

KADIN KOKUSU

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

SUAT KEMAL ANGI



AÇIK OKUMA



© Suat Kemal Angı • Kadın Kokusu
<https://suatkemal.work/>

(1. baskı: Nisan 2003, Altıkırkbeş Yayınevi.)

Bu denemeler ilk olarak, Temmuz-Eylül'96 / Nisan-Haziran'98 tarihleri arasında, 25. *Kare Sinema Kültür Dergisi*'nde yayımlanmıştır.

Kapak ve sayfa tasarımı: Suat Kemal Angı

(2026)

ISBN: 978-625-90775-3-6

Bu kitabın yayın hakları yazarın kendisine aittir. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında hiçbir yolla izinsiz çoğaltılamaz.



Suat Kemal Angı [28 Aralık 1966] ODTÜ Metalürji ve Malzeme Mühendisliği bölümünü bitirdi. Aynı üniversitede uzun süre araştırma görevlisi olarak çalıştı. Ankara'da yaşamakta, çevirmenlik ve editörlük yapmaktadır.

Sevgili/sevdalı okura...



SUAT KEMAL ANGI

KADIN KOKUSU



AÇIK
OKUMA



Büyük Kötü Hikâye Anlatıcısı ❄ 7



❄ 9

Ucuz Roman ❄ 15

Köprü Üstü Aşıkları ❄ 26

Duman ❄ 49

Otomatik Portakal ❄ 78

Kadın Kokusu ❄ 106



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 kral ile 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, hiç vakit kaybetmeden, hikâye anlatıcılarının insanların kafalarını çeldikleri, akıllarını emdikleri yolunda kötü söylentiler yaymaya başladılar.

Öylesine korktu ki insanlar, kral ve kraliçenin tebaalarını gaddar hikâye anlatıcılarından koruyacak bir kale yapılması gerektiğine ikna etmeleri hiç de zor olmadı. Bu koruma karşılığında halk varını yoğunu kral ve kraliçeye verdi. Samandan, ağaçtan ve taştan yapılmı 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 kaçırdılar.

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. Kral teleskopuyla gelmekte olan anlatıcıyı gördüğünde gene çanı çaldı ve insanlar gene can havliyle büyük eve doğru hücum ettiler. Herkes içeri doluştuğunda, kral ile kraliçe kalenin kapısını hikâye anlatıcısının suratına kapattı, ardından sıkıca kilitledi. 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, püfleyeceğim,

Ansızın içeri gireceğim.

Bu kafesi yıkmak için

Bir masal anlatacağım.

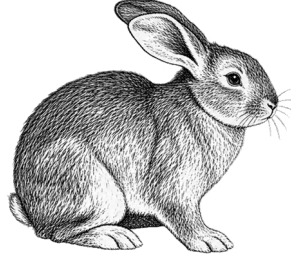
İşim sona erdiğinde,

Güle-güle diyeceğim.”

Hikâye anlatıcısı böylece, insanlara olağanüstü fikirler veren ve hayal 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 görerak şaşırdılar 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)



NEYE inanıyorsun?” 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 uğradıydım, tarçın tozum topaklansın diye, bir bardak ılık su içtiydim hatırına, tanımadığım ecnebi bir kız açmıştı hani kapıyı...

Hep önünden geçtiğim ama bir defa olsun içeri giresim gelmeyen o fare yuvasına ilk kez, o susuz dalgın sarı kedi ve ben, yani fahişem İstanbul ve Fare Frederik, birlikte girmiştik. Önce Kavaklıdere Sineması’nda Ucuz Roman’ı izlemiş, yolda kavga etmiş, onun kucağında, Bank Fallus’un önünde bir süre ağlamıştım. 1995 senesinin 14 Ekim günüydü. Hiç unutabilir miyim! Bir deve küllüğünün içine düşeli tam dört gün olmuştu. Genç kadın film boyunca bana kızmıştı, izleyicilerin ahmaklıklarına çıkışıyorum, bir sonraki sahneyi ona anlatıyorum diye. Ama öyleydi ne yapayım, gözleirim başkaydı, çok hızlıydı, sestten bile hızlıydı yeni gözlerim. Ama 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 birkaç, güya beyaz fakat plastik masadan birinde oturmuş, bira içmiş, yazgıdan söz etmiştik. Bira içen susuz dalgın sarı bir kedi ve ağlamaklı bir fare... Tanırım!

Ne olağanüstü günlerdi! Şükran borçluyum bana bağışlanan gözler için. Başlarda, ya da daha sonraları mı, biraz, hayır çok korktuğum doğru, ama 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, kimsesiz, hiç şahitsiz... Çıkarıp attım denize. Ne yapaydım 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, ısırp atıyordum, diğerlerine yetiştirebilmek için... Kim inanır ki, ya da nasıl anlatılabilir, nasıl paylaşılır? Ben de bir süre sonra saçtım hepsini. Sonra

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!

herkesi 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 iyisi, bir kadife balığı.

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

İşte o günden birkaç gün sonraydı. O eski sevgilinin kapısına dayandım. Belki de aynı gündü! Fahişem İstanbul'u yatağına yollamıştım. Buz gibi yalnızdım. 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, ama yatmak benim de işime geldi. Sarıldık, hoşnuttum. İlk 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. Kırıntılarımı kalktı, 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 yerlerini. Ya da şöyle mi demeli: O vakit melek duyumunu yaşayan bendezinin sözlüğünde güçlük kelimesi ne gezsindi ki, her şey zahmetsizdi, hazır, bir tek melek vardı, yalnız melekti sözlüğün içindeki, demek ki sözlüğüm de olmayabilirdi. 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'ı 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 kâğıda döktüm, hiç durup düşünmeden. Ve adını da Ucuz Roman koydum hikâyesinin. İçimde ılık bir ferahlık, daha o uyanmadan, daha kimseler uyan-

madan, şehrin kışında pireler uçuşuyorken daha, kendimi sokaklarda buluverdim. Sokak soğuktu ama ben mutluydum, omuzlarım dik yürüyordum. Bazen sıırıyordum bile, yapraksız dallardaki yaprakları koparmaya, ya da yaprakların henüz dökülmediğı, sadece sarardığı mevsimdi de, tersini şimdi mi uydurdum, bilmiyorum, unutmuş olmalıyım. Bizim akademik ormana gidecektim kuşkusuz. Tunus Caddesi'ndeki durağı kadar yürüdüm. Otobüs ordaydı, şoförsüzdü. Biraz daha aşağıya yürüdüm. Eğer söylendiğı 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. İyi 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 anımsanmak niyetleri. Sanki bir aydınlık fışkıracaktı da içlerinden, her neyse o, beni sürüklediler peşlerinden. Görmek istediklerimden çok gördüklerimi yazdım, hiç düşünmeden, düşünmeye vakit yoktu ki. Gördüklerim, hiç kuşkunuz olmasın yaşadıklarımı, fakat şu an hepsi dizilmişler 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?*), anlaşılmaktan önce denenmek isteyen (*ya bir zürafa?*), sizi fısıltıyla yanına çağırın, kendini bana hiç koşulsuz teslim edersen, sana güzelliğı, acı güzelliğı, koşumsuz güzelliğı sunacağım diyen, yaklaştıkça silikleşen: *Şaşır-tıcı Söz...*

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

Ne var ki, zorunlu bir şiiisel ie dönüklük yüzünden yanlış anlaşılmak istemem doğrusu. Hani kitapçının kapısından girersiniz, aklınızda en ufak bir fikir bile yoktur, hangi kitabı seeyim, alıp okuyayım diye. Fakat bir tavşan, ya da zürafa, bir balık, kedi, ya da ne bileyim işte bir ördektir belki de, karışır sesi i sesinize. O kitap, bir kitap ya da kitaplar bekliyordur sizi. Sessizce, tevazuuyla, gönül erinciyle. Zahmetsizce bakışır ve hiç düşünmeden anlayıverirsiniz, bir göz kırpması kadar kısa bir zaman deliğinde. Sadece o günün o anı, başka günlerin başka anları değil, 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 szlkszdm, 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 misali işliyordu...

Ankara, 3 Haziran 1998

Mutlu Lokantası



Ucuz Roman • Pulp Fiction

Film Çözümlemesine *Poetik* Bir Yaklaşım

Göksun'a...

YAĞMURDAN Önce (*Before The Rain*) müthiş kurgusuyla, hayata alegorik bakışıyla, metaforlarla olan anlatımıyla ve anlatımındaki *zaman-sal-uzamsal kırılmalarla*, üzerine yıldırım düşse dahi aydınlanmayacak *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, belleklerimizle 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-siz 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 veriyor: 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 kocar ne bu-laşır bir izleyici değil de, mutlaka taraf olmaları gerektiği mesajını...

Sezonun bir diğer başyapıtı ise, daha ilk filmiyle (*Rezervuar Köpek-leri*) bekleyin geliyorum diyen bir dahi yönetmenin (*Quentin Taranti-*

no) 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*).

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 yanılgıya 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 sessizce değinerek/düşünerek– Ucuz Roman'a geçebiliriz.

“Savuluuuun! Devlet Geliyooor!”

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 (*Marsellus*) 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 Ölümsüz*) başka kimse adam öldüremez. Bu dükkânın giriş/mağaza katı devletin oyun bahçesi, bodrumu ise kucağı olacaktır...

Yaşayışları, giyinişleri, sevgilileri, hayatı algılayışları, toplumsal konumları, seçim yaptıkları ve daha birçok farklılıktan ötürü, hiçbir yerde

yan yana gelemeyecek, aynı safta olamayacak, birbirlerine benzemeyecek olan bu iki insan, devletin kucağında dehşet içinde cezalarını bekleyen iki/z kardeş gibidirler. Tarantino burada gene sihirli değneğini, *mizahı* kullanır: Ağzlarında 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 demektir*), 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* (güvenlik görevlisi), 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 flanörlüğü 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 tasmaından 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 papatya dili... 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 kulağıımıza “korkmayın Butch ölmeyecek” diye fısıldayan bir *bilge* kişi vardır. Varlığımızın bile onaylanmadığı bir toplumda Tarantino, bizden esirgenen mutluluğa ulaşmak adına küçük yalanları, küçük suçları meşrulaştırır. Bu suçların arasına devlete karşı işlenmiş olanları büyük bir keyifle katar.

Oysa Butch kaçamayacaktır. Öyle ya, uğruna ölümü (*sevgilisinden 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 yadigarı* saat, sadakatin simgesi değil midir? Dahası sadakatle biçimlenen, değer kazanan hayattaki tüm erdemlerin simgesi... İşte Butch bu yüzden, bu saati taşıdığı ve onun simgelerine dönüştüğü için, boks maçındaki şikeyi kabul eder görünüp 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 *samuray kılıcı* boşuna değildir. Çünkü bu kılıç bu *onurlu* savaşçıları simgeler. Devletin kucığına iner, kötü adamı kurtarır. Devleti onuru zedelenen kötü adam öldürecek, üstelik yavaş yavaş. Artık onun için –Butch’u kastederek– 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 gülmeyi, sıkıntıya, korkuya kapılmadan gülmeyi hak ediyoruz elbette. Gene de iyimserliğe kapılmadan, hayatı hemencecik, bir çırpıda düzeltiverdiğimizi, değiştirtiverdiğimizi 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 olmak” için uyanık davranmaktan, yani sonuna kadar yapmamız gerekeni –şansı da sezip, kullanıp– yapmaya çalışmaktan 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 değillerdir. Aşk için zaten bunların hiçbirisi önkoşul değildir. Aşk için gerekli olan Butch’un kolunda taşıdığı simgenin iki insan tarafından algılanabilmesi, paylaşılabilmesidir. Tapılası kadının ise saati unutması, onu anlamadığı, değerini bilmediği, önemsemediği anlamına gelmez. 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 düşünmek, kafa yormak gereksizdir. Yalnızca, evet yalnızca o yalana inanmak gerekir. Çünkü aşkın bittiği fakat sevginin/sadakatin dillerinin üzerinde bir kapuçino 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 ?

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. Infaz 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, titreyen parmaklarıyla tuttuğu tabancayla bir anda 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 *şüphe* –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– 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 bastırmış olursa olsun, Marvin'ın ölümü başlı başına *kara mizah* konusudur. *Vincent'in, evdeki dört çocuktan sadece "zenci" olanının seçilip (!) tutsak alınmasının, öldürülen "beyaz" çocuklara yapılmış bir baksızlık 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.

Siğindikları (!) 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.

