası acıtan gözleri ne yapaydım o vakit? Aşksız, kimse-siz, hiç şahitsiz... Çıkarıp attım denize. Ne yapsaydım yani? Öyle kolay değil, hiç kolay değil, dediklerine göre genleşen, ha bire genleşen bir zamanda yaşamak. Anların anlıklara, anlıkların bilmem nelere bölündüğü, diyelim tüylere, zamanı yaşamak. Oysa üşüyordum ben, evet çok üşüyordum zaman genleşirken. Bunu anlamıyordum o vakit! İnsanlarla farelerin, farelerle metallerin hayatının tıpatıp benzerliğine olan inancım, bakın inancım dedim gene, olmasa, zamanın dışındaydım derdim kolayca. Zaman benim dışımdaydı. Fakat zamanın dışında nasıl olunur ki? İyi de ısınan şey genleşir, bunu herkes bilir, oysa üşüyordum ben. Bunu ben anlamıyordum? Öyleyse onlar yanlış biliyordu, yani olanı biteni kitaplardan öğrenmeye çalışanlar. Basitçe, yaşamak gerek, titremek, üşümek gerek, hıçkırığa hıçkırığa ağlamak gerek... Evet, söylemem gerekir ki, bir bakışın, güzelim bir ağaca herkesin bakabileceği gibi tek bir bakışın içinde, ağaçla gözlerim arasında duraklar vardı, sayısız çok durak, duraklarda yemişler vardı, ısırıp atıyordum, diğerlerine yetişebilme için... Kim inanır ki, ya da nasıl anlatılabilir, nasıl paylaşılır? Ben de bir süre sonra saçtım hepsini, herkesi de saçtım. Ne yapaydım yani? Buz tutmuş zamanı kırmak kolay iş değil, bir başına yapılacak iş değil. Hah!.. Kırmak dedim de, işte şimdi yaklaştım genleşme teorisine. Zaman SU olmalıydı, evet sudan yapılma bir göl idi zaman, ben de her şey gibi içindeydim, bir dip balığı, çöpçü ya da daha

iyisinden bir kadife balığı. Buz tuttukça genleşen tek şey su değil midir? Evet öyledir, ben bir mühendisim, üşümem ondandı, acımam ondan, zamanın çeneleri ondandı. Zamanın içindeki zamansızlığım hep ondan...

The order of "Read" to the illiterate man may be accepted as a beginning of history. The illiterate man replied: I can not read. The order was repeated: Read!

İşte o günden birkaç gün sonraydı, o eski sevgilinin kapısına dayandığım. Belki de değildi, aynı gündü! Fahişem istanbulu yatağına yollamıştım. Buz gibi yalnızdım gene. Evdeydi, şükür ki evdeydi. "Çok zayıflamışsın, sanki bir fareye dönmüşsün," dedi. "Yok

canım," dedim, "abartıyorsun," dedim, ya da tüm bunları şimdi mi uyduruyorum? Sarıldık birbirimize, iyi geldi bu bana, ona da iyi gelmiş miydi, anımsamıyorum. Konuştuk, çay içtik, gene konuştuk, sonra onun uykusu geldi, benim hiç uykum yoktu, zaten, söylemiş miydim, günlerdir uyumuyordum ki, lâkin yatmak benim de işime geldi. Sarıldık, hoşnuttum. Ilık teni üşüyen göğsüme değdi, ılık elleri içimdeki buz adalarında gezindi. Adımı söyledi fısıltıyla, neydi ki adım ve adıma ekledi, "I can't do it". Sesinin tonu üzgündü belki anımsamıyorum. Daha fazla kırılabilir miydim? Saçma!.. Buz tutmuş bir göl gibiydim ve soğuk yepyeni bir uzam gibiydi. Ki, kırıntılarımla kalktım, yandaki boş odaya geçtim. Sabaha yakındı battaniyenin ve dolu duvarların rengi. Üşüyordum. Tanrı biliyor ki, buz tutmuş gölden bile fazla üşüyordum. O gün evde olmayan odanın sahibesinin ismini sevgiyle anmak isterim. Güzelim, her şey iyi olacak bir gün, çok daha iyi, bak görürsün... Fakat o odada yazmaya başlamak gerçekten güçtü, tam benim istediğim gibiydi oysa duvarlar, ayrıntı doluydu, çarçabuk tuzaklarına düşmeden okudum hepsini, okşadım bir bir sevgiye aç yer-

lerini. Ya da şöyle mi demeli, o vakit melek duyumunu yaşayan bendenizin sözlüğünde güçlük kelimesi ne gezsindi ki, her şey zahmetsizdi, hazırıdı bir tek melek vardı, yalnız melekti sözlüğün içindeki, demek ki sözlüğüm de olmaya bilirdi. Öyleyse hiç ürkmeden, usulca, tadını çıkarmış olmalıyım duvarların, battaniyenin, masanın, masa lambasının. Evet bu hoşuma gitti. Sizin de gitsin. Zaten Ucuz Roman'ı yazmamış mıydım, yazmıştım, daha sinemada izliyorken, öyleyse ne diye telaşlanıyordum ki! Bir sigara yaktım, yatağa uzandım, King Crimson'u koydum teybe, dağların buz kaplı zirvelerini düşlemek için, bir kasımpatının patlayışını düşlemek için, sabahın platin rengi sızarken pencereden bendeki genişliğin nedenini düşlemek için. Üçüncü sigarada kalktım ve kafamın içindeki öyküleri kağıda döktüm, hiç durup düşünmeden, ve adını da Ucuz Roman koydum hikâyenin. İçimde ılık bir ferahlık, daha o uyanmadan, daha kimseler uyanmadan, şehrin kışında pireler uçuşuyorken daha, kendimi sokaklarda buluverdim. Sokak soğuktu ama ben mutluydum, omuzlarım dik yürüyordum. Bazen sırıyordum bile yapraksız dallardaki yaprakları koparmaya, ya da yaprakların henüz dökülmediği, sadece sarardığı mevsimdi de, tersini şimdi mi uydurdum bilmiyorum, unutmuş olmalıyım. Bizim akademik ormana gidecektim kuşkusuz. Tunus Caddesi'ndeki durağa kadar yürüdüm. Otobüs ordaydı, şoförsüzdü. Biraz daha aşağıya yürüdüm. Eğer söylendiği gibi bir gelenek var idiyse ormana dair, Tunus Caddesi'nin en altındaki Mutlu Lokantası'ndan başlamalı bu gelenek. Bir gün olsun ormana oradan başlayıp gitmeyen bir tür gelenekten söz etmemeli bana kalırsa. Selamlaştı gözlerimiz, sabahın serinliğinde lokantanın bahçesinde oturmuş, çorbasını esmer bıyıklarıyla da yudumlayan şoförümüzle. Hilmi amcaydı. Tüm içtenliğiyle gülümsedi gözleri, gözleri davet etti beni masasına ve

güzelim cömertliğiyle bir tas sıcak çorba da benim için ısmarladı. Bu iyi gelmişti.

Biraz olsun anlatabildim mi? Bu bir seçki değil, bir zorunluluktur. Benzer öyküleri var diğer filmlerin de, benzer acelecilikleri, kendiliğindenlikleri, anlatamayacağım ya da anlatması ölüme dokunan berbat bir yorgunluk hissiyle dolu keşifleri, unutulmak ve anımsanılmak niyetleri. Sanki bir aydınlık fışkıracaktı da içlerinden, her neyse o, beni sürüklediler peşlerinden. Görmek istediklerimden ziyade, gördüklerimi yazdım, hiç düşünmeden, düşünmeye vakit yoktu ki. Gördüklerim, hiç kuşkunuz olmasın yaşadıklarımı, fakat şu an hepsi dizilmişler de önüme, beni anımsıyor musun diye bakıyorlar eski yüzüme. Şiir dediğimiz de bu değil mi zaten, çok, pek çok okumaya olanak tanıyan, benzersiz, her defasında yeni bir dil, yeni bir biçim ile kendiliğinden yazılan */siz hiç ilk kez yavrulayan bir tavşan gördünüz mü?/* anlamaktan önce denenmek isteyen */ya bir zürafa?/* sizi fısıltıyla yanına çağırın, kendini bana hiç kolsuz teslim edersen, sana güzelliği, acı güzelliği, koşumsuz güzelliği sunacağım diyen, yaklaştıkça silikleşen, *Şaşırtıcı Söz...*

17

Gezinmek ve aranmak serbest içinde... unutmak, anımsamak da. Belki de deneyim dediğimiz yalnızca bir anımsamadır, ateşin bilgisinin aşka izdüşümü, kim bilir? Yaşamamış tesadüfler hep olacak bir yerlerde.

Lâkin, zorunlu bir şiirsel içe dönüklük yüzünden yanlış anlaşılma istemem doğrusu. Hani kitapçının kapısından girersiniz, aklınızda en ufak bir fikir bile yoktur, hangi kitabı seçeyim, alıp okuyayım diye. Fakat bir tavşan, ya da zürafa, bir balık, kedi, ya da ne bileyim işte bir ördektir belki de, karışır sesi sizin iç sesinize. O kitap, bir kitap ya da kitaplar bekliyordur sizi. Sessizce, tevazuuyla, gönül erinciyle. Zahmetsizce bakışır ve hiç düşünmeden anlayive-

rirsiniz, bir göz kırpıntısı kadar kısa bir zaman deliğinde. Sadece o günün o ânı, başka bir günün başka anları değil ama, seçilmiş ve ayrılmıştır bu işe. İşte bu tür kitaplar da eşlik etti bu yazma serüvenine. Anladım ki, her şey ayıklanmış halleriyle hizmetime sunulmuşlardı, beni bekliyorlardı. Zahmetsiz ve sözlüksüzdüm, her şey de öyle olmalıydı. Öyleyse şimdi söyleyeyim izninizle. Sorulmadı ama sorulsun istiyorum. Tanık yok ama olsun istiyorum.

Tesadüf yoktu ki inanayım. Her şey dosdoğru giden ve gelen bir saat misâli işliyordu...

Ankara, 3 Haziran 1998



Ucuz Roman • Pulp Fiction

Film Çözümlemesine *Poetik* Bir Yaklaşım

Göksun'a...

20 **Y**ağmurdan Önce /*Before The Rain*/ müthiş kurgusuyla, hayata alegorik bakışıyla, metaforlarla olan anlatımıyla ve anlatımındaki *zamansal-uzamsal kırılmalarla*, üzerine yıldırım düşse dahi aydınlanmayacak olan *iyimser yarı aydınları/mızı/* bile ürpertecek, en azından kuşkuya düşürecek olan, belki de hayatın tek gerçek olgusu 'yazgı'yı, onun "sözcüklerle", "yüzlerle", "resimlerle" olan *sarmal* ilişkisini, belleklerimize bir daha hiç silinmemecesine kazıyan bir ilk yapıt, bir başyapıt. Filmin ilk karesinin son karesiyle aynı olması, aynı sözcükleri kullanması, fakat değişik bir kameradan/açıdan başka ayrıntıları göstermesi, filmin tamamının mesajı sayabileceğimiz "hayat ancak poetik bir algıyla anlamlandırılabilir" in yanı sıra, *günce* *bu çağ insanının* suratına adeta, bir de burdan bakın, uzmanlaşmayın, koklayın, dokunun, bakın, bakın, görün, der gibi haykırıyor, sessizce, alçakgönüllülükle.

Film izleyiciyi yalnızca bu başıboş sarhoşlukla baş başa bırakmayıp, derinden, incelikli bir bezemeye ve hissettirmeden adeta, en temel mesajını da veri-

yor: Yıkımlarla dolu olan insanlık tarihinde savaşın – hele de etnik savaşın– anlamsızlığı ve fakat bu anlamsızlık karşısında devletlerin değil belki, ama insanların –hele de sıradan insanların– ne kokar ne bulaşır bir izleyici değil de, mutlaka *taraf* olmaları gerektiği mesajını...

Sezonun bir diğer başyapıtı ise, daha ilk filmiyle */Rezervuar Köpekleri/* bekleyin geliyorum diyen bir dahi yönetmenin */Quentin Tarantino/* biraz iddialı olmakla birlikte, bence Yağmurdan Önce'deki hemen hemen tüm(!) izlekleri kapsayan, doğal olarak da – konu, coğrafya, yönetmen, oyuncu vb. farklılıkları yüzünden– üzerine daha bir yığın şey ek/lem/leyebildiği ikinci filmi, Ucuz Roman */Pulp Fiction/*.

21

Amacım mümkün olmayan bir şeyi, iki filmi birbiriyle karşılaştırmak değil. Yalnızca benzerliklerine/ortaklıklarına hayatın bütünselliği adına dikkat çekmek. Ucuz Roman'da belki de ilk bakışta yakalanamayacak ve yok denilebilecek olan *zamansal-uzamsal kırılmalar*, oysa filmin uzunluğuyla sıkça bize yaşattığı *işte şimdi bitiyor* duygusunun her seferinde yanılığa dönüşmesiyle, içinde "zaman hiç ölmez, çember yuvarlak değildir" gibi bir tümce geçmese de, daha da, daha da belirginleşiyor. Bu noktadan sonra Yağmurdan Önce'yi bir kenara bırakıp – ara ara sessizce değinerek/düşünerek– Ucuz Roman'a geçebiliriz.

"Savuluuuuun! Devlet Geliyooooor!"

Butch tam kaçtı kurtuldu derken, ama bir taraftan da Tarantino'nun çılgın olduğunu unutmadan ve fazlaca umutlanmadan solgun bir oh çekerken, kameranın

yolda/arabada çok fazla oyalanmasıyla içimize düşen şüphe –ki bu şüphe film boyunca sürer– bir anda çirkin bir tesadüfe bürünür: Butch, **Mr.X** /*Marcellius*/ ile karşılaşır. Bu kez her şey bitmiştir. Öyle ya Butch da bir dolu suç işlemiştir, en son bir adamı /*Vincent*/ öldürmüştür ve yönetmen artık onu da öldürebilir. Ölümcül bir kavgadan/kovalamacadan sonra son durum gene Butch'un lehine gelişir. Sığındığı(!) av/silah malzemesi dükkânında artık Mr. X'den kurtulması an meselesidir. Oysa o dükkânda, –devletin oyuncakçı dükkânında– satıcı adamdan ve **Mr.Z**'den /*Bay Ölüm-süz*/ başka kimse adam öldüremez. Bu dükkânın giriş/mağaza katı devletin oyun bahçesi, bodrumu ise kucağı olacaktır...

22

Yaşayışları, giyinişleri, sevgilileri, hayatı algılayışları, toplumsal konumları, seçip yaptıkları ve daha birçok farklılıktan ötürü, hiçbir yerde yan yana gele-meyecek, aynı safta olamayacak, birbirlerine benze-yemeyecek olan bu iki insan, devletin kucağında dehşet içinde cezalarını bekleyen iki/z kardeş gibidirlere. Tarantino burada gene sihirli değneğini, *mizahı* kullanır: Ağızlarında birer kırmızı bilardo topu, elleri arkadan sandalyeye bağlı, yüzlerinde aynı dehşetli korku olan, yan yana iki insan, iki yurttaş, iki kurban... Butch'un korkusu anlaşılabilir bir korkudur ama, o ana kadar kendini kentin en güçlü kişisi bilen/sanan Mr. X'inki şaşkınlıkla kaplanmış bir korkudur. Şimdi bu iki farklı insan aynı yerde aynı trajik koşulda yan yanadır. Bu arada fazlaca geç kalmadan mizahın nasıl bir sihirli değnek olduğu konusunda birkaç söz söylemek yerinde olacak.

Ondaki gizilgücü ilk(?) fark eden gerçeküstücülere göre, mizah, önce parçalar, dağıtır /*bu gülmek de-*

mektir/, sonra ise bütünler, toparlar /bu da *düşünmek/*. Sanatın aracı olarak, mizahın içindeki gizilgücün kaynağı işte bu *alegoridir*. Hayata mizahla bakan, tüm toplumsal uzlaşmalarla alay eden/dalga geçen kişi, sonunda kaçınılmaz olarak alay ettiği topluma isyan edecektir.

Devlet kimseyi ayırt etmeden kucağa çeker, ya da herkes devletin kucağındadır, ya da devlet bazen sıkılır, pozisyon değiştirir, arkaya geçer...

Devletin kurumsal yardımcısı **Mr.Z** /*Bay Ölümsüz*/ bir *polistir*, ama bu devasa organize gücün, bu korkunç çarkın tek dişlisi o mudur? Elbette hayır. Aramızda dolaşan, en başından beri masum görünen, *bize benzeyen* sıradan insan, *satıcı*, yani herkes – ama bir tek *flâneur* lüğü *meslek edinmişler hariç*– bu çarkın *kimlik taşıyan* dişlilerini oluştururlar. Bir de bu çarkın *kimliksiz* dişlileri vardır ki, onlar, geçmiş yaşamlarında işledikleri suçların affı karşılığında, devletin sonsuz köleleri, *kimliksiz cellatlarıdır*. Onlar kontrgerilla yani “Bay Nikita”dır. Polisin yanına tasmasından bağladığı, her yanı, yüzü de siyah derilerle kaplı *köpek-adam*, Bay Nikita’yı simgeler.

Devlet seçici değildir. Seçmek için izlediği yol çocukça ama masum değildir: Oo lili lili papatyaya di-li... Şans(!) kötü adama, Mr.X’e vurur. Yönetmenin bu seçimi tesadüf değildir. İyi adam Butch için ise hâlâ vakit vardır. Tarantino burada toplamasını bilenler için gene parıltılar saçar ortalığa: Butch ellerini çözer, kurtulur, kaçır. Artık karşımızda yalnızca çılgın bir yönetmen değil, bize, ‘ben hayatın anlamını çözdüm, çok şeyin farkındayım’ diyen, dahası kulağıma ‘korkmayın Butch ölmeyecek’ diye fısıldayan bir *bilge* kişi vardır. Varlığımızın bile onaylanmadığı bir

toplumda Tarantino, bizden esirgenen mutluluğa ulaşmak adına küçük yalanları, küçük suçları meşurlaştırır. Bu suçların arasına devlete karşı işlenmiş olanları büyük bir keyifle katar.

Oysa Butch kaçamayacaktır. Öyle ya, uğruna ölü-
mü */sevğilisinden ayrı kalmayı/* göze alarak hayatını tehlikeye attığı, hatırladığı kadarıyla, babasının beş yıl, o öldükten sonra da en yakın arkadaşının iki yıl anüslerinde saklayarak –gene mizah, gene mizah– Vietnam Savaşı bittiğinde, daha çocukken ona ulaştırılan *dede yadigârı* saat, sadakatin simgesi değil midir? Dahası sadakatle biçimlenen, değer kazanan hayattaki tüm erdemlerin simgesi... İşte Butch bu
24 yüzden, bu saati taşıdığı ve onun simgelerine dönüş-
tüğü için, boks maçındaki şikeyi kabul eder yapıp, reddeder.

Butch elbette kaçamayacaktır. Ne olursa olsun yazgılarının kesiştiği kötü adamı düşünür. Dükkânın içinde silah seçmeye başlar. Gene mizah devrededir –sıkıldım mizah mizah demekten anlayın artık–. İzleyicilerin boş kahkahaları arasında, uzun uğraştan sonra seçilen *samurai kılıcı* boşuna değildir. Çünkü bu kılıç bu *onurlu* savaşçıları simgeler. Devletin kucağına iner, kötü adamı kurtarır. Devleti onuru zede-
lenen kötü adam öldürecektir, üstelik yavaş yavaş. Artık onun için –Butch’u kasteder– sen-ben yoktur, düşman bildiği Butch’la artık iyidirler. Fakat iki şartı vardır Mr.X’in: Birincisi –aslında ikincisi, söyleyiş sırasını ben değiştiriyorum– akşama kadar kenti terk edecektir Butch. İkincisi ve daha önemlisi ise, *'gördüklerini'* kimseye anlatmayacaktır. İşte burda gül-meyi, sıkıntıya, korkuya kapılmadan gülmeyi hak ediyoruz elbette. Gene de iyimserliğe kapılmadan,

hayatı hemencecik, bir çırpıda düzeltiverdiğimizizi, değiştiriverdiğimizizi düşünmeden. Orada öldürülenin devlet değil, fakat onun tükenmeyen kurumsal yardımcısı, bay *ölümsüz* olduğunu unutmadan. Yaptığımız ise, hayatı değiştirmek değil, koşullarımızı iyileştirmekten, kendimizi savunmaktan, “acı bir masal olmamak” için uyanık davranmaktan, yani sonuna kadar yapmamız gerekeni yapmaya çalışmaktan –şansı da sezip, kullanıp– öte bir şey değildir.

Ah, hoş, tapılası masum yalanlar!

Butch polisin motosikletine atlayarak –sevgilisinin arabasını çarpmıştır çünkü– kendisini merakla/dört gözle bekleyen, aptal denecek kadar saf o *tapılası* kadının yanına koşar. Onu alıp yeni bir hayata kaçacaklardır. Ne Butch ne de tapılası kadın, *akıllı, bilgili* insanlar değildir. Aşk için zaten bunların hiçbiri önkoşul değildir. Aşk için gerekli olan Butch’un kolunda taşıdığı simgenin iki insan tarafından algılanabilmesi, paylaşılabilmesidir. Tapılası kadının ise saati unutmaması, onu anlamadığı, değerini bilmediği, önemsemediği anlamına gelmez hiç. Yalnızca unutkanlık, ah unutkanlık! İncecik, kelebekten bir duyarlılıkla, ama çok kaba bir hayatı ortalama yaşamak zorunda olmanın/bırakılmanın üzerimize örttüğü gümüş gömlek... Bilmeden, sezerek, daha yaşarken içmeye, yıkanmaya koştuğumuz “Güzel Irmak”... Léthé...

Butch motosikletin üzerinde sevgilisine seslenir, onu çağırır. Motosiklet artık, motosiklet değil, bir helikopterdir. Bu masum yalan üzerinde düşün-

mek/kafa yormak gereksizdir. Yalnızca, evet yalnızca o yalana inanmak gerekir. Çünkü aşkın bittiği fakat sevginin/sadakatin dillerinin üzerinde bir cappucino tadı gibi eriyip gitmediği, tersine kalplerinde bir köpük çiçeği gibi odaklandığı bu iki sevgili, kendilerini bekleyen güzel geleceğe uçup gideceklerdir, sonsuza kadar yan yana kalarak. Çünkü,

"İnsan iki kişi olmalı, değil mi

En azından iki kişi"

Mizah mı / mucize mi ?

26

Film bir anda Mr.X'in iki yardımcısı siyah/*Jules*/ ve beyaz/*Vincent*/ adamın, çok önce gerçekleştirdiğini düşündüğümüz, her şeyi gördüğümüzü sandığımız, infazın yapıldığı evin salonuna döner. İnfaz henüz yapılmamıştır. Kamera başka açılardan daha önce göremediğimiz /çünkü çocuklardan biri, *Bonnie* banyodadır/ ve görmediğimiz /çünkü Tarantino bunları bilerek saklamıştır/ ayrıntıları serer gözlerimizin önüne, bizi kör etmek istercesine...

Daha infaz yapılmamıştır. *Bonnie*, cesaretini toplayabilmek, uçuruma benzeyen heyecanını, kurumuş, hazin bir dere yatağına dönüşmüş diliyle ıslatabilmek için kendi kendine konuşurken, bir anda ve titreyen parmaklarıyla tuttuğu tabancayla odaya dalar. Koca bir şarjörü boşaltır gangsterlerin üzerine. Üç dört metreden sıkılan kurşunların bir teki bile yan yana duran iki gangstere değmez, onları geçer, arkadaki duvara saplanır. Gangsterlerden zenci olanı /*Jules*/ bu *inanılmaz* şüpheyle karşılar. Ama birazdan gene kendisi, kutsal kitaptan infaz öncesi için ezber ettiği tiradı okur ve beyaz /*Vincent*/ ile birlikte infazı

gerçekleştirirler. Ama bu *şüph*e –o an için çok zor olmakla birlikte– *bilişsel* düzeyde bir algıya dönüşmüş müdür? Bunun yanıtını da film sonunda verecektir. Trajik olan, beyaz adamın bu inanılmazı yalnızca *komik* bulmasıdır. Dört çocuktan üçünü öldürürler, zenci olanını /*Marvin*/ ise, Mr.X'e ait olan(!) bir çanta dolusu külçe altınla yanlarına alıp giderler.

Bay Winston (!)

Arka koltuğa tutsak çocuk Marvin, öne ise kendileri otururlar. Arabayı Jules kullanır. Vincent'in tabanca tuttuğu serseri eli koltuğun üstünde olduğu halde – tabancanın namlusu Marvin'e dönüktür– ve birbirleriyle konuşa konuşa yol alırlar. Birden, istemeden(!) tabanca patlar, zenci çocuğun kafası parçalanır, dağılır. Arabanın içi ve herkes kan revan içinde kalır. Arabanın tekeri bir çukura mı düşmüştür, bir taşın üzerinden mi geçmiştir? Beyaz adamın tetik üzerinde hafifçe ama isteksizce(!) duran parmağını her ne tetiğe bastırılmış olursa olsun, Marvin'in ölümü başlı başına *kara mizah* konusudur. /*Vincent'in evdeki dört çocuktan sadece 'zenci' olanının seçilip(!) tutsak alınmasının, öldürülen diğer 'beyaz' çocuklara yapmış bir haksızlık olduğunu düşünerek, tetiğe isteyerek bastığını farz etmek bile istemiyorum.*/

Panik başlamıştır. Güpegündüz bir saatte, şehir dışında ama kalabalık bir otoyoldadırlar. Camları kan revan içinde olan araba her an birisi ya da polis tarafından görülebilir. Jules telefonla yakınlarda oturan bir arkadaşını arar, garajına ihtiyaçları olduğunu söyler...

Sığındıkları(!) evin sahibi /*Jimmy*/ sıradan ya da *tipik* bir Amerikan vatandaşıdır. Ne karşısında bulduğu üstü başı kan revan içinde olan iki adam, ne garajında içinde başsız bir cesedin olduğu kan ve beyin parçacıklarıyla dolu araba onu etkilemez. Vahşetin karşısındaki sakinliği ürperti duyulacak denli korkunçtur. Jimmy'nin tek derdi karısıdır. Bir buçuk saat sonra evde olacak, hiçbir açıklamayı dinlemeyecek ve kendisini terk edecektir. Karısını kaybetmeyi hiç istemez ve iki gangstere, ne olursa olsun karısı gelene kadar garajdaki *pisliği* temizlemelerini ve çekip gitmelerini söyler.

28 Bay *Winston* gelir. Bay *Winston* çağırılmıştır. Bay *Winston* Mr.X'in yakın bir arkadaşıdır, ya da hem kendi, hem onun hesabına çalışan sıradan birisidir. Oysa yapılması gerekenler son derece basittir: Garajdaki araba temizlenecek, ceset toparlanıp bir torbanın içine sonrada bagaja konulacak ve evdeki battaniyelerle arabanın döşemeleri kaplanacaktır. Son olarak da iki gangster bahçede hortumdan akan suyla *temizlenecek* –bu arada eve ilk geldiklerinde Vincent'ın elinden bir türlü çıkmayan *kan lekeleri*, bu kez *dostlarının* yardımıyla kolaylıkla çıkıverecek– evde Jimmy'ye ait şort ve tişörtlerden üzerlerine temiz giysiler uydurulacaktır.

Bay Winston da öyle yapar zaten. Sistematik ve soğukkanlı bir şekilde yapılacakları anlatır, işleri bölüştürür. Kısa sürede *sorun* çözümlenir, pislik ortadan kaldırılır. Herkes memnundur. Bay Winston mağdur olan *ev sahibi* Amerikana, bu cömertliği için teşekkür etmekle kalmaz, battaniyelerin ve hatta meşeden bir yatak odası takımının parasını bile verir. Öyle ya dost kara gün içindir. Bu sıkı ve göz ya-

şartıcı /hayatımızda eksikliğini duyduğumuz/ dayanışma örneği filmin en önemli karesi olabilir. Peki ama, kimdir bu Bay **Winston**? Her gün kalbimizin üstünde taşıdığımız ve ağızımızdan hiç düşürmediğimiz, bir türlü vazgeçemediğimiz, "FULL RICH AMERICAN BLEND" mi yoksa? Gene mi mizah, kara mizah...

Meşru Soygun

Film ta en başındaki soyguna başlamış olan iki sevgilinin bulunduğu kafeye döner. Fakat kamera, bir kez daha, bizden filmin başında gizlenen başka bir açığa, *yazgıya* çevrilir. Ayrı bir masada komik giysili iki adam –şu bizim gangsterler– oturuyorlardır. Soygun henüz başlamamıştır. Bu arada beyaz adam, gündelik hayatının büyük bölümünü geçirdiği tuvalete taşınır.

"Garson... Kahve!" yi *ikinci* kez işitmemizden hemen sonra, gerçekte seslerindeki ürküntü kalplerinde olmayan bu iki sevgili, iki aşık soyguna başlarlar. Her şey yolunda giderken, erkek sevgili bir anda tutsak duruma düşer. /O, filmdeki *ikinci tutsaktır*, bu kez beyaz bir tutsak. *Tabancayı sıkıca, dikkatlice tutan el ise siyah bir eldir.*/ Fakat bu tutsak şanslıdır(!) karşısındaki zenci gangster, son ana kadar alışkanlıkla/gereklikmiş duygusuyla söylediği ölüm öncesi infaz tiradını, bu kez içini doldurarak ama gene de güzel bir şüpheyle/ses tonuyla söyler. **Jules**, artık hayatın anlamını *çözmüş* ve onun için yepyeni, el sürülmemiş, geri dönüşü olmayan bir **yolculuk** başlamıştır. /Bu son tümce içinde vurguladığım isimlerle, daha önce, kısaltılmış, değiştirilmiş olsalar da,

anlamları ile birlikte verilmiş diğer isimler –hatta kendi isminiz de– bu filmdeki ve hayattaki her isim gibi boşuna değildir, bilmeden de olsa seçilmiştir./ Cüdzanının içinden *kimliğini/ismini/yolculuğunu* alır, tüm parasını –*çanta hariç*– çocuğa uzatır ve topladıkları cüdzanlarla birlikte gitmelerine izin verir. Tarantino, nihayet filmin finalinin yaklaştığını hissettirdiği bu bölümlerde de, aşkı bir kez daha kutsar, *soygunu* aşkla birlikte mutluluk arayışının bir aracı olarak meşrulaştırır.

30 Bu iki tutkulu sevgili, tarzları, giysileri, ses tonları, duruşları, yüzleri ile izleyici de sanki *aşka ait, aşk için değillermiş* izlenimini uyandırsa da –elbette Tarantino diğer bütün tipllemelerdeki seçimi gibi bunu da bilerek yapar– sırf ten desenleri nedeniyle, bütün diğer insanlar gibi en azından aşık olabilme özgürlüğüne sahiptirler. Tarantino hayatın *biricikliğinin* ve bu biriciklik sayesinde, aşkın yalnızca *esoterik* bir olgu olduğunun üstünü bir kez daha – Butch ve tapılası kadından sonra– fakat daha görkemli bir şekilde, fosforlu bir kalemle boyar.

Elma

Peki ama Tarantino neden, aynı günahı hemen hemen bir elmanın eşit iki yarısı gibi bölüşen bu iki gangsterden, beyaz olanını tuhaf bir oyun –tuvalet oyunu– ile öldürür de, siyah olanını, üstelik de ölümüne çok daha fazla yaklaştırıp sonra yaşatır? *Meşru soygunda, üç insanın birbirlerini silahla tehdit sahnesi bize, Rezervuar Köpekleri'nin final sahnesini anımsatır, ama anımsattığıyla bırakır. Üstelik tutkulu kadın aşık, erkeğine zarar gelecek sanısıyla her an*

tetiğe basabilecek durumdayken.../ Sorunun ikinci parçasının yanıtlanmış olduğunu biliyorum. Bu soruya bir tek, kuşkuyla da olsa şu soruyu eklemek istiyorum: Bir elmanın iki yarısı kadar benzer olan bu iki insandan, neden siyah olanı "din dışı aydınlanışa" daha yakın seçildi? Bu seçimde, Afrika'nın, Amerika'nın ve hatta İtalya'nın tarihsel kökleriyle ilgili ayrıntılar/ipuçları bulabilir miyiz?

Şimdi de sorunun ilk parçasının –beyaz adamın neden öldürüldüğünün– yanıtını arayalım birlikte. Tamam, kurşunlardaki inanılmazı/mucizeyi sezemedi, komik buldu, zaten tuvaletten artan zamanını da insan öldürme işiyle değerlendiriyordu, yani ölümü çoktan hak etmişti diyebilirsiniz. Ölümü hak ettiği doğru ama, nedeni bu kadar basit olmamalı. İyi de, bu adam hayatında, daha doğrusu hayatının bize görüldüğü parçası olan bu film boyunca hiç mi iyi bir iş yapmadı da, böylesine kolay bir ölüme kurban gitti. Yapmaz olur mu hiç, yaptı. Patronunun sevgilisinin hayatını kurtarmadı mı, az iş mi? Ama bunu kızından çok kendi hayatını düşünerek yapmadı mı?

31

Beyaz adam/gangster elmanın bütünüydü, günahın tamamına dönüştü. Hatta patronunun günahlarının bile. Buna *haksızlık* diyebilirsiniz. Buyurun deyin. Zaten diğer tüm kavramlar gibi haksızlık da insanların türettiği bir kavramdır, doğada, doğal yaşamda haksızlıktan söz edilemez. Kucağınızda sevgiden mest olmuş –mırıl mırıl– kedinizin aniden bir serçeyi sizin sevginize tercih etmesine kızabilir misiniz? Biraz sonra belki de bıyıklarına bulaşan serçe kanatlarıyla kucağınıza/ilginize yeniden sıçradığında ondan artık nefret mi edeceksiniz?

Quentin Tarantino gerçek bir Akdenizli Amerikan yonetmeni, tam da olması gerektiği gibi. Tam da yle...

Ankara, 14 Ekim 1995

Léthé



Köprü Üstü Aşıkları

Les Amants Du Pont-Neuf

Film Çözümlemesine Analitik/Poetik Bir Yaklaşım

Bilge'ye ve onun yakınlık duyduğu şeylere, sevinçle...

34

Bir/inci Parça:

"Sanat Kırılmış Bir Mutluluğun Taşdığı Vaattir"

Diyelim ki Butch'un saati gibi, dede yadigârı, babadan miras bir çakmağınız olsun ve günün birinde kırılınsın, parçası da bulunamasın. Siz onu atmadan ya da gözden uzak bir köşeye kaldırmadan önce */sanki ikisi de aynı şey/* bir süre cebinizde taşımaz mıydınız? Üstelik tamirci, parçası için, "Abi hiç sanmıyorum ama, belki bir gün düşer," dediği halde.

"Bu modası geçmiş, parçalanmış, kullanılamaz, neredeyse anlaşılamaz yoldan sapmış nesne"nin, böylelikle harcı alem bir algılama biçiminden koparak/uzaklaşarak arındığını, kendi biricik imgesine dönüştüğünü, gerçekten varolduğunu/görüldüğünü, fakat artık bu işlevsiz haliyle tek bir an bile görmezlikten gelirse, *geçmişin bu gerçek ve uçucu imgesinin, belki de bir daha asla görünmeyeceğini, yitip*

gideceğini kestiremesem de, ya da ona bir tek koleksiyoncunun tutkulu gözleriyle bakılırsa /"ki koleksiyoncunun çoğu kez yanlış anlamlandırılan bu tutkusu gerçekte her zaman için kendi diyalektiğinin bir sonucu olarak yıkıcı ve anarşisttir, çünkü bir nesneye, bireysel bir şeye, şeylere duyduğu yoğun sadakat, tipik ve sınıflandırılabilir olana karşı inatçı bir yıkıcılığa, bir protestoya dönüşmektedir"/ eski ve bozuk bir saatin/çakmağın/radyonun genel kabul gören özellikleriyle değil de, biricikliğiyle, oluşum ve kökenindeki özgün halleriyle ilgilenildiği için, geleceğin unutturmak istediği fakat onlarda hâlâ varolan yaşam deneyimlerini ya da *idea*'ları yeni bir gözle anlamlandırarak –gelenekten ve otoriteden bağımsız kılarak– içlerindeki *inciye* ulaşabileceğini, ve geçmişten bu güne/geleceğe uzanan yeniden kristalleşme sürecinde bu inciyle bu günün/geleceğin aydınlatılabileceğini fark edemesem de, dahası eskinin içindeki/halesindeki yeni bir dünya kurmak için gerekli kışkırtıcı/devrimci gizilgücü göremesem de, sırf sezgisel bir algıyla bile olsa /*bu yüzden yoksa daha mı değerli!*/ şeylere sevgiyle/merakla ve her şeye karşın kendi özgün bakışıyla bakabilen her gözün kolaylıkla ayırt edebileceği saf/yalın/acı dolu bir geçmişin parmak izlerini –eskinin yaşanacak olana gönüllü rehberliğini– görebilirdim gene de diye düşünüyorum...

35

Tıpkı bir çoğunuzun bu alıntı yumağı paragraf cümledeki, Andre Breton'un, Walter Benjamin'in, Maurice Blanchot'nun, Ünsal Oskay'ın ve başkalarının parmak izlerini kolaylıkla görebildiği gibi.

Ata mı bilirdim hiç o çakmağı ben!

Çünkü, "sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir".

Ve Köprü Üstü Aşıkları baştan sona, Adorno'nun bu sözünü doğrulamak isteyen onlarca ayrıntıyla dolu. Şimdi bu ayrıntılardan bazılarını poetik – kapsayıcı– bir bakışla, bir balık gözüyle çözümlemeye çalışalım:

⌚ Michelle, caddenin ortasında yatan Alex'i *gözleri açık bir ölü* olarak resmeder...

⌚ Michelle Alex'i portresini yapmak için ırmağın kenarına getirir fakat çok geçmeden bayılır. Alex Michelle'in *beyaz* bir bandajla kapalı gözüne bakmak ister. Hepimiz gözün yerinde karanlık bir oyuk göreceğimiz tedirginliğini yaşarız. Bu tedirginliği kameranın çekim açısı ve göze düşen gölge güçlendirir, çünkü Carax öyle ister. Fakat hepimiz belki *kırık* ama, normal görünen bir gözle karşılaşırız...

⌚ Michelle'in kedisi bir akşam vakti *kırılmış* bir balık kafasının gözünü yalar...

⌚ Michelle metrodaki çello sesini takip ederek eski sevgilisi Julian'ın evini bulur. Kapının gözetleme deliğinden bakan acaba Michelle'in hangi gözüdür!.. Ya sonradan sayacağımız kurşunlar on dört mü yoksa on beş midir? Alex'in "bana kimse unutmayı öğretmez" derken parmağına sıkığı kurşun eğer on beşinciye /ki öyle/ ve eğer Michelle'in Julian'ı *gözünden* vurduktan sonra kapıda açılan delikten bakan gözü *beyaz* bandajla kapalı/kör olan(!) sol gözüyse /ki öyle/ o zaman Benjamin'in gerçeküstücü ilk yazarların yapmaya çalıştıkları *çocukça oyunları* değerlendirirken söylediği gibi, Carax da izleyiciyi düşlerinin yasalarını eşelemeleri için silkeler, uyandırmak ister: "*Uyku ile ayıklık arasındaki eşik, gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşıldığında, hayat*

sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle ses, "anlam" denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı. Her şeyden önce imge ve dil." Ta başından beri Michelle'de ve onun yakınlık duyduğu/yaptığı her şeyde yoğunlaşan ve Alex'in Michelle'i kaybetmemek için yaptığı onlarca şeyde sürüncemede kalmış haliyle, göz imgesi /ki, bunların tümü Michelle'in gözlerini kaybetmesi ve sonsuza kadar onunla kalması içindir/ gözün iyileşeceği vaadini beslerler.

⌚ Michelle metroya inerken uzaktan duyduğu çello sesini tanır. Vaat devam ediyordur, Julian'ı son bir defa görebilecek ve portresini yapabilecektir. Fakat Alex durumu sezer, Michelle'den önce davranıp adamı bulur ve ordan kovar. Gene de portre yapabilme olgusu ki, sanatsal bir etkinlik olarak resim Michelle'in mutluluğu demektir, yani vaat /*sanatçının ölüme karşı aralıksız ve ne pahasına olursa olsun savunduğu sanatın hayatı düzeltme vaadi*/ Alex Michelle'e aşık olduğu için, bu aşk henüz tek taraflı da olsa, devam eder. Tam bu noktada sevgili Nilgün Marmara'nın sözleriyle, *kendini tüketerek yaratan tüm kara sevdalı yazıcıları, sanatçıları anmak istiyorum: "Ölüm, yaşayabilmek için sonsuzca kaçındığımız, ama sözcükleri yaşatabilmek için kucak açtığımız..."*

⌚ Michelle, tek ve *sonsuz* aşkı Julian'ın kapısında ona son kez **portre** diye yalvarır. Aynı şeyi, yani portreyi daha önce Alex için de düşünmüş ve bir gün yapacağını söylemiştir. Zaten aşkı öldürmek değil, fakat onu aramak /*eski sevgilisinin son bir portresi*/ bir vaat olduğu kadar, Alex ile yaşayacağı aşk da

/Alex' in portreleri/ bir vaattir. Portre bağlamında, ha bire yeniden kristalleşip duran hayatın içinde, sanatın içerdiği mutluluk vaadi, aşkın ta kendisi değil midir? Eski aşkı/mutluluğu kırılmış olan sanatçı Michelle, kör olmak üzereyken bile **sevilen** o/bir yüzün peşinden koşarken, kendi mutluluğunu hayatın ve aşkın sürekliliğinde, yenide/yaşanmamışta bulacaktır, fakat eskinin/yaşanmışın gözleriyle, onun devamı, ama mutlaka devamı olarak...

Buraya kadar söylediklerimizi, yani Michelle'in sanatçı kişiliğinde biçimlenen vaadi basitçe yazacak olursak:

38

Portre → sanat

Göz → kırılmış mutluluk

Sanatçının körlüğe karşı resimle direnmesi → vaat

Bu vaat iki türdür: Michelle Julian'ın portresini yapabilirse */ya da kör olmadan önce, müzedeki resmi son bir kez görebilirse/* kırılmış mutluluğu onarılacak, mutluluğa dönüşecektir. İzleyiciye daha derinden hissettirilen vaat ise, Michelle'in gözünün belki de bir tesadüfle/mucizeyle iyileşebilecek olmasıdır ki, film bu tesadüf ânına kadar, gözün açılması umudunu hiçbir zaman tam anlamıyla tüketmez.

Şimdi de Alex'in Michelle'e duyduğu aşk bağlamında, metronun koridorlarında asılı olan bazı tabloların söylediği vaade bir bakalım.

Henüz Alex'in Michelle'i elde etmeye çalıştığı, ona duyduğu aşkı */umutsuz görünen, tedirgin edici, gerilim dolu aşkı/* tek taraflı yaşadığı, Michelle'i gözünde her haliyle, daha çok da kusurlarıyla yücelttiği –onun kusurlarında kendini güvende hisseder Alex– süreç-

te, filmin başlarında yızdır. Alex'in Julian'ı metroda bulup kovduğu, ancak sigara izmaritlerinin Michelle'e söylediği yalanı ortaya çıkardığı sahnede, buldukları koridorun duvarları baştan sona */belki de o an tüm metro/* o âna dek metronun koridorlarında başka tabloların arasında tek tük gördüğümüz ve yan yana, *siyah/kırmızı/siyah*, üç düşey/kalın şeritten oluşan tablolarla doludur. Tablodaki iki siyah şeridin arasındaki kırmızı şerit, henüz Alex'te biçimlenen platonik aşkın ve bu aşkın taşıdığı küçük mutluluk vaadinin simgesidir. Büyük yani çok olan siyah parçalar ise Michelle'in umutsuzluğu, kırılmış mutluluğudur. Kırmızı, dolayısıyla onun taşıdığı vaat az da olsa, bilinen/denenen odur ki, kırmızının içinde taşıdığı devinim –kan da kırmızıdır– onun, siyahın ortasından akıp kurtulacağı, paylaşılıp çoğalacağı çağrışımı içindir. Ayrıca paylaşılıp çoğalacak olan kırmızı renk, vaade ulaşılanaya kadar ödenecek bedelin de simgesidir. Kırmızı, platonik aşkın Tanrısal gerilimi içindir...

39

Michelle diğer gözünü de kaybetmek üzeredir. Metronun koridorlarında Alex'in */ki Alex sevgilisidir artık ve aşkın onarıcı gücü görünümünden bellidir/* yardımıyla yürüyebildiği bir gün, birlikte gelecekte söz ederler. Michelle çok üzgündür. Alex */ki artık aşkının paylaşılıyor olması, hatta Michelle'in gittikçe ona bağımlı duruma geliyor olması için için sevindiriyordur onu/* çok mutludur. Sevgilisini neşelendirmek için taktıklar atar. Tam o an koridorun duvarında Michelle'in posterini görür. Ailesi onu arıyordur. Göz için doğan umut, gözün simgelediği vadin gerçekleşecek olmasıdır. Alex Michelle'i kaybedeceğini anlar, panik içindedir */çünkü bu durum yeni yeni sevi-*

*len yüzler demek olabilir, o bir sanatçıdır, üstelik bir kadındır(!)/ dahası artık delice aşkıdır ona. Alex'in paniğinde biçimlenen /u/mutsuzluk, aşkın bitiyor olması tehlikesiyle ilgilidir, az gibidir fakat siyahtır. Ve bu mutsuzluk –çünkü aşk en büyük vaattir, aşık en büyük sanatçı– gözün iyileşecek olmasıyla ilgili vaadi –çok ve beyazdır– siler süpürür, yok eder. Vaat çünkü vaattir, belki de sonsuza kadar. Bu durumu da posterler anlatır: Bu kez ortadaki kırmızı şeridin yerini beyaz almıştır, belki de kırmızı akmıştır. Aşk platonik ömrünü tamamlamış, gerilim hafiflemiştir çünkü. Beyaz, gözün taşıdığı vaadi simgeler, siyah parçalar ise bu kez Alex'in mutsuzluğudur. İlk bakışta, ortadaki beyaz parçanın siyahtan çok daha geniş olması ve sanki siyahları tablodan dışarı itiverecekmiş gibi algılanması, Michelle'in gözüyle simgelenen vaadin, aşkın simgelediği vaatten daha belirleyici/önemli olduğu izlenimini yaratmak içinse de, bilinen/denenen odur ki, beyaz akmaz kirlenir, *dene-yimsizdir çünkü*, siyah onu usulca kendine katar: Alex Michelle'in duvardaki posterini parçalar, sonra da tüm metroyu ateşe verir. Tablo daha şimdiden kararmaya mı başlamıştır!*

Bu ikircik, Michelle'in posterlerini kentin duvarlarına asan adamın, posterlerin yüklü olduğu kamyonetle birlikte yandığı sahnede daha da çoğalır. Tüm posterlerin yanması ve masum bir adamın ölümü, gözün iyileşme vaadini neredeyse sonsuza gömmek içindir. Buna bir de Alex'in ömür boyu hapis yatacak olmasını eklersek */belki de otuz ya da yirmi yıl, ne önemi var, gene de, tatların, duyguların törpülenmesi, koşulların biçimlendirdiği hayatın kökten değişmesi, yeniden kristalleşmesi için yeterli bir süre/*

aşkın taşıdığı vaat ya da vaadin içindeki umut da yok olup gidecek demektir. Oysa, sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaat değil midir? Fakat eğer, Alex ömür boyu hapisse –öyle düşünmek istiyorum– Michelle ömür boyu kör kalacaksa, dahası aşk da bitecekse, burdaki kırık bile değil, düpedüz un ufak olmuş bir mutluluk demektir. Peki o zaman vaat ya da vaadin içerdiği umut nerde, sonsuzda mı? Hayır... Alex'in arkasında duran, kamyonetin ve adamın yanmasını haince (!) izleyen köpek ile küçük çocuktur umut. Köpeğin havlaması bile, vaadin vaat olduğunu, çok yakın/uzak olduğunu muştular. Bu noktada bile vaat /ki bu vaat Michelle'in gözüyle ilgili olandır/ vaat olarak kalır. Çünkü en büyük vaadi, en büyük mutluluğu Alex simgeler. AŞK... Sanatçının gözünün iyileşmesi için yitirilip yitirilip yeniden doğan umut /ki Alex artık bu sonuncuyu, köpekle çocuğu yani, yok etmez/ ve böylece onunla gelecek olan mutluluk, aşkın ölümü yanında bir hiçtir. İşler karıştı galiba. Çocuk bile umut/vaat değilse, peki bu bir yerlerde/şeylerde mutlaka olması gereken umut nerededir?

41

Tuhaf, dahası hayatın kara mizahı ile aşkı, en büyük vaadi yaşatacak umut **devletten** gelir. Alex yüzü görünmeyen hakimden sadece üç yıl ceza yer. /Sakin ola ki aşkı yaşatmak için tek ölçütümün analitik ya da sayısal olduğu, bireylere, özellikle de Michelle'e güvenmediğim sanılmasın. Tam tersi, bu yazı insana duyduğum sonsuz güvenle, inançla yazılıyor. Fakat ben ısrarla koşulların ve sınırların yaşantımızı biçimlendirmedeki önemini, bu anlamda insanın kurumlar karşısındaki güçsüzlüğünü vurgulamak istiyorum./ Hem bu sırada Michelle'in gözü de iyileşebilecek, ki onun simgelediği mutlulukları

bir süredir küçümsüyordum, o ve Alex beyazın bedeli olan kırmızıyı yeterince yaşadıklarında, vaat denen o büyük beyaz tablo, tüm parçaların bütünlenmesiyle tam/eksiksiz bir mutluluğa dönüşebilecektir. Bu bütünün içinde, tüm koşullar ve olgular gibi Alex ve Michelle'in görünümlerindeki iyileşmenin de payı vardır. Çünkü "aşk bakım ister".

42 Bu arada unutmadan bir ayrıntıdan daha söz etmeliyiz. Alex'in ağzından alevler püskürttüğü ve Michelle'in gülümsemesiyle birlikte arada bir gözünün alevin kırmızı/beyaz ışığıyla acıdığı sahnede, insanoğlunu tarih boyunca büyülemiş iki şeyden biri olan alevin /Calvino'nun deyişiyle, "kristal ve alev, insanın gözünü ayıramadığı iki kusursuz güzellik, zaman içinde iki büyüme biçimi, iki ahlak simgesi, olayların, fikirlerin üslup ve duyguların sınıflandırılabilceği iki ulam, iki mutlak değer"/ taşıdığı vaadin yanısıra, bu uzun alev ritüelinin hemen arkasından gökyüzünde bir an beliriveren jetlerin, gökyüzünü Fransa bayrağının renkleriyle boyadığına tanık oluruz. Bu renklerin anlamı yanında, bu bayrağın metrodaki tablolarla şekilsel benzerliğine dikkat çekmek istiyorum. Belki de ya da kuşkusuz vaat denilen o büyük beyaz tablo /ki bu Michelle'in kırık gözünün yani sanatın, belki de aşkın taşıdığı vaattir/ oluşana kadar, özgürlük özlemiyle – maviyle– birlikte kırmızı da, beyazın –eşitliğin– iki yanında hep kucak kucağa devinip duracaklardır.

Peki ya maddi temelini yitirmiş bir dolu nesnenin/insanın ortasında başlayan böylesi bir aşkın gizilgücü nerededir? Dilerseniz bunun yanıtını üçüncü parçaya bırakıp, burada son olarak, bize aşkı yaşatacak umudu veren kapitalist devletle ilgili, sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir sözünün bağ-

lamında /ve bu sözden çekip çıkarılabilecek/ devletin geleceğiyle ilgili gizli bir vaatten daha söz edelim. Kuşkusuz bu, kapitalist devletin bir gün mutlaka sona ereceği, kendi kendisini yıkacağı inancıdır. Peki ama neyle, nasıl? Hâlâ soruyorsanız, biraz daha bekleyin derim.

Fakat gökyüzünde tek bir beyaz bayrak dalgalarınınca kadar geçecek sürede, daha pek çok kan ve gözyaşı dökülecektir. Tüm bunların *fazlasının* en başta sorumlusu, yarı aydın iyimserliği ve Marksizm'in kaba/kör beklileri olacaktır, sanıldığı gibi yobazlar değil. Çünkü "bu vicdansız, yüzeysel iyimserlik" yobazlıktan daha zor tedavi edilir. Yobazlık kördür, duyar, yanıldığının farkında değildir. Oysa 43 böylesi bir iyimserlik sağır, duymaz, fakat görür, gördüğünü sanır. Tedavi zorluğu işte bu, oysa görmekle deforme olan/değişen gerçeği bir türlü kavrayamayan **yeterlilik duygusundan** kaynaklanır. Bu duygu çağımızın aydın hastalığıdır. Burayı daha fazla açmanın bir anlamı yok. Pulp Fiction çözümlemesi başka bir boyuttan buranın açılımıdır, tıpkı film boyunca süren kara mizah olgusunun açılmasının gereksizliği gibi. Tüm bunlar Pulp Fiction'da anlatıldı. Bu kez hayatın bütünselliği adına bunları açmılamıyoruz.

Evet, çağımızın bu karamsar fakat en özgün düşünürünün dediği gibi, sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir. En büyük vaat kırılmış bir aşkı aramaktır. Sanat aşkın kendisidir. Aşk vaattir, vaat aşktır... aşktır, aşktır, aşktır...

*"Ama heykellerin altında aşk yok
Aşk yok kesin billurdan gözlerin altında*

*Aşk açlığın hırpaladığı vücutlarda duruyor
Sel baskınına karşı koyan ufak barınakta;
Aşk açlık yılanlarının birbirini yediği hendeklerde
duruyor
Martı ölülerini sallayan hüznü denizde
Ve yastığın altına gömülmüş kapkaranlık öpüşte
duruyor.”*

(Cemal Süreya'nın enfes çevirisiyle Federico Garcia Lorca'nın "Romaya Doğru Haykırış" isimli şiirinden.)

İkinci Parça:

Kapitalizmin Gücü – Vaadin Sonsuz Ömrü

44

"Marcel ise şöyle öldü:

Bir gün bütün berduşların Paris'in kent manzarasından silinmelerine karar verilmişti. Sosyal yardım örgütü, aynı zamanda kentin doğru dürüst bir görünümde olmasıyla da ilgilenen ve düşünülebilecek en resmi nitelikteki sosyal yardım örgütünün ilgilileri, polisle birlikte Rue Monge'a geldiler, tek istedikleri, yaşlı adamları yaşama geri döndürmek, dolayısıyla da yaşama hazır olsunlar diye önce yıkayıp paklamaktı. Marcel yerinden kalkıp onlarla birlikte gitti, çok sakin bir adamdı, birkaç kadeh şaraptan sonra bile hâlâ bilge ve uysal kalabilen bir insandı. Gelmelerini o gün büyük bir olasılıkla hiç umursamamıştı, belki de caddedeki iyi yerine, metronun sıcak havasının mazgallardan dışarı çıktığı yere geri dönebileceğini düşünüyordu. Ama kamunun esenliği için yapılmış olan, içinde çok sayıda düşün bulunduğu yıkama salonunda sıra Marcel'e de geldi, onu düşün altına soktular ve duş hiç kuşkusuz ne fazla sıcak, ne de fazlaca soğuktu, ama Marcel yıllardan beri ilk kez çıplaktı ve ilk kez suyun altına girmişti. Daha

kimse durumu kavrayıp yardıma koşmadan düştü ve hemen oracıkta öldü. Ne demek istediğimi anlıyor musun! Malina, biraz ne yapacağını şaşırılmış gibi bakıyor, oysa ne yapacağını asla şaşırmaz. Bu öyküyü anlatmayabilirdim. Ama düşün bir defa daha hissediyorum, Marcel'in üstündeki neleri yıkamaya hakları yoktu, bunu biliyorum. Eğer bir insan kendi mutluluğunun buharları arasında yaşıyorsa, eğer bir insanın "Allah sizden razı olsun"un dışında söyleyecek pek sözü yoksa, o zaman o insanı yıkamaya kalkışmamalı, o insan için iyi olanı o insanın üstünden yıkayıp akıtmamalı, birini olmayan bir yeni yaşam için arındırma ya kalkışmamalı..."

Bachmann'ın *Malina*'sından alıntılanmış bu bölüm, adeta Köprü Üstü Aşıkları'nın başlangıç sahnelerini anlatır: Bir gece vakti otobüsle Paris'in sokaklarında dolaşan devlet, "*her şeyleri tükenmiş, neredeyse özgür*" bu insanları, kendi söylemiyle "*boş şişeler gibi olan bu boş bedenleri*" zorla yıkamak için toparlar. Yukarıdaki cümlede bu insanları betimlemek için vurguladığım sıfat abartılı gibi görünse de, bunu bilerek, kapitalist devletin bu vahşi günah çıkarma törenini, "ah ne güzel sorumlu bir devlet" diye algılayan ve bu yoksul/bedbaht/insansız insanların sokağa düşmeden */ya da sokağı seçmek zorunda kalmadan/* önce, her birinin başka başka hayatlarının olduğunu unutmak isteyen, ya da olması gerektiğini düşünmek/anımsamak istemeyen, bu tarz bir yaşantıya hoşgörülle bakamayan, dahası suç sayan ve günahını da insanda, insanın *başarısızlığında* arayan iyimser yarı aydınlarımız için kullandım.

Filmin hemen başındaki */sinema sanatından ödün verme pahasına/* gündelik gerçeklikten hem de bir

aşk filmi için dolaysızca çekip alınan bu belgesel görüntüler, kuşkusuz ki sadece devlet eleştirisi için değildir. Çünkü Leos Carax, bu insanlardan üçüyle sürdürür filmini, gündelik hayattaki vıcık vıcık vahşi gerçekliği, sanatsal gerçekliğe dönüştürmekte, bizi düşsel bir yolculuğa çekmekte, sefaletin içinden – bizi sefaletin içinden hiç çıkarmadan– bir aşk filmi yaratmakta gecikmez. Kuşkusuz Carax, “sefaletin, yalnızca toplumcu sefaletin değil, aynı zamanda mimari sefaletin /bununla asla köprüyü kastettiğim sanılmasın/ iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini” çok iyi bilmektedir.

46

“Mutsuzluk da bir gelişmedir” diyen *İstanbul* şair (kimse üzerine alınmasın, şimdiki plaza İstanbul’u değil!) Edip Cansever gibi, “Asıl olan mutsuzluktur... Başlangıçta mutsuzluk vardı. Hep öyle olacak. Hep cehennem, hep anlamsızlık, hep cezalanma. Ama bu yenilgi adam edecek gene bizi. Yenilginin verdiği haysiyet. Her şeyi bitmiş bir insanın bağımsızlığından daha kutsal, daha insanca ne var? Bütün gecikmemiz direnmekten” diyen *Ankaralı* şair Turgut Uyar da, gittikçe özgürleşecek insana varacak olan benzer durumların/deneyimlerin altını çizerler. Gerçek özgürlük umudu tükettiğimiz yerde mi başlar? Alabildiğine umutsuz olmak, fakat gene de hayatın biricikliğinin farkında olabilmek, onu yaşanılmaya/katlanılmaya değer hissetmek. *Aura*’sını yitirmiş bir çağın *sıkılan insanı* olarak, umut denilen toplumsal hafıza kaybına aylıklıkla/*flâneur*lkle direnebilmek.