Bay *Winston* gelir. Bay *Winston* çağırılmıştır. Bay *Winston* Mr.X'in yakın bir arkadaşısıdır, ya da hem kendi, hem onun hesabına çalışan sıradan birisidir. Oysa yapılması gerekenler son derece basittir: Garajdaki araba temizlenecek, ceset toparlanıp bir torbanın içine, ardından bagaja konulacak ve evdeki battaniyelerle arabanın döşemeleri kaplanacaktır. Son olarak da iki gangster bahçede hortumdan akan suyla *temizlenecek* (bu arada eve ilk geldiklerinde Vincent'in 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* çözümler-

nir, pislik ortadan kaldırılır. Herkes memnundur. Bay Winston mağdur olan *ev sahibi* Amerikan'a, 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 yaşartıcı (hayatımızda eksikliğini duyduğumuz) dayanışma örneği filmin en önemli karesi olabilir. Peki ama, kimdir bu Bay Winston? Her gün kalbimizin üstünde taşıdığımız ve ağzımızdan hiç düşürmediğimiz, bir türlü vazgeçemediğimiz, "FULL RICH AMERICAN BLEND" mi yoksa? Gene mi mizah, kara mizah...

Meşru Soygun

Film ta en başa, iki sevgilinin soygun yapacağı 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 âşık 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, gereklilikmiş 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. (*Bir önceki tümcede geçen isimle, kısaltılmış, değiştirilmiş olsalar da daha önce anlamları ile birlikte verilmiş diğer isimler –hatta kendi isminiz bile– bu filmdeki ve hayattaki her isim gibi boşuna değildir, bilmeden de olsa seçilmiştir.*) Cüzdanının içinden *kimliği/isini/yolculuğunu* alır, tüm parasını –*çanta*

hariç– çocuğa uzatır ve topladıkları cüzdanlarla birlikte gitmelerine izin verir. Tarantino, nihayet filmin finalinin yaklaştığını hissettirdiği bu bölümlerde aşkı bir kez daha kutsar, *soygunu* aşkla birlikte mutluluk arayışının bir aracı olarak meşrulaştırır.

Bu iki tutkulu sevgili, tarzları, giysileri, ses tonları, duruşları, yüzleri ile izleyici de sanki *aşka ait, aşk için değillermiş* izlenimini uyandırır da –elbette Tarantino diğer bütün tiplerdeki seçimi gibi bunu da bilerek yapar– sırf ten desenleri nedeniyle, bütün diğer insanlar gibi en azından âşık olabile özgürlüğüne sahiptirler. Bu sahnede Tarantino hayatın *biricikliğini* ve bu yüzden de aşkın yalnızca *esoterik* bir olgu olduğunu, Butch ve tapılası kadından sonra bir kez daha, fakat daha görkemli bir şekilde vurgular.

Elmo

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 ölüme çok daha fazla yaklaştıırıp sonra yaşatır? (*Meşru soygunda, üç insanın birbirlerini silahla tehdit sahnesi bize, Rezervuar Köpekleri'nin final sahnesini anımsatır, ama anımsattığıyla bırakır. Üstelik tutkulu kadın âşık, 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/ıpuçları 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 göründüğü 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 kızınkinden çok kendi hayatını düşünerek yapmadı mı?

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 sığırdığında ondan artık nefret mi edeceksiniz?

Quentin Tarantino gerçek bir Akdenizli Amerikan yönetmeni, tam da olması gerektiği gibi. Tam da öyle...

Ankara, 14 Ekim 1995

Léthé



Köprü Üstü Âşıkları

Les Amants Du Pont-Neuf

Film Çözümlemesine Analitik/Poetik Bir Yaklaşım

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

Birinci Parça:

"Sanat Kırılmış Bir Mutluluğun Taşdığı Vaattir"

DİYELİM ki Butch'un saati gibi dede yadigârı, babadan miras bir çakmağınız olsun ve günün birinde kırılsın, 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 anlaşılmaz yoldan sapmış nesne"nin, böylelikle harcıâlem bir algılama biçiminden koparak/uzaklaşarak arındığını, kendi biricik imgesine dönüştüğünü, gerçekten var olduğunu, görüldüğünü, fakat artık bu işlevsiz haliyle tek bir an bile görmezlikten gelinse, *geçmişin bu gerçek ve uçucu imgesinin, belki de bir daha asla görünmeyeceğini, yitip gideceğini* kestirememsem de, ya da eski ve bozuk bir saate/çakmağa/radyoya, bu sapkın nesnelerin genel kabul gören özellikleriyle değil de biriciklikleriyle, kökenlerindeki özgün halleriyle ilgilenen koleksiyoncunun tutkulu gözleriyle bakılırsa ancak (*"ki koleksiyoncunun çoğu kez yanlış anlamlandırır-*

lan 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”) geleneğin unutturmak istediği fakat onlarda hâlâ var olan yaşam deneyimlerini veya *idea*’ları yeni bir gözle anlamlandırarak –gelenekten ve otoriteden bağımsız kılarak– içlerindeki *inciye* ulaşılabilceğini ve geçmişten şimdiye/geleceğe uzanan yeniden kristalleşme sürecinde bu inciyle şimdinin/geleceğin aydınlatılabilceğini fark edemesem de, dahası eskinin içindeki/halesindeki yeni bir dünya kurmak için gerekli kışkırtıcı/devrimci gizilgücü göremesem de, sırf sezgisel bir algıyla bile olsa (*yoksa bu yüzden daha mı değerli!*) onlarda 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...

Tıpkı birçoğunuzun bu alıntı yumağı paragraf cümledeki, André Breton’un, Walter Benjamin’in, Maurice Blanchot’nun, Ünsal Osakay’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 Âşıkları baştan sona, Adorno’nun bu sözünü doğrulamak isteyen onlarca ayrıntıyla dolu. Şimdi bu ayrıntılardan bazılarını poetik –kapsayıcı– bir bakışla, bir balıkgözüyle çözümlemeye çalışalım:

- ① Michelle, caddenin ortasında yatan Alex’i *gözleri açık bir ölü* olarak resmeder...
- ② 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 kedisini bir akşam vakti *kırılmış* bir balık kafasının gözü-nü 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 öğretemez" derken parmağına sıkıdığı 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 gözüye (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 her şeyde yoğunlaşan ve Alex'in Michelle'i kaybetmemek için yaptığı onlarca şeyde (*ki bunların tümü Michelle'in gözlerini kaybetmesi ve sonsuza kadar onunla kalması içindir*) sürüncemede kalan göz imgesi, gözün iyileşeceği vaadini besler.
- ⌚ 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 Michelle'in mutluluğu demek olan portre yapabilme vaadi (*sanatçının ölüme karşı aralıksız ve ne pahasına olursa olsun savunduğu sanatın hayatı düzeltme vaadi*), Alex Michelle'e âşık olduğu için, bu aşk henüz tek taraflı da olsa, devam eder.

- ❶ 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. 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:

Portre → sanat

Göz → kırılmış mutluluk

Sanatçının körlüğe karşı resimle direnmesi → vaat

Bu vaat iki türlüdür: 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 anına 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– süreçte, filmin başlarında yızdır. Alex'in Julian'ı metroda bulup kovduğu ancak sigara iz-

maritlerinin Michelle'e söylediği yalanı ortaya çıkardığı sahnede, bulundukları koridorun duvarları baştan sona (*belki de o an tüm metro*), o ana 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 taşıdığı vaat– az da olsa, bilinen/denenen odur ki, içindeki devinim (kan da kırmızıdır), kırmızının siyahın ortasından akıp kurtulacağı, paylaşıp çoğalacağı çağrışımı içindir. Ayrıca paylaşıp çoğalacak olan kırmızı renk, vaade ulaşılan kadar ödenecek bedelin de simgesidir. Kırmızı, platonik aşkın Tanrısal gerilimidir...

Michelle diğer gözünü de kaybetmek üzeredir. Çok üzgündür. Metronun koridorlarında Alex'in yardımıyla yürüyebildiği bir gün, gelecekte söz ederler. Artık sevgili olmuşlardır ve aşkın onarıcı gücü görünümünden bellidir. Alex ise çok mutludur. Aşkı karşılık bulmuştur. Michelle'in gittikçe kendisine bağımlı hale geliyor olmasına bile için için seviniyordur. Sevgilisini neşelendirmek için taklalar atar. Tam o an koridorun duvarında Michelle'in posterini görür. Ailesi onu arıyordu. Göz için doğan umut, gözün simgelediği vaadin gerçekleşecek olmasıdır. Alex Michelle'i kaybedeceğini anlar, panik içindedir (*çünkü bu durum yeni yeni sevilen yüzler demek olabilir, o bir sanatçıdır, üstelik bir kadındır*), dahası artık delice âşıktır ona. Alex'in paniğinde biçimlenen /u/mutsuzluk, aşkın bitiyor olması tehlikesiyle ilgilidir, az gibidir fakat siyahtır. Ve bu mutsuzluk –çünkü aşk en büyük vaattir, âşık 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. 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 tabloda 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, *deneyimsizdir 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? Ama eğer Alex ömür boyu hapis yatacaksa (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 (*Alex artık bu sonuncuyu –köpekle çocuğu– yok etmez*) ve 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?

Tuhaf, dahası hayatın kara mizahı ile aşkı, en büyük vaadi yaşatacak umut *devletten* gelir. Alex yüzü görünmeyen hâkimden sadece üç yıl ce-

za yer. (Sakin ola aşkı yaşatmak için tek ölçütümün analitik ya da sayısal olduğu, bireylere, özellikle de Michelle'e güvenmediğim sanılması. 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".

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 yanı sıra, bu uzun alev ritüelinin hemen arkasından 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 kırk gözünün yani sanatın, belki de aşkın taşıdığı vaattir*) oluşana kadar, özgürlük özlemiyle –maviyle– birlikte kırmızı da, beyazın –eşitliğin– iki yanında hep kucak kucaka devinip duracaklardır.

Peki ya maddi temelini yitirmiş bir dolu nesnenin ve insanın ortasında başlayan böylesi bir aşkın gizilgücü nerededir? Dilerseniz bunun yanıtını üçüncü parçaya bırakıp, burada son olarak, sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir sözü bağlamında, bize aşkı yaşatacak umudu veren kapitalist 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 soruyor-sanız, biraz daha bekleyin derim.

Fakat gökyüzünde tek bir beyaz bayrak dalgalanıncaya kadar geçecek sürede, daha pek çok kan ve gözyaşı dökülecektir. Tüm bunların *fazlasının* en başta sorumlusu, yarı aydın iyimserliği ve Marksizm'in kaba/kör bekçileri olacaktır, sanıldığı gibi yobazlar değil. Çünkü "bu vicdansız, yüzeysel iyimserlik" yobazlıktan daha zor tedavi edilir. Yobazlık kördür, duyar, yanıldığının farkında değildir. Oysa böylesi bir iyimserlik sağırdır, 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 açıklamıyoruz.

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

“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 düşünülebi-
lecek 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 sakın 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 koşamadan düştü ve hemen oracıkta öldü. Ne demek istediğimi anlıyor musun! Malina, biraz ne yapacağını şaşırmış gibi bakıyor, oysa ne yapacağını asla şaşırmaz. Bu öyküyü anlatmayabilirdim. Ama duşu 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 arındırmaya kalkışmamalı...”

Bachmann'ın *Malina*'sından alıntılanmış bu bölüm, adeta Köprü Üstü Âşıkları'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 toplar. Yukarıdaki cümlede bu insanları betimlemek için altını çizerek vurguladığım sıfat abartılı gibi görünse de, bunu bile rek, 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 ya da olması gerektiğini unutmak isteyen, sokakta yaşamaya hoşgörüyle bakamayan, dahası bunu suç sayan ve günahını da insanda, insanın *başarısızlığında* arayan iyimser yarı aydınlarımıza hatırlatmak 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 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.

“Mutsuzluk da bir gelişmedir” diyen *İstanbullu* şair 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/flanörlükle direnebilmek.

*“sıkıldıkça canın kirlendim sanacaksın
bir dere gibi oysa gökyüzüne aldırmadan akacaksın
hem taşları hem bulutları ağırlayacak koynun
— ah zanaatkâr inceliği kuşların”*

(Uykulu Irmak)

Olumlumasak da içinde yer aldığımız, değiştirmeye ise gücümüzün yetmediği bir hayatta, büyük şehirler sıkılan insanı aylıklığa –bizim için hazırlanmış ve bize sunulmuş, maddi bir temele sahip her şeyi reddetmeye, sonu reddediş olacak başka türlü bir algıya, Bakmak’a– davet eder. Tıpkı bir gün kullanımını reddeden sizin çıkmadığınız, Butch’un saati gibi, *insanın da kendi imgesine dönüşebilmesi, görünür olabilmesi, özgürleşmesi, “ardında varlıktan başka hiçbir şeyin olmadığı saf ve yalın benzerliğe kendini bırakması”* olanağına bağlıdır. Bunun öznesi ise, hâlâ ve her şeye karşı aşık olabilen insandır...