"sıkıldıkça canın kirlendim sanacaksın

bir dere gibi oysa gökyüzüne aldırmadan akacaksın

*hem taşları hem bulutları ağırlayacak koynun
— ah zanaatkâr inceliği kuşların”*

*“İçinde yer alınan, fakat olumlanmayan, değişti-
rilmeye ise güç yetirilemeyen bir hayatın içinde”,
büyük şehirler sıkılan insanı aylıklığa –bizim için
hazırlanmış ve bize öyle sunulan, maddi bir temele
sahip her şeyi reddetmeye, sonu reddediş olacak
başka türlü bir algıya, Bakmak’a– davet eder. Tıpkı
bir gün kullanımını reddeden sizin çakmağınız,
Butch’un saati gibi, *insanın da kendi imgesine dönü-
şebilmesi, görünür olabilmesi, özgürleşmesi, “ardın-
da varlıktan başka hiçbir şeyin olmadığı saf ve yalın
benzerliğe kendini bırakması”* olanağına bağlıdır. Bu
ise işte, hâlâ ve her şeye karşın aşık olabilen insan-
dır...*

47

Bu bilgeliğin aydınlığında Carax, devleti **aşkla** ya-
ralar. Kapitalist devlet, kendisinin sorumlu olduğu,
bilerek yarattığı, insanın özüne aykırı, insanı köleleş-
tiren tüm koşulların/yaşantıların ve bu koşulları iyi-
leştirme çabalarının içinde /ki bu çabalar sistemin
kendi devamlılığı için her zaman yetersiz ve sinsice
sistemin işlerliği adına olacaktır/ devleti yıkacak bu
tek ve gerçek silahı insanın hamurundan silmeye-
cektir. Carax işte onu bize incelikle, mizahla göste-
rir: Michelle Alex’i hapisanede ziyarete gitmiştir.
Alex Michelle’den bir daha gelmemesini, bu koşul-
larda görüşmemelerini ister ve iki aşık altı ay sonra
Alex’in tahliye olacağı Noel gecesi köprüünün üstünde
buluşmak üzere randevulaşırlar. Birlikte içilecek iyi
bir şaraptan, Michelle’in nihayet **sağlıklı** gözüyle ya-
pabileceği portreden sonra, bir motel odasında sa-
bahlanacaktır. Konuşma sürerken kamera Alex ve

Michelle'den, hapishanenin bir monitöründeki görüntülere çevrilir. Seyirci ekranda, bir gardiyanın yeni mahkûm olmuş bir suçluyu çırılçıplak soyduğuna ve onu devletin ona sunduğu bu yeni yaşantıya kabul edilebilmesi için onursuzca bir aramadan geçirdiğine tanık olur. Gardiyan mahkûmun/suçlunun çıplak bedeninde /*çıplaklığındaki*/ hâlâ kalmış olası suç unsurlarını ararken, bu, devletin acizliğinin simgesi olan görüntülerin üstünde Carax, Michelle ve Alex'i konuşurmayı sürdürür: "Sabah bizi bulduklarında uyluklarımızda tereyağı görecekler, karınlarımızda reçel ve ekmek kırıntıları yapışmış olacak ..." Cümlede eksik bırakılan, tam o an gardiyanın mahkûmun anüsünü aradığı görüntüyle tamamlanır. Devletin parmaklarını, çıplaklığın örgütlenmesi olan 'erotik aşk'la, hem de en korunmalı mekânında ve kendi arzusuyla boka batırır Carax. Nefis bir kara mizah örneğidir bu...

Kapitalizmin ve vaadin sonsuz ömrüyle ilgili küçük, şirin bir simge vardır filmde. Bu Michelle'in çantasında dolaştırdığı ve kendisine armağan edilmiş olan kedisidir. Bu kedi Michelle gibi, Alex gibi Fransız değil, Habeşlidir. Peki bir kedi nasıl olur da vaadin sonsuz ömrünün simgesi olabilir? Kedi Habeşlidir ama Fransız nüfuzuna kayıtlıdır. Habeş nire, Fransa nire!.. Fransa'da kedi kıtlığı mı vardır da, kadın gidip ta Habeşlerden kedi alıp gelmiş ya da aylarca kedi yolu gözlemiştir? Evet yalnızca Fransa'da değil, tüm uygar(!) batıda kedi kıtlığı vardır. Bu kıtlığın nedeni gittikçe *melek duyumunu, mizah duyumunu* yitiren insanın devlet anlamında da vahşileşmiş olması, ya da vahşi kapitalizmin, refah/tüketim toplumu aracılığıyla yarattığı mutlu insanın giderek

vahşileşmiş olmasıdır. /Adorno'nun ta 1940'larda işaret ettiği, süper marketlerde Bach dinlettirilen ve belli bir satışın üstüne çıktığında kendisine Walt Whitman'ın "Leaves of Grass"ı armağan edilen, henüz bu **saf** insan, günümüzde devletin sunduğuyla yetinen, onu hayatın tek mutlak biçimi sanan, hatta ve zaman zaman bu sunulanla onu değiştireceğini uman, lâkin tam da böylesi bir uzlaşmacı yüzünden gelecek olan **felâketin**, kapitalizmin sonsuz ömrünün kendi aracılığıyla, kendi üzerinden sağlandığının ayırtına hâlâ varamamış **köle** insandır./ Fakat sahibinden gayrisına tedirgin olması beklenen Habeş Kedisi gene de aşkı kollar, Alex'e hırlar, ki tam hırlama sahnesinde kedi, Michelle'in o kan kırmızısı paltosunun üstündedir!.. "Eğer bir gün kendinin yarısı olabilirsen, bütünlüğü olan beyinlerin sıradan zekâsını aşan şeyleri anlayacaksın. Kendi yarını ve dünyanın yarısını yitirmiş olacaksın, ama geride kalan o yarı, bin kez daha derin, daha değerli olacak. Hatta her şeyin sana benzer şekilde ikiye bölünüp parçalanmasını isteyeceksin, çünkü güzellik, bilgelik ve adalet parçalardan oluşan şeydedir." Calvino'nun, uzlaşmacı etiğün ortaya çıkardığı *nevroz*'un çözümü için önerdiği, size de tanıdık/sinanmış ve sımsıcak gelmiyor mu!..

49



Üçüncü Parça: Peki Ama Nereden Başlamalı?

Birinci parçanın sonunda sorduğumuz, şimdiye kadar da defalarca yanıtladığımız bu soruyu dilerse bir kez daha yanıtlayalım. Diyelim ki İstanbul'da, eski Galata Köprüsü'ndeyiz. Ayağımızın altındaki meyha-

neler gıcırıyor. Bu gıcırtilar arasında, meyhanelerin birinde Orhan Veli kardeşi Yanni'nin kulağına eğilmiş beşinci aşkının adını fısıldıyor. Yanni'nin elinde kırmızı, kırık dökük bir radyo var, radyonun tellerinden biri kopuk, çalışmıyor. Orhan Veli tam Yanni'nin kulağına eğildiğinde, devre tamamlanıyor, radyo cızır-damaya başlıyor, böylece Yanni de duyamıyor Veli'nin beşinci aşkının adını...

50 Metnin başında, Theodor Adorno'nun "Sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir," sözünü doğrulamak isteyen onlarca ayrıntının arasına dahil etmediğim, ve fakat gerçeküstücülerin sanatsal arayışlarını, çıkış noktalarını özetleyebilecek genişlikteki bu sözü, adeta ve tek başına, "sanat kırılmış/bozulmuş bir radyonun taşıdığı vaattir" diye anlamamızı isteyen eski kırmızı radyodan bahsetmenin sırası geldi sanırım. Bir önceki paragrafta Galata Köprüsü, Orhan Veli, Yanni ve Veli'nin edebiyat tarihçileri bulsun dediği beşinci aşkının ismi bağlamında kurguladığım öykünün, filmdeki daha dramatik ve kısa ömürlü karşılığına dönelim derseniz.

27 Ekim 1995 günü filmin 10 dakikalık arasında, fuayede, bulabildiğim bir kâğıda alelâcele, telâşla ve büyülenmiş gibi âdeta not ediverdiğim ayrıntıların arasında da vardı elbette, bu, eskiciden alınmış kırmızı küçük radyo. O günün gecesi sabaha kadar, metnin *sıfırncı* kopyası dediğim o beyaz kâğıttan ve kâğıda sığmadığı için çaresiz gözlerime not ettiğim diğer ayrıntılardan varetmiş *birinci* kopyayı, yaklaşık sekiz ay sonra elime alıp yeniden okuduğumda, bir yolunu bulup filmi tekrar izlemem gerektiği düşüncesine kapıldım nedense! O vakit çabasızca birbirine uladığım, ilişkilendirdiğim, anlamlandırdığım ve

fakat kimselerin görmediği ayrıntıların –öyle diyorlardı!– en azından bazılarını ben mi uydurmuşum yoksa? Hem bu kuşkuğu gidermek, hem de ve artık bu metnin ağırlığından kurtulmak için /*ki son kopyayı yazıp bir kenara, gözden uzak bir yere koymak demektir bu*/ filmi bu kez videodan ve İngilizce alt yazılı olarak izledim. Film ilerledikçe kuşku silindi, güven bacak bacak üstüne attı, gurur tazelandı, umut da... Lâkin Köprü Üstü Aşıkları'nın bu *ikinci* ve son kopyası kaleme alınırken bir an geldi yazı kilitle-niverdi. Çıt!.. Bir vakit karanlıkta bile olsa mutlak görülmüş ve fakat aydınlıkta kaybolmuş olan nasıl anımsanırdı? Oysa yazı yetişmişti çoktan, unutulmuş/atlanılmış sanılan şiirsel sözün kara kutusun-daydı. Tüm metin boyunca ve ta baştan beri eski radyonun mutlak anlamı, geçen sekiz ay boyunca yeniden kristalize olmuş ve kendi imgesine dönüş-müşse de, bu imgeyi tersyüz edecek yoğunluk da gene hayatın içindeydi nasılsa. Ve bir an, bu kayıp anlam kendini despotça anımsatırken, hayatı acıt-mıştı. Olsun. Yazmak da böyle bir şeydi zaten...

51

Alex ve Michelle'in kumsalda geçirdikleri gece, çantadan gelen çıt sesi neydi? Aşk karşılığını bulmuş, denizden kumsala taşmış, kumsalda sevişmiş ve nihayet uyku vakti gelmişti. Karanlıkta gezinen kamera bu anlar boyunca iki aşığın ve onları çevreleyen nesnelerin silüetlerini veriyordu yalnızca, sanki ve birazdan izleyiciyi bir *gize* tutsak etmeye hazırlanmış gibi!

Birbirine sarılmış yatan iki sevgili bir an için doğrular ve Alex, Michelle'in başucundaki çantasından bir şey bulup çıkarır. Dilinin ucuna koyduğu şeyi, – muhtemelen doğum kontrol hapıdır bu– sevgilisinin

ağızına, aynı zamanda onu öperek bırakır. Michelle sevgilisine sokulur güvenle ve ayakuçlarında deniz, başu ularında Carax'nın bir bilmeceyi dokumaya başlayan gerçeküstü kamerası olduğu halde, yeniden uzanırlar kumların  zerine. Karanlıkta ve sessizliğin içinde uzayan topu topu birkaç sekans geçer böyle kımıldamadan. Derken Alex, sevgilisinin çıplak boyununun altından doladığı elini, onu rahatsız etmemeye, uyandırmamaya, ya da ve sanki Michelle'e belli etmemeye çalışarak /ondan gizlice ve yattığı yerden/ bir kez daha çantanın içine sokar. Bir romansın en kuytu yerindeki bu gizlilik nedir, Alex'in elinin çantanın içinde aradığı nedir, ya çantadan gelen çıt sesi, nedir?..

52

Gerçek olan ve tutkuyla beslenen her aşk gibi, Alex ve Michelle'in lirik aşkı da bencilce bir aşktır aynı zamanda. Alex sevdiği kadının aşkını, bu aşkın sürekliliğini ve sadece kendisine dönük olmasını Michelle'in gözleri pahasına istemektedir. Aşk budur işte, başka türlüsü g c'tür. G Z için doğan umutların bir bir yok edilmesi için yapılanlarda pişmanlık yoktur. Metronun ateşe verilmesi tutkunun kıvılcımıdır yalnızca...

Michelle, yaşlı bekçinin omuzlarında ve mum ışığında müzedeki resmi nihayet görebilmiş ve ardından köprüye dönmüştür. Yalnızdır. Kaygılıdır. Bir aşağı bir yukarı geziniyor ve elindeki radyoyu kurcalıyordu. Oysa daha d n cızırtılı da olsa çalışan radyoda bugün hiç ses yoktur. Derken ve kan ter içinde Alex gelir köprüye, ardında bıraktığı tutkusunun ateşiyle yanan posterler, kamyonet ve dahası kamyonetin sürücüsü, bir insandır. Korkuyla, yitirdiğini hissetmenin dehşetli korkusuyla âdeta, Michelle'e sarı-

lır. Vaat tüm görkemiyle vaattir ve yitirmekle koşut, yitirmekle beslenir daima. Tam o an, Alex'in Michelle'e sarıldığı an işte, bozuk radyo çalışır ve aşkın gerçekten sınanacak olduğu durağın ânını saptar. Kusursuzca...

Evet, iki aşğın ayrılacakları haberini, –anne babasının göz ameliyatı için Michelle'i arıyor oldukları haberini– oysa daha dün gece Alex'in kumsalda elini çantanın içine sokup tellerinden birini çıt diye kopardığı radyodan öğrenir Michelle. Devreyi kucaklaşmanın, aşkın ateşi tamamlamıştır kaçınılmaz olarak.

Ruhunu teslim etmiş sapkın nesnelere yüklenen bu yoğun alegori, âdeta tüm filmi de sırtlanır tek başına. Gerçekte tüm bir hayatı görkemli yapan, kâh vicdanımız, kâh bencilliğimiz arasında gidip gelen ve böylece Yaşamak'ı ışıltılı bir çember içinden geçirip bizlere sunan da, bu olağanüstü çelişkiler değil midir? Ne yaparsak yapalım hayatın bizim dışımızda, kendi bildik, kendisine özgü bir güzergâhı olacaktır her zaman.

Maddi temelini yitirmiş bir dolu nesnenin/insanın ortasında başlayan böylesi bir aşkın gizilgücü neredir, ya da nerden beslenir? diye sorduğum sorunun yanıtı, yani devrim için, aşk için, insana daha yaraşır bir dünya için gereken enerji ve bu enerjinin kaynağı, Breton'un bu sorunun hemen ardından yanıtını da verdiği ve Benjamin'in ne kadar övünse yeridir dediği keşifte gizlidir: /"Nereden Başlamalı? Breton şaşırtıcı keşfiyle övünebilir: "Gözden düşmüş" şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası

geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk ferkeden odur. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi kavrayamaz. (Walter Benjamin, Gerçeküstücülük)“

54 Ne yazık ki biz, ne bu en çok sallanan beşiğin içinde en çok sallanmış bebeğin, bu gerçek *flâneur*ün değerini bilebildik, ne de /*tam buraya köprü için de beşik imgesi uygun düşer ama, onu İstanbul için kullandık*/ evet ne de Galata Köprüsü'nün üstündeki/içindeki/altındaki, alabildiğine renkli kalabalıklardan, eskimiş, kocamış meyhanecilerden, fötr şapkalı, gömleğinin yakası karanfil açmış müşterilerden, iniltileri açıktaki martı ölülerini sallayan hüzünlü denizin iniltisine karışan, duvarlardaki camı çatlamış sepya fotoğraflardan, cilası çoktan atmış tahta döşemelerden, masalardan, masalardaki o her şeyi gören/bilen, düşünmeyen çıplak balıklardan, gözden düşmüş, unutulmak üzere olan ne varsa tümünden sızan, bir bulut gibi kentin üzerinde biriken, solunması gereken ve içlerinde sanılanın aksine dünyayı değiştirecek olan gizilgücü ve bunların devrimle ilişkisini fark edebildik.

*"meyhanelerin gölgesi düşmüş
perisi çalıntıymış hevesimizin
/y/akıyor zamkı dudaklarınızın
fahişem istanbul
ak bir kâğıda düşmüş
ucunda bulut bir kirpik
batıyor mu sizin de kalbinize
ah olsan da dilini öpsem kardeşim yanni
kastettiğin kerevit mi kerevet mi belli değil“*

(Bay Kyalo, Çağrışımlar Kitabı)

Onlar, Parisliler, Pont-Neuf'ü yıkmadılar, onardılar. Üstelik de bizim gibi, köprülerinin tam karşısında, bir akşam vakti üzerine çıkılıp bakıldığında köprüden buharlaşıp uçuşan *aurá'nın /Calvino'nun Görünmez Kentleri'ndeki her kadın kenti görünür kılan buğu/* daha iyi görülebileceği/fark edilebileceği, Galata Kulesi gibi bir kuleleri/şansları olmadığı halde. Onlar, "sarhoşluğun/hüznün/sefaletin/eskinin içindeki atmosferin muazzam gücünü patlama noktasına getirecek, sıradan ve gündelikte yaşanan her şeyi devrimci bir deneyime dönüştürecek", *dindışı aydınlanışın en güzel özneleri olan aşık insana*, Pont-Neuf'ü ve Paris şehrini miras bıraktılar. Biz ise Galata Köprüsü'nü yıkıp yerine buzdan bir yanardağ diktik. En çok sallanan beşiği, kırık dökük hali bile içinden onlarca Paris çıkarabilecek İstanbul'u da, içinde zamanın bile canının sıkıldığı/uyukladığı büyük bir köy kahvesi haline getirdik, getiriyoruz...

55

Leos Carax, öncelikle, gerçek bir kenti bütünüyle, içindeki tüm birikimiyle miras alabildiği içindir ki gerçek bir kentli olabilme şansına sahipti. Bu şansa, bir kente, bir insana, bir aşka, yani hayatın bütününe *poetik bakma yeteneğini* katarak */bir kente her şeyiyle katışmaya hazır bir kentli sanatçı olarak/* elindeki gösterişsiz malzemeye olağanüstü bir kolaj, bir kent/insan/aşk filmi yapabildi.

Devrimin gizil gücüyle ilgili bir başka imge de, *vahşi adamın* -Hans- depoladığı uyuşturucuydu. Gerçeküstücülerin, "devrimin bu manevi evlatlarının" tatsız şurubu, kuşkusuz sarhoş olmak için değil fakat, aydınlanma denen, üstü kendi benliğimizin kalın kabuklarıyla örtülmüş inciyi, suyu bulandırmadan dipten çıkarıp alabilmek için gereken bir "ön eğitim-

di" sadece. Zaten Michelle Alex'e kendisiyle uyumayı öğrettikten sonra, uyuşturucular da, kışı daha rahat geçirebilmek için gerekli paranın sağlandığı **masum** soygunların **meşru** araçlarına dönüştüler.

56 Film de devrimle ilgili bir diğer imge ise devrimin ta kendisiydi. Michelle'in Julian'ı gözünden vurduğu, sonrasında köprü de Alex ile içtiği birkaç şişe şarabın ardından başlayan devrim kutlamaları, gene uyuşturucu da olduğu gibi, "sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak" içindi. Patlayıp sönen sahte ışıklar altında bile olsa, Alex ve Michelle'e hayat veren sihir */o ana kadar bedbaht ve uyuşuktular/* belki de yalnız sarhoş bir gözün görebileceği, perdenin sağ üstünde, gökyüzünde ışıyıp akan, parıltılı "güzel ırmak", Léthé'ydi. Zaten bu ışık imgesi, filmin en uzun sahnesi olan devrim kutlamaları sırasında, nehirde ışıyıp akan, ışıyıp akan, ışıyıp akan parıltılı çağlayanlar şeklinde de sürüp gitti. Nehrin kendisinin, devrimin, unutuşun/anımsayışın simgesi olduğunu söylemeye gerek var mı? Alex, Michelle'le birlikte kendisini bu unutuşun güzel ırmağına, ona, **kadına** neyi anımsatmak için attı sanıyorsunuz ki! Michelle'le yıllar sonra köprüde yeniden buluştuğu o karlı Noel gecesinde, tam yepyeni bir yılın başladığı anda, tüm kent/gelecek bu iki aşığa/devrimciye kalmış iken, Michelle'in birlikte yaşanılmış/bölüşülmüş onca şeyi, katlanılmış onca acıyı ve dahası verilen küçücük bir sözü */o gece bir motelde sabahlayacaklardı/* unutmaması ve çekip gitmek istemesi */ki geri dönmeyecekti, Alex bunu hep bilmişti/* aslında Alex'i şaşırtmamıştı. Çünkü Michelle'in birkaç saat önce **yeni** gözleriyle nihayet yapabildiği portre hiç de ona benzememişti. O, Michelle'in az gören/kırık fakat vaat dolu eski göz-

lerini istiyordu, onu kucaklayıp nehre atlamadan önce Michelle'e ve tüm insanlığa ne olursa olsun vazgeçmeyeceğini haykırdı:

*"bir kadın aşkıma omuz silkerse
kederimden bir müzik çıkaracağım
zaman boyunca yankıyan bir ırmak
kendimi unutarak yaşayacağım
Yarı görüp unuttuğum yüz olacağım
Yahuda olacağım, hain olmanın
kutsal yazgısını kabul eden
batakılıkta Caliban olacağım
bir paralı asker olacağım
korkusuz ve imansız ölen
Polykrates olacağım, kaderin geri gönderdiği
yüzüğü görünce dehşete düşen benden nefret eden
dost olacağım"*

57

(Cemal Süreya'nın enfes çevirisiyle Federico Garcia Lorca'nın "Romaya Doğru Haykırış" isimli şiirinden.)

Fakat devrimle ilgili en büyük imge gene de ırmak değildi. Neydi öyleyse? Sorulur mu hiç, ağlamanız gerekir. En büyük imge, en büyük başyapıt/isyân/aydınlanmış olan Rönesans'ı, yıllarca kucaklamış, bağına basmış, kollamış olan o efsanevi bekçi, vahşi adamdı elbette. Ta en başından beri Carax, vahşi adamın kişiliğinde izleyiciye, 'en büyük kırılmışlık onunkisi, en büyük vaat de onun taşıdığı vaat olmalı'yı inceden inceye hissettirse de, ipucunu, yani Hans'ın Rönesans'la /bu en büyük devrim parıltısı, en kutsal aşkla/ olan ilişkisini filmin neredeyse sonuna bırakmıştı. Ancak, Michelle'e müzenin kapılarını mum ışığında açan, onu aşka/devrime/Rönesans'a

omzunda taşıyan bu yaşlı/bedbaht adam, bu muhteşem bekçi, Michelle'in vefasızlığında /yarım aydınlığında/ o çok sevdiği karısını bir kez daha yitirir. Sunduğunun yanında, burnu hariç eski karısını andıran Michelle'den beklediği öylesine küçücük bir şeydir ki! Michelle ise, kısa, kupkuru ve olabildiğince sahte bir teşekkürden hemen sonra köprüye döner. Çünkü Michelle, tarihin ve doğanın dayatması olan olguyu, hayatın/aşkın/devrimin gerçek yükünün erekte olduğu olgusunu geç anlayacak, geç kavrayacaktır. Artık yüzünde ne utancı ne de kırılmışlığı gizleyecek yer kalmayan bu vahşi ve lirik adam, kendini Léthé'ye, sonsuz vaade /özgür anaya inen yokuştaki karısının en çok sevdiği yerden/ gün ışıırken, kırılmanın rengi olan sarı bir ışıltının ortasından hiç düşünmeden bırakıverdi. Bu hepimizin, tüm insanlığın utancını temizlemek içindi:

*"Ama saydam elli ihtiyar
Aşk, diyecek, aşk, aşk,
Milyonlarca can çekişmesi içinde:
Aşk, diyecek, aşk, aşk,
Sevecenliğin titrek kumaşı içinde:
Barış, diyecek, barış, barış,
Bıçak ürpertileri ve dinamit yığınları arasında
Aşk, diyecek, aşk, aşk,
Dudakları bir gümüşe dönüşene kadar
Bunları diyecek."*

(Cemal Süreya'nın enfes çevirisiyle Federico Garcia Lorca'nın "Romaya Doğru Haykırış" isimli şiirinden.)

Hayatımız ne zaman gerçekten bizim malımız olur, ya da biz hayatımızı ne zaman kendi malımız gibi hissederek yaşamaya başlarız? Alex ve Michelle’i teknelerine alan yaşlı çift bu soruyu eksiksiz yanıtlar:

“Son yükümüzü boşalttık, atlantiğe gidiyoruz.”

Filmin finalindeki iç içe geçmiş bu iki kocaman imgeyle Carax, insanlığın ideali olan mutluluğun anahtarını verir izleyiciye. Seçtiği yoğun ve kapalı imgelerle ise, bu idealin bir vaat olduğunu, tek tek bireylerin mutluluklarıyla ancak, mutlu bir geleceğin/toplumun kurulabileceğini, bu anlamda hayatın biricikliğinin ve her şeye karşın yaşanılabilirliğinin altını son kez çizer.

59

Ben tutup onun kapattığı bu imgeleri sizin için açmaya kalkışmayacağım. Hayatın/aşkın bir kolaj olduğunun bilinciyle, kendi anahtarımı sizin kapınızda denemeyeceğim. Bunun saçma ve boşuna bir çaba olduğunu artık biliyorum çünkü. Yalnızca iki küçük noktayı vurgulamak istiyorum. Atlantik’te bir ada, bir ülke değildir gidilen yer, adresiz, adresi kendi/benzeri olan yerdir ve “soyuna soyuna deriye, onura, özsaygıya varan” bu insanlardan ikisi ölüme, ikisi ise hayata daha yakındır. Ama hepsinin aynı anda ulaştığı bu *ayrıntısız* mekânda, “insan iki kişidir, en azından iki kişi”. Ama eğer Victor Hugo’nun anahtarıyla açarsak bu imgeleri, hiç eskimeyecek, tanıdık bir sözcük buluruz orada:

"Herkesin içinde bir melek vardır. Melekler zahmetsiz yaşarlar. Zahmetli olan, içimizdeki meleği bulup çıkar-

*maktır. Bunun yollarından biri mizah, yani soyunmaktır. Melek dildeki eskitilemeyecek tek sözcüktür. Melek mizah-
tır. O halde, mizah dildeki eskitilemeyecek tek sözcüktür. Mizah zahmetsiz yaşamaktır. Charlie Chaplin melektir,
zahmetsiz ve dinamik yaşar. Charlie Chaplin'in sözlüğü yoktur. Çünkü sözlüğü tek eskimeyen sözcükten ibarettir:
kendisi..."*

Dilerseniz başı sonu iç içe geçmiş, bu parçalan-
mış, sararmış, kırık kolajı, cânım Edip Cansever'le
bitirelim:

*İnsanlara uzaklık vurma
Ama herkes ki kendisi olsun
Sonra herkes kendisi olsun
Bir gün herkes kendisi olsun.*

Mamihlapinatapai



Smoke /DUMAN'a

Balık Gözlü Bir Bakma Denemesi

İki kız kardeşime sevgiyle...

62

1/ Çekme Deneyi

*"Yalnızca beklemişsin yükün
senin için dayanılmaz olmasını : öyleyse tersyüz oluyor
ve böylesine arınmış olduğu için böylesine ağırdır ancak."*

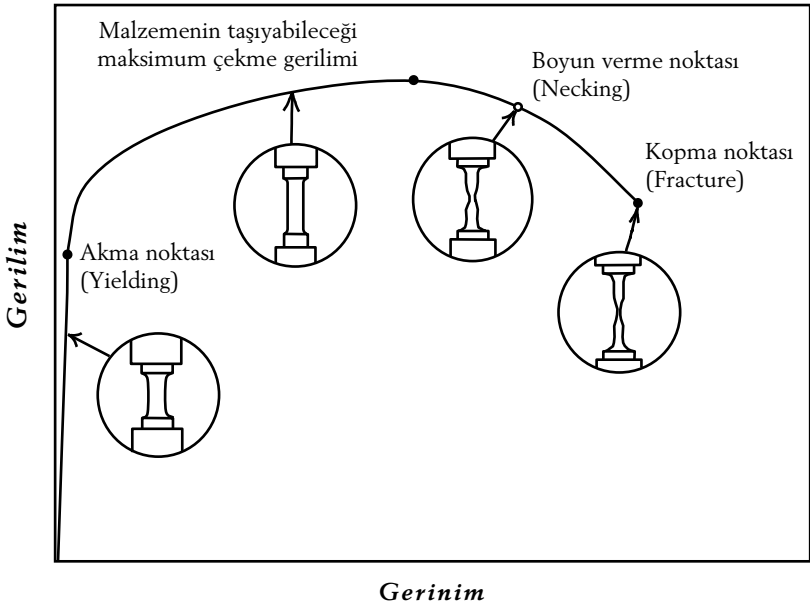
Rilke

Malzeme mühendisliğinde, çoğunlukla metal malzemeler üzerinde uygulanan ve malzemenin yük (gerilim) altındaki davranış özelliklerini /mukavemet, uzama miktarı, tokluk .../ araştıran, prensibi ve uygulanabilirliği oldukça basit fakat elde edilen bulgular açısından düşünüldüğünde çok *yaşamsal* olan, dolayısıyla da çok sık yapılan temel bir deney vardır. Çekme deneyi sonunda elde edilen bilgiler malzemenin genel karakteristiğini oluştururlar ve gündelik yaşamda *tasarım* amaçlı kullanılırlar. *Standart* bir biçim verilmiş /kaba bir tanımlamayla, her iki ucundan eşit uzaklıkta kalan orta bölgesinin

kesiti daha da daraltılmış olan yuvarlak kesitli metal çubuk/ numuneler, dikey konumda çekme deneyi aletinin çenelerine uçlarından tutturulurlar. Böylece, malinenin çenelerine sabitlenmiş numune, gene bu çeneler üzerinden malzemeye iletilen gerilim ile düşey ekseninde çekilir. Malzeme, üzerine uygulanan ve diyelim miktarı sabit hızla artan bir gerilim/yük ile deforme olmaya başlar.