Bu bilgeliğin aydınlığında Carax, devleti *aşkla* yaralar. Kapitalist devlet, kendisinin sorumlu olduğu, bilerek yarattığı, insanın özüne aykırı, insanı köleleştiren tüm koşulların/yaşantıların ve bu koşulları iyileştirme 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 silemeyecektir. Carax işte onu bize incelikle, mizahla gösterir: Michelle Alex’i hapis-hanede ziyarete gitmiştir. Alex Michelle’den bir daha gelmemesini, bu koşullarda görüşmemelerini ister ve iki aşık altı ay sonra Alex’in tahliye olacağı Noel gecesi köprünün üstünde buluşmak üzere randevulaşırlar. Birlikte içilecek *iyi* bir şaraptan, Michelle’in nihayet *sağlıklı* gözüyle yapabileceği portreden sonra, bir motel odasında sabahlayacaklardır. Ko-

nuşma sürerken kamera Alex ve Michelle'den, hapislanan bir monitöründeki görüntülere çevrilir. Seyirci ekranda, bir gardiyanın yeni mahkûm olmuş bir *suçluyu* çırılçıplak soyduğuna ve devletin ona sunduğu bu yeni yaşama kabul edilebilmesi için onursuzca bir aramadan geçirdiğine tanık olur. Gardiyan mahkûmun çıplak bedeninde hâlâ kalmış olası suç unsurlarını ararken, devletin acizliğinin simgesi olan bu görüntülerin üstünde Carax, Michelle ve Alex'i konuşturmayı sürdürür: "Sabah bizi bulduklarında uyluklarımızda tereyağı görecekler, karnlarımızda 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 Habeşistan'dan kedi alıp gelmiş ya da aylarca kedi yolu gözlemiştir? Evet, yalnızca Fransa'da değil, tüm uygar (!) Batı'da 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 gidererek vahşileşmiş olmasıdır. (*Adorno'nun ta 1940'larda işaret ettiği, süpermarketlerde Bach dinlettirilen ve belli bir satışın üstüne çıktığında kendisine Walt Whitman'ın "Leaves of Grass"ı armağan edilen bu saf* insan, günümüzde devletin sunduğuyla yetinen, onu hayatın tek mutlak biçimi sanan, hatta zaman zaman bu sunulanla onu değiştirebileceğini uman, ama tam da bu tür bir uzlaşmacı tavır yüzünden gelecek olan *felâketin*, kapitalizmin sonsuz ömrünün kendi aracılığıyla, kendi üzerinden sağlandığının ayırdına hâlâ varamamış *köle* insandır.) Fakat

sahibinden gayrısına tedirgin olması beklenen Habeş kedisi gene de aşk kollar, Alex'e hırlar, ki tam hırlama sahnesinde kedi, Michelle'in o kan kırmızısı paltosunun üstündedir! *"Eğer bir gün kendinin yarısı olabiliyorsen, 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 şeyde vardır."* Calvino'nun, uzlaşmacı etiğin ortaya çıkardığı *nevroz*'un çözümü için önerdiği, size de tanıdık/sınanmış ve sınısıcak gelmiyor mu!



Üçüncü Parça:

Peki Ama Nereden Başlamalı?

Birinci parçanın sonunda sorduğumuz, şimdiye kadar da defalarca yanıtladığımız bu soruyu dilerseñiz bir kez daha yanıtlayalım. Diyelim ki İstanbul'da, eski Galata Köprüsü'ndeyiz. Ayağımızın altındaki meyhaneler 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 cızırdamaya başlıyor, böylece Yanni duyamıyor Veli'nin beşinci aşkının adını...

Metnin başında, Theodor Adorno'nun "Sanat kırılmış bir mutluluğun taşıdığı vaattir" sözünü doğrulamak isteyen onlarca ayrıntının arasına dahil etmediğim, ama gerçeküstücülerin sanatsal arayışlarını, çıkış noktalarını özetleyebilecek genişlikteki bu sözü, sanki "sanat kı-

rılmış/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 tarihçilerinin bulmasını istediği beşinci aşkının ismi bağlamında kurguladığım öykünün, filmdeki daha dramatik ve kısa ömürlü karşılığına dönem dilerseniz.

27 Ekim 1995 günü filmin 10 dakikalık arasında, fuayede, bulabildiğim bir kâğıda alelacele, telaşla ve büyülenmiş gibi âdetâ not ediverdiğim ayrıntıların arasında da vardı elbette, bu, eskiciden alınmış kırmızı küçük radyo. O günün gecesi sabaha kadar, metnin *sıfırıncı* kopyası dediğim o beyaz kâğıttan ve kâğıda sığmadığı için çaresiz gözlerime not ettiğim diğer ayrıntılardan var ettiğim *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 ama benden başka kimsenin görmediği ayrıntıların –öyle diyorlardı!– en azından bazılarını ben mi uydurmuştum yoksa? Hem bu kuşkuğu gidermek hem de 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 altı yazılı olarak izledim. Film ilerledikçe kuşku silindi, güven bacak bacak üstüne attı, gurur tazelendi, umut da... Ama Köprü Üstü Âşıkları’nın bu *ikinci* ve son kopyası kaleme alınırken bir an geldi yazı kilitleniverdi. Çıt!.. Bir vakit karanlıkta bile olsa mutlak görülmüş fakat aydınlıkta kaybolmuş olan nasıl anımsanırdı? Oysa yazı yetmişmişti çoktan, unutulmuş/atlanılmış sanılan şiirsel sözün kara kutusunda idi. Tüm metin boyunca ta baştan beri eski radyonun *mutlak* anlamı, geçen sekiz ay boyunca yeniden kristalize olmuş ve kendi imgesine dönüşmüşse de, bu imgeyi tersyüz edecek yoğunluk da gene hayatın içindeydi nasılsa. Ve bir an, bu kayıp anlam kendini despotça anımsatırken hayatı acıtmıştı. Olsun varsın. Zaten yazmak da böyle bir şeydi...

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 siluetlerini veriyordu yalnızca, sanki birazdan izleyiciyi bir *gize* tutsak etmeye hazırlanmış gibi!

Birbirine sarılmış yatan iki sevgili bir an için doğrulurlar ve Alex, Michelle'in başucundaki çantasından bir şey bulup çıkarır. Dilinin ucuna koyduğu şeyi –muhtemelen doğum kontrol hapıdır bu– sevgilisinin ağzına, aynı zamanda onu öperek bırakır. Michelle sevgilisine sokulur güvenle ve ayakuçlarında deniz, başuçlarında Carax'ın bir bilmeceyi dokumaya başlayan gerçeküstü kamerası olduğu halde, yeniden uzanırlar kumların üzerine. Karanlıkta ve sessizliğin içinde uzayan hepi topu birkaç sekans geçer böyle kımıldamadan. Derken Alex, sevgilisinin çıplak boynunun altından doladığı elini, onu rahatsız etmemeye, uyandırmamaya ya da 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?..

Gerçek olan ve tutkuyla beslenen her aşk gibi, Alex ve Michelle'in lirik aşkı da bencilce bir aşıktır aynı zamanda. Alex sevdiği kadının aşkını, bu aşkın sürekliliğini ve sadece kendisine dönük olmasını Michelle'in gözleri pahasına istemektedir. Aşk budur işte, başka türlü-sü güçtür. GÖZ için doğan umutların bir bir yok edilmesi için yapılanlarda pişmanlık yoktur. Metronun ateşe verilmesi tutkunun kıvılcımıdır yalnızca.

Michelle, yaşlı bekçinin omuzlarında, müzedeki resmi mum ışığında nihayet görebilmiş, hemen ardından köprüye dönmüştür. Yalnızdır. Kaygılıdır. Bir aşağı bir yukarı köprüde geziniyor, bir yandan da elindeki radyoyu kurcalıyordur. Daha dün cızırtılı da olsa çalışan radyoda bugün hiç ses yoktur. Derken, kan ter içinde Alex gelir köprüye. Arasında bir yangın bırakmıştır. Tutkusunun ateşiyle yanan posterler, kamyonet, dahası bir insan: kamyonetin sürücüsü. Korkuyla, yitirdiğini hissetmenin dehşetli korkusuyla Michelle'e sarılır. Vaat tüm görkemiy-

le vaattir, yitirmeye koştuttur ve daima yitirmekle beslenir. Tam o anda, Alex'in Michelle'e sarıldığı anda, bozuk radyo çalışır ve aşkın gerçekten sinanacağı durağın anını saptar. Kusursuzca.

Evet, iki aşkın ayrılacakları haberini (anne babasının göz ameliyatı için Michelle'i arıyor oldukları haberini) daha dün gece Alex'in kum-salda 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, filmi âdeta tek başına sırtlanır. Gerçekte tüm bir hayatı görkemli yapan, kâh vicdanımız kâh bencilliğimiz arasında gidip gelen ve böylece Yaşamak'ı ıslıklı 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 nerededir, 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 nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlelerinde, 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”)

Ne yazık ki bizler, ne bu en çok sallanan beşiğin içinde en çok sallanmış bebeğin, bu gerçek flanörün değerini bilebildik, ne de (*tam buraya köprü için de beşik imgesi uygun düşer ama onu İstanbul için kullandık*) Galata Köprüsü'nün üstündeki/içindeki/altındaki, alabildiğine renkli kalabalıklardan, kocamış meyhanecilerden, fötr şapkalı, gömle-

ğinin yakası karanfil açmış müşterilerden, iniltileri açıktaki martı ölüle-
rini sallayan hüznü denizin iniltisine karışan, duvarlardaki camı çat-
lamış sepya fotoğraflardan, cılası çoktan atmış tahta döşemelerden, ma-
sallardan, masalardaki o her şeyi gören/bilen, düşünmeyen çıplak balık-
lardan, gözden düşmüş, unutulmak üzere olan ne varsa tümünden sı-
zan, bir bulut gibi kentin üzerinde biriken, solunması gereken ve içle-
rinde sanılanın aksine dünyayı değiştirecek olan gizilgücü ve bunların
devrimle ilişkisini fark edebildik.

*“meyhanelerin gölgesi düşmüş
perisi çalındırmış 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 bi-
zim gibi, köprülerinin tam karşısında, bir akşam vakti üzerine çıkılıp
bakıldığında köprüden buharlaşıp uçuşan *aura*’nın (*Calvino’nun Gö-
rünmez Kentleri’ndeki her kadın kenti görünür kılan buğu*) daha iyi gö-
rülebileceği Galata Kulesi gibi bir kuleleri olmadığı halde. Onlar, “sar-
hoşluğun/hüznün/sefaletin/eskinin içindeki atmosferin muazzam gü-
cünü patlama noktasına getirecek, gündelikte yaşanan her sıradan şeyi
devrimci bir deneyime dönüştürecek” Pont–Neuf’ü ve Paris şehrini,
dindirdi aydınlanmanın en güzel öznesi olan âşık insana miras bıraktılar.
Biz ise Galata Köprüsü’nü yıkıp yerine buzdan bir yanardağ diktik. En
çok sallanan beşiği, kırık dökük hali bile içinden onlarca Paris çıkarabi-
lecek İstanbul’u ise, içinde zamanın bile canının sıkıldığı, uyukladığı

büyük bir köy kahvesi haline getirdik, getiriyoruz...

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 kentli bir sanatçı olarak*) elindeki gösterişsiz malzemeyle 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 eğitimdi” sadece. Zaten Michelle Alex’e kendisiyle uyumayı öğrettikten sonra, uyuşturucular da kışı daha rahat geçirebilmek için gerekli paranın sağlandığı *masum* soygunların *meşru* araçlarına dönüştüler.

Filmde devrimle ilgili bir diğer imge ise devrimin ta kendisiydi. Michelle’in Julian’ı gözünden vurduğu, sonrasında köprüde Alex ile içtiği birkaç şişe şarabın ardından başlayan devrim kutlamaları, 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 ısıyıp akan, parıltılı “güzel ırmak”, Léthé’ydi. Zaten bu ışık imgesi, filmin en uzun sahnesi olan devrim kutlamaları sırasında, nehirde ısıyıp akan, ısıyıp akan, ısıyıp akan parıltılı çağlayanlar şeklinde sürüp gitti. Nehrin kendisinin; devrimin, unutuşun/anımsayışın simgesi olduğunu söylemeye gerek var mı? Alex, Michelle’le birlikte kendisini bu unutuşun güzel ırmağına, ona, yani *kadına* neyi anımsatmak için attı sanıyorsunuz! Michelle’le yıllar sonra köprüde yeniden buluştuğu o karlı Noel gecesinde, yepyeni bir yılın başladığı anda, tüm kent/gelecek bu iki aşığı/devrimciye kalmış iken, Michelle’in birlikte yaşanılmış/bölüşülmüş

onca şeyi, katlanılmış onca acıyı ve dahası verilen küçücük bir sözü (*o gece bir motelde sabahlayacaklardı*) unutmaları 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 kendisine benzememişti. O, Michelle'in az gören/kırık fakat vaat dolu eski gözlerini 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
bataklıkta Caliban olacağım
bir paralı asker olacağım
korkusuz ve imansız ölen
Polykrates olacağım, kaderin geri gönderdiği
yüzüğü görünce dehşete düşen benden nefret eden dost olacağım"*

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

Fakat devrimle ilgili en büyük imge ırmak değildi. Neydi öyleyse? Sorulur mu hiç, ağlamanız gerekir. En büyük imge, en büyük başyapıt/isyan/aydınlanış olan Rönesans'ı yıllarca kucaklayan, bağrına basan, kollayan 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" düşüncesini 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 küçük bir şeydir ki! Michelle ise kısa, kupkuru ve olabildiğince sahte bir teşekkürden hemen sonra köprüye döner. Çünkü Michelle, tarihin ve doğanın dayattığı gerçeği, hayatın/aşkın/devrimin gerçek yükünün erekte olduğu gerçeğini 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 yokustaki karısının en çok sevdiği yerden*) gün ıştırken, kırılğanlığın 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.)

Dördüncü – Tüm Parça: Atlantik

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, Atlantik’e gidiyoruz.”

Filmin finalindeki iç içe geçmiş bu iki kocaman imgeyle Carax, insanlığın ideali olan mutluluğun anahtarını verir izleyiciye. Seçtiği yolu 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.

Ben tutup onun kapattığı bu imgeleri sizin için açmaya kalkışmayaacağım. 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, adressiz, 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 çıkarmaktır. Bunun yollarından biri mizah, yani soyunmaktır. Melek dildeki eskitilemeyecek tek sözcüktür. Melek mizahtır. 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 parçalanmış, 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.*

Ankara, Haziran 1996

Mamiblapinatapai



Smoke / DUMAN'a

Balıközlü Bir Bakma Denemesi

İki kız kardeşime sevgiyle...

1 / Çekme Deneyi

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

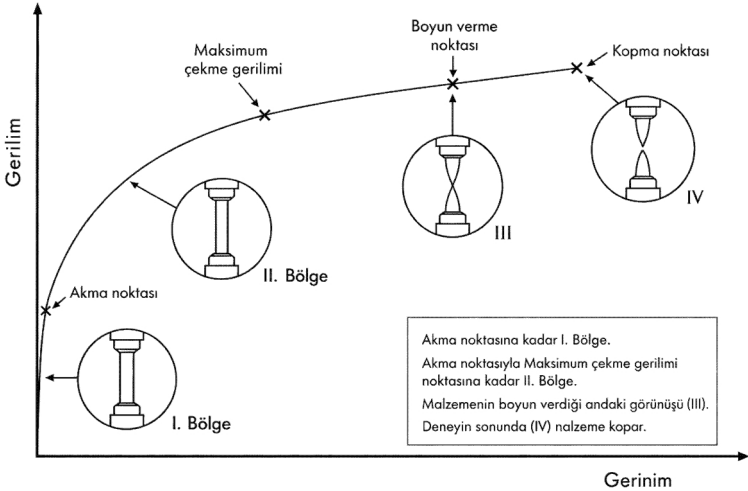
Rilke

Malzeme mühendisliğinde, çoğunlukla metal malzemeler üzerinde uygulanan ve malzemenin yük (gerilim) altındaki davranış özelliklerini (mukavemet, uzama miktarı, tokluk, vb) araştıran, prensibi ve uygulanabilirliği oldukça basit fakat elde edilen bulgular açısından çok *yaşamsal* olan, dolayısıyla 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 verilen –deney sonucunun gözlemleneceği orta bölgesinin çapı uçlarına oranla daha da azaltılan yuvarlak kesitli metal çubuk– numuneler, çekme deneyi aletinin çenelerine, uçlarından, dikey konumda tutturulurlar. Böylece, makinenin çenelerine sabitlenmiş numune, gene bu çeneler üzerinden malzemeye iletilen gerilim ile düşey ekseninde çekilir. Malzeme, üzerine uygulanan (ve diyalim miktarı sabit hızla artan) bir gerilim 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 (I. bölgede) *elastik* olarak bozunur. Bu, şu demektir: Bu sınır noktasına gelinceye dek, malzemeye uygulanmakta olan yükü bu bölge içindeki herhangi bir yerde malzemenin üzerinden kaldırırsanız, malzeme baştaki hiç yüklenmemiş –deforme olmamış– şekline geri döner. “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 kımlıdatmaya yetebildiği günlerdeki balonları düşünün. Ya da, iyisi mi, henüz emeklemeye başlamış bir çocuğun, annesinin tüm uyarılarına karşın inatla sobaya doğru yöneldiğini düşünün!]

“Akma noktası”, malzemenin kalıcı biçimde deforme olmadan taşıyabileceği yük sınırıdır. Yok eğer, deneye devam ederseniz, malzemenin akma sınırı aşılar aşılmaz, metal malzemede “plastik” deformasyon diye adlandırılan *kalıcı* bir bozunma başlar (II. bölgede). Uygulanan gerilim



arttıkça, malzemenin boyu uzarken kesiti daralır (Akma noktasından Boyun verme noktasına kadar). Bu çeşit bozunma aynı zamanda içsel bir bozunmadır. Malzemenin kristal yapısındaki atomların oluşturduğu kafes yapılar bozulmaya, atomlar arasındaki bağlar zayıflamaya, atomları taşıyan düzlemler kaymaya, yer değiştirmeye başlar.

Malzemenin üstündeki yük miktarı arttıkça bu içsel bozunmanın derecesi 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 edindiğiniz 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 iletebilmek 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. Yani, boyundaki uzamayla orantılı olarak, malzemenin kesiti uzayan –orta– bölgede daralır. İç yapıdaki bozunma da gittikçe çoğalır. Dışarıdan her şey normal görünmektedir. Ta ki bu ikinci sınır noktasına gelinceye. Bu sınır, malzemenin bozunmuş haliyle –zaten aksi düşünülemez– taşıyabileceği en yüksek gerilim miktarını ifade eder: Maksimum çekme gerilimi. Bu uç noktayı aşarsanız, malzeme bir süre sonra, deneye başlamadan önce kesitini daralttığımız –standart biçim verilmiş– bölgedeki (ki şimdiye kadar tüm deformasyon bu bölgenin içindedir) herhangi bir noktada (III) aniden *boyun verir*. O ana kadar deforme olan bölgenin tamamında homojen ve yavaş ya-

vaş 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 (IV). Çünkü metalin çapı, boyun verdiği noktada uygulanan yükü taşıyamayacak kadar daralmıştır. 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 hurdalığa atabilirsiniz onu. “Şiir ozana yaklaşılabileceği 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 verme noktası ile kopma noktası arasındaki kontrol edilmesi zor süreçte sergilediği davranışı, malzemenin genel karakteristiğini yansıtmaz! Yani, boyun verme noktası malzemenin kopmadan önce (görünürde) *anlamli* 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 eşeleyen gerçeklik olarak varlıktan kaçır, tanrıların yokluğuyla karşılaşır, bu yokluğun içli dışlılığında yaşar, bunun sorumluluğunu taşır, tehlikesini göze alır, lutfına katlanır. Şiiri eşeleyen her türlü puttan caymalı, herşeyle 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 eşeleyen ölür, uçurum olarak kendi ölümüyle karşılaşır.” (Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam)]

Peki ama, deneyin başında kopmayı gözleyebilmek için, metalin çenelere bağlanacak uçlarına oranla bilerek daha incelediğimiz orta kısmı-

nın (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 vb– 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 bulundukları bölgede yoğunlaştırırlar. [*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.

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 *Gauloises*, kara tütünle ilk tanışmam oldu. Ucuza sigara alabilmemiz için geminin son şansımız olduğunu söyleyen matmazele teşekkür etmeliyim, gerisini cimrilik ve *merakım* halletti.

İlk gençliğimin o *mükemmel* yaşında, kuzeyde, kır kaplı bir yağmur ülkesinde, akşamların geceyle gündüz arasında bir hamak gibi sallanıp durduğu bir ülkede, âşık olduğum ve “hiçbir şey bilmiyormuşçasına beyaz” 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, bir 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 *sığınmak*, 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 kendinizin ama yalnızca sizin kılmak ve seçtiğiniz nesnelerle/insanlarla donatmak olasıydı. Dumandan havaya kaleler/şatolar kurabiliyorduk. Kuzey ülkelerine özgü Aurora gibi, duman da yeryüzüyle gökyüzü arasında değil fakat üç –evet üç– insan arasındaki gizemli yakınlaşmanın/buluşmanın sessiz/beyaz ve olası tek *tanıyıcı*ydı. 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, tablil edildiğinde davranış ve dil göstergebilimi 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 kollarıyla oynarmış gibi oynar, piposunu emer, giderek en keyifli nefesi çekmek için içini zift bağlatır, dudaklar oburlaştırmıştır, burun delikleri açılır kapanır, tükürüğüyle ıslatır.” (Christian Mériot)

Fakat tütünle aramdaki en *olağandışı* yakınlaşma, henüz anlatamam-
yacığımı hissettiğim (çünkü sözcüklerim yok ve düşündükçe hâlâ ürpe-
riyorum) fakat tam tamına bir “iç deney” olarak yaşadığım bir sürecin
sonuna rastladı.

Zamanı olabilecek ve ulaşabileceğim en küçük *anlıklara* bölmüş-
tüm. Bu bölünme/parçalanma iradem dışındaydı ve her bir anlığın
içinde sonsuz kadar çok ayrıntının varlığını keşfetmiştim ki, bu ayrıntı-
ların tümü bir süre önceye kadar gezegenler misali birbirinden uzakta
ve birbiriyle hiç ilgisiz/işkilendirilemez gibi görünüyordu. Kuşkusuz
her şey her zaman olduğu gibi yerli yerinde fakat değişim bende, gözle-
rimdeydi. Bugüne dek zamanın benden kıskançça gizlediğini, bu kez
ben ondan geri alabilmek için soluksuzca, umutsuz bir çabanın/sürük-
lenişin içine düşmüştüm. (Masalsı bir tesadüfün sonucuydu.) Ayrıntı
avlıyordum... Çabasızca, bir ayrıntıdan başlayıp sonsuzu görebiliyor-
dum! Daha çoğu için zamandan daha hızlı koşmalıydım, fakat hangi
yöne? Şimdiden geçmişe doğru gitmeyi seçtim. Bu *birdenbire* ve *yeni*
gözlerim bir şanstı ve ben bu şansı kullandım, gidebileceğim yere kadar
gittim. Hayatla ilgili, varlığımla ilgili müthiş keşifler yaptığımı biliyo-
rum, fakat yitirdiklerim de kazancım kadar çok. Fakat o gün büyülen-
mişçesine halesine kapıldığım, dünyayı kendim ve herkes için *yazarak*
güzelleştirme inancını yitirmedığımı biliyorum. Kapıldığım coşku için-
de tek yanılgım, bunu tek başıma ve hemen başaracağımdı, inancım öy-
lesine derindendi. Malum son: tökezledim ve düştüm. Hayal kırıklığım
tarifsizdi. Neden sonra, taşıyamayacağım kadar ağır bir yükün altına
girmiş olduğumu fark ettim. Sınırlarımı görmüştüm. Kolaj müsvedde-
lerinin (*otomatik yazıların*) tümünü mavi bir dolaba kilitledim. Dün-
yada yolunu yitirmiş bir karınca gibiydim. (*Bir ağustos böceği diyebilme-
yi bilseniz ne çok isterdim.*) Herkes ve her şey, şiir de beni terk etmişti.
Sürekli düşünüyor, düşündükçe uyuşuyor, taşlaşıyordum. Kendimi
hiçbir şekilde rahatlatamıyor, kaygımı biraz olsun hafifletecek hiçbir
mekân bulamıyor, içimdeki *kalıntı enerjiyle* parçalanıp yok olacağım
anı bekliyordum. Bu kez zaman benimle oynuyordu, beni esir almış,

geçmek bilmiyordu. Havada asılıydı, donmuştu, onu görebiliyordum. *Zamanın çeneleri* vardı ve ben aralarına sıkışmıştım. Eyvah, sonum gelmişti! Şimdi ne olacaktı peki? Çaresizdim. Ne olur, zaman gene eskisi gibi aksın, birisi ya da bir şey beni onun çeneleri arasından alsın, hiç olmazsa biraz gevşetsin o kahrolası çeneleri...

“Tütün içmek, böylece zamanı ve mekânı kendine bağımlı kılmaya, boyutlarımıza ve en derinde yatan isteklerimize gerçekten uygun bir çevre yaratmaya olanak tanımakta, aynı zamanda sağladığı güvenle kendini bulmaya izin vermektedir, başkası o güven içinde bizi şeyleştirirse 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 şüpheyle dolduğum günlerde, *aklımda kalan, hâlâ yaşayan* ve yapabildiğim tek şey, *tütün sarıp içmekti*. “Zamanın hangi yöne aktığını unutmamı” sağlayan, bilincimi boş bir bakışa indirgeyen ve bu huzur verici *yanılsamayla* bir an olsun aranişımı *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...

Fakat o günlerden geriye hiçbir fotoğraf yok, tıpkı çocukluğum gibi. Günün birinde o olmayan fotoğrafları yazmayı deneyeceğim, tabii ki ağzımda sigaramla...