Metal malzemelerde iki tür deformasyon/bozunma biçimi ya da bölgesi vardır. Üzerindeki çekme yükü sabit bir hızla arttırılan malzeme *akma* sınırına gelinceye kadar *elastik* olarak bozunur. Bu, şu demektir: Bu sınır noktasına gelinceye dek, malzemeye uygulanmakta olan yükü herhangi bir yerde malzemenin üzerinden kaldırırsanız eğer, malzeme baştaki hiç yüklenmemiş/deforme olmamış şekline geri dö-

63



ner. Elastik deformasyon kalıcı değildir. /Tıpkı bir lastiği bir miktar çekip bıraktığınızda lastiğin eski uzunluğuna geri dönmesi gibi. Ya da çocukken henüz nefesinizin bir balonu şişirmeye yetmediği, onu belki birazcık kımlatmaya yetebildiği günlerdeki balonları düşünün. Ya da iyisi mi, henüz emeklemeye başlamış bir çocuğun, annesinin tüm uyarılarına karşın inatla sobaya doğru yöneldiğini düşünün!../

64

Akma noktası, malzemenin kalıcı biçimde deforme olmadan taşıyabileceği yük sınırıdır. Yok eğer deneye devam ederseniz, malzemenin akma sınırı aşılır aşılmaz metal malzemede *plastik* deformasyon diye adlandırılan *kalıcı* bir bozunma başlar. Uygulanan yük arttıkça, malzemenin boyu uzarken kesiti daralır. Bu çeşit bozunma aynı zamanda *içsel* bir bozunmadır. Malzemenin kristal/iç yapısındaki atomların oluşturduğu kafes yapılar bozulmaya, atomlar arasındaki bağlar zayıflamaya, atomları taşıyan düzlemler kaymaya, yer değiştirmeye başlar.

Malzemenin üstündeki yük miktarı arttıkça bu bozunmaların dereceleri de artar. İç yapının bozulması, gerçekte malzemenin şekilsel değişikliğinin de nedenidir. /Balonunuzu şişiren annenizin neden bir süre sonra durduğunu merak edersiniz. Oysa sizin istediğiniz daha büyük, çok daha büyük balonlardır. Bir fırsatını bulup sobaya dokunduğunuzda ise, ateşin bu saf bilgisini artık hiçbir şey benliğinizden silip atamaz. Ateş bedeninize ve ruhunuza imzasını atmıştır. Bedeninizdeki bozunma zamanla iyileşip hiç iz kalmasa da, ruhunuzdaki deformasyon kalıcıdır. Daha sonra hayatınız boyunca ateş hakkında çeşitli yollarla /diyelim kitaplarla/ size öğretilecek hiçbir bilgi, o günkü çıplak/dilsiz/sessiz gözlerinizle edin-

diğiniz saf bilginin yerine geçemez, ona bir şey katamaz, onunla boy ölçüşemez. Çünkü o andan sonra daha öğrenilecek hiçbir bilgi kalmamıştır. O iç deneyim anlatılamaz, dil ile iletilemez! Şiir işte tam bu noktada başlar. Şiir iletilemezi iletilemek içindir./

Deneye devam edelim... Üzerindeki gerilim sürekli artan ve çoktan kalıcı bir deformasyona uğramış malzeme ikinci bir sınır değerine doğru yaklaşmaktadır. Bu noktaya kadar metal, homojen diyebileceğimiz bir biçimde gerinir. Boyundaki uzamayla orantılı olarak, malzemenin kesiti uzayan bölgede daralır. İç yapıdaki bozunma da gittikçe çoğalır. Dışardan her şey normal görünmektedir. Ta ki ikinci sınır noktasına kadar. Bu sınır, malzemenin bozunmuş haliyle /zaten aksi düşünülemez/ taşıyabileceği en yüksek gerilim miktarını ifade eder. Bu uç noktayı aşarsanız, malzeme, ta en başta deneye başlamadan önce kesitini daralttığımız /standart biçim verilmiş/ bölgedeki /ki şimdiye kadar tüm deformasyon bu bölgenin içindedir/ herhangi bir noktada aniden boyun verir. O ana kadar deforme olan bölgenin tamamında homojen ve yavaş yavaş gelişen daralma, tam o anda tek bir noktada ve aniden yoğunlaşır. Malzeme birkaç saniye içinde /deneyin tamamıyla karşılaştırıldığında çok kısa bir süredir bu/ boyun verdiği noktadan kırılır, kopar. Çünkü metalin çapı, boyun verdiği noktada uygulanan yükü taşıyamayacak kadar incelmıştır. Artık tüm dengeler bozulmuş, tüm sınırlar aşılmıştır. Kopma kaçınılmazdır. /Metal boyun verir vermez deneyi durdurmak olası mıdır? Çekme deneyi bu amaçlı olmasa da ve deneyin daha önceki aşamalarına oranla çok daha zor olsa da, evet, olası. Fakat boyun vermiş metali ne yapacaksınız, o hiçbir işe yaramaz ki! Örnek

olarak öğrencilere göstermek için saklamaktan başka, alıp hurdaliğa atabilirsiniz onu. "Şiir ozana yaklaşabileceği bir gerçeklik ve bir kesinlik olarak verilmemiştir; ozan olup olmadığını bilmez, ama şiirin ne olduğunu da bilmez, hatta var olup olmadığını bile; şiir ona, araştırmasına bağlıdır, yine de bu bağımlılık onu aradığı şeyin efendisi yapmaz, ama onu kendinden kuşkulu ve neredeyse yok kılar. (Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*)" / Metalin boyun verdiği noktayla kopma noktası arasında geçen, kontrol edilmesi zor olan süredeki davranışı, malzemenin genel karakteristiğini yansıtmaz. O süre içindeki elde edilen veriler değerlendirilmez ya da o süreçte hiçbir veri toplanmaz/toplanamaz!.. Yani boyun verme noktası malzemenin kopmadan önce *anlamlı* davranan son noktasıdır. Kopma son sınırdır. Bu iki sınır arası *hiç* kadar *değersizdir*(?), yoktur... /"Şiiri eşelerken" şair tanrıların yokluğunun zamanı olan yıkım zamanına girer. Şaşırtıcı söz. Şiiri eşeleyeyen gerçeklik olarak varlıktan kaçır, tanrıların yokluğuyla karşılaşır, bu yokluğun içli dışlılığında yaşar, bunun sorumluluğunu taşır, tehlikesini göze alır, lütfuna katlanır. Şiiri eşeleyeyen her türlü puttan caymalı, her şeyle ilişkisini kesmeli, ne ufuk olarak gerçekliğe, ne de eğleşmek için geleceğe sahip olmalıdır, çünkü hiçbir biçimde umuda hakkı yoktur: Tam tersi onun umutsuz olması gerekir. Şiiri eşeleyeyen ölür, uçurum olarak kendi ölümüyle karşılaşır. (Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*) /

Peki ama deneyin başında kopmayı gözleyebilmek için, metalin çenelere bağlanacak uçlarına oranla bilerek daha incelttiğimiz orta kısmının /deformasyon bölgesinin/ tam hangi noktasında malzeme boyun verir ve kopar? Bu nokta metalin iç/kristal yapısının en *zayıf* olduğu yerdir. Doğadaki hiçbir malzeme saf/kusursuz değildir. Metal, mikro boyuttaki iç

hataların /atom dizilişindeki düzensizlikler, çatlaklar.../ ya da saflığını bozan elementlerin en yoğun olduğu bölgede en zayıftır. Hata *boyutsal* olduğu ölçüde *şekilseldir* de. Keskin uçlu hatalar/çatlaklar, yuvarlak hatalara oranla gerilime daha duyarlıdır. Keskin uçlu hatalar metale uygulanmakta olan yükü buldukları bölgede yoğunlaştırırlar. */Yetersiz bir örnek ama, camdaki çatlağın tam önüne, çatlak dursun, daha ilerlemesin diye yuvarlak bir delik açarız./* Kısacası zayıflık içseldir ve gözle görülmez. Türdeş malzemelerin her biri, aynı deney koşulları altında başka başka yerlerden kopabilirler, *deneyip* görmek gerekir.

67

2/ Tütüne Övgü

*"Education is what survives
when what has been learnt has been forgotten."*

B. F. Skinner

Sigarayla ilk tanıştığım, çocukluktan ilk gençliğe doğru yol aldığım yıllarda, sigara içerken o sıralar yalnızca gizlilikten ötürü sandığım cinsel bir zevk alırdım. Tütüne de dünyaya da acemiydim. Bu zevkin salt bana ait sapkın bir durum olduğunu düşünür, utanç ve suçluluk duyardım. Bu yaralayıcı duygular kısa sürdü, geçti. Fakat tütünden aldığım haz kalıcıydı ve başka başka dünyalar/hayatlar tanıdıkça çoğaldı, vazgeçilmez bir *tutkuya* dönüştü. Kuzeye giderken, geminin "free-shop"unda sırf biraz daha ucuz olduğu için tercih ettiğim, üzerinde bir kask resmi bulunan Gauloise, kara tütünle ilk tanışmam oldu. Ucuz sigara alabilmemiz için geminin son şan-

sımız olduğunu söyleyen matmazele teşekkür etmeliyim, gerisini cimriliğim ve *merakım* halletti.

68 İlk gençliğimin o *mükemmel* yaşında, kuzeyde, kır kaplı bir yağmur ülkesinde, akşamların geceyle gündüz arasında bir hamak gibi sallanıp durduğu ülkelerden birinde işte, aşık olduğum ve "hiçbir şey bilmiyormuşçasına beyaz" olan kız bana tütün sarmayı öğretti. Tütüne onun parmaklarını, onun dilini, onun kokusunu ve onun ağzını da kattım böylece. İlk kez o zaman, tütünün böylesine yoğun bir paylaşma biçimi, bir davranış, kendini sunma biçimi olabileceğini, dumanın da tıpkı odam, yatağım, çalışma masam, kitaplarım ya da çadırım, uyku tulumum gibi, içinde kendimi huzurlu, özgür ve güven dolu hissettiğim bir *sığınak*, beni bu dünyaya hem sonsuzca yaklaştıran hem de ondan alabildiğine uzaklaştıran, bana özgü bir mutlaklık olduğunu keşfettim. Duman bir iletişim ortamı sağlıyordu, kendi içime, ya da evrene açılmamı kolay kılan bir pencere, denetimi kendi elimde olan bir *bağ*, bir *şifre* idi. Bu şifre ile dünyayı, yalnız size özgü anlamlarla kodlamak, dolayısıyla da kendinizin ama yalnızca sizin kılmak ve seçtiğiniz nesnelere/insanlarla donatmak olasıydı. Dumandan havaya kaleler/şatolar kurabiliyorduk. Kuzey ülkelerine özgü Aurora gibi, duman da yeryüzüyle gökyüzü arasında değil fakat, üç insan arasındaki gizemli yaklaşmanın/buluşmanın sessiz/beyaz ve olası tek *tanığiydi*. O çok uzak yaşımdan geriye kara tütünün ve ilk aşkın tadı, el kadar, duman kokulu bir tütün sarma hasır ve zamanın belki de dumanın sararttığı birkaç fotoğraf, yani bir hazine kaldı. İnsanlar da aşklar da yitti gitti...

“Tütün içerken insan, uyguladığı pratik ne olursa olsun, tahlil edildiğinde davranış ve dil göstergelimi açısından aydınlatıcı olacak pek çok el hareketi yapmakta, çok sayıda dokunma edimi gerçekleştirmektedir: Eşeler, yavaş yavaş doldurur, dudaklarıyla, dişleriyle, parmaklarıyla, başparmağıyla okşar, uçlarını ısırır (kibrit ya da puronun), sigarayı sarmadan önce tütünün kıvrımlarıyla sevgilinin saçlarıyla ya da kıllarıyla oynarmış gibi oynar, piposunu emer, giderek en keyifli nefesi çekmek için içini zift bağlatır, dudaklar oburlaşmıştır, burun delikleri açılır kapanır, tükürüğüyle ıslatır.” (Christian Mériot)/

Fakat tütünle aramdaki en *olağandışı* yakınlaşma, henüz anlatmaya yetemeyeceğimi hissettiğim /çünkü sözcüklerim yok ve düşündükçe hâlâ ürperiyorum/ fakat tam tamına bir ‘iç deney’ olarak yaşadığım bir sürecin sonuna rastladı.

Zamanı olabilecek ve ulaşabileceğim en küçük ‘anlık’lara bölmüştüm. Bu bölünme/parçalanma iradem dışındaydı ve her bir anlığın içinde sonsuz kadar çok ayrıntının varlığını keşfetmiştim ki, bu ayrıntıların tümü bir süre önceye kadar gezegenler misâli birbirinden uzakta ve birbiriyle hiç ilgisiz/ilişkilenebilir gibi görünüyordu. Kuşkusuz her şey her zaman olduğu gibi yerli yerinde fakat değişim bende, gözlerimdeydi. Bu güne dek zamanın benden kıskaçça gizlediğini, bu kez ben ondan geri alabilmek için soluksuzca, umutsuz bir çabanın/sürüklenişin içine düşmüştüm. /Masalsı bir tesadüfün sonucuydu./ Ayrıntı avlıyordum... çabasızca, bir ayrıntıdan başlayıp sonsuzu görebiliyordum! Daha çoğu için zamandan daha hızlı koşmalıydım, fakat hangi yöne? Şimdinin içinden geçmişe doğruyu seçtim. Bu *birdenbire*

ve *yeni* gözlerim bir şanstı ve ben bu şansı kullandım, gidebileceğim yere kadar gittim. Hayatla ilgili, varlığımla ilgili müthiş keşifler yaptığımı biliyorum, fakat yitirdiklerim de kazancım kadar çok. Fakat o gün büyülenmişçesine halesine kapıldığım, dünyayı kendim ve herkes için *yazarak* güzelleştirme inancını yitirmedığımı biliyorum. Kapıldığım coşku içinde tek yanılığım, bunu tek başıma ve hemen başaracağımdı, inancım öylesine derindendi. Malûm son, tökezledim ve düştüm. Hayal kırıklığım tarifsizdi. Neden sonra taşıyamayacağım kadar ağır bir yükün altına girmiş olduğumu fark ettim. Sınırlarımı görmüştüm. Kolaj müsveddelerinin */otomatik yazıların/* tümünü mavi bir dolaba kilitledim. Dünyada yolunu yitirmiş bir karınca gibiydim. */Bir ağustos böceği diyebilmeyi bilseniz ne çok isterdim./* Herkes ve her şey, şiir de beni terk etmişti. Sürekli düşünüyor, düşündükçe uyuyor, taşlaşıyordum. Kendimi hiçbir şekilde rahatlatamıyor, kaygımı biraz olsun hafifletecek hiçbir mekân bulamıyor, içimdeki *kalıntı enerjiyle* parçalanıp yok olacağım ânı bekliyordum. Bu kez zaman benimle oynuyordu, beni esir almış, geçmek bilmiyordu. Havada asılıydı, donmuştu, onu görebiliyordum. *Zamanın çeneleri* vardı ve ben arasına sıkışmıştım. Eyvah, sonum gelmişti, şimdi ne olacaktı peki! Çaresizdim. Ne olur zaman gene eskisi gibi aksındı, birisi ya da bir şey beni onun çeneleri arasından alsın, hiç olmazsa biraz gevşetsindi o kahrolası çeneleri...

/"Tütün içmek, böylece zamanı ve mekânı kendine bağımlı kılmaya, boyutlarımıza ve en derinde yatan isteklerimize gerçekten uygun bir çevre yaratmaya olanak tanı-

makta, aynı zamanda sağladığı güvenle kendini bulmaya izin vermektedir, başkası o güven içinde bizi şeyleştirse de biz bu sahnelenmeyi aşarız.” (Christian Mériot)

İşte, kendi içimin karmaşasında kaybolduğum, mutlak olarak hiçbir şey bilmediğim, *gövdemin* daha hiçbir bilgiyi kabullenmeye yanaşmadığı, her şeyi unuttuğum, hiçbir işe yaramadığım ve korkunç bir şüpheyile dolu olduğum günlerde, *aklımda kalan/hâlâ yaşayan* ve yapabildiğim tek şeydi, *tütün sarıp içmek*. “Zamanın hangi yöne aktığını unutmamı” sağlayan, bilincimi boş bir bakışa indirgeyen ve bu huzur verici *yanılsamayla* bir an olsun aranışımı *kesintiye* uğratan /*bu anları yan yana dizince kurtarılmış koca bir gün ediyordu*/ böylece yeniden mutlak bir şeye, /ellerime, ayaklarıma, dudaklarıma, çakmağa, tütün hasırına, masaya, ağaca.../ *yoğunlaşabilmemi* sağlayan, yani hayatla aramda koptuğunu sandığım bağı şefkatle, sabırla onaran sigara... minnet borçluyum... o beyaz kıza da.

71

Fakat o günlerden geriye hiçbir fotoğraf yok, tıpkı çocukluğum gibi. Günün birinde o olmayan fotoğrafları yazmayı deneyeceğim, tabi ki ağızımda sigaram ile...

*Evet bu dünya tatsız, ya öteki? Palavra.
Boyun eğmişim kadere, yaşayarak, bedbin.
Ölüm gelinceye dek, vakit öldürmek için,
İçerim, Tanrıların huzurunda cigara.
Siz didinin, yarınki zavallı iskeletler;
Ben, gökyüzüne doğru kıvrılan mavi ırmak.
Uyurum bir hudutsuz dalgaya kapılarak.
Etrafta baygın kokulu buhurandanlar tüter.
Cennetteyim, çiçek açmış rüyalar aydınlık,*

*Tuhaf, garip valsler içinde karmakarışık;
Sivrisinek korolarıyla bir fil akını.*

*Uyanırım nihayet dilimde mısralarım;
Sevinç içinde tatlı tatlı seyre dalarım
Nar gibi kızarmış sevgili başparmağımı.*

(Jules Laforgue, *Cigara*. Çeviren: Orhan Veli Kanık)

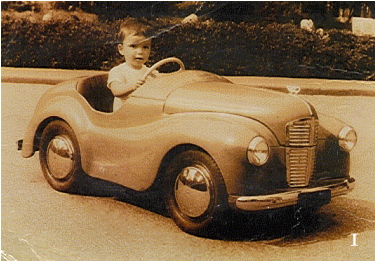
3/ Ağır Bakmak

*"Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz."*

Melih Cevdet Anday

72

Fotoğrafla biraz daha yakından ilgilenenler 'iyi bir resim (!) alabilmek' için, *enstantanenin* fotoğrafa etki eden temel iki değişkenden biri olduğunu ve önemini (!) bilirler. Enstantane değeri, kabaca fotoğrafın çekildiği süreyi belirler. Dünyayı, nesnelere, insanları, bildik, görüldüğü gibi, hiç deforme etmeden iletebilmek için bu değer, nesnelere hareket hızına da bağlı olarak, mümkün olduğunca/yeterince, nesnenin hareketini fotoğrafta gizleyebilecek/dondurabilecek kadar düşük seçilir. Saniyenin 60'da biri,



125'de biri, ya da 250'de biri gibi. Enstantane sıkalasındaki *ortalama* değerler bunlar, *uç/sınır* değerler değil.

Şimdi metnin içindeki 1, 2 ve 3 nolu fotoğraflara bir bakalım ve kendimize bu üç fotoğraf arasında nasıl bir benzerlik olduğunu, ne tür bir ortaklık bulunduğunu soralım. İlk bakışta yok gibi görünüyor, eğer çekiliş hızlarını saymazsak. Gerçekten de yok. İlkinin adı "my first car". Bir çocuğun ilk arabası. Sepya tonlu bir fotoğraf. Yaklaşık saniyenin 250'de birinde çekilmiş olsun.

İkinci fotoğraf renkli, fotoğrafın adı "Solanj", benim kedim. */Soysuz bir etiğin kurbanı oldu Solanj, benzeriyle yarışan ve güzergâhı olmadığı halde, bizim, çocuklarla, kedilerle, köpeklerle dolu güzelim sokağımızı seçen bir dolmuşun tekerinin altında kaldı. Başka bir masala göre ise, emekli bir cumhuriyet hakiminin sonsuz öngörüsünün kurbanı!../*

Objektifin camına hohladım, böylece 'soft focus' etkisi yarattım. Biraz dumanlı gibi. Bunun da çekiliş süresi ya da hızı 1/125 saniye.

Üçüncü fotoğraf kendine özgü edasıyla Walter Benjamin'in bir portresi, siyah-beyaz. Benjamin çoktan öldü. Fotoğrafı kopya ettiğim kitapta herhangi bir bilgi olmamasına karşın, ki o amaçla çekilmedi kuşkusuz, Benjamin'in yüz hatlarındaki *netlikten*



ötürü, bu fotoğrafın da yüzdeki *anlık* değişmelerden daha hızlı bir enstantane değeriyle çekilmiş olduğunu söyleyebiliriz ki, bu da diğer iki fotoğrafın çekim sürelerinin benzeri olmalı. Öyle olmadığını, Benjamin'in bu fotoğrafı çektiği 1926 yılında fotoğraf tekniğinin epeyce ilerlemiş olduğunu bir an için ihmal edip, bu portrenin de benzerleri gibi, modelin fotoğrafçı karşısında birkaç saat kımıldamadan poz vermesinin gerektiği günlerin ilk(s)el tekniğiyle çekilmiş olduğunu düşünsek bile, bu kez de benim kopyaladığım fotoğrafın /fotoğrafın karesinin/ enstantane değerini ölçü olarak alabiliriz ki, bu da tam tamına 1/125 saniye. Bu arada bir fotoğrafın netliğine, içindeki harekete/hareketliliğe dair diğer tüm değişkenleri bilerek ihmal ediyorum. İlgilenmek istediğim yalnızca hız, nesnelere hız ve bunun yanında fotoğrafın hızı. Şuraya gelmek istiyorum. Bu üç fotoğrafın da *biricik* ortaklığı, zamandan çaldıkları bir 'an'dır, başka hiçbir şey. Bu an üç aşağı beş yukarı aynıdır ki, zamanla, hatta an be an değişmesi/deforme olması kaçınılmaz olan nesnelere, insan yüzleri zamanın tek bir ânında dondurulmuş, bengi kılınmıştır. Şimdi bundan bize ne, her fotoğraf zaten bunun için çekilir diyebilirsiniz. Evet, doğru... Ortalamanın içinde kaldığınız, ortalama düşündüğünüz ve baktığımız sürece...

Şimdi de enstantane sıkalasında biraz sınırlara doğru gidelim ve 4 nolu "sokak" fotoğrafına bakalım. Bu fotoğrafın diğer üç fotoğraftan ilk bakışta görülebilen bir farkı var. Net değil. Doğal, çünkü bu fotoğraf saniyenin yarısı kadar bir sürede ve üçayak kullanılmadan çekildi. Biz de buna diğerlerine baktığımızdan biraz daha ağır bakalım. Yürüyen insanlar,



koşan tramvay ve hatta köşedeki bina fotoğrafın içinde olmaları gereken sabit/net durumlarından *taşmışlar*. Fotoğraftaki siliklik ya da yavaşlık, tersine fotoğrafa hareket, hız katmış. Öyle ki, yürüyen insanların koşar gibi, koşan tramvayın uçar gibi, köşedeki

Yapı Kredi binasının düşecekmiş gibi, rayların da yerlerinden memnun değillermiş gibi bir hali var. Çok daha düşük bir hızla çekilmiş olmasına karşın, fotoğrafın içindeki objeler olduklarından daha hızlı hareket ediyorlarmış izlenimini yaratıyor. /*Bu ters etkiye, diyelim saniyenin binde biri gibi çok yüksek hızla çekilmiş bir ırmak fotoğrafında da rastlarız. Bu kez suyun taşlara çarpıp saçıldığı/çağladığı yerlerde, çıplak gözle göremeyeceğiniz bir yavaşlığı, anlığı, donukluğu görürsünüz, damla kristallerini. Gözün bakma hızı zamanı hiç bu kadar küçük anlıklara bölemez, eğer o denli uçta yaşamıyorsanız./*

76

Bu ikinci örnekten hız alarak bir önceki sayfada sokak fotoğrafı için yazdığımız altı çizili tümceyi bir de şu biçimde yazalım:

Fotoğraftaki *siliklik* ya da *buğu*, tersine fotoğrafı *görünür* kılmış.

Sokak fotoğrafına geri dönelim. İnsanlar sanki bir yerlere yetişme çabası içindeymiş ya da yitirdikleri bir şeyin peşindeymiş gibiler. Peşinden koştukları, yitirdikleri sizce ne olabilir? Çocuklukları mı, erteledikleri/ertelemek zorunda bırakıldıkları doyumlar mı, yitirdikleri kendileri mi yoksa tüm bir hayat mı? Çoğu bunun farkında olmasa da, insanlar "Yitirilmiş Zamanın Peşinde"ler. Son olarak, siyah-beyaz, renkli, anı ya da belge amaçlı çekilmiş, sanatsal ya da estetik bir değer taşıyan/taşımayan, fakat tüm fotoğraflar için gelmek istediğim ortaklık işte bu. Nasıl olursa olsun her fotoğraf karesi, 'zamanın çöpe atacağı şimdiki benliği kılmak' içindir. Halbuki zamana anlarla, hatta anlıklarla dokunabiliriz. Tam da bu yüzden işte her fotoğraf karesi, o an algılanmasa bile, bir zaman sonra nasılsa fark edilecek olan ve

sokak fotoğrafından edindiğimize benzer bir çeşit *yitmişlik duygusuna* sahiptir. Günün birinde bu duygu, ama mutlaka, fotoğraftan bize doğru akacaktır. Tanıdığımız, sevdiğimiz fakat şimdi hayatta olmayan birisine ait bir fotoğrafa bakarken bu duygu çok derindir. Yitirilmiş ya da geç kalınmış olanı biliyoruz, bir zaman onunla birlikte olmuş, ona dokunmuş, varlığının sıcaklığını duyumsamışızdır, yok eğer yitirilen aynı zamanı ve mekânı paylaşamayacağınız kadar uzak bir geçmişte yaşamışsa, günün birinde elini geçmişten uzatıp ruhunuza dokunmuş olabilir. Oysa o şimdi sanki hiç ölmemiş gibi fotoğrafın içinden size bakıyor. Örneğin ikinci kısmında farklı bir yaklaşma biçimine dikkat çekmek istesem de, onu olduğu yerde bırakıp mutlak olarak yaşanılıp yitirilmiş olanla biraz daha ilgileneceğim.

77

Bir fotoğrafta saklı olan yitirilmiş zaman ne zaman başlar ve hangi yöne doğru akar? Çekildiği an başlar kuşkusuz ve bugüne, oradan da günün birinde bugün olacak olan geleceğe uzanır. İlk fotoğraftaki bizim çocukluğumuzdur. Şimdi ise çocukluğumuz çoktan geçmiştir, anı olmuştur. Yitirilen zaman diyelim 20 ya da 30 ya da 40 yıldır, gittikçe tozlaşır, silikleşir. Peki ya çocukluğumuzun o fotoğrafta belgelenmiş halinden daha önceki yılları, günleri, anları! Fotoğraftan geleceğe değil de, daha geçmişe gönderme yapan, ters yönde uzanan bir çeşit yitirilmişlik duygusundan söz edilebilir mi? Zaman sonsuzun belleği ve sonsuz da başlangıcı olmayan bir gerçeklikse eğer, bu mümkün olmalı. Bunun yanıtını size bırakıyor ve çoktan dönmeniz gereken bir yol sapığına tekrar ulaşabilmek için bulunduğunuz yönde tüm bir mahalleyi dolaşmak yerine, kaza yapmak

riskini göze alarak otomobilinizle geri geri giderken düşünmenizi öneriyorum. Ben, daha önce de söylediğim gibi, *zamanın hangi yöne aktığını unutmak* taraftarıyım. Sadece hayatın bir *kopyalanmadan* ibaret olduğunu, yaşarken geçmişten kopyaladıklarımızın önüne /bu her neyse/ tam da bu günle ilgili, bugünün karmaşası içinde olan ve çözebildiğimizde ancak bizi/bugünü aydınlatacak, yansıtacak ayrıntıları eklemek, gündelik yaşantıya bu tür bir eleştirel tavırla bakmak yanlısıyım, yoksa *net bir iyimserlikle* değil...

78

Yitirilmiş olandan etkilenmek kolaydır, önemli olan henüz yitmemiş ama bir gün mutlaka yitecek olan şu andan etkilenebilmektir. Yani şu an çekiyor olduğumuz bir fotoğrafın artık ölümle nikâhlandığının farkında olmak. Doğum günü partisinde pastayı kesme ânının, ya da mumları üfleme ânının tanıklığını yapmak için deklanşöre bastığımızda, gerçekte o ânı öldürürüz.