*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 buhurdanlar 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)

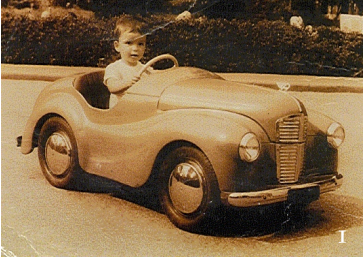
3 / Ağır Bakmak

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

Melih Cevdet Anday

Fotoğrafla biraz daha yakından ilgilenenler, "iyi bir resim alabilmek" için *enstantanenin* fotoğrafa etki eden temel değişkenlerden biri olduğunu ve önemini (!) bilirler. Enstantane değeri, pozlama süresini (kabaca söylersek, fotoğrafın çekildiği süreyi) belirler. Dünyayı, nesneleri, insanları, bildik, görüldüğü halleriyle, hiç deforme etmeden iletebilmek için bu değer, nesnelerin hareket hızına da bağlı olarak, mümkün olduğunca/yeterince, nesnenin hareketini fotoğrafta gizleyebilecek/dondurabilecek kadar kısa seçilir. Saniyenin 60'ta biri (1/60), 125'te biri (1/125), ya da 250'de biri (1/250) gibi. Enstantane skalasındaki *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

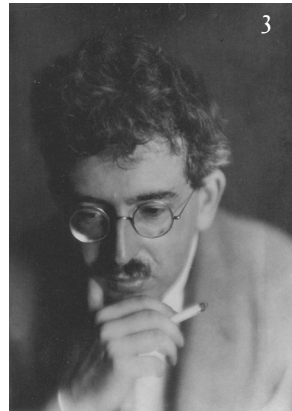


çekiliş hızlarını hesaba katmazsak. Gerçekten de yok. İlkinin adı “my first car”. Bir çocuğun ilk arabası. Sepya tonlu bir fotoğraf. Yaklaşık olarak saniyenin 250’de birinde çekilmiş.

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. Fotoğrafi 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 olmadığı, Benjamin’in bu fotoğrafı çektiirdiği 1920’li yıllarda 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. İlgiilenmek istediğim yalnızca hız, nesnelerin hızı ve bunun yanında fotoğrafın hızı. Şu-
raya 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 nesneler, insan yüzleri zamanın tek bir anında dondurulmuş, bengi kı-
lınmıştır. Şimdi bundan bize ne, her fotoğraf zaten bunun için çekilir diyebilirsiniz. Evet, doğru. Ortalamanın içinde kaldığınız, ortalama dü-
şündüğünüz ve baktığınız sürece...

Şimdi de enstantane skalasında 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 siliçlik 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.)*

Bu ikinci örnekten hız alarak bir önceki paragrafta 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 tüm fotoğraflar için gelmek istediğim ortaklık işte bu. Nasıl olursa olsun her fotoğraf karesi, “zamanın çöpe atacağı şimdiyi bengi kılmak” içindir. Halbuki zamana anlarla, hatta anlıklarla dokunabiliriz. Tam da bu yüzden 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 kişiyi biliyoruzdur, 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. Verdiğim örneğin ikinci kısmında farklı bir yaklaşma biçimine dikkat çekmek istesem de, onu olduğu yerde bırakıp mutlak olarak yaşanılıp yitirilmiş olanla biraz daha ilgileneceğim.

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 yitirilmiş-

lik 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 sapağına tekrar ulaşabilmek için bulunduğunuz yönde tüm bir mahalleyi dolaşmak yerine, kaza yapma 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 bugünle ilgili, bugünün karmaşası içinde yer alan ve çözebildiğimizde ancak bizi/bugünü aydınlatacak, yansıtacak ayrıntıları eklemek, gündelik yaşantıya bu tür bir eleştirel tavırla bakmak yanlısıyım, yoksa *net bir iyimserlikle* değil...

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 ölümlü nikâhlandığının farkında olmak. Doğum günü partisinde pastayı kesme anının ya da mumları üfleme anının tanıklığını yapmak için deklanşöre bastığımızda, gerçekte o anı 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 eşelerkenki 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 fotoğraf buna izin vermez: NETTİR.

Netlik, nesnenin görünümünü (sahipliğini/biricikliğini) gizleyen bir etkiye sahiptir fotoğrafta. Walter Benjamin'in kavramlarıyla söylemeye çalışırsak eğer, netlik fotoğraftaki nesnenin *aura'sını* (onu sarma-

layan ve böylece görünür kılan tinsel örtüsünü) çekip alır üstünden. Onun, eşyanın ya da insanın, yaşamla olan kontrastını zayıflatır, hatta tümüyle yok eder. Tüm bir hayatın aura'sını yitirdiği, gözle görünmeyenin algılanabilme yeteneğinin kaybolduğu bir çağda, tekniğin ilerlemesine koşut olarak fotoğraftaki tüm nesnelerin/insanların ya da her bir fotoğrafın birbirinin aynı olduğu izlenimini kırabilmek için gereken de, farklı bakma ve görme biçimleri olmalıdır öyleyse...

AUGGIE WREN'in her sabah aynı saatte, rütün 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 sonucu (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 anına kadar kendi merkezinden ya da kendi "sıradan acısından" sıyrılıp (bu, zamanın dışına taşabilmekle olasıdır, 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 sıyrılmanıza, farklılığı algılamamıza yardım etmesi gereken unsurlar vardır. Auggie, her şeyin rengârenk olduğu bir dünyada fotoğraflarını siyah-beyaz çeker. Gerçekten de renk, nesnenin görünen rengi, herkesin ortak algısıdır, bildiktir. Renk, biçim gibi sınırlandırıcıdır. O, herkesin renkli baktığı dünyaya bir *kedi* gibi siyah-beyaz bakar. Böylelikle *düş kurar*. O senenin birçok fotoğrafına tesadüfen dahil olan

Paul'un karısının üstündeki bluz fotoğrafta *gridir*. Belki bluzun gerçek rengi kırmızıdır, belki yeşil, belki de eflatun. Smoke'da anlatılan sıradan insanların gündelik içindeki öyküleri de, düşle gerçek (beyazla siyah) arasında salınıp durur. Farkında olmasak da Duman'ın bizi etkilemesi en başta, film boyunca bu iki uç arasında salınıp durmamızla ilgilidir. Düş görmeyen ya da kurmayan insan var mıdır bilemem ama, uykumuzda gördüğümüz düşlerin siyah-beyaz olduğu söylenir.

Bir diğer neden (çok uç noktada olmasa bile) nesnelerin deforme edilmiş biçimleridir. Auggie Wren 50 mm'lik *standart* bir objektifle çekmez fotoğraflarını. 50 mm, insan gözünün gördüğü perspektife yakın bir açıdır. Deformasyonu sınırlamasıyla nispeten *dar* bir bakma açısidir bu. İnsanoğlunun bakıp görerek isimlendirebildiği/kavramlaştırabildiği tüm olgulara, biçimlerini ve anlamlarını veren, ortak, bilindik, yeterince korunaklı bir açı. Gözün açısı. Yaratılmış tüm bir uygarlığın baktığı açı olmasa da, şimdilerde ya da çoktandır, hayata durduğumuz yerden ve kafamızı sağa-sola çevirmeksizin bakmamız istenilen, dayatılan bir açı. 50 mm temsili bir açıdır. (*Mesleki bir açı da diyebiliriz buna. Her bireyin uzmanlaştığı konunun penceresinden baktığı fakat hayatın bütününe gördüğünü sandığı sabit ve tekil bir açı.*) Oysa Auggie, nesnelerin biçimlerini bir parça eğip bükür. Daha fazlasını, gözün bakma açısının dışında kalan objeleri görebilmenin kaçınılmaz iki yolundan biridir onun yaptığı. Bu "sınırlı" deformasyonu da 35 mm'lik *geniş* açılı objektifle sağlar. Tedbiri elden bırakmak, çok fazla sağa-sola saçılmak istemez. Gene fotoğraf diliyle konuşursak, görünenden fazlasını görebilmenin ikinci yolu ise, *dar* bir açıyla bakmaktır, "varlığın" olabildiğince dibine yaklaşmaktır. Ayrıntıyı görmemize izin veren bu ikinciye, damla kristallerini görebilmemizi sağlayan çok hızlı enstantane değeriymiş gibi düşünelim.

Smoke'da, Auggie Wren'in çektiği fotoğraflardaki netliği gölgeleyen, böylelikle gerçekliği deforme ederek düş kurmamızı, aynının içindeki farkı, nesnenin ya da insanın biricikliğini ayırt edebilmemizi, zamanın fotoğraflara emdirdiği yitirilmişlik duygusunu algılayabilmemizi kolaylaştıran, ya da kısaca gözümüzün yanmasını, *ağır bakmamızı* sağ-

layan bir şey daha vardır. Bu şey, filmin her karesinden fotoğraflara sinmiş olan Duman'dır. Film boyunca anlatılan öykülerin dönüp dolaşıp Auggie Wren'in tütün 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 flu
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 yapamadığınız
bir şeyi belki karşınızdaki teklif eder diye
birbirinize bakın"

Lale Müldür

Smoke'da, tütünün kaliteli bir tutkal gibi bir araya getirdiği ve her fırsatta birbirleriyle konuşan, yüz yüze bakan, birbirlerine hikâyeler anlatan sıcak insanların öyküleri konu edilir. Oysa bakmak, yüz yüze gel-

mek, dokunmak gibi hikâye anlatmak ve dinlemek de modernitenin eksik yorumlanması nedeniyle günümüz insanının hayatından çoktan çekilmiş, *değersizleş/tiril/miş* edimler. 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 sestten 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, birçok kişinin algıladığı şekliyle "sıkı palavra" değil (çünkü bu çok kolay bir kabul), filmdeki beş insanın *tütün* sayesinde birbirine *eklenilen* öyküleri gibi gerçek olduğunu düşünüyorum. Filmi izleyen pek çok 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, çağrıştırıyor, kendi gerçeğiyle, deneyimiyle karşılaştırmasına, yeniden üretmesine, yorumlamasına olanak tanıyor, bunu istiyor, ama bunu yaparken kimi şeyleri elbette adlandırıyor, kavramlaştırıyor*), artık hiç kimsenin "her gerçek hikâyede açık ya da örtük biçimde barınan yararlı bir şeye, ahlak dersi, nasihat, düstur vb gereksinim duymaması, hikâye anlatıcısından akıl almak istememesidir".

Yani sırf filmin kendisi söylüyor diye bir filmi oluşturan 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 olasılığından 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 inanılması çok daha güç 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 maa- lesef aynı zamanda 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 ce- sareti alıp, Paul'ü, Auggie'den dinlediği Noel öyküsünü biraz olsun de- ğiştirme *zahmetine* katlanmadan aynen yazıya aktardığı için, üstelik bundan para kazanıyor diye (*ne yapsındı yani!*) kolaycılıkla suçlayabili- yor, bu alabildiğine yoğun final sahnesinden "bir yazarın hayata bakı- şındaki kolaycılığı" hiç zorlanmadan çıkarabiliyor. Bu ne körlük, bu ne yaman çelişki yarabbi!

Hikâye anlatanla hikâyeyi dinleyen, belki de hayatta insanın duya- bileceği en temel gereksinimi karşılıklı ve en saf, en naif şekliyle giderir- ler: paylaşma. Peki ama insanların yüz yüze konuşarak, dinleyerek, di- ğer iletişim biçimleriyle birbirlerine böylesine yoğun aktaramadıkları şey ne olabilir? Böyle giderse eğer, gün geçtikçe daha da değersizleşecek kendi yaşam deneyimlerimizdir paylaştığımız.

"Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle günü- müzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor. Aslında hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder. (...) Olağanüstü ve mucizevi şeyleri bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psi- kolojik bağı kabul etmeye zorlamaz. Olayları kendi anladığı biçimde

yorumlamak okura kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır.” (Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”)

Paul Benjamin (*ne hoş bir isim benzerliği!*) yalnız bir insandır, yapayalnız. Öyle ki, hayatla arasındaki en derin iki bağına 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 Auggie’nin fotoğraflarına bakarkenki 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 caddeden akıp geçmek üzereyken onu ezilmekten son anda kurtaran zenci çocuk Rashid’i evine davet eder, hem de Brooklyn gibi kimse-
nin 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 yazamaz, çünkü Rashid onunla gerçekten içtenlikle konuşmamıştır hiç. Ya da Rashid, Auggie kadar iyi bir hikâye anlatıcısı değildir.

Şimdi dönelim filmin final bölümündeki “çifte dikişe”. Bu bölüm ne izleyiciyi aptal yerine koymak içindir ne de ona Auggie ile Paul arasında bir karşılaştırma, bir seçim yaptırmak için. Hikâye dinlemekle tü-tün 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. (Tabii eğer 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 misali kayıp gitmesi ve artık hikâye dinlemek gibi *edilgen* (!) ve gayet *yavaş* olarak algılanan bir edimin (*oysa değil, ah hiç değil, ya da yavaşlığı ne güzel*) kişilerin ve toplumların hayatında yer bulamaması anlaşılır olabilir. (*Kuşkusuz bu gerçekliğin bu metnin amacının dışında ve oylumuna sığamayacak denli çok boyutlu nedenleri var.*) Fakat sonsuza kadar düşe ve masala gereksinim duyacak olan insanoğlunun bu öyküleri sıkı palavra deyip geçiştirmesi 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 bilerek yapar, *yalnız* bir hikâye anlatıcısı olarak Auggie de Paul'ün bu trajik kastının ayırındındadır. Filmin yazar-yönetmeni ise, insanlığın modern çağdaki bu trajik yalnızlığını deşifre edebilmek adına, Paul'ün yazılı öyküsünü ya da Auggie'nin sözlü hikâyesini, her iki durumda sıkı palavra olması gereken bu öyküyü, izleyiciye bir kez de sinema diliyle, yani görsel bir dille fakat *siyah-beyaz* aktarır. Daha ne yapsınlar? Bu kez izleyici neden peki *gözleriyle* 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, masalın ucunun eninde sonunda hayale/deneyime geçecek olmasından, onun ürkütücü fluluğundandır. Modern insanın ikiye bölünmüşlüğüdür ki, bir yandan hayatın kahredici hayhuyu içinde dumandan boğulur, öte taraftan kendisini zincirlerinden biraz olsun kurtaracak düşlerine bile isteye ve inatla sırt çevirir. Enformasyon çağı insanı zincirlerinin nedeni olan objeleri yaşamının çatkısı yapmakta direndikçe, bu ikiye bölünmüşlük yazık ki insanlığın yazgısını da biçimlendirmeye devam edecek. Yarışmacı etik kanserli bir hücre gibi insanlığın tinsel bünyesini yok edene kadar palazlanacak ve yakılan ateşin çevresinde selpak mendillerle seyredilen dünyanın iklimi hüznün olacak. Yakışır, hem çok...

Duman’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 sömürücüğüyle 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 geçiren, 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 âşık...

5 / “Hadi Gel Köyümüze Geri Dönelim”

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

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, nesneler ve şeyler dünyasıyla aramızdaki doğal uyumu bozar. Bir bütün olarak dünyayı ilişkilendirme biçimimize, akıl yürütmelerimize sinsice nüfuz eder. Bizi sağlıklı bir *bütün* olarak tutmaya çalışırken dünyayı küçük küçük parçalara ayırır ve her küçük parçayı bize dünyanın bütünüymiş gibi dayatır. Sınırları olabildiğince daraltır, hatta bu sınırları maddeselleştirerek yoksa. Bizi, bize sunulanla yetinmeye, en masum isteklerimizi bile ertelemeye mecbur eder. Eğitimin kitleselleştirilmesi, bireyin sisteme entegre olmasını sağlayan tüketimin özendirilmesi ve yaygınlaştırılması, bireyin kendisine hiç de doyum sağlamayacak alanlarda yarıştırılması gibi modern hayatın tüm toplumsal dizgeleri, bireyin özgürleşmesi için gerekli alanları gittikçe daraltmak, var olan bireysel özgürlükleri de gündelik hayatı *estetize* ederek (*yanlış bilinç oluşturmak için hatalı kurgulayarak*) elinden almak, bireyin özgürleşim sürecini olmayan bir geleceğe ertelemek, böylelikle insanı bir “hiç”e indirgemek içindir.

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 gerçekleştirme 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 *tutkudur* tütüncü Auggie Wren için. Kaldı ki tutkunun derinliği gündelik/sıradan uğraşları bile, tütün içmeyi ya da balık tutmayı diyelim, bir sanata dönüştürebilir. 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 düşünüldüğünde, Auggie’nin “zoraki net sokak fotoğrafları” sanki, öykülerindeki palavra imgesinin asıl yüklenicisinin onun sokağa vizörden bakan gözü olduğunu anlatmak içindir. Ama nasıl bir bakmak? Auggie vizörden bakarak çerçevelediği sokağın fotoğrafını vizörden bakarak çekmez, doğrudur, 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, kolundaki saattir, andır. (Dikkat! Zaman değil. An.) Bakış rastlantısaldır, merak konusu ve sonsuz bir arayıştır.

“Kurtuluş ahmakların ahmaklığını fark edişine bağlı” diyor Ünsal Oskay. Bu fark ediş kendi gözlerimizle olacaktır, başkalarınıninkiyle değil elbet. Auggie Wren’in her sabah sokağa baktığı “geniş açılı” objektifin, 28, 24 ya da 19 mm değil de insan gözünün görebildiği sınırlı açıdan çok az geniş olması, bir başlangıcı, belki sadece bir fark edişi simgelemek için seçilmiştir. Çoğul ya da daha geniş açıyla ama ortalama hızla-

rın çok ötesinde bakabilmeye, Auggie'nin deyişiyile yavaş bakabilmeye bir başlangıç. Bu ise ancak, Auggie gibi her şeye rağmen 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 kez 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/alani var. Tütüne Övgü'nün 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 bırakamadığım, ama beni bütünleyen, sözcüklerle dillendiremem de bana haz veren, üzerine çok başka şeyler çattığımı bildiğim, en azından gövdemın iyi bildiği bir deneyimin, hem ortaklığını hem de ayrıcalığını bilişsel düzeyde olumlayan o tümceler, aranan gözlerime, bir kelepirci tezgâhında kendine utana sıkıla yer bulmuş, belli ki pek çok insanın gözüne bile ilişmeyen ya da burun kıvrıp geçtiği 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'ın flanör tanımında aylaklığı toplumsal bir protestoya dönüştüren asıl unsur, flanörün miras yemesi, babadan kalan parayla geçinmesi, günümüz tanımıyla rantıye yaşaması, ekonomik hayata karışmaması ve böylelikle çarkları çevirmemesi değil kuşkusuz. Bu ekonomik bağımsızlık tanımın temelini oluştursa da, onun sahip olduğu *gözlerin* nedenini böylesine "özdeksel" bir düzlemde açıklamak bizi, flanörün gerçekte hiç acı çekmediğini, sıkılmadığını, hiç deforme ol-

madığını ya da her rantie yaşayanın flanör olması gerektiğini kabul etmek gibi yanlış yerlere götürebilir. Bu nedenledir ki Ünsal Oskay, bir düşünürün terminolojisini onun sorunsalından ayrı düşünmememiz gerektiğini söylüyor ve flanörü Türkçede aylak değil fakat “düşünüyor gezer, görür gezer” olarak karşılıyor.

Sanat, boyunduruğumuzu kırabilmenin yollarından biridir hiç kuşkusuz. Çekme deneyinde “boyun vermiş” ve az sonra kopacak 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, “Olabilir en ucuna yolculuk mizaç özgürlüğünü gerektiriyor, hiçbir zaman koşumlanmamış bir atınki gibi,” diyor. Koşumlanmamış at kaldı mı? Fakat burada önemli olan şiirle ilgili gerçeği 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. Yalnızca onun şiirini beğenebilir ve onu dehasını mahvetmekle suçlayabilirsiniz, o kadar. Rimbaud için dehasını mahvetti diyen aklı eveller, bir an için durup 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 kaçılacak bir Afrika bile yok...

Gelmek istediğim nokta açık. Sanatla uğraşmak, hangi açıdan baksak 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 içindeymiş gibi görünse de (*olmadığını ve gerçek fotoğraf sanatının*

Auggie'nin seçiminde gizli 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 de çok önemsememiz gerekir. Bir fotoğrafçı olarak değil ama 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 belki ama haddimi aşmamak için bitirmem gerektiğini biliyorum. Fakat son olarak, sanatsal yaratının gittikçe yabancılaştırıcı bir edim olduğunu, direnmememiz gereken tek noktanın da 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 eksiği var kırmızı laleden.

Gözleri yıkamalı, başka türlü görmeli.

Kelimeleri yıkamalı.

Kelime rüzgâr olup esmeli, yağmur olup yağmalı.

(Sohrap Sepehri, *Suyun Ayak Sesi*)

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, Kor-ku 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: *alegori*. Fakat varlığımızı anlama/anlamlandırma telaşında olan bizler bu esintili sözcüğün ayır-dında değiliz yazık ki, alegorik değil hiç kimse. Bence o fazlasıyla öyle. Kendimizi hayat için donatmaya çabalarken seçtiğimiz (*bakılan da seçi-lendir, uzakta olsa bile*) nesnelere, şeylere, insanlara yüklediğimiz ayrık-sı anlamlar, onları simgeleştirirken, bu simgelerin tam da bakılanla, ya-şananla, düşlenenle *paralel* şekilde çoğalması, sonsuzda kesişecek olma-

sı, fakat sonsuzdan hemen önce sonsuza yakın şeye yüklenebilirliğe ulaşması, *ötekileri* çağrıştırması, yer değiştirmesi, böylece hayatın mırıltılı bir belirsizliğe denk düşmesi, yazgı, mizah, yıkım, ölüm, aşk, saçma, hepsini hepsi ve bir diğeri ve hiçbirini yapan, sanki kapsayan, bir acayip/şiiirli sözcük, algılama biçimi: alegori, alegorik... Bana öyle, çok öyle geliyor.

*“kapamazdım merakımı gün ışığına
yarasanın gagasından güneş damlasa
her parmağım bir anahtar
yorulmazdım kendimi açmaktan
çoğaltmaktan kendimdeki başkalarını”*

Umarım ki Beethoven gibi piyanosunu bulur. Yok eğer bulamazsa, içindeki o yalnızca coşkulu insanlara özgü kemirici enerjiyle (*coşku alegorik bir sözcük*), otomatik portakal gibi soyulmaya, dilimlenmeye, ya da kabuğundaki olası bir delikten/çatlaktan emilmeye, kurumaya mahkûm. 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 sürekliliğini algılayabilmemizi sağlıyor hayatın. Ölüm güdüsü, *görebilen* için şiir gibi. Nerden mi biliyorum? Bilmiyorum, hissediyorum yalnızca ve şimdilik. Eğer annem beni doğururken ölmüş olsaydı, biliyorum diyebilir miydim! 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
çılğın 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 ataletinden hâsıl olan zehirlenmenin neticesidir. Fakat başka âlimler de, uykunun yalnız uzvî hareketlerin ağırlaşır durgunlaşmasından mütevellit olmadığını, yani zehirlenip yorulduğumuz için uyumadığımızı, bilâkis zehirlenmemek için uyuduğumuzu iddia ederler.

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

İnsan ruhunda tabayyül 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

muvaıffak olsak, muhakkak ki mukadderatımızı bilmiş oluruz. Hatta: (Uyanıkken görülen rüyalar, derin uykuda iken görülenlerden daha manalı, geleceği aydınlatma bakımından daha mühimdir.) diyen Leon Daudet haksız değildir. (...) (Büyük Rüya Tabirleri)



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 diğetine 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.

Yer çekimi yasası bir yanılısamadır ve her yanılısma 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*)

Doğa *kararlı* ve *kararsız* yapıların uyumudur. Bu uyum, içinde süregelen fakat gizli bir çatışmayı barındırır. Uyum bir korsan gemisidir ve şiddet yelkenleri dolduran rüzgâr. Her insan “kararlı olabilmek”, huzur bulabilmek için yaşar. Bildiklerimizi ya da düşlerimizi unutmasaydık, çıldırabilirdik. Unutabilmek (*geçmiş zamanı çaresiz kılabilmek*) bir zorunluluktur. Uyku bir *kesinti* (enerjiyi boşaltma) anıdır ve diğer tüm kesinti anları gibi (orgazm, ölüm, sanatçının yaratıcı süreçte yaptının hiç bitmeyeceğini mutlak olarak algıladığı sonsuzu hissediş anı ki sanatsal yaratının ölümle flörtünün bir nedeni budur...) yaşamın sürekliliğini algılayabilmemizi sağlar. Biz bunu fark etmesek de bu böyledir. Terside 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. Ölüyle özdeşleşmek yerine yapay 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 cinsel bir faaliyettir ve bu baskının doğal bir parçasıdır. Sanat en *masum* tecavüz şeklidir!

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

*"bir ırmağın diğerinde ilerlemesi
unutmalar katışıktır nasılsa
anımsamalar bitişiktir nasılsa"*

(Bay Deniz, *Saçılmış Mavi*)



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 içgüdüsi olduğundan.

Bulunanlar önce özgürlük sanıldı. Sonra çok sonra hatırlandığında 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 yaşıyanı değil. Başkalarını da.

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



Piyanosuz Beethoven

“Onun müziğinin tehlikeli denecek kadar güçlü tutkular uyandırdığını duymuştum. Bazıları bu müziği müstehcen ve (...) uygunsuz buluyordu.”