Bir an bir önceki andan tümüyle farklıdır, her şeyiyle farklıdır. Fakat bize aynıymış gibi görünür. Sevgilimizin aynı açıdan peş peşe çektiğimiz aynı yüzleri arasındaki farkı/farkları neden göremeyiz peki, iki fotoğraf çekimi arasında düşen bir kirpiği, bir iç ürpertisini, yüzdeki bir titremeyi, ya da onun aklından geçivereni /*ki tüm bu ayrıntılar yitirilmiştir ve fark tam da bundan ötürüdür*/ neden fotoğraflarda göremeyiz? Belki görmek istemeyiz, çünkü hayata böyle bir bakış, şiiri eşelerken ki kadar olmasa da hiç de azımsanmayacak bir *tersyüz* olmayı gerektirir. Hayatın tadını kaçıırız. Bazen görmezlikten gelmek, hayata *tahammül* edebilmek için gereklidir. Fakat ya cidden fark edemiyorsak, bunun nedeni ne olabilir?

Çünkü baktığımız fotoğraflar buna izin vermez, NETTİR.

Netlik, nesnenin görünümünü (sahihliğini/biricikliğini) gizleyen bir etkiye sahiptir fotoğrafta. Walter Benjamin'in kavramlarıyla söylemeye çalışırsak eğer, netlik fotoğraftaki nesnenin *aura*'sını /onu sarmalayan ve böylece görünür kılan tinsel örtüsünü/ çekip alır üstünden. Onun, eşyanın ya da insanın, yaşama olan kontrastını zayıflatır, hatta tümüyle değiller. Tüm bir hayatın *aura*'sını yitirdiği, gözle görünmeyenin algılanabilme yeteneğinin kaybolduğu bir çağda, tekniğin ilerlemesine koşut olarak fotoğraftaki tüm nesnelere/insanların, ya da her bir fotoğrafın birbirinin aynı olduğu izlenimini kırabilmek için gereken de, farklı bakma ve görme biçimleri olmalıdır öyleyse...

79

AUGGIE WREN'in her sabah aynı saatte, bütün dükkânının önünden aynı açıyla ve aynı kadrajdan 4000 gün boyunca çektiği fotoğraflar da nettir. Bu sayededir ki bakan kişi /yazar da olsa/ fotoğraflara zamanın yüklediği/emdirdiği yitirilmişlik duygusunu sezemez. Her fotoğrafı aynı sanır. Gündelik yaşantıya ortalama bir bakıştır bu, toplumun, devletin, sistemin insandan istediği yüzeysel bir bakış. Belki de yazar Paul Benjamin */ne kahredici bir isim benzerliği!*/ etkilenmek için olağanüstü şeyler arar, aradığını sonunda bulur. Yıllar önce *saçma* bir rastlantı sonunda /tüm tesadüfler saçmadır/ yitirdiği, hayatının esini çok sevdiği karısı, o birbirlerinin aynısı sandığı fotoğrafların birinin içindedir işte. Fotoğrafların altındaki tarihler geçmiş senelere ait olsa da, yazar gene bu saçma ama öğretici olduğu kesin tesadüf

ânına kadar kendi merkezinden sıyrılıp, ya da kendi "sıradan acısından" diyelim /bu zamanın dışına taşabilmekle ilgilidir, zordur/ hayatı bir bütün olarak algılayamaz/kavrayamaz.

Oysa yazarın, "Seni yalnızca para üstü veren biri sanıyordum!" dediği tütüncü Auggie'nin çektiği sokak fotoğraflarında /ki Paul'ün bu tümceyi söylemesine vesile olan akşamüstü tesadüfü de saçma/ gündelikteki aynılıktan sıyrılmamıza, farklılığı algılamamıza yardım etmesi gereken unsurlar vardır. Auggie her şeyin rengârenk olduğu bir dünyada siyah-beyaz çeker. Gerçekten de renk, nesnenin görünen rengi, herkesin ortak algısıdır, bildiktir. Renk, biçim gibi sınırlayıcıdır. O, herkesin renkli baktığı dünyaya bir *kedi* gibi siyah-beyaz bakar. Böylelikle *düş kurar*. O senenin birçok fotoğrafına tesadüfen dahil olan Paul'ün karısının üstündeki blüz fotoğrafta *gridir*. Belki blüzün gerçek rengi kırmızıdır, belki yeşil, belki de eflatun. *Smoke*'da anlatılan sıradan insanların gündelik içindeki öyküleri de, düşünle gerçek /beyazla siyah/ arasında salınıp durur. Farkında olmasak da *Duman*'ın bizi etkilemesi, film boyunca bu iki uç arasında salınıp durmamızla ilgilidir en çok. Düş görmeyen ya da kurmayan insan var mı bilemem ama, uykumuzda gördüğümüz düşlerin siyah-beyaz olduğu bir gerçektir.

Bir diğeri ise /çok uç noktada olmasa bile/ nesnelerin deforme edilmiş biçimleridir. Auggie Wren 50 mm'lik *standart* bir objektifle çekmez fotoğraflarını. 50 mm hemen hemen insan gözünün görebildiği açıdır. Deformasyona izin vermemesiyle nispeten *dar* bir bakma açıdır bu. İnsanoğlunun bakıp görerek isimlendirebildiği/kavramlaştırabildiği tüm olgulara,

biçimlerini ve anlamlarını veren, ortak, bilindik, yeterince korunaklı bir açı. Gözün açısı. Yaratılmış tüm bir uygarlığın gözündeki değil ama, şimdilerde, ya da çoktandır, hayata durduğumuz yerden ve kafamızı sağa-sola çevirmeksizin bakmamız istenilen, dayatılan bir açı. 50 mm temsili bir açıdır öyleyse. (*Mesleki bir açı da diyebiliriz buna. Her bireyin uzmanlaştığı konunun penceresinden baktığı ve fakat hayatın bütününe gördüğünü sandığı sabit ve tekil bir açı.*) Oysa o, nesnelere biçimlerini bir parça eğip büker. Daha fazlasını, gözün bakma açısının dışında kalan objeleri görebilmenin/fark edebilmenin kaçınılmaz iki yolundan biridir onun yaptığı. Bu 'sınırlı' deformasyonu da 35 mm'lik geniş objektifle sağlar. Tedbiri elden bırakmak, çok fazla sağa-sola saçılmak istemez. Gene fotoğraf diliyle konuşursak eğer, görünenden fazlasını görebilmenin ikinci yolu ise, *dar* bir açıyla bakmaktır, 'varlığın' olabildiğince dibine yaklaşmaktır. Ayrıntıyı görmemize izin veren bu ikinciyi, damla kristallerini görebilmemizi sağlayan çok hızlı enstantane değeriymiş gibi düşünelim.

81

Smoke'da, Auggie Wren'in çektiği fotoğraflardaki netliği gölgeleyen, böylelikle gerçekliği deforme ederek düş kurmamızı, ayının içindeki farkı, nesnenin ya da insanın biricikliğini ayırt edebilmemizi, zamanın fotoğraflara emdirdiği yitirilmişlik duygusunu algılayabilmemizi kolaylaştıran, ya da kısaca gözümüzün yanmasını, açır bakmamızı sağlayan bir şey daha vardır. Bu şey, filmin her karesinden fotoğraflara sinmiş olan Duman'dır. Film boyunca anlatılan öykülerin dönüp dolaşıp Auggie Wren'in bütün dükkânında son bulmaları bu nedenledir.

yitirilmiş bir an fotoğraf
dağları çekecek olsam bile
saniyenin binde birinde
belki daha da çok
en az derinlikte
belki daha da flû
bu yüzden işte
vizöre düşecek gözyaşım da
dağları kirletecek parmaklarım da
dahildir ona
çünkü dağlar da yitecektir
bir zaman sonra
saniyenin binde birinde
belki daha da sonra
en az derinlikte
belki daha da net

(Bay Frederik, Tenedos'ta Hazır Giyim)

4/ "Mamihlapinatapai:

"İkinizin de çok istediğiniz halde yapamadığımız
bir şeyi belki karşınızdaki teklif eder diye
birbirinize bakın"

Lale Müldür

Smoke'da, tütünün kaliteli bir tutkal gibi bir araya getirdiği/yakınlaştırdığı ve her fırsatta birbirleriyle konuşan, yüz yüze bakan, birbirlerine hikâyeler anlatan sıcacık insanların öyküleri konu edilir. Oysa bakmak, yüz yüze gelmek, dokunmak gibi hikâye anlatmak ve dinlemek de, modernitenin eksik yorumlanması nedeniyle gittikçe/çoktan günümüz insanının hayatından çekilmiş, *değersizleştiril/miş* edim-

ler. Bunların yerini yeni bir iletişim biçimi olan enformasyon aldı. Bilgisayarlarımızın ekranlarında dünyanın öbür ucundaki, belki de hayatta bir kez olsun karşılaşmayacağımız, gerçek sesini hiç duyamayacağımız herhangi bir insanla konuşmayı, burnumuzun dibindeki insanla konuşmaya tercih eder, sevgilimizin sıcacık sesinden çok, mekanik bir sestense daha çok heyecanlanır, haz alır duruma geldik.

Auggie Wren'in filmin finalinde Paul Benjamin'e anlattığı Noel öyküsü gibi, Paul de Rashid'e film boyunca hikâyeler anlatır. Ben bu hikâyelerin, bir çok kişinin algıladığı şekliyle "sıkı palavra" değil de /çünkü bu çok kolay bir kabul/ tam aksine filmdeki beş insanın *tütün* sayesinde birbirine *eklemlenen* öyküleri gibi gerçek olduğunu düşünüyorum. Filmi izleyen birçok kişinin bu öyküleri palavra sanmasının nedeni, filmin zaten bunu açıkça söylüyor olmasından çok, *oysa her iyi sanat yapıtı gibi Smoke da izleyiciye hiçbir kesinliği dayatmıyor, gibi görünüyor, ima ediyor, çağırıştırıyor, kendi gerçeğiyle, deneyimiyle karşılaştırmasına, yeniden üretmesine, yorumlamasına olanak tanıyor, bunu istiyor, lâkin bunu yaparken elbette adlandırıyor, kavramlaştırıyor kimi şeyleri...* artık hiç kimsenin "her gerçek hikâyede açık ya da örtük biçimde barınan yararlı bir şeye, ahlak dersi, nasihat, düstur vb. gereksinim duymaması, hikâyeye anlatıcısından akıl almak istememesidir".

Yani sırf filmin kendisi söylüyor diye, bir filmi oluşturana bu iki tür öyküden bir kısmına nasıl olur da palavra gözüyle bakılabilir? Filmde bize dinlettirilen öykülerle, bize izlettirilenler arasında nasıl bir fark var ki böyle düşünebiliyoruz? Gördüğümüz öykülerin palavra olma olasılığı, dinlediklerimizin palavra olma

olasılığundan neden az olsun ki? Neden mi? Çünkü gözümüz var, hem de iki tane... Ama siz hiç yarısı palavra sanılsın diye film yapan bir yönetmen-yazar duydunuz mu?

Aslında hemen herkesin filmde *dinlediği* tek bir öyküye, Auggie Wren'in Paul Benjamin'e anlattığı ve filmin finalinde bir kez de siyah-beyaz olarak *gösterilen* Noel öyküsüne palavra gözüyle baktığını biliyorum. Fakat neden Auggie'nin Paul'e anlattığı öykü palavra oluyor da, Paul'ün Rashid'e anlattığı öyküler palavra olmuyor? */Bu arada filmin ta en başında, Auggie'nin tütün dükkânında müşterilerine anlattığı, dumanın ağırlığını ölçmekle ilgili olan ve inanılması çok daha güç olması gereken öyküyü tarihsel bir mekâna yaslama gereksinimi duyduğunu da hatırlayalım./* Paul bir yazar, Auggie ise sıradan bir tütün satıcısı olduğu için mi? Görünürde ya da başlangıçta öyle olmalı. Fakat gene aynı izleyici /ve maalesef aynı zamanda da bir *yazar/* sanki kendisi Auggie Wren'in sokak fotoğraflarından çok etkilenmiş, ya da bu fotoğraflar arasındaki farkı bir çırpıda kavramış gibi, 'meslektaş' bir yazarın da anlamamasından cesaret alıp, Paul'ü, Auggie'den dinlediği Noel öyküsünü biraz olsun değiştirme *zahmetine* katlanmadan aynen yazıya aktardığı için, üstelik de bundan para kazanıyor diye */ne yapsındı yani!/* kolaycılıkla suçlayabiliyor, bu alabildiğine yoğun final sahnesinden "bir yazarın hayata bakışındaki kolaycılığı" hiç zorlanmadan çıkarabiliyor. Bu ne körlük, bu ne yaman çelişki yarabbi!..

Hikâye anlatanla hikâyeyi dinleyen, belki de hayatta insanın duyabileceği en temel gereksinimi karşılıklı ve en saf, en naif şekliyle giderirler: Paylaşma... Peki ama insanların yüz yüze konuşarak, dinle-

yerek, diğer iletişim biçimleriyle birbirlerine böylesi-
ne yoğun aktaramadıkları şey ne olabilir? Böyle gi-
derse eğer, gün geçtikçe daha da değersizleşecek
kendi yaşam deneyimlerimizdir paylaştığımız.

*“Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyo-
ruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu
böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla
ulaşiyor. Başka bir deyişle günümüzde olup bitenler hikâ-
ye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor. Aslın-
da hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma
sanatının yarısı eder. (...) Olağanüstü ve mucizevi şeyleri
bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama okuru hiçbir zaman olay-
ların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz.
Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak okura kalmış-
tır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişli-
ğe ulaşır.”* (Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*)/

85

Paul Benjamin */ne hoş bir isim benzerliği!* yalnız
bir insandır, yapayalnız. Öyle ki, hayatla arasındaki
en derin iki bağı da yitirmiştir. Yıllar önce saçma
bir tesadüf sonucu ölen karısının ardından kalemi de
susmuştur. Yazamadığı ya da “en azından iki kişi”
olamadığı sürece hayata kayıtsızdır. Paul’ün Aug-
gie’nin fotoğraflarına bakarken ki kayıtsızlığını bu
bütünün içinde düşünmeliyiz.

“Demir tozundaki gülü hiç gördün mü?

(ya da kuğu tüylerindeki?)

heves o denli hafif, demir yapraklar

o denli düzenli biz Lethe’den geçenler için”

(Ezra Pound, *Piza Kantoları*, # 74)

O da pek çok yazar gibi Léthé'den yaşarken geçmiş, yorgun, kaygılı ve mutsuz biridir bana kalırsa. Aylak aylak dolaştığı bir gün, dalgın bir su gibi cad-deden akıp geçmek üzereyken tam, onu ezilmekten son anda kurtaran zenci çocuğu, Rashid'i evine davet eder, hem de Brooklyn gibi kimsenin kimseye güvenemediği bir yerde, hiç tanımadığı birisini. Ona hikâyeler anlatmak için, onun hikâyesini dinlemek için. */"Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Hikâyeleri yazıya geçirenler arasında en büyük olanlar, adı sanı bilinmeyen sayısız hikâyecinin anlattıklarına en sadık kalanlardır."/* (Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*)/ Fakat Paul Benjamin yazmaz, çünkü Rashid onunla gerçekten içtenlikle konuşmamıştır hiç. Ya da Rashid, Auggie kadar iyi bir hikâye anlatıcısı değildir.

Şimdi dönelim filmin final bölümündeki 'çifte di-kişe'. Bu bölüm ne izleyiciyi aptal yerine koymak içindir, ne de ona, Auggie ile Paul arasında bir karşılaştırma, bir seçim yaptırmak için. Hikâye dinlemekle tütün içmek arasında bir tercih yapmak kimin aklına gelir ki! Bir insanın gözüyle göremeyiz, fakat o insanın gördüğünü ondan dinleyebiliriz. Böylece dinleyerek katıldığımız deneyim, gördüğümüzle edindiğimiz deneyimden çok daha geçmiştekine anıştırma yapar. /Eğer ki eski bir fotoğrafa bakmıyorsak./ Paul'ün Auggie'den dinlediği öyküyü siyah-beyaz aktarması Auggie ile olan ortaklığının simgesidir. Öyküyü olduğu gibi hiç yorumsuz anlatması da öyle. En az Auggie kadar o da hayata silik/buğulu bakar. Paul ile Auggie aynı kişidir, sürekli hakikati arayan, ararken kopyalayan, kopyalarken deneyen, deneyimleri önemseyen, üst üste toplayan, saygı duyan...

Çünkü, "*Hikâye anlatıcısı dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir*".

Hikâye anlatıcılığının, enformasyon çağının baş döndürücü hareketliliği içinde, modern insanın hayatından kuyruklu bir yıldız misâli kayıp gitmesi ve artık hikâye dinlemek gibi *edilgen(!)* ve gayet *yavaş* olarak algılanan bir edimin */oysa değil, ah hiç değil, ya da yavaşlığı ne de güzel/* kişilerin ve toplumların hayatında yer bulamaması anlaşılır olabilir. */Kuşkusuz bu olgunun bu metnin amacının dışında ve oylumuna sığamayacak denli çok boyutlu nedenleri var./* Fakat son-
suza kadar düşse ve masala gereksinim duyacak olan insanoğlunun bu öyküleri sıkı palavra deyip geçiştir-
tirmesi bağışlanabilir mi? Oysa Paul Benjamin, Auggie'nin öyküsüne palavra dediği halde, bu sıkı palavra öyküyü palavra olan bağlamından biraz olsun koparmadan, tıpatıp yazıya geçirir. Elbette Paul bir yazar olarak bunu bile bile yapar, *yalnız* bir hikâye anlatıcısı olarak Auggie de Paul'ün bu trajik kastının ayırtındadır. Filmin yazar-yönetmeni ise, insanlığın modern çağdaki bu trajik yalnızlığını deşifre edebilmek adına, Paul'ün yazılı öyküsünü ya da Auggie'nin sözlü hikâyesini, fakat her iki durumda sıkı palavra olması gereken öyküyü, izleyiciye bir kez de sinema diliyle, yani görsel bir dille, fakat *siyah-beyaz* aktarır. Daha ne yapsınlar? Bu kez izleyici neden peki *gözle-riyle* tanık olduğu bu sıkı palavra öyküye de palavra diyemez? Demesi gerekmez mi? Gördüğü dinlediğinin *kopyası* değil mi? Bir kez daha soralım: Dinlediğiyle gördüğü arasındaki fark nedir? Ben söyleyeyim: Fark, modern insanın körlüğü, dahası ikiyüzlülüğüdür. Siyah-beyaz anlatım bile bu kör gözleri açmaya yetemez. Çünkü söylemiştik ya, çağımızın "salgın ve

aydın hastalığı” olan “vicdansız, yüzeysel iyimserlik” sağırdır ama gözleri vardır, gördüğünü sanır. Hemen tanır, kabullenir ya da reddeder, hızlıca, çarçabuk, olması gerektiği gibi. Tedavi zorluğu bu yeterlilik duygusundan kaynaklanır, bununla da kalmaz, beslenir. Oysa bakmak, her seferinde gerçeği değiştirir.

Toparlarsak, hikâye anlatanın ve dinleyenin modern hayattaki trajik /bir anlamda seçilmiş/ yalnızlığı, vakit darlığından değil, fakat masalın ucunun eninde sonunda hayale/deneyime geçecek olmasından, onun ürkütücü flûluğundandır. Modern insanın ikiyüzlülüğüdür ki işte, bir yandan hayatın kahredici hayhuyu içinde dumandan çok boğulur, fakat öte taraftan kendisini zincirlerinden biraz olsun kurtaracak olan düşlerine bile isteye ve inatla sırt çevirir. Enformasyon çağı insanı zincirlerinin nedeni olan objeleri yaşamının çatkısı yapmakta direndikçe, bu ikiyüzlülük yazık ki insanlığın yazgısını da biçimlendirmeye devam edecek. Yarışmacı etik kanserli bir hücre gibi insanlığın tinsel bünyesini yok edene kadar palazlanacak, ve fakat yakılan ateşin çevresinde sel-pak mendillerle seyredilen dünyanın iklimi hüzün olacak. Yakışır, hem çok...

Dumar’ın final sahnesinin trajikomik boyutu, çok sıkı Marksist geçinen kimi yazar/eleştirmenlerin dahi ıskaladığı bu çifte dikişte, yazar Paül’ün tütüncü Auggie’den dinlediği öyküyü tıpatıp kopyalamasında saklıdır. Bir tür saf dürüstlüğü ve sadakati göremeyip Paul’ü emek sömürücüsüyle suçlamak ucuz Marksistlik beyler. Hem de en ucuzu. Kitapların henüz tekniğin olanaklarıyla çoğaltılamadığı eski çağlarda, el-yazmalarını insanlık adına çoğaltan gönüllü yazıcı hattatlar gibi, sözlü edebiyat geleneğini yazıya geçi-

ren, insanlık tarihinin masal hazinelerini, mitlerini ve en saf düşlerini bengi kılan yazıcı derleyiciler de dürüst yazıcıların hikâye anlatıcılarıyla yüzleştiği kişiler değiller miydi? Eğer değilse, Homeros'a en büyük hırsız dememiz gerekir. Bu bilincin aydınlık penceresinden bakıldığında Auggie ve Paul, insanoğlunun en eski geleneksel sanatının 'son' temsilcileri benim gözümde. Son bakışta sevişirken gözlerini yuman iki dürüst aşık...

5/ "Hadi Gel Köyümüze Geri Dönelim"

"Uyku bedensel gevşemenin doruğuyrsa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter. Yuva yaptığı yerler –can sıkıntısıyla yakından ilgili faaliyetler– şehirde zaten yok oldu, kırdı da tükenmek üzere."

89

Walter Benjamin

İçine doğduğumuz toplumsal yaşantı bütün kurumlarıyla aşama aşama içimizde var olan *keskin uçlu* hataları *yuvarlaklaştırır*, içimizde yürüyen çatlakların önüne yuvarlak delikler açar. Toplum bize kolay ve güvenli bir yaşamı sağlarken özgün bakışımızı /çocuk gözlerimizi/ bizden çalar, nesnelere ve şeylere dünyasıyla aramızdaki doğal uyumu bozar. Bir bütün olarak dünyayı ilişkilendirme biçimimize, akıl yürütme biçimimize sinsice nüfuz eder. Bizi sağlıklı bir *bütün* olarak tutmaya çalışırken dünyayı küçük küçük parçalara ayırır ve her küçük parçayı bize dünyanın bütünümü gibi dayatır. Sınırları olabildiğince daraltır, hatta bu sınırları maddeselleştirerek yoksa. Bizi, bize sunulanla yetinmeye, en masum isteklerimizi

bile ertelemeye mecbur eder. Eğitimin kitleselleştirmesi, bireyin sisteme entegre olmasını sağlayan tüketime özendirilmesi ve yaygınlaştırılması, bireyin kendisine hiç de doyum sağlamayacak alanlarda yarıştırmaları gibi modern hayatın tüm toplumsal dizgeleri, bireyin özgürleşmesi için gerekli alanları git-tikçe daraltmak, var olan bireysel özgürlükleri de gündelik hayatı *estetize* ederek */yanlış bilinç oluş-turmak için hatalı kurgulayarak/* elinden almak, bireyin özgürleşim sürecini olmayan bir geleceğe ertelemek, böylelikle insanı bir 'hiç'e indirgemek içindir.

90 Toplumbilimci Jean Duvignaud, "*Kişisel hayatta olsun, toplumsal hayatta olsun, Tutku, bir kopuştur*" diyor, "*Kültürel, dinsel, siyasal ve toplumsal kodlara diklenen bir kırılma, genel yapıların uyumunu bozan bir korku kaynağıdır Tutku – sistemler için*". "İnsan tutkularına gösterdiği özen ve bağlılık oranında kendi kendisini gerçekteştirme sınırına yaklaşabilir, onu genişletebilir. Daha diyebilmek çok önemlidir" diye ekliyor Enis Batur. Daha diyebilmek her zaman ve herkes için kolay olmasa da, kuşkusuz doğru tüm bunlar.



Fotoğraf çekmek bir *deney* olduğu kadar bir *tutku*-dur tütüncü Auggie Wren için. Kaldı ki, tutkunun derinliği, gündelik/sıradan sanılan uğraşları bile, tütün içmeyi ya da balık tutmayı diyelim, bir sanata dönüş-türebilir. Bu arada Auggie Wren'in çektiği fotoğrafların sanatsal değerinin olup olmadığını tartışmak gibi bir niyetim yok. Zaten filmde bir sanatçı olarak yer

alan, yazar Paul Benjamin. Fakat, 'sıkı palavra hikâyeler anlatıcısı' kimliğiyle düşünüldüğü vakit, Auggie'nin 'zoraki net sokak fotoğrafları' sanki, öykülerindeki palavra imgesini asıl yüklenenin onun sokağa vizörden bakan gözü olduğunu anlatmak içindir. Ama nasıl bir bakmak? Auggie vizörden bakarak çerçevelediği sokağın fotoğrafını vizörden bakarak çekmez, doğrulur, bir de herkes ve hep olduğu gibi ayakta bakar akıp giden sokağa, bir müddet bekler ve yüzündeki, ciddiyetin gizlemeye yetmediği tuhaf bir ifadeyle dış deklanşöre basar. Çıt... Vizörden bakan bakış /Dikkat! Göz değil./ yalnızca daha önceki 3999 günün sabahında baktığı aynı sokak köşesini bir kez daha kadrajlayabilmek için kısa, önemsiz, salt işlevsel, palavra bir bakıştır. Asıl bakış ve bu bakışın çerçeveye sığdıracağı görüntüyü tayin edecek olan, Auggie'nin gözü değil, fakat kolundaki saattir, andır. (Dikkat! Zaman değil, An...) Bakış rastlantısaldır, merak konusu ve sonsuz bir arayıştır.

91

"Kurtuluş ahmakların ahmaklığını fark edişine bağlı" diyor Ünsal Oskay. Bu fark ediş kendi gözlerimizle olacaktır, başkalarınınkiyle değil elbet. Auggie Wren'in her sabah sokağa baktığı 'geniş açılı' objektifin, 28, 24 ya da 19 mm değil fakat insan gözünün görebildiği sınırlı açıdan çok az geniş olması, bir başlangıcı, belki ve sadece bir fark edişi simgelemek için seçilmiştir. Çoğul ya da daha geniş açıyla, ya da Auggie'nin değişimiyle yavaş, ama ortalama hızların çok ötesinde bakabilmeye bir başlangıç. Bu ise ancak, Auggie gibi gene de ve kaçınılmaz olarak bu toplumsal yaşantının içinde, toplumun, devletin, kimi zaman da zamanın çeneleri arasında, kendi varoluş sancımızı abartmadan, fakat hayatı/mızı/ her

aşamasında, her sabah yeniden/bir daha sorgulayarak, */yaptığımızı kendimiz için ve bilerek yaparak/* mümkündür. Hem gündelik yaşantı o kadar da umutsuz değil. Orada hâlâ, topluma ve devlete rağmen farkında olduğumuzdan çok fazla özgürlük ortamı/alanı var. Tütüne övgünün başlangıcına B. F. Skinner'dan alıntıladığım "Eğitim, öğretilen her şey unutulduğunda hâlâ yaşayan, hâlâ akılda kalandır," tümcesine nerede rastladım dersiniz? Bir dolu kitap mı devirdim? Bu da bir yol elbette, hem de çok güzel bir yol, fakat *zahmetli*. O tümce bana tütün sarmasını öğreten beyaz kızın da içtiği bir "Drum" tütününün kapağının içinde yazıyordu. Ya da Tütüne Övgü bölümünde Christian Mériot'dan yaptığım alıntılar için koca koca sosyoloji kitaplarını mı karıştırdım. Değil. Bir vakte dek sadece sezgilerimle kavrayabildiğim, içinde bir olağandışılık sezdiğim için peşini bırakmadığım, fakat beni bütünleyen, sözcüklerle dillendiremesem de bana haz veren, üzerine çok başka şeyler çattığımı bildiğim, en azından gövdemin iyi bildiği bir deneyimin, hem ortaklığını hem de ayrıcalığını bilişsel düzeyde olumlayan o tümceler, aranan gözlerime, bir kelepir tezgâhında kendine utana sıkıla yer bulmuş, belli ki çoklarının burun kıvırdığı, gözüne bile ilişmeyen bir küçücük kitabın içinden göz kırptılar. "Sigara İçiyorum, Ne olmuş Yani?" Çok şey olmuştu işte, pek çok şey...

"Bakmayı kestiğimiz gün öldüğümüz gündür." Gerçekten.

Walter Benjamin' in *flâneur* tanımında, aylaklığı toplumsal bir protestoya dönüştüren asıl unsur, *flâneur*'ün miras yemesi, babadan kalan parayla ge-

çinmesi, günümüz tanımıyla rantiyeye yaşamayı, ekonomik hayata karışmaması, böylelikle de çarkları çevirmemesi değil kuşkusuz. Bu ekonomik bağımsızlık tanımının temelinde/özünde odaklansa da, onun sahip olduğu *gözlerin* nedenini böylesine 'özdeksel' bir düzlemde açıklamak bizi, *flâneur*'ün gerçekte hiç acı çekmediğini, sıkılmadığını, hiç deforme olmadığını ya da her rantiyeye yaşayanın *flâneur* olması gerektiğini kabul etmek gibi yanlış yerlere götürebilir. Bu nedendir ki Ünsal Oskay, bir düşünürün terminolojisini onun sorunsalından ayrı düşünmememiz gerektiğini söylüyor ve *flâneur*'ü Türkçede aylak değil fakat "düşünür gezer, görür gezer" olarak karşılıyor.