(Kontes Giulietta Guicciardi, *Immortal Beloved* filminden)

Dead Poets Society ya da Leon gibi kimi filmlerin de kullandığı Ludwig van Beethoven’ın müziği Otomatik Portakal’da da karşımıza çıkıyor. F. Schiller’in dizelerine yaslanan ve 9. Senfoni’nin en popüler kısmını oluşturan vokal bölümü, Ölü Ozanlar Derneği’nde tek bir ayrıntı olarak sporun ruhuna, bir sosyalizasyon aracı olarak sporun (*filmde futbol*) hırstan, yetenekten ve yarışmadan çok dostluğa, paylaşmaya, birlikte yapıp etmeye bir çağrı, bunun ürünü olan yaşama sevincinin/dirençinin ve böylece insana yaraşır daha gelişkin bir hayata ulaşmanın önkoşulu olan bireysel başkaldırının (*ben diyebilmenin*) bir aracı olarak kullanıldı. Öğretmen öncelikle, “sanatın bir yakarış olan aşkın yanıyla” öğrencilerine kendilerini fark edebilmenin önemini belirtmeye çalıştı. Bu fark edişten sonraki belalı süreçte ise, yaratıcı sanatın insan benliğine nüfuz eden kışkırtıcı gizil gücünü enerjiyi soğuran sporla söndürerek, onlara (*ya da bir kısmına, alıcı olanlara*) günü geldiğinde hayatın

olanaksızlıklarını ve yetersizliklerini aşabilmek, daha diyebilmek, düş kurabilmek için *şiddeti* değil de daha trajik bir alanı, fakat bu alanda ayakta kalabilmenin anahtarıyla birlikte sundu. Hayatı anlama, anlamlandırma yaşında olan ve bu bilinmezin kaygısını derinden duyumsayan bu genç insanlar, ellerine tutuşturulan şiir dizelerini boşluğa haykırırken kuşkusuz yalnızca topu değil, hiçbir şekilde “sansür edilemeyen müzik dilinin” (fondaki 9. Senfoni’nin) ruhlarında dokumaya başladığı hayvan yarılarını da tekmelediler, bilmeden. Birçok izleyicinin masum ve eğlenceli diye düşünmüş olabileceği bu sahne, müziğin gittikçe ivmelenen ritmi, ateşli dışavurumu ve güçlü dinamizmi içinde Schiller’in dizelerini duyabilenler (!) içinse trajik ve korkutucuydu. Çünkü bu olağanüstü coşkulu sahnenin en ateşli yerinde kesilivermesi, böylece bu coşkuyu paylaşan izleyiciyi içindeki “kalıntı enerjiiyle” birdenbire gündelik hayatın hayhuyu içinde deyim yerindeyse sap gibi bırakması, toplumsal yaşantıda kişinin “iç uzam”ının gittikçe yoksullaşmasını öncelenen bir göstergeydi.

*“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”*

(Uykulu Irmak)

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 sürüklen-

miş 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 hat-ta 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 tavlınmamış kalıntı enerjiyi, bu enerjinin şiddeti ortaya çıkarma potansiyelini gerçekliği mistifiye ederek vermesi, yaşanan 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 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 kavlıyor. 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 bir kez daha aynı kısır döngünün içine düşmüş oluruz ki, bu da toplumsal hayatın ve sistemin içinde "hiç"e indirgenmeye çalışılan bireye çıkış yolları göstermesi gereken sanatı hiç de ufuk açıcı olmayan, tam tersine nihilist, geçmiş yaşantıya yalnızca *edilgence* bir özlem duyan (*bununla yetinen*) biçimde kullanmış, bu anlamda *tutucu* bir tavrı benimsemiş oluruz. Sonuç olarak bu da, ya bir "iç uzam" olan sanatın kendisinin bizzatı sanatçının kendisi tarafından bireyin elinden alınması ya da içi boşaltılmış (*tıka basa negatif öğelerle doldurulmuş*), yanlış bilinç oluşturan, bu haliyle hiçbir şekilde bir iç uzam olmayan bir sanat algısının/anlayışının aşılabilmesi anlamına gelir. Bununsa kime ve neye hizmet ettiği açıktır. Otomatik Portakal'a tüm önyargılarımızdan arınmış bir biçimde bakabilmeyi başarabildiğimiz ölçüde, soruların yanıtları ne olursa olsun asıl önemli olanın sanatın her koşulda en önemli iç uzam (*savaşın ortasında gerçek bir sığınak, bir kale*) olarak savunulması gerektiğidir. Bu anlamda film kendini toplum dışı hisseden (*çünkü toplum dışıdır*) suçlu Alex'i doktorların simgelediği toplum karşısında daha toplumcu yapar. Terapi programlarındaki vahşet görüntüleri ile bu görüntülerin üzerine zoraki yapıştırılan Beethoven'ın müziği arasındaki kötü tutkalı bir tek suçlu Alex ayırmsar. Kendisiyle hiç de bağlantı kurmadan böylesine densizce bir sorumsuzluğa isyan eder: "Ona haksızlık ediyorsunuz, o bir sanatçıydı." Bu noktada bağlantıyı kurmak bize kalıyor.

Ben diyorum ki, sağırlığının kalıcı olduğunu fark etmeye başladığı günlerde Beethoven kendi yazgısıyla savaşında gene de piyanosunu *seçemeseydi* eğer, Alex olurdu. Artık piyano çalamayacak olmasıyla, konser salonları ya da zengin burjuva ailelerin davetleri gibi toplumsal mekânlarla onların ekonomik getirisini de yitirdi. Bir sanatçı olarak en yoğun biçimde yaşadığı yabancılaşmaya eklenen toplum dışılığına ve bunun doğurduğu asosyal kişiliğine rağmen hayata tutunabileceği tek bir *silahı* vardı: piyanosu. Ama vardı. Fakat onun görebildiğimiz (!) için yi-

tirdiğini bildiğimiz tüm bu şeyler piyanonun neden bir silaha dönüştüğünü anlamamıza yetmez. Onun piyanosuyla birlikte yitirdiğini ürküntüyle fark ettiği en önemli şey tüm bu görünebilenlerin dışındaydı. Bu şey hayatı boyunca peşinden koştuğu, ulaşmak istediğiyle arasındaki tek *bağ*, tek *köprü* olan “Piyanosu” idi. Beethoven 9. Senfoni’yle ister yıldızlara ulaşmak istemiş olsun, ister çocukluğuna, isterse hep ulaşılmaz 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 şeyi yitirdiğine inandığı şeyle ulaştı. Bu anlamda onun son dönem yapıtlarında “artık deneyim yaşamayacağını anlayan” yaratıcının iç dinamizminin daha da alevlendirdiği/püskürttüğü bir öfkeyi duyumsamamız hiç de boşuna değil. Hem öylesine iç ki, yalnızca orta kulağındaki titreşimle *sesi* algılayabilen bir *müziisyenden* söz ediyoruz. Yaratan fakat yarattığını duyamayan bir *müziisyenden*. Sanatçının tek seçeneğinin imkânsıza yakınlığını anlatabilecek ve onun bu imkânsız başarıren nasıl bir *iç gerilimin* altında yaşadığını anlatabilecek sözcük aramak boşuna. Beethoven’ın o andan sonra piyanosuyla ilişkisi bence tek kişilik bir rus ruletiydi. Ama 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 (*Alex ve Kubrick hariç*) neden herkes 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 ve insan sesini kullanma biçimidir. Schiller’in dizelerini söyleyen ses artık 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 halihazırda kullanılmakta olan algılama ve görme biçimleriyle değil. İlk kez 9. Senfoni’yle kullanılmaya başlanan bu yeni ve her haliyle zorlayıcı müzik bi-

çimi/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, bu *yeni sözü söyleyen ses* de deneyimle anlaşılacak bir dildir. Bir tek biçimiyle bile senfoni, Piyano-suz Beethoven'ın yaşadığı iç gerçekliğin ne denli karmaşık ve çok değişkenli olduğunu gösterir. Bu yer, inançsız (*inanacağı bir şeyi olmayanı kast ediyorum*) insanın asla tahammül edemeyeceği, zorlayıcı, parçalayıcı, trajik bir uzamdır.

İkinci neden ise ne yazık ki hep atladığımız öz, yani coşkudur. Schiller'in çağrısını sesi deforme ederek anlaşılmasız kılan Beethoven asıl deformasyon bu özde gerçekleştirir: Toplumsal yaşantının birbirine kapattığı alanların aralarındaki setleri yıkar, ırmakların birbirine çağlayarak karıştığını ya da gerçekte tek bir ırmak olduğunu gösterir. 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, sığınak sandığınız her evi, tüm özentilerinizi. İşte bu yüzden senfoninin ateşini en tepede, içinizde çoktan küllenmiş olan coşkunuzu yeniden alevlendirir belki diye tavlama bitirdim, onu kullanın istedim, kendinize izin verin, benim çığlığımı duyun ve onu tersyüz edin istedim. Ama siz duymak istemiyorsunuz, hem de hiç! Siz şimşekleri bile duyamayacak kadar *sağırsınız*. Gözlerinizle dinlemek, kulaklarınızla görmek, dilinizle koklamak size göre değil. Kimi kandırıyorsunuz, kafeslerinize bilerek kapattığınız bu ucube halinizden hoşnutsunuz. Daha çok deneyim, daha çok sorumluluk, daha çok aşk, daha çok mutluluk istemiyorsunuz. Çünkü gerçek güzellikten korkuyorsunuz. Haklısınız...



“Sütteki Kurtçuk”, Kanayan Göz, İç Uzam

“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 saldırganlığını açığa çıkaranın Beethoven’ın müziği olduğunu düşünemem. O zaman, İkinci Dünya Savaşı’ndaki vahşeti, Beethoven dinleyen her şiddeti kendi payıma da meşrulaştırmış olurum. 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 çözümlemeye 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.

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 çılgınlığını: “Dokunma ona, dokunma ona!” Yuvarlak hayalarının üzerinde duran heykel penisin hareketi bastırılmış değil fakat unutulmuş/yoksanmış, nihayet kaybedilmiş cinselliğin simgesi idi, 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 için bireyin sağlığını (*seçme hakkını*) feda eden *bilimsel* düşünceye tutulan alkışa isyan eden rahip de, tıpkı tüm iç mekânların çıplak kadın resimleriyle ya da süt baringindeki çıplak kadın masalar aracılığıyla (*sütü saymıyorum bile, o başlı başına bir simge*) toplumun bilinçaltına ötelediği kadını anımsatması gibi, yitirdiğimiz başka bir doğasal olguyu anımsatıyor. Filmin, insanın seçme hakkını savunmak, bu bağlamda toplumsal mutluluk adına kurgulanan ve uygulanan her girişimin insansal bir maliyetinin olduğunu yasa yapıcılara, doktorlara, askerlere, kısacası bir mesleği olan herkese anımsatmak için bir *rahibi* konuşturması gelişme denen bu sefalet, 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 zırr olmayan, kıyısına bir tek tutkulu bir ruhla, taşkın bir duygu se-
liyle varılabilen şeylerde. Kendisine ve çevresine bir parça önyargı-
sız/yüreklice bakmanın sırası geldiğini düşünen herkes içinse, aynı za-
manda süregelen bir aldanmışlığın da özetidir bu tümce. Çünkü hayat
da tüm yeterliliklerin, doyunlukların, kesinliklerin ve güven duyula-
rının dışında, cesaretin, her an için tehlikenin ve düşlerin içindedir.
Öyleyse hayat da akustik bir fenomendir. Kesinlik duygusu bir gölge
gibi algılanırsa eğer (çılgının alevin üstüne düşen gölgesi gibi), her ya-
nılmanın hakikatin de gölgesi olabileceği anlaşılabilir. İşte yalnızca o va-
kit *yanılmak her şeyi yeniden görmek gibi bir şey* olabilir. Yanılan yeni-
den gören, yanıldığı için yeniden gören, yanılmak için yeniden gören...
Kuşkusuz acılı bir bakış, tutkulu bir göz. Alex'in bileğindeki *saati* gibi,
kanayan bir göz.

Sevgilinizle buluşma anını kontrol etmek için, ya da diyelim sabah
uyandığınızda iş/okul zamanını, gün içinde önemseydiğiniz veya önem-
semediğiniz tüm edimlerin için kolunuzdaki, duvardaki, garın kule-
sindeki saatle yüzleştiğiniz her an, Angelus Novus'un hiçliği ya da “vah-
şi bir hakikati” anımsatan *geçmiş zaman gözlerinin* saatin içinden size
bakıyor olduğunu duyumsadınız mı hiç? Evinizdeki duvar saatini sat-
mayı, ona gereksinim duymadan yaşayabilmeyi göze alabilir misiniz?
Kuşkusuz hayır. Saatin kişiye aşıladığı plastik güven duygusu, bizim
adımıza düzenlenmiş tüm kamusal mekânların, hayatın anlamını lifle-
rine ayırmak için kurgulanan gerçek anlamının üstünü, sistemin çektiği
astar boyadan sonra bir kat da kişinin kendisinin yeşille boyamasını
sağlamakta, böylece bu mekânların kişinin içinde kendisini gerçekleştire-
bilmesine çokça olanak sağlayan (*bir anlamda hayatı bütünleyen*)
mekânlar olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır.