93

Sanat, boyunduruğumuzu kırabilmenin yollarından biridir hiç kuşkusuz. Çekme deneyinde, 'boyun vermiş' ve az sonra kopacak olan metalin, bu iki sınır arasındaki 'hiç kadar anlamsız' durumuna, Maurice Blanchot'un Yazınsal Uzam'ından */Mallermé'nin iç deneyini yansıtan/* şiirin gerçeğiyle */şiiri eşelemekle/* ilgili seçmiş olduğum ürkütücü örnek, her şairin yapabileceği, katlanılası ve önerilen bir durum değil şüphesiz. Belki de günümüz koşullarında olası bile değil. George Bataille, "Olabilirin en ucuna yolculuk mizaç özgürlüğünü gerektiriyor, hiçbir zaman koşumlanmamış bir atınki gibi," diyor. Koşumlanmamış at kaldı mı? Fakat burada önemli olan şiirle ilgili gerçeği en azından sezgisel boyutta da olsa fark edebilmektir. Biliyorum diyebilmek ise deneyle mümkün ancak. Buna girişmeden de Arthur Rimbaud'nın *boyun vermek üzere olan, ya da çoktan boyun vermiş ruhunu*, dehşetinin boyutunu ve şiiri terk etmesinin nedenini anlayabilmek olası değil bence. Yal-

nızca onun şiirini beğenebilirsiniz ve onu dehasını mahvetmekle suçlayabilirsiniz, o kadar. Rimbaud için dehasını mahvetti diyen akli eveller, durup bir an için gerilim-gerinim eğrisinde henüz hangi noktada olduklarına bir kez olsun bakmalılar. Şiiri eğleşme boyutunda algılayanlar ya da sanatı kolay paslarla oynanan bir oyun sananlar, korkarım ki hâlâ biraz çekilip bırakılan lastiğin hayatını yaşıyorlar. Rimbaud "Dünyanın sonudur varacağın yer, böyle gidersen," dedi ve dünyanın sonuna gitti. Ne yazık ki artık kaçılabilir bir Afrika bile yok...

94

Gelmek istediğim nokta açık. Sanatla uğraşmak, hangi açıdan bakarsak bakalım, bizi bir üst sınıf insan yapmaz, hele de kendimizi her şey sandığımız, sistemin estetize ettiği bir çeşit *evcilleştirilmiş sanatın* içinde kalmaya direndiğimiz sürece. İşte tam da bu nedenle, sınırların içinde imiş gibi görünse de, */olmadığını ve gerçek fotoğraf sanatının Auggie'nin yapmaya çalıştığı olduğunu gene de bu yazının oylumu içinde iddia edemeyeceğim!* bir çeşit deney olduğu için, ki hiçbir deneyin sonucu önceden kestirilemez, Auggie Wren'in fotoğraflarını çok, hem çok önemsememiz gerekir. Bir fotoğrafçı olarak değil fakat, belki bir şair olarak şiir hakkında size tek söyleyebileceğim, her şiirin bir iç deney olarak yaşandığı ya da yaşanması gerektiğidir. Bu deney bakmakla başlar, nereye olursa olsun. Her bakış nihayet içe bakar.

Bir dergide yayımlanabilmesi için sınırlarını çoktan aştığım, lastik gibi çektikçe uzayan bu yazıyı, bunun için değil fakat haddimi aşmamak için bitirmem gerektiğini biliyorum. Fakat son olarak, sanatsal yaratının gittikçe yabancılaştırıcı bir edim oldu-

ğunu, direnmememiz gereken tek noktanın da işte bu yabancılaşma olduğunu düşünüyorum. Buna izin vermeliyiz. "Çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye bakmak"la başlayalım.

Anlamıyorum, neden

At soylu bir hayvandır, güvercin güzel,

Ve neden hiç kimse yarasayı kafese koymuyor.

Yoncanın ne eksikliği var kırmızı laleden.

Gözleri yıkamalı, başka türlü görmeli.

Kelimeleri yıkamalı.

Kelime rüzgâr olup esmeli, yağmur olup yağmalı.

(Sohrap Sepehri, *Suyun Ayak Sesi*)

95

Ankara, Kasım 1996

Aurora



Otomatik Portakal Clockwork Orange

Bu bir film çözümlemesi değildir !

(Pelin'e)



Alegori

*"Bugün güzelliği kucağıma oturttum
acı buldum onu sövüp saydım"*

Arthur Rimbaud

Bu odada olmak tuhaf. Ludwig Van Beethoven, Paris-Teksas, Korku ve Kaygı, rahat bir yatak, kuytu renk ipliklerle örülmüş sıcacık/yumuşacık bir battaniye, yüzen/unutan kuşlar/balıklar... Tüm bunlar yazgısının peşinden koşan bir **kadının** seçtiği, sonra ardında bıraktığı, varlığının ipuçları olan ayrıntılar.

Hayatı tanımlarken, bir öykü kurarken hayat için, herkese, herkesin yazgısına/öyküsüne denk düşen bir sözcük sanıyorum, *alegori*. Fakat varlığımızı anlama/anlamlandırma telaşında olan bizler bu esintili sözcüğün ayırtında değiliz yazık ki, alegorik değil hiç kimse. Sanıyorum ki o fazlasıyla öyle. Kendimizi hayat için donatmaya çabalarken /*kuşkusuz önce bo-*

şaltmak gerekir, fakat asla tümünü değil/ seçtiğimiz /bakılan da seçilendir, uzakta olsa bile/ nesnelere, şeylere, insanlara yüklediğimiz ayrık anlamlar, onları simgeleştirirken, bu simgelerin tam da bakılanla, yaşananla, düşlenenle paralel şekilde çoğalması, sonsuzda kesişecek olması, fakat sonsuzdan önce daha çoğalması, sonsuza yakın şeye yüklenebilirliğe ulaşması, ötekileri çağrıştırmaması, yer değiştirmesi, böylece hayatın mırıltılı bir belirsizliğe denk düşmesi, yazgı, mizah, yıkım, ölüm, aşk, saçma, hepsini hepsi ve bir diğeri ve hiçbiri yapan, sanki kapsayan, bir acayip/şiirli sözcük, algılama biçimi: alegori, alegorik... Bana öyle, çok öyle geliyor.

98

*"kapamazdım merakımı gün ışığına
yaranın gagasından güneş damlasına
her parmağım bir anahtar
yorulmazdım kendimi açmaktan
çoğaltmaktan kendimdeki başkalarını"*

Umarım ki Beethoven gibi piyanosunu bulur. Yok eğer bulamazsa, içindeki o yalnızca coşkulu /coşku alegorik bir sözcük/ insanlara özgü kemirici enerjiyle otomatik portakal gibi soyulmaya, dilimlenmeye, ya da kabuğundaki olası bir delikten/çatlaktan emilmeye, kurumaya mahkum... Dahası bir yakarıştan öte değil:

*"Tanrım herkese kendi ölümünü ver
Ölmek ki gerçekten çıkışı olsun bu yaşamın
İçinde aşk, duygu ve yıkım bulduğu" (Rilke)*

Dışındayım onun ve görebiliyorum onu. Onun ölümle flörtü, hayatı/hayatımızı *kesintiye* uğrattıyor ve tam da bu kesinti işte sürekliliğini algılayabilmemizi

sağlıyor hayatın. Ölüm güdüsü, *görebilen* için şiir gibi. Nerden mi biliyorum? Biliyorum, hissediyorum yalnızca ve şimdilik. Eğer annem beni doğururken ölmüş olsaydı, biliyorum diyebilir miydim, gene de!.. Yok hayır, bir gün ben annemi ya da tüm dünyayı doğurmak isterken öleceğim. İşte o zaman sürekliliğin gerçek iminin ölüm olduğunu bileceğim, kendi ölümüm. Ne işe mi yarayacak? Hiçbir işe kuşkusuz. Belki bir parça huzur, fakat kim için?

*"biliyorum bir gün çok geç değil
biliyorum çok yakında bir gün
biliyorum yazdan çok önce bir gün
biliyorum belki de bugün
çılgın bir dansa başlayacak üstümden dünya
yokoluşumdan arınacak simsiyah vahşi dünya
onlar beni arayadursun evlerin içinde
boşuna boşuna boşuna
bir kasımpatının patlattığı tomurcuk içinde
hengâme mezar taşım olacak benim
ayyaş yoksul mağdur ve parya yazım
tacım olacak benim
ki o taç insan mutluluğum benim"*

(Bay Deniz, *Saçılmış Mavi*)



Uyku/Düş

/Uyku, hislerin uyuşmasından doğan bir dinlenmedir. Bazı fizyolojistlere göre ise, uyku sinir merkezlerinin atâletinden hâsıl olan zehirlenmenin neticesidir. Fakat başka âlimler de, uykunun yalnız uzvî hareketlerin ağırlaşmış dur-

gunlaşmasından mütevellit olmadığını, yâni zehirlenip yorulduğumuz için uyumadığımızı, bilâkis zehirlenmemek için uyduğumuzu iddia ederler.

Anadan doğma körler, rüya görmezler. Dünyayı hiç görmemiş bir insanın görececek rüyası da yoktur.

İnsan ruhunda tahayyül eksik olmaz. Bir tarafımız konuşur, çalışır, yer, içerken, öbür tarafımız tıpkı gece uykuda olduğu gibi rüya görmekte devam eder. Asıl mühim olan, uykuda görülenler gibi, uyanırken de görülenlerin insicamıdır. Bunları unutmayıp, sırasıyla tespit edebilmeye muvaffak olsak, muhakkak ki mukadderatımızı bilmiş oluruz. Hattâ: (Uyanırken görülen rüyalar, derin uykuda iken görülenlerden daha mânalı, geleceği aydınlatma bakımından daha mühimdir.) diyen Leon Daudet haksız değildir. (...) (Büyük Rüya Tabirleri)/

100



Termodinamik

“yanılmak her şeyi yeniden görmek gibi bir şey oluyor”

E. Cansever

Enerji doğanın nedenidir, sabittir ve dönüşüm halindedir. Varlıkların/şeylerin sahip oldukları enerjiler, birinden diğerine dönüşürken, toplam enerji hiç değişmez. Bu devingenlik hayattır, doğanın ve yaşamın sürekliliğini sağlar. Irmak dağda çağlar/köpürür, ovada durulur, denizde erir, yok olur.

Doğaya ya da doğal olana her dışsal/yapay müdahale doğa tarafından cezalandırılır. Doğa hep kendi bildiğini okur, okuyacaktır. Doğanın dengesi onun

düzensizliğinden, kaosundandır. Her değişim gerçekte doğanın alt edilemez ivmesine tabidir. O kendi bildik hızıyla varlıkların/şeylerin enerjisini tüketir, soğurur. Buna *akılsızca* direnmek mutsuzluk ve yıkımdan başka hiçbir kazanım sağlamaz. Çünkü doğa bilir ki enerji rahatsız/huzursuz edicidir ve mutlaka dönüşmeli, boşaltılmalı, yok olmalıdır. Koşan at yorulur, zaten yorulmak ve durmak için koşar. Serçe de öyle. İç devingenliğini göremediğimiz ve yok sandığımız için dağlar ve ağaçlar bilge huzurunu simgeler. Düzensizliğin tam anlamıyla tersyüz edilebileceğini düşünmek modern insanın yanılgısıdır. Biz göremesek de her düzen çabası bizim dışımızda */bazen de içimizde/* ama mutlaka başka bir düzensizliğin kaynağıdır, derin/anaforu ırmaklar doğurur. Aşk bu kaçınılmazın insanlık tarihi boyunca denenmiş trajik kanıtıdır. Her aşk, denize varamadan yeraltına akan karanlık bir ırmağın hayatını yaşar.

101

Yer çekimi yasası bir yanılsamadır ve her yanılsama gibi denge unsurudur, rahatlatıcıdır. Yağmuru yeryüzüne düşüren, küçük yuvarlağın /damlanın/ büyük yuvarlağa /yerküreye/ katışabilme, onun içinde eriyebilme isteğidir. Yerkürenin yağmur damlasının içinde eriyebilmek gibi sapkın bir isteği olamaz, o kuşkusuz Jüpiter'i düşler. Zaten göremesek bile yağmur damlası da hiç istemediği halde yerküreyi kendine doğru çeker. Fakat bu durumda yağmurun değil *ana* kürenin ne istediği önemlidir. Yağmur damlasının sahip olduğu rahatsız edici enerji böylece kozmik enerjiye katışır, onda söner. Yağmur damlası büyük bir arzuyla, ölüm arzusuyla yeryüzüne koşar. Denizcileri denize çeken de budur...

"Bir at arabasının tekerleği, atın durmasına hasret,
At, arabacının uykusuna hasret
Arabacı ölüme hasret."

(Sohrap Sepehri, *Suyun Ayak Sesi*)

102 Doğa *kararlı* ve *kararsız* yapıların uyumudur. Bu uyum, içinde süreğen fakat gizli bir çatışmayı barındırır. Uyum bir korsan gemisidir ve şiddet yelkenleri dolduran rüzgâr. Her insan 'kararlı olabilmek', huzur bulabilmek için yaşar. Bildiklerimizi unutmazsak, ya da düşlerimizi diyelim, çıldırabilirdik. Unutabilmek /geçmiş zamanı çaresiz kılabilmek/ bir zorunluluktur. Uyku bir *kesinti* /enerjiyi boşaltma/ ânıdır ve diğer tüm kesinti anları gibi /orgazm, ölüm, sanatçının yaratıcı süreçteki yapıtın hiç bitmeyeceğini mutlak olarak algıladığı sonsuzu hissediş ânı ki, sanatsal yaratının ölümlerle flörtünün bir nedeni budur.../ yaşamın sürekliliğini algılayabilmemizi sağlar. Biz bunu fark etmesek de bu böyledir. Tersine de doğrudur. Bir cenaze töreninde ya da mezarlıkta geçirilen birkaç dakikadan sonra, içimizde bir an önce oradan uzaklaşmak ve sevişmek arzusu duyarız. Çünkü ölen biz değilizdir. Henüz rahatsız edici yaşam enerjimiz vardır. İyi ki vardır... Ölümlerimizde, /sanatta, cinsellikte/ avunur, huzur ararız. Fakat çoğu zaman cinsel dürtülerimizi bastırmak zorunda kalırız. Toplum da, devlet de, kültür de, dinler de bu baskıyı sürekli kılmak içindir. Toplumsallaşma olmasa içimizdeki dizginlenemez enerji bizi, şaşkın bakışlarımız arasında un ufak eder, soğurur, yok ederdi. Ya da Camille Paglia'nın dediği gibi "kusursuz özgürlük; toprak, hava, su ve ateşle ölmek olurdu." Geriye bir tek sanat kalır ki o da cin-

sel bir faaliyettir ve bu baskının doğal bir parçasıdır. Sanat en *masum* tecavüz şeklidir!..

Léthé kadındır, hoş bir unutmaya yanılmasıdır. Güzeldir. /*kim sevişirdi acıları olmasa*, E. Cansever/ Oysa Hades deyince ilk akla gelen ırmak, çamurlu, burgaçlı sularıyla Akheron'dur. Kaygısızlık ve tahammül için Léthé'nin suyundan içmek isteyen ölü ruh, öncelikle kendini Akheron'da bulacaktır. /*sevişmek çekip çıkarmazdı bizi derinliğimizden*, M.Mungan/ Léthé ve Akheron'un aynı ülkede, karanlıklar ülkesinde akmaları bir rastlantı değildir. Bu çevrimsiz bir yazıdır.

*"bir ırmağın diğerinde ilerlemesi
unutmalar katışıktır nasılsa
anımsamalar bitışıktir nasılsa"* (Bay Deniz, *Saçılmış Mavi*)

103



Şiir Günlüğü / Turgut Uyar / Aralık 78

"Aranan hangi özgürlüktür? Daha doğrusu özgürlük müdür, yeni bir bağlantı mı? En az iki kişi olmadan özgürlük söz konusu olamaz. Çünkü özgürlük başkasına karşı vardır. Tek başına yaşayan insan ne özgürdür, ne değildir. Özgürlük söz konusu olduğunda korunan, savunulan safdil bir bireyciliktir.

Sonuç; insan özgürlüğü hep cinsel ilişkiler özgürlüğünde arandı. Neden, en baskı altında tutulan insan içgüdüdü olduğundan.

Bulunanlar önce özgürlük sanıldı. Sonra çok sonra hatırlanırken gene berbat bir bağlantı.

Kendisindeki neyi, kime karşı koruyabilir insan. Çünkü herkesin korunacak bir bölgesi var.

Bana kalırsa önemli olan devamlılık. Özentiler mutsuz ediyor insanı. Sadece bunları yaşayanı değil. Başkalarını da.

Ve büyüyor evrensel mutsuzluk, dalga dalga yayılıyor. (...)"



Piyanosuz Beethoven

104

"Onun yaptığı müzik dayanılmaz arzular içeriyordu ve tehlikeliydi. Bazıları müziğini müstehcen buluyordu."

(Kontes Side, *Immortal Beloved* filminden)

Dead Poets Society ya da Leon gibi kimi filmlerin de kullandığı Ludvig Van Beethoven'ın müziği Otomatik Portakal'da da karşımıza çıkıyor. F. Schiller'in dizelerine yaslanan ve 9. Senfoninin en popüler kısmını oluşturan vokal bölümü, Ölü Ozanlar Derneği'nde tek bir ayrıntı olarak sporun ruhuna, bir sosyalizasyon aracı olarak sporun /*filme futbol*/ hırstan, yetenekten ve yarışmadan çok, dostluğa, paylaşmaya, birlikte yapmaya bir çağrı, bunun ürünü olan yaşama sevincinin/direncinin ve böylece insana yaraşır daha gelişkin bir hayata ulaşmanın ön koşulu olan bireysel başkaldırının da /*ben diyebilmenin*/ bir aracı olarak kullanıldı. Öğretmen 'sanatın bir yakarış olan aşkın yanıyla', öncelikle öğrencilerine kendilerini fark edebilmeyi, önemsemeyi, ve fakat /*bu fark edisten sonraki belalı süreçte*/ yaratıcı sanatın insan benliği-

ne nüfuz eden kışkırtıcı gizil gücünü enerjiyi soğuran sporda söndürerek, onlara */ya da bir kısmına, alıcı olanlara/* günü geldiğinde hayatın olanaksızlıklarını ve yetersizliklerini aşabilmek, daha diyebilmek, düş kurabilmek için *şiddeti* değil de gene de daha trajik bir alanı, fakat bu alanda ayakta kalabilmenin anahtarıyla birlikte sundu. Hayatı anlama ve anlamlandırma yaşında olan ve bu bilinmezden kaygısını derinden duyumsayan bu genç insanlar, ellerine tutuşturulan şiir dizelerini boşluğa haykırırken kuşkusuz yalnızca topu değil fakat hiçbir şekilde 'sansür edilemeyen müzik dilinin' /fondaki 9. Senfoni'nin/ ruhlarında dokumaya başladığı hayvan yanlarını da tekmelediler, bilmeden. Birçok izleyicinin masum ve eğlenceli diye düşünmüş olabileceği bu sahne, fakat müziğin gittikçe ivmelenen ritmi, ateşli dışavurumu ve güçlü dinamizmi içinde Schiller'in dizelerini duya-bilenler(!) için ise, trajik ve korkutucuydu. Çünkü bu olağanüstü coşkulu sahnenin en ateşli yerinde kesilivermesi, böylelikle bu coşkuyu paylaşan izleyiciyi içindeki 'kalıntı enerjiyle' birlikte birden ve yeniden gündelik hayatın hay-huyu içinde deyim yerindeyse *sap* gibi bırakması, toplumsal yaşantıda kişinin 'iç uzam'ının gittikçe yoksullaşmasını önceleyen bir göstergeydi.

105

*"güvenli bir kayalığa yapışmış
uysal midyelerin
çingiraklı yılan girdi düşlerine
dedi ki
en tatlı zehirden daha tatlıdır
bilincin zehri
dip sularından denizin savruldu yedi tanesi*

dikenli dalgaların ağlaştığı kumsala
— *kabuğuna inancı sığmayan yedi midye*
kendini açtı kimsesizliğe”

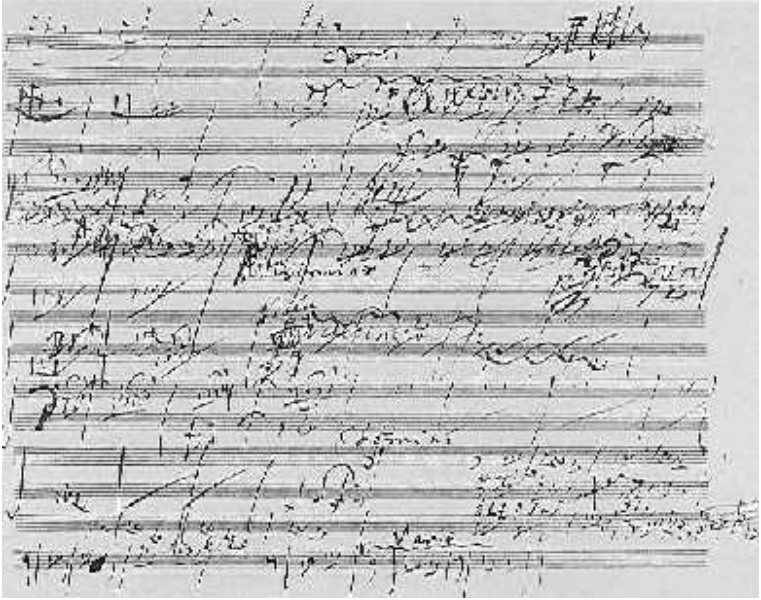
106

Leon’da ise bazı uvertürler film boyunca, içinde saklı olan kışkırtıcı, apaçık baştan çıkarıcı temanın, yalnızca şiddetin dışavurumu biçimiyle kullanıldı. Dengeleri altüst olmuş, tam bir karabasanın içine sürüklenmiş olan bir toplumda, müziğin *yaratıcı* ruhundan yalnızca şiddet damıtan bastırılmış kişiliği, işsiz güçsüz birine ya da kötü adam/kahraman, fakat mesleği öldürmek olan Leon’a değil de, toplumsal bir konumu, gerçek anlamda bir mesleği olan polise yüklemesiyle film ilk bakışta ilginç hatta çarpıcı gelebilir. Fakat üzerinde daha yoğun/frenleyici bir toplumsal baskı hissetmesi gereken polis şefinin Beethoven dinlemesi çok örtük biçimde izleyiciye bir polisin güya entelektüel altyapısının malzemesi gibi hissettirilmiş, böylece şiddete yönelen *eğitilmiş* insanın içsel duygu dünyasından çok, toplumsal konumu, şiddetin toplumsal kökenleri ve koşulları kendiliğinden muğlaklaşmış, film bu haliyle polis şefinin ‘cynic’ kişiliğini ve bu bağlamda tüm toplumsal şiddeti meşrulaştırmak istemiştir. Sonuç olarak, Leon’da Beethoven’ın müziğinin üzerinde çok da düşünülmeden kullanıldığı açıktır ve bu haliyle filmin, müziğin insan ruhunda her defasında hızlandırdığı yeniden kristalleşme sürecini, bu sürecin doğurduğu tavlanmamış kalıntı enerjisi, bu enerjinin şiddeti ortaya çıkarmasını, gerçekliği mistifiye ederek vermesi, yaşanılan dış gerçekliğin algılanabilmesini olanaksızlaştırmakta ve film en azından Beethoven’ın müziğine haksızlık etmektedir.

Oysa Beethoven'ın müziğini anlayabilmek için her şeyden önce ve her şeyiyle sanatsal yaratının, bu çok değişkenli bilinmezin nasıl bir *zorlanmanın* sonunda ortaya çıktığını *bilişsel* düzeyde kavrayabilmek gerekir. Hele de onu başka bir sanatsal yaratının altyapısı ya da omurgası yapabilmek */sanatsal yaratıyı yeniden üretebilmek/* için farklı, çok daha zorlayıcı anlatım biçimlerini/dillerini denemek, arayıp bulmak bu bağlamda alegorik bir anlatımı yeğlemek kaçınılmazdır.

Tam bu noktada Stanley Kubrick, Beethoven'ın yaşadığı çağdan ve bu çağın sanatı biçimlendiren koşullarının önyargısından çok uzakta, yaşadığı günde, fakat hayali bir gelecekteki hayali bir mekânı kurgulayarak sanatın evrensel boyutunu kavıyor. Otomatik Portakal'ın alegorik dili ile de izleyiciye doğru soruyu sordurtuyor: 'Beethoven'ın piyanosu olmasaydı ne olurdu?' Hemen ardından ikincisini: 'Alex mi olurdu?' Acaba yanıtları da veriyor mu?

9. Senfoni'yi ve bu anlamda Beethoven'ın müziğini Otomatik Portakal'ın *erkek* kahramanı Alex'in suça ve şiddete dönük kişiliğini açıklayıcı bağlamda anladığımız takdirde yeniden ve bir daha aynı kısır dönünün içine düşmüş oluruz ki, bu da toplumsal hayatın ve sistemin içinde 'hiç'e indirgenmeye çalışılan bireye çıkış yolları gösterme bakımından sanatın işlevini/gizil gücünü hiç de ufuk açıcı olmayan, tam tersine nihilist, geçmiş yaşantıya yalnızca *edilgence* bir özlem duyan */bununla yetinen/* biçimiyle kullanmış, bu anlamda *tutucu* bir tavrı benimsemiş oluruz. Sonuç olarak bu da, ya bir 'iç uzam' olan sanatın kendisinin bizatihi sanatçının kendisi tarafından bireyin elinden alınması anlamına gelir, ya da içi boşaltılmış */tıka basa negatif öğelerle doldurulmuş/*,



Beethoven'ın Pastoral Senfonisi'nin taslakları

yanlış bilinç oluşturan, bu haliyle hiçbir şekilde bir iç uzam olmayan bir sanat algısının/anlayışının aşıl-mamasına neden olur. Bununsa kime ve neye hizmet ettiği açıktır. Otomatik Portakal'a tüm ön yargılarımızdan arınmış bir biçimde bakabilmeyi başarabildiğimiz ölçüde soruların yanıtları ne olursa olsun asıl önemli olanın, sanatın her koşulda en önemli bir iç uzam /*savaşın ortasında gerçek bir sığınak, bir kale*/ olarak savunulması gerektiği olgusudur. Bu anlamda film kendini toplum dışı hisseden /*çünkü toplum dışı*/ suçlu Alex'i doktorların simgelediği toplum karşısında daha toplumcu yapıyor. Terapi programlarındaki vahşet görüntülerinin üzerine zorla *yapıştırılma-ya* çalışılan Beethoven'ın müziği arasındaki kötü tut-

kalı bir tek suçlu Alex fark ediyor. Kendisiyle hiç de bağlantı kurmadan böylesine densizce bir sorumsuzluğa isyan ediyor: "Ona haksızlık ediyorsunuz, o bir sanatçıydı." Tam bu noktada bağlantıyı kurmak bize kalıyor.

Ben diyorum ki, sağırılığının kalıcı olduğunu fark etmeye başladığı günlerde eğer Beethoven kendi yazgısıyla savaşında gene de piyanosunu *seçemeydi* Alex olurdu. Artık piyano çalamayacak olmasıyla, konser salonları ya da zengin burjuva ailelerin davetleri gibi toplumsal mekânlarla birlikte onların ekonomik getirisini de yitirdi. Böylelikle zaten bir sanatçı olarak en yoğun biçimiyle yaşadığı yabancılaşmaya eklenen toplum dışılığı ve bunun doğurduğu asosyal kişiliği içinde gene de hayata tutunabileceği tek bir *silahı* vardı, piyanosu, ama vardı. Fakat onun görebildiğimiz (!) için yitirdiğini bildiğimiz tüm her şey piyanonun neden bir silaha dönüştüğünü anlamamıza yetmez. Onun piyanosuyla birlikte yitirdiğini ürküntüyle fark ettiği/anladığı en önemli şey tüm bu görünebilenlerin dışında olan idi. Bu şey hayatı boyunca hep peşinden koştuğu, ulaşmak istediğiyle arasında tek *bağ*, tek *köprü* olan "Piyanosu" idi. Beethoven 9. Senfoni ile ister yıldızlara ulaşmak istemiş olsun, ister çocukluğuna, isterse hep ulaşmaz kıldığı aşklarına, ya da sevgi dolu bir babaya, piyanosu hiç kuşku yok ki onun tek *deneyim* aracıydı. Fakat 9. Senfoni'deki piyano, kopmuş, parçalanmış bir piyanoydu. O ulaşmak zorunda olduğunu düşündüğü şeye yitirdiğine inandığı şeyle ulaştı. Bu anlamda onun son dönem yapıtlarında "artık deneyim yaşayamayacağını anlayan" yaratıcının iç dinamizminin daha da alevlendirdiği/püskürttüğü bir öf-

keyi duyumsamamız hiç de boşuna değil. Hem öylesine iç ki, yalnızca orta kulağındaki titreşimle *sesi* algılayabilen bir *müziyenden* söz ediyoruz. Yaratan fakat yarattığını duyamayan bir *müziyenden*. Tam da burda onun gene de seçmek zorunda olduğu tek seçeneğinin imkânsıza yakınlığını anlatabilecek ve onun bu imkânsız başarıırken nasıl bir **iç gerilimin** altında yaşadığını anlatabilecek sözcük aramak boşuna. Beethoven'ın 'o an'dan sonra piyanosuyla ilişkisi bence tek kişilik bir rus ruletiydi. Fakat gene de Beethoven bu silahı kendinden başka kimseye hiçbir zaman çevirmedi, 9. Senfoni'de bile. Çünkü onun savaşı hep kendisiyleydi ve yaratabildiği sürece huzur buluyordu. Peki ama neden herkes */Alex ve bu bağlamda Kubrick hariç/* bu silahın kendisine çevrildiğini ve yok edeceğini düşünüyor? Hem de senfoni Schiller'in dizelerinin de yardımıyla */bence gerek bile yok/* apaçık şekliyle kardeşliğe ve evrensel insan mutluluğuna bir çağrı olduğu halde.

Bunun iki nedeni var. Birincisi, senfoninin sözü, bu anlamda insan sesini kullanma biçimi. Schiller'in dizelerini söyleyen ses artık ve şimdiden sonra bir *çalgı* gibidir. Bu yeni sesi/sözü *kulak* duyamaz, tıpkı sanatçının/yaratıcının kendisi gibi. Bu noktada Beethoven dinleyiciyi kendisi yerine koymak ister, beni duymayın fakat beni anlayın der. Ama alışılmış ve hali hazırda kullanılmakta olan algılama ve görme biçimleriyle değil. İlk kez 9. Senfoni'yle kullanılmaya başlanan bu yeni ve her haliyle zorlayıcı olan müzik biçimi/dili, Beethoven'ın yaşadığı gerçekliği iletebilmek için ulaşmak zorunda olduğunu *bildiği* ve müziğin dili olan sesi en uç noktasında deforme ettiği bir 'üst-dildir'. Şiirin dili gibi, deneyimle anlaşılır olabi-

len bir dildir, bu yeni söz söyleyen ses. Bir tek biçimiyle bile senfoni, Piyanosuz(!) Beethoven'ın yaşadığı iç gerçekliğin nasıl karmakarışık ve sanıldığından da çok değişkenli olduğunu ve bu anlamda hele de **inançsız** /*inanacağı bir şeyi olmayanı kast ediyorum*/ insanın asla tahammül edemeyeceği denli zorlayıcı/parçalayıcı, trajik bir alan olduğunun göstergesidir.

İkinci neden ise ne yazık ki hep atladığımız 'öz'dür. Bu öz *coşkudur*. Schiller'in çağrısını sesi deforme ederek anlaşılmaz kılan Beethoven asıl zorlamayı/deformasyonu, bu öz ile, toplumsal yaşantının birbirine kapattığı alanların aralarındaki setleri yıkarak, ırmakların birbirine çağlayarak karıştığını ya da gerçekte tek bir ırmak olduğunu göstererek yapar. Şunu demeye getirir:

Coşku, gerçek hayatın, yaratıcı hayatın kalbidir. Her değişim itici gücünü ondan alır. Gerçekten size, varlığınızın en derinine ait olanda, ruhunuzun toprağına kazmasını daldırandır coşku veren, kabukların ta altında, saf benliğinizdedir. Coşku duyan *apacı* bir *çığlık* atar. Gerçekten size özgü olanı bulmadan, yazık ki, insana yaraşır daha gelişkin hiçbir şeye, yıldızlara ya da düşlerinize ulaşamazsınız. Yeterince vakit kaybettiniz, sizin olmayan, *yarışarak* elde ettiğiniz her şeyi tasfiye edin hayatınızdan, içinde duyguyu iletmediğiniz tüm yaşam pratiklerinizi terk edin, sığınmak sandığımız her evi, tüm özentilerinizi. İşte bu yüzden senfoninin ateşini en tepede, içinizde çoktan küllenmiş olan coşkunuzu yeniden alevlendirir belki diye tavlamadan bitirdim, onu kullanın istedim, kendinize izin verin, benim *çığlığını* duyun ve onu tersyüz edin istedim. Ama siz duymak istemiyorsunuz ki, hem de hiç!.. Siz şimşekleri bile duyama-

yacak kadar *sağırırsınız*. Gözlerinizle dinlemek, kulaklarınızla görmek, dilinizle koklamak size göre değil. Kimi kandırıyorsunuz, kafeslerinize bilerek kapattığınız bu ucube halinizden hoşnutsunuz, hem de fazlasıyla. Daha çok deneyim, daha çok sorumluluk, daha çok aşk, daha çok mutluluk istemiyorsunuz. Çünkü gerçek güzellikten korkuyorsunuz. Haklısınız...



"Sütteki Kurtçuk", Kanayan Göz, İç Uzam

112

"Saygıya değer üç varlık var : rahip, savaşçı ve ozan. Bilmek, öldürmek ve yaratmak. Öteki insanlar angaryacı sürüsüdür, ahır için yaratılmıştır, meslek denilen şeyleri uygulamak için."

Charles Baudelaire

Ben insanlar, Beethoven'ı savunmak zorundayım, hem de sonuna kadar. Alex'in boşaltılmamış saldırıganlığını açığa çıkarmanın Beethoven'ın müziği olduğunu düşünemem. O zaman, İkinci Dünya Savaşı'ndaki vahşeti, Beethoven dinleyen her şiddeti kendi payıma da meşrulaştırmış olurum. Oysa, şiddetin varlığını/gerçekliğini bilmekle birlikte, hayatın biricikliğine inanıyorum ve bu bağlamda gündelik hayatın böylesine estetize edilmesine karşıyım. Bence şiddetin dışavurumu insanın doğal ve toplumsal kimliğindeki *uyumsuzlukla* ilgili en çok ve bu uyumsuzluğu insana yalnızlığını anımsatan her şey, özel ya da kamusal tüm mekânlar örneğin, alevlendiriyor. Modern yaşamın tüm dizgeleri de ne yazık ki 'daha çok yalnızlık' için biçimlendiriliyor.

Tekrar Alex'e dönelim ve onun anlattıklarının yardımıyla filmin alegorik dilini çözümlmeye çalışalım. Alex filmin ta en başında şiddetin gerçek nedenini söyledi aslında: "*Süt bizi ultra şiddete hazırlıyordu.*" Evet süt!.. Hayat veren her şey ölümcül bir yan taşır, ölümle beslenir. Ya da içinde duygu taşıyan şey gizli başka bir duygunun anahtarıdır. Her şeyin alabildiğine soğuk ve cansız olduğu süt barında duygunun iletilmesine olanak sağlayan tek şey, içinde kadın olmayan bir heykel kadının memesinden akan süttü. Bana sorarsanız uzak bir geleceği hayal eden Otomatik Portakal'da ne anne, ne sevgili, ne öğretmen, fakat hiç ama hiç kadın yoktu. İşte size şiddet!.. Ve bu gelecek çoktan geldi.

113

Alex'in kedili evde öldürdüğü kadını anımsadınız mı, ya onu neyle öldürdüğünü? Peki ya o heykel penisin hareketine dikkat ettiniz mi? Bu bir aldatmaca değil, hem de hiç. Küçücük bir dokunuşu/itkiyi içinde milyon kere çoğaltan, gürültülü bir büyüklüğe dönüştüren bir mekanizma. Ya kadının çılgınlığı: "Dokunma ona, dokunma ona!" Yuvarlak hayalarının üzerinde duran heykel penisin hareketi bastırılmış değil fakat unutulmuş/yoksanmış, nihayet kaybedilmiş cinselliğin simgesiydi, kadının o heykele bir antika muamelesi yapması da. Penisini bilemem ama heykelle işlenen cinayetin sanatsal bir yanı olduğu kesin, hele de kadının Alex'e bir Beethoven büstüyle saldırdığını düşünecek olursak! Heykel penise karşı heykel Beethoven'ın savaşı... yeterince metaforik değil mi? Kazanan hep doğa, yazık ki öldürülen de.

Kadın gibi, modern toplumun hayatın ta kutuplarına itelediği başka bir gerçeklik de metafizik. Toplumun sağlığı adına bireyin sağlığını /*seçme hakkını*/

fedâ eden *bilimsel* düşünceye tutulan alkişa isyan eden rahip de, tıpkı tüm iç mekânların çıplak kadın resimleriyle ya da süt barındaki çıplak kadın masalar aracılığıyla */sütü saymıyorum bile, o başlı başına bir simge/* toplumun bilinç altına ötelediği kadını anımsatması gibi, yitirdiğimiz başka bir doğasal olguyu anımsatıyor. Filmin, insanın seçme hakkını savunmak, bu bağlamda toplumsal mutluluk adına kurgulanan ve uygulanacak olan her girişimin insansal bir maliyetinin olduğunu yasa yapıcılara, doktorlara, askerlere, kısacası bir mesleği olan herkese anımsatmak için bir *rahibi* konuşurması gelişme denen bu sefalete, bu çağdaş komediye verilmiş umutsuz bir yanıt. Yine de çok değerli: *–Elveda hayaletler! Dünyanın artık size ihtiyacı yok. Bana da. Zorunlu kesinliğe olan eğilimini ilerleme adıyla vaftiz eden dünya, yaşamın nimetleriyle ölümün avantajlarını birleştirmeye çalışıyor. Bir çeşit belirsizlik egemenliğini hâlâ sürdürüyor, fakat bir süre sonra her şey aydınlanacak. Sonunda bir hayvan toplumu mucizesinin belirdiğini göreceğiz, eksiksiz ve belirleyici bir karınca yuvası.*– (Paul Valéry, *Tinsel Kriz*)/

“Hakikat akustik bir fenomendir,” der Walter Benjamin. Öyleyse hakikat seste, alevde, suda, ışıktaki gizli olabilir, yansıyan, kırılan, saçılan her şeyde, bu çok anlamlı haliyle hayat için kutsanmış bir güven, çelik bir zırh olmayan, kıyısına bir tek tutkulu bir ruhla, taşkın bir duygu seliyle varılabilen şeylerde. Kendisine ve çevresine bir parça önyargısız/yüreklice bakmanın sırası geldiğini düşünen herkes içinse, aynı zamanda süregelen bir aldanmışlığın da özeti bu tümce. Çünkü hayat da tüm yeterliliklerin, doygunlukların, kesinliklerin ve güven duygularının dı-

şında, cesaretin, her an için tehlikenin ve düşlerin içindedir. Öyleyse hayat da akustik bir fenomendir. Kesinlik duygusu bir gölge gibi algılanırsa eğer */çıgılığın alevin üstüne düşen gölgesi gibi/* her yanılmanın hakikatin de gölgesi olabileceği anlaşılabilir. İşte yalnızca o vakit yanılmak her şeyi yeniden görmek gibi bir şey olabilir. Yanılan yeniden gören, yarıldığı için yeniden gören, yanılmak için yeniden gören... Kuşkusuz acılı bir bakış, tutkulu bir göz. Alex'in bileğindeki *saati* gibi, kanayan bir göz.

Sevgilinize buluşma ânını kontrol etmek için, ya da diyelim sabah uyandıığınızda iş/okul zamanını, önemseydiğiniz ya da önemsemediğiniz gün içindeki tüm edimleriniz için kolunuzdaki, duvardaki, garın kulesindeki saatle yüzleştiğiniz her an, Angelus Novus'un hiçliği ya da 'vahşi bir hakikati' anımsatan *geçmiş zaman gözlerinin* saatin içinden size bakıyor olduğunu duyumsadınız mı hiç? Evinizdeki duvar saatini satmayı, ona gereksinim duymadan yaşayabilmeyi göze alabilir misiniz? Kuşkusuz hayır. Saatin kişiye aşıladığı plastik güven duygusu, bizim adımıza düzenlenmiş tüm kamusal mekânların, hayatın anlamını liflerine ayırmak için olan gerçek anlamının üstünü, sistemin çektiği astar boyadan sonra bir kat da kişinin kendisinin yeşille boyamasını sağlamakta, böylece bu mekânların, kişinin içinde kendisini gerçekleştirebilmesine çokça olanak sağlayan */bir anlamda hayatı bütünleyen/* mekânlar olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır.

Beethoven yaratamadığı uzun/kısa dönemlerin sıkıntısını "zamanın böylesine harcanması" diye özetler. Zamanın böylesine harcanması... *flâneur* saatin, zanaatçının elinden çıkma eski, sevgi dolu, *biricik*

haline özlem duyar, ondaki yaşam deneyimini önemser, bunu durağan olan her şeyi paramparça etmekte kullanır. Cansever kendi oyuğunu dolduramayan sa-
londaki *Büyük Saat*'i satar. Alex gasp ettiği otomatik saatlerin tümünü çekmecesinde saklar. Herkesin saati-
ni çalabilmeyi düşler, herkesi saatten kurtarabilme-
yi. Saatinde Alex için /*hayat için*/ vakti olmayanın saati de olmamalıdır. Dahası, tüm bu saatler onun odasın-
da işlevsizdirler, evrenin olmayan saatiyle ve budalaca yarışıp durmazlar. Temmuz Devrimi sırasında Paris'in saat kulelerindeki saatleri kurşunlayan devrimcileri anımsatır Alex'in bu çabası. Dünyanın hemen şimdi, bu an değişivermesi gerektiğine, yeni bir zamanın, saatlerle ölçülmeyen ebedi zamanın başlaması gerektiğine duyulan sezgisel bir kavrayıştır.

Alex'in zamanın boyunduruğundan kurtulup da, samimiyetsizliğe, sevgisizliğe ve coşkusuzluğa duyduğu insanca öfkeden arınabildiği, huzur bulduğu tek yer her şeye karşın hayatının iç mekânı olarak koruyabildiği odasıdır. Odasında gerçekten sahip olduğu, hayranlık duyduğu, özlem duyduğu her şey vardır: Yılanı *Baküs*, müziğiyle ve fotoğrafıyla Beethoven ve çıplak bir kadın resmi. 9. Senfoni'yi teybe yerleştirir, *Baküs*'ü *kadınının* bacakları arasına salar ve yatağına uzanır. Başlayan tam bir ritüeldir ve oda bir temenos. Yılanın süzülüşü *gir-çık* oyununun ve *senfoninin* tersine usulcadır, uykuya eşlik eder. Bu Dionizosvari sahne, modern hayatın insanın yalnızlığına, nesnelere olan ilişkisine hapsettiği bir gölge oyundur işte. Gerçek ve yaratıcı yaşam bir gölge oyundur artık ve yazık ki tek kişiliktir, paylaşamaz. Oysa "insan iki kişi olmalı değil mi, en azından iki kişi." Artık nasılsa?..

Fakat odada ne bildik anlamıyla bir ritüel yaşanır ne de oda Dionizos'a özgü, yaşamın derin/yaratıcı anlamından esinlenen/fışkıran tutkulu aşırılıklarla bezelidir. Tersine bir uyku halidir Alex'in varlığıyla izleyiciye *gösterilen!* Senfoninin fırtınalı ritmini ise sanki yılanın yavaşlığı örter, dengeler. */Ya da tersi!/
Beethoven fırtınalı gözlerini kadınla yılanın sevişmesine dikmiş gibidir. Tüm bir filmin odağı bu uyku sahnesidir belki de. Kubrick bu sahneye seçtiği imgelerle Beethoven'dan yana olan tavrını netleştirir. Bu kez 9. Senfoni şiddete değil fakat sevişmeye ve uykuya eşlik eder, her gece ettiği gibi! Yanında yılanı, kadını ve yatağı olduğu sürece Beethoven dinleyen Alex serseri bir kurşun gibi *mekânsız* değildir. Fakat bu odanın dışında, Alex'in mizacındaki, kaynağını Dionizos'tan alan çılgınlık Apollonvari bir dengelemeyle/yanılsamayla yaratıcı görüntüler dünyasına açılmaz. Ta en başından beri Alex'in kanayan *göz-saatiyle* imlenen de bu yoksunluktur işte. Piyanosuz *Beethoven'*ın tüm yaşatıcı simgeleri, sanatsal biçimleri karanlık bir uykunun içinde emilir ve sonra unutulur, adeta Alex'in yaratıcı gücü her gece her defasında *yeraltına* itilir. Burda *imge* ile *mekân* arasında sinsi ve tanımlanması oldukça güç bir yakınlaşma hissediliyor bana kalırsa. Sanki imgenin hiçlikten, karanlık bir boşluktan (geçmişten) geldiği, fakat yaratıcı bir görüntüsünün ortaya çıkabilmesi, bir doğum çılgılığıyla pozlanabilmesi için bir *yatağa* ihtiyacı olduğu duyusu. Bu yatakta kuşkusuz, sonsuza kadar Apollonca görmek zorunda olan *gözün* gördüklerinin yanında, bu silik/yanıltan fotoğrafın içinde *erkek* tanrı Dionizos'u aynı zamanda "varlığın ve şeylerin anaları" olarak betimleyen "gizemsel bütünlük" vardır.*

Modern çağın yeraltına çekilmek zorunda bıraktığı ve böylece yok sanılan 'gerçek sanatçı'nın gizliliğini de /*korunma içgüdüsünü*/ benzer bir bütünlük içinde aramak sanırım yanlış olmaz. Hayatın anlamına duyulan bir tür bilimsel kesinlik açlığı çünkü, Tanrı Apollon'un gözlerini bile kör etti. Dionizos, lütfen bizi esirge!

*"Tüm yanılgılar tüketildiğinde
geriye sadece hiç kalır
son arkadaş olarak."*

(Bertolt Brecht, *Sonradan Doğanlar*)

118

Cansever için oteller önemlidir. Hiçbir şeyin ona ait, ona özel olmadığı bu yabancı/sahte dünyaya sığındır (!). Bu yoğun flûluk içinde kendisini kurar, dağıtır, yeniden kurar, keşfettikçe yalnızlaşır, kendi hayatı için değil fakat hayatın anlamı için durmadan sorular sorar. *flâneur* pasajları evi/yuvası gibi algılar. Onun içinde gittikçe bir metaya dönüştüğünü düşünmez. Beethoven odasından/sessizliğinden dışarı çıkmaz olur. Fakat düşlerin ve düşüncenin parçalayıcı gerili miyle gene de bir tek sanatçı baş edebilir, *yaratabildiği* sürece olmayan mekânı olur kılar. Kuşkusuz ki hepsinin kalbi o tek özgür dünyalının dediğince çarpar, "Nerde baba oluyorsam, orası vatanımdır". Ya yaratıcı bir ruha sahip olup da yaratamayanın iç mekânı neresidir? Yaratamayan coşku çünkü, öldürür!

Ünsal Oskay'ın, kapitalizmin yükselme çağıyla /*19. yüzyıl ikinci yarısı*/ birlikte Baudelaire bağlamında saptadığı 'sanatçının interior /*hayatın iç mekânı*/ yokluğunun, günümüzde herkes için, sıradan insan için bile geçerli duruma geldiği söylenebilir mi?. /*Bu tüm-*

ceyle sanatçıyı herkesle özdeşleştirmeye çalıştığım anlaşılmasın, sadece gündelik hayatın yetersizliklerinin çok daha fazla insan tarafından daha derinden algılanmaya başlandığını düşünüyorum./ Fakat belki şu söylenebilir. Günümüz sanatçısı yok olmuş şeyin bilincinde artık. Onun iç mekânı yer altı, yani tümüyle kendi altıdır. O, reel yaşamın dışına çıkılabilecek mekân ararını sokaktaki insana devretmiş durumda. Yaşamın iç mekânı diye algılanan bir uzam, bir alansa eğer, bu uzamın içinde sadece iki şey olabilir, her türlü sanatsal edim ve sevgili. İkisinin de yaratıcı besini düş gücüdür ve ikisi de kuşatıcıdır. /Fakat her ikisi de kararsız denge durumlarıdır. Çünkü bu acımasız reel yaşam koşullarında ve dahası kendi benliğimizin derin anaforu içinde gözümüzü kırptığımız her an hayal gücümüzün bize küsmeye tehlikesi vardır./ İkisinin de yokluğunda ise bu muazzam boşluğu şiddet doldurur. Şiddetin kendi koşullarında her zaman rasyonel bir yanı olmuştur.

119



Otomatik Portakal/Ekmek Ayvası/Yarma Şeftali

*"I must create a system or be enslaved by another man's,
I will not reason or compare; my business is to create."*

William Blake

Neden kiraz, elma, şeftali değil de portakal ve neden otomatik? Tüm bu meyveler biçimleriyle yerküreyi simgeleyebilir fakat içlerinden kokusunu bile gizleyen kalın kabuğuyla bir tek portakal, hem yerküreyi hem de doğadan yola çıkarak toplumsal yaşantıya denk düşen başka çağrışımlara açkımış gibi geliyor

banâ. Tüm bu yuvarlak meyvelerin bizim dışımızda sabit bir enerjisi olan yerküreyi simgeleyebileceği varsayımı portakalın neden otomatik olduğunu da açıklıyor sanırım. Oysa yerkürenin incecik kabuğuna karşılık portakalın kalın kabuğu, neden? Portakal ile imlenmeye çalışılan aynı zamanda toplumsal bir varlık olan insansa eğer, portakalın kalın kabuğu insan benliğini/doğasını gizleyen toplumsallaşmaya denk düşüyor demektir. Kabuğunu soymak isteyen insan, Alex, yani bir erkek? Fakat Alex filmde en az toplum-sallaşmış olan değil mi! Gene de eğer portakal Alex ise, otomatik de onun, içine bilgeliğin ışığının sızamayacağı yakıcı tutkusundan başka bir şey olamaz. Yoksa anlık çağrışımından kolay bir algıyla, teslim olmuş, lümpenleşmiş, metalaşmış anlamıyla otomatik değil.

Alex bilgiyle donanmış biri değildir, fakat tutkulu bir hayalperesttir. Fakat yine de */belki tam da bu nedenle/* dünyanın canlılık ateşini söndüren, coşkusunu kül eden öteki dünya inancına duyduğu öfkeyle "dindışı aydınlanışı" simgeler. Fakat kavrayışı */tüm yetersizliklerin, yoksunlukların üstüne/* bilgiyle aydınlanmadığı için tepkisi şiddete dönüktür. Hayal gücü onu, çarmıha götürülen İsa'yı büyük bir hazla kırbaçlayan *savaşçı* olarak resmeder. İçin için bilir oysa, artık böyledir ki, */Hıristiyanlığın öncülük ettiği evrensel sevgi duyguculuğu, insanın yaradılışındaki gerçek arkadaşlık, sıcak bir ten ilgisi gibi doğal içgüdüleri küllemiştir. Soyut bir insanlık sevgisi, gerçek yaşamdan kopmuş duygucu bir toplum, bireyliklerini, doğal canlılıklarını yitirmiş kör kişiler yaratır. Oysa her ruhsal etkinlik, gövdenin yaşamını zenginleştirdiği ölçüde, yücelttiği ölçüde anlam kazanır.* (Akşit Göktürk, *Giriş* – "Anka Kuşu")/

Yeniden portakala/yerküreye dönelim ve kanatlarımızı daha da açalım.

Yuvarlak geometrisi itibariyle kararsız /yarı kararlı/ bir şekildir, içindeki uyuyan enerji en az itkiyle uyanır, ayaklanır. Futbol topu da yuvarlaktır, yer ile tek bir noktada temas eder. Futbol topunu bir dikdörtgen olarak hayal edebilir miyiz? Hayat/oyun ne kadar zorlaşırdı bir düşünsenize! Futbol bir erkek oyunudur /kadınların itirazlarını duyar gibiyim, oysa şu an için gelmek istediğim sabit bir yer yok, sadece sığıyorum.../ serttir, kadın ise alabildiğine yumuşak ve yuvarlak. Öyleyse kadın kararsız bir yapıdır diyebilir miyiz? Toplumsal bir varlık olarak düşündüğümüzde evet. Oysa yuvarlaklığıyla dünyaya benzettiğimizde kadın doğal olanın simgesi, yani kararlı bir yapı olmalı aynı zamanda.

121

Modern hayatın gözde oyunu olan futbol, erkeğin doğaya hükmetme savaşında her an yenik düşebileceğinin ya da belki hiçbir zaman kazanamayacağını hep örtük kalacak olan /kalması gereken/ bilincinin bir yansımasıdır. Futbol topu erkeğin yok ediyor olduğu dünyanın yani doğanın/doğal olanın, elbette kadınının da bir *prototipidir*. Modeli değil de *ilk örneği* olmasıyla futbol topu erkeğin eskiden sahip olduğu ve fakat modern yaşamda çoktan yitirdiği kadını simgeler. Futbolda topa sahip olmak önemli gibi görünse de, kuşkusuz asıl önemli olan topu rakip kalenin içine atabilmek, ondan kurtulmaktır. Bu sanal algılayış içinde futbol topu modern yaşamda korkulan kadını imler, erkeğin bir gün mutlaka kopmak zorunda olduğu anneyi, "erkeği annesinin çekim alanından/büyüsünden kurtaran sevgiliyi". Bu sevgili de en az anne kadar korkunçtur. Çünkü artık o, erkek için

çoktan bir iç uzam olmaktan çıkmış, toplumsal yaşantı da onunla yarışan bu anlamda erkeğin doğa ile savaşında /denge ve uyum arayışında/ bastırmak zorunda olduğu tüm korkularının gösterenidir. Sevgili, erkek için bir yanılısma, bir tahammül alanı değildir artık. Futbol oyunu her açıdan *absürddür*. Hele kadınlar oynamaya başladıktan sonra. Kadınlar kimin peşinden koşup duruyor ve neyi tekmeliyor allah aşkına, kendilerini mi? Onlara önerim bu oyunu, domalmış dikdörtgen bir topla oynamaları.

122 Doğal kimliğiyle kararlı olması beklenen kadın neden peki toplumsal kimliğiyle kararsız? Öte yandan cinsel kimliği düşünüldüğünde kararsız olan erkek toplumsal yaşantıda da kararsız. Kadın kendi kendinin dengeleyeni, yanılısaması olmaya çalışıyor da ondan. Modern yaşamdaki kadın-erkek çatışmasının özü şu: Kendini cinsel kimliğinden ötürü edilgen hisseden kadın erkeğine diyor ki, 'Sen bende ben ol ki, ben de ben olmaktan kurtulayım.' Oysa erkeğin doğasıyla savaşı zaten 'ben' olabilme savaşı. Kadının cinsel anlamda benzer bir kaygısı yok ki. Sonuç ise bir kâbus.

(...) Erkeklerle özenmek, çağdaş yaşamının her alanında yorucu etkinliklere girişmek, dişilik bilinciyle uzlaşamayacak bir tutkudur. Kadın, yaratılışındaki dişiliği hiçbir şey uğruna çiğnememelidir. İçinde yaşadığı toplum düzeyini, iş alanlarına sürüklemiştir kadını. Ama kadının doğal yaratılışındaki temele uymayan, havada kalan bir gerçektir bu. Bütün yaşamlarını böyle yorucu etkinliklere adanmış kadınlar, bu etkinliklerin kendi tavuksu güvenlerine, dışı yaratılışlarına aykırı olduğunu, dişilik açısından hiçbir anlam taşımadığını anlayacaklardır ergeç. (Akşit Göktürk, Giriş - "Anka Kuşu")/

/(...) Horozsu kadınların acıklı yanı, horozlukta horozu bile gölgede bıraktıklarını sanmalarındadır. Onlar sabahleyin var gücüyle öten horozun, öttükten sonra, meydan okuyan, kavgaya çağıran bir başka horoz çıkarmola diye durup dört bir yana kulak kesilişini göremezler. Kavga, savaş, tehlike, ölüm, bir horozun yaşamında anlık şeylerdir; her an bunlardan biriyle karşılaşabilir.

*Ne yazık ki öten tavuk durup dört bir yanı dinlemez. **Ku-ku-ri-kul** su karşılıksız kalır. **Ku-ku-ri-kul** ister al, ister alma!*

Kadınların horozlanmalarındaki sakıncalı, acınacak yön de budur. Gerçekten de pek garip bir durumdur bu, nereye bağlanacağınızı bilemezsiniz. İşte horozsu kadınların acıklı yanı. Çoğunlukla, bir yumurta yumurtlayacakları yerde, bir bakarlar ki bir oy, bir mürekkep şişesi ya da büsbütün ilgisiz bir nesne yumurtlamışlardır, kendileri için hiçbir anlam taşımayan bir nesne.

Çağdaş kadının acıklı durumudur bu. Horozlanır, yaşamının bütün tutkusunu, gücünü, yıllarını bir çaba, bir direnme uğruna tüketir, bunu yaparken göz önünde tutması gereken eksik yanını da hep görmezden gelir. Horozlanır, ama ne yaparsa yapsın gene tavuktur o. Kendi tavuk benliğinden ürküp seçimlere, toplum yararına etkinliklere, iş alanlarına atılır. Erkeklikte erkekleri bile gölgede bırakmakta olağanüstüdür. Ama ne yazık ki temele uymayan, havada kalan bir gerçektir bu. Bütünüyle bir çalımdır, alınyazısı bir tutukluğa, acıya, yıkıma varacaktır bu çalımın, eninde sonunda çökecektir. O zaman kadın yumurtladıklarına, oylara, yazı makinesinde yazılmış kilometrelerce yazıya, iş alanında tükettiği yıllara bakınca, birden bütün yaptıklarının kendisi için bir hiç olduğunu görecektir. Çünkü horoz değildir, tavuktur o. Bütün bunlar tavuksu benliğinin sınırları dışında kalır birden, yaşamını

boşta tüketmiş olduğunu görür. Her dışının gerçek mutluluğu olan o sevimli tavuksu güven, tavukça inanç yabancı-sıdır onun; yaşamına hiç girmemiştir çünkü. Yaşamını en yorucu etkinliklerle, horozlanmakla geçirmeye yeltenirken evdeki piriñten olmuştur. Hiçlik! (D.H. Lawrence, *Horozsu Kadınlar, Tavuksu Erkekler* – “Anka Kuşu”)/

Öyleyse portakal modern toplumdaki *kaybolmuş(!)* kadının simgesi, filmin kahramanı bir erkek olsa bile. Çünkü portakal dalında uslu uslu oturan portakal değil artık, erkeğin yemek için kopardığı fakat elinden düşürdüğü ve yuvarlanıp *tıkır-tıkır* uzaklaşan */güya kabuğunu soydurmak istemeyen/* bir portakal. Peki ya otomatik? Otomatik sözcüğünün içindeki alegoriyi kurcalayabilmek içinse sözcüğün İngilizce anlamını kurcalamak gerekiyor.

Clockwork, yani saatin mekanizması, makinesi. Saatin camından görülebilen tüm göstergelerin yanında, akrebin de yelkovanın da çarklarla bağlı olduğu makine. Akrebi kadın olarak düşünmek istiyorum, makineye bağlı olduğu çark ona en yavaş, dolayısıyla en kararlı hareketi sağlıyor. Yelkovansa erkek, hem akrebin üzerinde, hem de boyu, fakat daha çok hareket hızı akrebinkinden çok daha büyük. */Zaten sadece isimleri düşündüğümüzde bile bu eşleme uygun sanırım, akrep doğaya , yelkovan ise kültüre ait isimler./* Saati okuyabilmemiz için doğal ki tüm göstergelere ihtiyacımız var. Zamanı sadece, ikisinin de üstünde yer alan ve koşaradım ilerleyen saniye çubuğuyla ölçebilir misiniz, hayır! Ya sadece yelkovanla, yanılmamız kaçınılmaz! Söylemeye çalıştığım açık sanırım, hayat bizim dışımızda olsa da bizimle, hep birlikte anlamlı. Fakat akrebin hareket hızı öyle yavaş ki

/doğanın kimsizliği sanki/ tek başına kaldığında bile bize zamanı yaklaşık olarak söyleyebiliyor, fakat yaklaşık olarak, ne güzel! Bir olabilirliğin termodinamik nedenselliğinin yanında kinetiğinin söylediği şudur ki, bir olabilirliği yavaş olan kontrol eder. Kadının doğurganlığıdır bu, modern yaşamda kaçındığı, yoksadığı, reddettiği...

Saat bir erkek icadıdır, bana sorarsanız erkeğin en trajik icadı. Doğal yaşam artık ulaşamayacağımız kadar uzakta ise, kadınlarımıza hain gözüyle bakıyorsa eğer, bunun en önemli nedeni bu berbat buluştur. Saatin mekanizmasını göremeyiz, sadece sesini duyarız. Sonsuza kadar aynı kalacak mekanik bir ses, tıklar, tıklar, tıklar... Saatlerimizi gece yarısı unutuşa ayarlayalım, akreple yelkovanın çakıştığı bir yerde.

125

*"Kullanır insanlar birbirlerini
tuz basmak için yaralarına. Sargı olurlar birbirlerinin
varoluş yaralarına,
gözlerine, siklerine, amlarına, ağızlarına, açık avuçlarına.
Sımsıkı yapışıp kalırlar, kopamazlar birbirlerinden.*

(Yehuda Amihay, *Seçme Şiirler*)



Aurora

*"İnsanı sanat kurtarmakta ve sanat yoluyla da yaşam
insanı kendine kazanmakta"*

F. Nietzsche

Umarım piyanosunu bulur dediğim */kendi iç deneyi-
ne yenildiğini düşünen/ kadın,* bu yazının yanılısama-

sı/çelişkisi değildir, aksine nedenidir. Onun, hakikate kendi üzerinden ulaşabilme çabası ve gerçek yaşamı varlığının en derininde arayışı, hayatı kavrayışındaki genişliği daha değerli ve ardında bıraktığı ipuçlarını daha anlamlı kılıyor.

126 Tarih boyunca erkek, toplum ve devlet tarafından kadından hep/daima bir fazla kere iğdiş edilse de */özgürlük yanılması aracı olan erk erkeğe verilmiştir ve Alex'in saat gözü de bu umarsız ararış için kanar...* /kısmen modernitenin kendisinin, fakat daha çok eksik ve yanlış yorumlanması */hırsla kirlenen bir bakış açısının/* sonucunda daha da bozulan toplumsal denge, oysa, erkek gibi davranmaya/düşünmeye, yaşamaya zorlanan(!), erkeğe öykünen/özenen kadını yarattı. Bu anlamsız özentisi hepimize vakit kaybettiriyor. Kadın pekâlâ kendi doğası içinde */doğasından vazgeçmeden/* birey olabilir, özgürleşebilir. Bu savaşında kadın artık erkeğin bile taşı olmaktan vazgeçmeli, yeniden onun elinden tutmalı, onu yumuşatmalı, onun yok edici enerjisini tavlmalıdır. */Eh, günümüz koşullarında bu son paragraf kısmen ya da tamamen tersyüz edilip öyle de okunabilir./*

Derdimin kurumları/kurumsallaşmayı hiç aklımda olmadığı halde ve düşüncesizce yüceltmek, bir çeşit tapınma bilinci ile konuşmak olmadığının farkında olmalı herkes. Tam tersidir yapmak istediğim şey. Tüm gündelik çatışmalarının ve sorunlarının sorumlusu olarak, doğal kimliklerin yanında insanlık tarihinin zorunlu birikimlerini, bu birikimlerin dayattığı toplumsal kimlikleri değil de, daha ucuz yoldan eşini, sevgilisini, kocasını ya da karısını görmek alışkanlığına, yanılığına, dahası körlüğüdür itirazım.

Karşılaştırmalı okumayı seven, ya da bu yazıların yayımlandıkları ilk hallerini bilen okurlar, az önceki paragraf yanında, bir önceki bölümde Akşit Gök-türk'ün *Anka Kuşu*'na (Phoenix) yazdığı Giriş yazısından yaptığım alıntılarını ve kitabın yazarı D.H. Lawrence'ın "Horozsu Kadınlar, Tavuksu Erkekler" denemesinden alıntılarını oluşturduğum uzunca bölümün, metnin dergide yayımlanmış olan ilk halinde olmadıklarını, sonradan eklendiklerini fark edeceklerdir. Ne ki, varoluşun tamamlanamazlığına en somut örneği oluşturur belki de kitabın/yapıtın sonlanamazlığı. Türkçedeki ilk basımı benimle yaşıt olan ve bir sahafın raflarına sıkışmış duran bu narin kitabın elime geçmesinin çok yakın bir zamana denk düşmesi, saatin hâlâ dosdoğru işlediğinin göstergesi değil yalnızca. Ondan bahsetmemi, onu kullanmamı zorunlu bir sorumluluk olarak duyumsamamı da kapsıyor bu süreç. Çünkü hayat ve kitaplar beni şaşırtmaya devam ediyor. Çünkü her şey sanki her şeyi kapsıyor, her şey her şeyin içinden akıp geçiyor. Geç kaldığım duygusuna kapılmamı engelleyen bir hızlı şimdide, sanki ha bire yeniden cisimleşiyor her şey. Geçmiş de, gelecek de...

127

*Beethoven'ın
kullandığı işit-
me cihazları*





İtişe tepişe nihayet bilgi toplumunun kucağına geldik. Hadım edilmiş bir bilgi çeşidinin ilerleme mitosunun sancağı arkasında tüm bilgilenme biçimlerinin yerine geçtiği, gündelik yaşantının ilgili ilgisiz tüm alanlarına acımasızca, despotça müdahale ettiği, değişemeyene yaşam hakkı tanınmayan ve bunun alenen ilan edildiği, nerdeyse tüm benliğimizi tahakkümü altına alan, bilgi faşizmi çağına. Enformasyon çağı insanı, kısırılmışlığından bihaber yaşayan bu aptallaş/tırıl/mış insan, duygusuzlaştırılmış vakum ortamından yapay heyecanlar damıtmaya çalışıyor. Yazık ki, bilginin bu ürpertici tahakkümünü son kerte kadar olumlayan/alkışlayan kimi filmler de, insan hayal gücünü umutsuz bir gelecek için biçimlemek yarışındalar. Bu erozyon en önce çizgi filmler aracılığıyla çocuklara yöneltildi, yetmedi, nihayet sıra yetişkinlerin düş tarlasına geldi. İnsan sıcaklığı yerine metalin soğukluğu /*oysa bakmasını bilen gözler için metalin sıcak büyüsunü keşfetmek, sıcaklık çoktandır nesnelere elini eteğini çekmiş olsa da, hâlâ hiç zor değil!*/ soğuk, boş binalar, sevişmek için otoparklar, bütün bu soğukluğu/metalaşmayı dengeleyebilmek içinse olur olmaz her ürün için /fotoğraf makinesi, sandalye, masa.../ sanki her şey uçacakmış, her şey uçmak zorundaymış gibi, 'aerodynamic', çocuksu, masum ve *kadınsı* tasarımlar. Bu aldatmanın içinde kaybolansa tenimize değmeden geçip giden rüzgâr ve rüzgâra karşın yaratılabilmış tüm bir uygarlığın içindeki tinsel öz...

Sanatın bile insanı soluksuz bırakmaya başladığı noktada */rahatsız ettiği hafif kalıyor yazık ki/* Valéry'nin kehanetine bir adım kaldı demektir. Oysa tutkuyu hayatın tüm canlılığı adına sahiplenmek ve dirime yöneltmek, her şeyden önce ve her şeye karşın sanatın/sanatçının görevi olsa gerek. Sanat etiğinin bam teli olan bu bilinç, en umutsuz/çaresiz ânında, sanat yoluyla, kaybolmuş iz göstermek, kavrulmuş su vermek içindir. Yoksa, tutku denen sönmüş ateşi, *eros'u* boşaltılmış bir yaşantının külleri üzerinden, üstelik de, estetize edilerek yüceltmeye çalışılan bir çeşit ölüm sapkınlığına tapınırcasına duyulan yapay ve tehlikeli heyecanın tüm çaresizliği ile üfleme, alevlendirmeye çalışmak için değil. Bu boşa çabanın sonunda ortalığı kaplayan toz dumandan, külün içinde boğulmuş insandan etkilenebilmek için, kişinin tuzunun ne kadar kuru olması gerekir acaba?

129

Erosa dönük tutkunun içindeki devrimci gizilgüç nedeniyle değil mi, Otomatik Portakal devletler tarafından yıllarca yasaklandı. İnsan varoluşunun bilinmezi içinde, bu "harika muğlaklık" içinde, her şeye karşın adına hayat denen, yaşamak denen, canlılık denen, sevişmek denen mucizenin fitilini ateşleyecek daha sonsuzca film olduğuna inanıyorum.

*"soluğu kesilir buzun
kaçamazsa uykudan
kokla av köpeği
çelik papatyayı
koş ve bul
hışmımızdan kaçmış tohum
saçıcı kolyenin saklandığı
kutuplara çekilmiş kırları*

*uykunun kursağına takılmış
zincirsiz
uzaktan öpen
parlak ve keskin yuvarlaklar
kadınlarımız onlar
bu gece
ay ne denli beyaz
ay neden/sizce lekeli”* (Bay Kyalo, *Çağrışımlar Kitabı*)

Ankara, Mayıs 1997

Mim



Kadın Kokusu

Scent Of A Woman

Atilla Dorsay'lara ithaf olunur!..

Chaplin İmgesi

132

"Yoruldum Çarli, yoruldum... beni otele götür evlat."

Kaldığımız yerden devam mı edelim, yoksa o boşluk öylece dursun mu durduğu yerde. Bir şeyler daha yazmalıyım belki, fakat şiirselliği bozmadan. İyi de bu hiç kolay değil. Hep su alacak bir kayığı yüzdürmeye çabalamak belki de boşa kürek sallamaktır! Hem boşluk bir değil ki, hem bir çoğunuz için onlar boşluk bile değil ki! Ucu sivriltilmiş oklar onlar. Rasgele/gelişigüzel fırlatılmış gibi duruyorlarsa da, affedin, yufka yürekli hedef tahtalarına saplanıyorlar çokça. Oysa maksadım bu hiç değil... Öyleyse ne yapmalı? Bir dantelli uçuşu alıp, tuğladan bir evin önüne koymalı, eline bir baston verip, kafasına bir fötr oturtmalı ve bir şey bekletmeli ona. Suratına komik bir bıyık çizip, kalbine derin bir ferahlık boyamalı. Simsiyah giydirmeli onu. Bekletmeli, bekletmeli ona, ansızın geliverecek, çünkü beklenmeye en değer olanı. Adam saatlerce kimıldamadan beklemişken, bir anda nasılsa bir adım sola çekilversin.

Bir adım... sadece çatıdan düşen bir kiremidin sığabileceği kadar geniş bir adım. Ya da, arkasında açık duran pencereden iki sakar boyacının pencereden çıkartıp sokağa, evin önüne koymak için uzatıyor oldukları, az daha kafasına çarpacak olan merdiveni de görmediği halde, nasılsa eğilsin ve çoktandır çözükle duran ayakkabısının bağcığını bağlayıversin komik bıyıklı adam. Nihayet beklenen 'tehlikeli' aşık gelsin ve birlikte, kol kola uzaklaşsınlar kara giysili adamlarla. Yanlış anlaşılma istemem, tehlikeli ile vurgulamaya çalıştığım aşk değil yalnızca. Hayatın bütünü, ne bir eksik ne bir fazla. Hatta bu görüntüdeki onca katil saksının, sakar amelenin ortasında tehlikeliye en az yakışan da aşk olsa gerek. Kuşkusuz öyle...

133

İyi de, bir çoğumuz ve sadece güleriz *Chaplin* filmlerini izlerken. Ona durduk yerde(!) sağa bir adım attıran, nedensizce(!) eğilmesi gerektiğini kalbine fısıldayan nedir, merak eder miyiz? Ya da kaçımız bu sezgisel davranışlara bir anlam yükleme telaşındadır, onlara yeniden, bir daha, bilincin aydınlık penceresinden bakmayı düşünürüz, bunlarda uğraşılması gereken yanlar fark ederiz sence? Kendi kendimize, 'Yahu, neden bu adama hiçbir şey olmuyor, nasıl oluyor da her karmaşanın içinden **çabasızca** kurtuluyor.' diye sorar mıyız? Sormayız, çünkü Şarlo'yu hepimiz severiz, kalbimiz hep onun tarafındadır. Doğüstü bir gücü yoktur, olağanın, gündeliğin içindedir yaşadığı ve anlattığı. Fakat onun sahip olduğu ve anlatmaya çalıştığı başka, mutlak bir şey daha olmalı bu komik ayrıntılarla. Öyle olağanüstü bir anlatıcıdır ki, asıl iletmek istediğini bu komik */artık sadece komik sözcüğü yetemez oluyor karşı-*

lamaya.../ ayrıntılarda verir. Bunu yaparken ama, mesajlarını *gülüşle* sımsıkı gizlediği için de, onun yapıtları tıpkı iyi romanlar, tıpkı iyi şiirler gibi, yalnızca birkaç gören göz için doyumsuz bir tatta, ateşe, kristale, suya özgü yoğunlukta ve kıstırtıcılıktadır. Denenmek içindir, kuşkusuz bunu ister...

O yüzden işte benim anahtarım sizin kapınızı pat diye açmamalıydı o vakit. Ama şimdi kapınızın kilidinin epeyce zorlandığı, menteşelerinin gevşediği söylenebilir.

134 *Köprü Üstü Aşıklar*'nın sonunda bir soru sormuştuk, demiştik ki: "Hayatımız ne zaman gerçekten bizim malımız olur, ya da biz hayatımızı ne zaman kendi malımız gibi hissederek yaşamaya başlarız?" Alex ve Michelle'i teknelerine alan yaşlı çift bu soruyu eksiksiz yanıtlamışlardı: "Son yükümüzü boşalttık, atlantiğe gidiyoruz." Bu kapalı imgeleri kendi anahtarım ile açmamış, yalnızca bir *romantiğin*, Victor Hugo'nun anahtarıyla bir parça gevşetmişim o vakit: "Melek dildeki eskitilemeyecek tek sözcüktür." Ve eklemiştim: "Melek mizahtır. O halde, mizah dildeki eskitilemeyecek tek sözcüktür. Mizah zahmetsiz yaşamaktır." Hoş, bunlar da yeterince kapalıydılar. Yük boşaltmak ile imlenen soyunmak idiyse, Atlantik de, içine girmek için soyunduğumuz 'yatak' olmalıydı. Atlantiğe */huzura/* ulaşmanın *su* yolu Léthé, bu yolu fark etmiş insanın kayığı da mizahtı. Daha sonra yük boşaltmak imgesini bir kılıç balığı, *Smoke*'da Çekme Deneyi ile tersyüz etmiş, metallerin hayatıyla insanların arasında apaçık görebildiği *paralelliği* göstermeye çalışmıştı. Kayığı delmiş, içindeki yükünü boşaltmış insanı da kayıkla beraber yeniden yüklemişti. **Su** ile... Neden? Çünkü "insan iki kişi olmalıy-

dı, en azından iki kişi.” Batan kayıktaki yalnız insan kimdi peki? Kim olacak “Otomatik Alex”di.

Tüm bunlar ya da bütün bir öykü, mizahın içindeki gizli bir bilgeliğin şiirsel imgesiydi. Her şeyin kaynağı olan ve fakat sona saklamak istediğim CHAPLIN İMGESİ’nin...

“Charlie Chaplin melektir, zahmetsiz ve dinamik yaşar. Charlie Chaplin’in sözlüğü yoktur. Çünkü sözlüğü tek eskimeyen sözcükten ibarettir: kendisi.”

Hayatı sunulanın aksine *trajikomik* biçimde algılayan kişi /*bu karşılaşma, bu kavrayış öyle usul usul değil fakat birdenbiredir*/ artık tek bir şey düşünür. Hayat **zahmetsizce** yaşanmalıdır, çünkü zahmete değmez. Hırstan, tüm yeterlilik ve doygunluk duygusundan, kibirden, itiş-kakıştan, ya da peşi sıra koşulan bilgelikten arınmış olarak. “Hah,” der, “meğerse böyle bir şeymiş hayat!” Güler. Tek bir ayrıntının içinde gördüğü dünyanın bütünüdür ve bu huzur bulmak için fazladır bile. “Melek Duyumu”nu yakalamıştır artık ve bu algıyı hiçbir durum köreltemez. Öyle bir uzamdadır ki, olup biten, görünen ve işitilen her şey, bu duyumu sivriltmeye ayâr edilmiştir. İpek kıvamında hissettiği iç huzuruyla doğanın bir parçasıdır o da, tıpkı kediler gibi, ya da balıklar, kuşlar, su yosunları, tilkiler, köpekler gibi, yaban domuzları, kazlar ve tavşanlar gibi, kelebekler, bok böcekleri, ısırğan otları gibi... sıradan bir tür olarak, o kadar. Hayatı her şeyiyle yaşanılır hisseder ve (yeni) keşfettiği bu hayatı yaşamak herkesten çok onun hakkıdır. Tıpkı bütün o diğerleri gibi. Her minik ayrıntının bütünle dolaysız ilişkisi vardır ve bunu bilmek için düşünmek gereksizdir, çünkü zahmetlidir. Her ayrıntı kendisini ona, ‘hayatın ta kendisiyim ben’ diye sunar,

ayrıntı her şeyi açınlar. Her olay, her durum, her olgu ötekine çabasızca eklemelir, uzar gider. Fakat o bunun peşinden gitmez, sadece izler. Çünkü her şey zaten hazır ve önündedir. Herkesin Atlantiği başka başka olabilir, fakat Atlantik tektir, biriciktir, adres-sizdir. Melek duyumu onu en karmaşık hayat oyunlarından burnu bile kanamadan çekip alabilir, dahası bu hayatın içinde ona uygun hiçbir 'rol' yoktur. Gün gibi ortadadır her şey, apaydınlıktır. Sahihtir. Tükeneneğini düşünmeksizin sunar, sundukça çoğalacağını bilir, paylaşamayacağını ya da algılanamayacağını düşünemez. Çünkü "soyuna soyuna deriye, onura, özsaygıya varmıştır." Bir 'kuş' kadar hafiftir artık, kuştan bile hafif...

Kuşkusuz mizahı bu tatla algılayış, bilincin her şeyi tersyüz edebilen sillesinden sonradır. En dibinde, ya da gözbebeklerinde yoğun bir keder saklıdır. Ya hayat onu hiç umulmadık bir anda savunmasız yakalayiverir de tekrar yükleyiverirse? Böyle bir şey olası bile değildir, hadi kazara oldu diyelim, melek duyumu onun da üstesinden geliverir. Melek duyumu çünkü, gerçeği değiştiren gözle ve her bakışta, aynı mutlak hakikati görür.

Koku

"Bir kez kaydın mı, Amerikan soyluluğundaki yerini alırsın."

Kadın Kokusu'ndaki *kör* albay, melek duyumuyla yükünü boşaltmış, soyunmuş insanın, fakat yeniden yüklenmiş, giyinmiş imgesidir. Adı yoktur bu tersyüz olmuş imgenin, çünkü tersyüz olmuş imge, *anlamdır*. Oysa sıfatları vardır. Aksi bir ihtiyardır, kabadır,

öfke doludur, küçümseyici, dahası aşağılayan bir tavrı vardır. Sunulan 'iyi' olmadığı ve kendisine yönelmediği sürece kimse onun büyüleyici zekâsını fark edemez, ne de asker gururunu, çünkü albay vazgeçmiştir. Onlar albaya, zayıf akıl erdirmelerinin sonucunda ve en iyi ihtimalle acırlar, onu anladıklarını sanıp acırlar. Oysa dürüst öğrenci Çarli ona acımaz, onunla paylaşabildiği her an, albayın kişiliğindeki parıltıları şaşkınlıkla, hayranlıkla, büyülenerek izler. Çünkü henüz yolun başındadır, daha henüz yükleniyordur, kişiliği albayinki gibi cam kırılğanlığında değil, fakat tersine ve olması gerektiği gibi iki ucundan çekilen bir lastik kıvamındadır.

Oysa, sonu *gerçek anlamda bir vazgeçmek* ile bitecek olan hafta sonu yolculuğunda, New York'ta, iki güne sığabilen deneyimler Çarli için bir yaşama kılavuzu gibidir. Albayın çevresinde, kimsede olmayan, büyüleyici, yeterince şaşırtıcı, tanımlayamadığı bir hale vardır. Nedir albayın kişiliğinde olan ve araba satıcısına, trafik polisine, garsona, tango yaptığı kıza bir anda nüfuz ediveren uçucu şey? Öyle ki bu şey, toplumsal statülerin belirlediği katı sınırları çabasıca kaldırabiliyor, trafik kurallarının bir kereliğine ihlâl edilmesine izin verebiliyor */albayın kör olduğunu anlayamayan polisi kastediyorum/*, araba satıcısını, trafik polisini ve garsonu, hata yaptığı ya da kural dışı davrandığı halde, albaya karşı garip bir borçluluk yükü altına sokabiliyordu. Kör haliyle albaya Ferrari kullanabilme cesareti veren, parkta yürürmüşçesine o yoğun trafikte caddenin karşısına geçiretebilen önsezi */ki elinde bastonuyla o sahne, doğrudan Chaplin İmgesi'ni resmeder/* ya da genç ve güzel bir kızla tango yaptırabilen bu güçlü *iletişim*, gerek-

tiğinde ona pekâlâ bir ayıyla koyun koyuna yatabilme zevkini de tattırması olmalıdır. İzleyen herkesin filmde mutlaka görmüş olduğu tüm bu gereksiz hatırlatmalardan sonra, albayın Çarlı'yle birlikte geçirdiği bu olağanüstü yaşatıcı, keyifli ve kuştan bile hafif anların neden peki birdenbire kesintiye uğradığını, bu güçlü melek duyumunun aniden kararverdiğini sormalısınız. "Yorulдум Çarlı, yorulдум... beni otele götür evlat,"ın yanıtını...

138

Albayın mizah algısında istenmeyen bir *çatlak* olmalı ki, bu çatlak, hayatın derin anlamına ve her şeye karşın yaşanılabilirliğine rağmen, boşunaliğın hiçliğe yaklaştığı bir yerde bilinci aniden yırtabiliyor. Kör de ondan diyeceksiniz. Bu istem dışı tekrar yüklenme albayı sadece acı gururun ayakta tutabildiği bir insan haline getirdi diyeceksiniz. Kör hali buysa, 'kör olmadan önceki hali kim bilir nasıldır'ı hayal edip, beklentilerini sınırlamasına neden olan ve hayattan aldığı tadı asgariye indiren bu zorunluluk karşısında gene de iyi dayanıyor, ben olsam çoktan intihar ederdim de diyebilirsiniz. Hatta albayın Çarlı'ye söylediğini düşünceğiniz kanıtı olarak tekrarlayabilirsiniz de: "Bakmayı kestiğimiz gün öldüğümüz gündür." Hepsi doğru fakat eksik. Çünkü bünyedeki çatlak gözle görünmez. Bu yüzden işte Çarlı, onun hayattan vazgeçme nedenini bir türlü anlayamaz. Kör olmasını intihar nedeni olarak kabullenemez. Başka, çok daha derin bir neden olmalıdır, fakat albayın sadece kendisine saklamak zorunda kaldığı, çünkü dillendirmesi boşuna olacak şeyi de bulamaz. Sezgilerinin loş ışığı altında, fakat dürüstçe albayın yüzüne korkaklığını haykırır. Nedir peki bu çatlak? Bundan önce, film hakkında atlanmaması gereken iki noktayı aktarmalıyım.

Birincisi albaya yüklediğim Chaplin İmgesi ile ilgili. Ta baştan beri sadece albaya yakıştırdığım, filmin gizli hazinesinin yani mizah boyutunun belki de en önemli parçasını oluşturur genç öğrenci. Hayatı yaşatıcı bir armağana dönüştüren melek duyumu albaya aittir fakat, bu duyumun *adlandırılması* olan, top-rağı deşeyerek defineyi gün ışığına çıkartacak kazma ise öğrencinin adıdır. Çarli. Bu girift bütünlük filmdeki en harika alegoridir. Film hakkında ikinci önemli not ise, filmin finaliyle ilgili. Kadın Kokusu'nun tanıtım yazısını Atilla Dorsay'ın köşe yazısındaki yorumuyla okuyunca, hiç tereddüt etmeden, bir an için düşünmeden mutlaka izlenmeli demiştim. Nedense bu çok yaygın bir kanı bizim ormanda. O-

139

nun oku dediğini okumamak, izleme dediğini izlemek. Beğenilerimizi bu en ünlü film eleştirmenimizle bu denli kutuplaştıran nedir, bunu ben bilemem. Hatırladığım kadarıyla ve hemen hemen, yalnızca oyunculuğu övdüğü yazısında filmin finaliyle ilgili olarak şöyle demişti Dorsay. "Aşırı sulu bir Hollywood duygusallığı ile..." Oysa Kadın Kokusu'nun finalindeki bu 'vıcık-vıcık' duygusallık, Amerikan soy-luluğundaki ikiyüzlülüğe indirilmiş bir balyoz darbesidir. Filmin oraya kadar olan bölümünde eğer, ki zaten sonudur, yalnızca iyi oyunculuğu görürseniz, bu ses tonundan ürkebilirsiniz elbette. Oysa kimi zaman bağırarak da gerekir. Politik bir tavrı dile getirirken *bağırtyı* amaca ulaşmada çaresiz ve zavallı bulsam da, albayın ses tonunu tam da filmin negatifindeki derin anlamdan ötürüdür ki bir fısıltı gibi algıladım. Filmin finalinde kapıldığım coşkuyu ve bana insanca gözyaşı döktüren taşkınlığı, biz Türklere çok iğreti duran marazlı duygusallığıma veri-

niz. Siz veriniz, ben borçluyum diyeyim... Çünkü bu sayededir ki, bu tersyüz olmuş imgenin, yani anlamın içindeki çatlağı görebiliyorum, evet görebiliyorum. Dene/n/dim çünkü.

/ (...) *Tapınılan ilkbahar kaybetti kokusunu!*

140 Bu dizede Baudelaire, aşırı bir şeyi aşırı bir ağızsıklıkla ifade eder. Bu dizeyi benzerleriyle karıştırılmayacak biçimde onun kılan da budur. Bir zamanlar paylaşmış olduğu deneyimin artık kendi içinde çökmüş olması "*perdu*" (kaybetti) sözcüğüyle kabul edilir. Koku, *mémoire involontaire*'in ulaşılmaz sığınağıdır. Bir yüz imgesiyle çağrışıma girmeyecektir pek; duyuşsal izlenimler arasında sadece aynı kokuyla bir araya gelecektir. Bir kokunun yeniden tanınması teselliye tüm öbür hatıralardan daha uygunsa, bu belki de zamanın aktığı bilincini derinden uyuşturduğu içindir. Bir koku, hatırlattığı kokunun içinde yılları yok edebilir. Bu, Baudelaire'in dizesine emsalsiz bir keder verir. Artık deneyim edinemeyecek kişi için hiçbir teselli yoktur. Öfkenin özünü oluşturan da bu aczden başka bir şey değildir. (Walter Benjamin, *Baudelaire'de Bazı Motifler*)

Benjamin'den öteye daha ne söylenebilir ki? Hiçbir şey.

Minnetle...

Ankara, Aralık 1997

Lull sinema dizisinin ikinci halkasını oluşturan bu kitap, daha önce birbirinden bağımsız makaleler olarak 25.Kare dergisinde yayınlanmış yazıların bir kitap bütünlüğü içinde bir araya getirilmesiyle oluşturuldu.. Sırasıyla Ucuz Roman, Duman, Köprü Üstü Aşıkları, Otomatik Portakal ve kitaba adını veren Kadın Kokusu üzerine yazılmış beş yazı, daha doğrusu beş d/okuma.....

Kitaba bir anlamda haksızlık olsa da, onu arka kapak sınırları içinde tanıtılabilecek en iyi alıntı sanırım bir alt satırdaki gri cümleler olsa gerek...

Kadın Kokusu'nun tanıtım yazısını Atilla Dorsay'ın köşe yazısındaki yorumuyla okuyunca, hiç tereddüt etmeden, bir an için düşünmeden mutlaka izlenmeli demiştim. Nedense bu çok yaygın bir kanı bizim ormanda.....

Daha önce bir yerlerde söylemiş olmamız gerektiği gibi:
Tesadüf yoktur, örümcek vardır..

Sonuç olarak **Altıkırkbeş Yayın** geniş bir gülümsemeyle sunar:

Suat Kemal Angı

Kadın Kokusu