Beethoven yaratamadığı uzun/kısa dönemlerin sıkıntısını “zama-
nın böylesine harcanması” diye özetler. Zamanın böylesine harcanma-
sı... Flanör saatin, zanaatçının elinden çıkma eski, sevgi dolu, *biricik* ha-
line özlem duyar, ondaki yaşam deneyimini önemser, bunu durağan
olan her şeyi paramparça etmekte kullanır. Cansever kendi oyuğunu

dolduramayan *salondaki büyük saati satar*. Alex gasp ettiği otomatik saatlerin tümünü çekmecesinde saklar. Herkesin saatini çalabilmeyi düşler, herkesi saatten kurtarabilmeyi. Saatinde Alex için (*hayat için*) vakti olmayanın saati de olmamalıdır. Dahası, tüm bu saatler onun odasında işlevsizdirler, evrenin olmayan saatiyle 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 kurtulabildiği, samimiyezsizliğe, 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 Dionisosvari sahne, modern hayatın insanın yalnızlığına, nesnelerle olan ilişkisine hapsedtiği bir gölge oyunudur. Gerçek ve yaratıcı yaşam bir gölge oyunudur artık ve yazık ki tek kişiliktir, paylaşılamaz. Oysa “insan iki kişi olmalı değil mi, en azından iki kişi.” Artık nasılsa?

Fakat odada ne bildik anlamıyla bir ritüel yaşanır ne de oda Dionisos'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 Dionisos'tan alan çılgınlık Apollonvari bir dengelemeyle/yanılsamayla yaratıcı görüntüler dünyasına açılmaz. Ta en başından beri Alex'in kanayan *göz-saatiiyle* 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 yaklaşma hissediliyor bana kalırsa. Sanki imgenin hiçlikten, karanlık bir boşluktan (geçmişten) geldiği, fakat yaratıcı bir görüntüsünün ortaya çıkabilmesi, bir doğum çığıyla 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 Dionisos'u aynı zamanda "varlığın ve şeylerin anaları" olarak betimleyen "gizemsel bütünlük" vardır. Modern çağın yeraltına çekilmek zorunda bıraktığı ve böylece yok sanılan gerçek sanatçının –korunma içgüdüsünden kaynaklanan– gizliliğini de benzer bir bütünlük içinde aramak sanırım yanlış olmaz. Hayatın anlamına duyulan bir tür bilimsel kesinlik açlığı Tanrı Apollon'un gözlerini bile kör etti. Dionisos, lütfen bizi esirge!

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

(Bertolt Brecht, *Sonradan Doğanlar*)

Cansever için oteller önemlidir. Hiçbir şeyin ona ait, ona özel olmadığı bu yabancı/sahte dünyaya sığınır. Bu yoğun fluluk içinde kendini kurar, dağıtır, yeniden kurar, keşfettikçe yalnızlaşır, kendi hayatı için değil fakat hayatın anlamı için durmadan sorular sorar. Fanör pasajı evi/yuvası gibi algılar. Onun içinde gittikçe bir metaya dönüştüğünü

düşünmez. Beethoven odasından/sessizliğinden dışarı çıkmaz. Fakat düşlerin ve düşüncenin parçalayıcı gerilimiyle 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? Çünkü yaratamayan coşku öldürür!

Ünsal Oskay’ın, kapitalizmin yükselme çağıyla birlikte Baudelaire bağlamında saptadığı “sanatçının interior (*hayatın iç mekânı*) yokluğu”, günümüzde herkes için, sıradan insan için bile geçerli hale gelmiş olabilir mi? Fakat belki şu söylenebilir. Günümüz sanatçısı yok olmuş şeyin bilincinde artık. Onun iç mekânı yeraltı, 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. */Ama her ikisi de kararsız denge durumlarıdır. Çünkü bu acımasız reel yaşam koşullarında, dahası kendi benliğimizin derin anaforu içinde gözümüzü kırptığımız her an hayal gücümüzün bize küsme tehlikesi vardır.* İkisinin yokluğunda ise bu muazzam boşluğu şiddet doldurur. Şiddetin kendi koşulları içinde her zaman rasyonel bir yanı olmuştur.



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 ko-

kusunu bile gizleyen kalın kabuğuyla bir tek portakal, hem yerküreyi hem de doğadan yola çıkarak toplumsal yaşantıya denk düşen başka çağrışımlara açılmış gibi geliyor bana. 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 soyamak isteyen insan, Alex, yani bir erkek! Fakat Alex filmde en az toplumsallaşmış 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, ama tutkulu bir hayalperesttir. Yine de *(belki tam da bu nedenle)* dünyanın canlılık ateşini söndüren, coşkusunu kül eden öteki dünya inancına duyduğu öfkeyle “dindışı aydınlanmayı” simgeler. Fakat kavrayışı *(tüm yetersizliklerin, yoksunlukların üstüne)* bilgiyle aydınlanmadığı için tepkisi şiddete dönüktür. Hayal gücü onu, çarınha götürülen İsa’yı büyük bir hazla kırbaçlayan savaşı olarak resmeder. İçin için bilir: “*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 dik-

dörtgen 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 sırıyorum*), 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.

Modern hayatın gözde oyunu futbol, erkeğin bilinçaltında örtük bir imgedir. Onun doğaya hükmetme savaşında her an yenik düşeceği (ya da belki hiçbir zaman kazanamayacağı) anlamına geldiği için de hep örtük kalması gerekir. 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 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 korkularının gösterenidir. Sevgili, erkek için bir yanılısama, bir tahammül alanı değildir artık. Futbol oyunu her açıdan *absürttür*. Hele kadınlar oynamaya başladıktan sonra. Kadınlar kimin peşinden koşup duruyor ve neyi tekmeliyor, kendilerini mi? Onlara önerim bu oyunu, domalmış dikdörtgen bir topla oynamaları.

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 yaşamın her alanında yorucu etkinliklere girişmek, dişilik bilinciyle uzlaşamayacak bir tutkudur. Kadın, yaratılışındaki dişiliği hiçbir şey uğruna çiğnememelidir. İçinde yaşadığı toplum düzeni, iş alanlarına sürüklemiştir kadını. Ama kadının doğal yaratılışındaki temele uymayan, havada kalan bir gerçektir bu. Bütün yaşamlarını böyle yorucu etkinliklere adayan kadınlar, bu etkinliklerin kendi tavuksu güvenlerine, dişi yaratılışlarına aykırı olduğunu, dişilik açısından hiçbir anlam taşımadığını anlayacaklardır ergeç.” (Akşit Gök-türk, Giriş – “Anka Kuşu”)

“(…) Horozsu kadınların acıklı yanı, horozlukta horozu bile gölgede bıraktıklarını sanmalarıdır. Onlar sabahleyin var gücüyle öten horozun, öttükten sonra, meydan okuyan, kavgaya çağıran bir başka horoz çıkarmola diye durup dört bir yana kulak kesilişini göremezler. Kavg, 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-ku!su karşılıksız kalır. Ku-ku-ri-ku! İster 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 alanla-

rına 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 boşa tüketmiş olduğunu görür. Her dışının gerçek mutluluğu olan o sevimli tavuksu güven, tavukça inanç yabancısıdır 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, –filmin kahramanı bir erkek olsa bile– modern toplumdaki *kaybolmuş* kadını simgeler. Çünkü portakal dalında uslu uslu oturan portakal değildir artık, erkeğin yemek için kopardığı fakat elinden düşürdüğü ve yuvarlanıp *tıkır-tıkır* uzaklaşan (*güya kabuğunu soydurmak istemeyen*) bir portakaldır. Peki ya otomatik? Otomatik sözcüğünün içindeki alegoriyi kurcalayabilmek içinse sözcüğün İngilizce anlamını kurcalamak gerekiyor.

Clockwork: saatin mekanizması, makinesi. Saatin camından görülebilen tüm göstergelerin, 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, dahası hareket hızı akrebinkinden çok daha büyük. (*Zaten sadece isimleri düşündüğümüzde bile bu eşleme uygun sanırım, akrep doğaya, yelkovansa kültüre ait isimler.*) Saati okuyabilmemiz için doğal ki tüm göstergelere ihtiyacımız var. Zamanı sadece, ikisinin de üstünde yer alan ve koşar adım ilerleyen saniye çubuğuyla ölçebilir misiniz? Hayır! Ya sadece yelkovanla, yanılmamız kaçınılmaz! Söylemeye çalıştığım açık sanırım, hayat bi-

zim dışımızda olsa da bizimle, hep birlikte anlamlı. Fakat akrebin hareket hızı öyle yavaş ki (*doğanın kımultısızlığı sanki*) tek başına kaldığında bile bize zamanı yaklaşık olarak söyleyebiliyor, ama yaklaşık olarak, ne güzel! Bir olabilirliğin termodinamik nedenselliğinin yanında kinetiğinin söylediği şudur: 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.

*"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 deneyine yenildiğini düşünen*) kadın, bu yazının yanılsaması/çelişkisi değildir, aksine nedeni-
dir. Onun, hakikate kendi üzerinden ulaşabilme çabası ve gerçek yaşa-

mı varlığının en derininde arayışı, hayatı kavrayışındaki genişliği daha değerli ve ardında bıraktığı ipuçlarını daha anlamlı kılıyor.

Tarih boyunca erkek, toplum ve devlet tarafından kadından daima bir fazla kere iğdiş edilse de (*özgürlük yanılısamasının aracı olan erkeğe verilmiştir ve Alex'in saat gözü de bu umarsız araniş için kanar*) kısmen modernitenin kendisinin, fakat daha çok eksik ve yanlış yorumlanmasının (*hırsırla kirlenen bir bakış açısının*) sonucunda daha da bozulan toplumsal denge, erkek gibi davranmaya/düşünmeye, yaşamaya zorlanan (!), erkeğe öykünen/özenen kadını yarattı. Bu anlamsız özenti hepimize vakit kaybettiriyor. Kadın pekâlâ kendi doğası içinde (*doğasından vazgeçmeden*) birey olabilir, özgürleşebilir. Bu savaşında kadın artık erkeğin bileyi 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 düşüncesizce yüceltmek, bir çeşit tapınma bilinci ile konuşmak olmadığının farkında olmalı herkes. Tam tersidir yapmak istediğim. 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, yanılışına, dahası körlüğüne itirazım.

Karşılaştırmalı okumayı seven ya da bu yazarların yayınlandıkları ilk hallerini bilen okurlar, az önceki paragraf yanında, bir önceki bölümde Akşit Göktürk'ün *Anka Kuşu*'na (Phoenix) yazdığı Giriş yazısından yaptığım alıntılarını ve kitabın yazarı D.H. Lawrence'ın "Horozsu Kadınlar, Tavuksu Erkekler" denemesinden alıntılarını kullanarak oluşturduğum uzunca bölümün, metnin dergide yayımlanmış olan ilk halinde olduklarını, sonradan eklendiklerini fark edeceklerdir. Ne ki varoluşun tamamlanamazlığına en somut örneği oluşturur kitabın/yapıtın sonlanamazlığı. Türkçedeki ilk basımı benimle yaşıt olan ve bir sahafın rafla-

rına sıkışmış duran bu narin kitabın elime geçmesinin çok yakın bir zamana denk düşmesi, saatin hâlâ dosdoğru işlediğinin göstergesi değil yalnızca. Ondan bahsetmemi, onu kullanmamı 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...



Parlak ve Keskin Yuvarlaklar

İtişe tepişe nihayet bilgi toplumunun kucacağına geldik. Hadım edilmiş bir bilgi çeşidinin ilerleme mitosunun sancığı 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, kısıtlanmışlığından bihaber yaşayan bu aptallaş/tırıl/mış insan, duygusuzlaştırılmış vakum ortamından yapay heyecanlar damıtmaya çalışıyor. Yazık ki bilginin bu ürpertici tahakkümünü son kerteye kadar olumlayan/alkışlayan kimi filmler de, insan hayal gücünü umutsuz bir gelecek için biçimleme 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 nesnelerden elini eteğini çekmiş olsa da, hâlâ hiç zor değil!*), cansız, boş binalar, sevişmek için otoparklar, bütün bu 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 aldatmacanın içinde kaybolansa tenimize değmeden geçip giden rüzgâr ve rüzgâra karşın yaratılabilmiş 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 anında, sanat yoluyla kaybolmuşa iz göstermek, kavrulmuşa su vermek içindir. Yoksa tutku denen sönmüş ateşi, *erosu* boşaltılmış bir yaşantının külleri üzerinden, üstelik estetize edilerek yüceltilmeye 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?

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

"Yoruludum Çarli, yoruludum... Beni otele götür evlat."

KALDIĞIMIZ 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 birçoğunuz için onlar boşluk bile değil ki! Ucu sivriltilmiş oklar onlar. Rasgele fırlatılmış gibi duruyorlarsa da, affedin, yufka yürekli hedef tahtalarına saplanıyorlar çokça. Oysa amacım bu 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 kımıldamadan beklemişken, bir anda nasılsa bir adım sola çekiliversin. Sadece bir adım. 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 çok-

tandır çözükle duran ayakkabısının bağcığını bağlayıversin komik bıyıklı adam. Nihayet beklenen *tehlikeli* âşık gelsin ve birlikte, kol kola uzaklaşsınlar kara giysili adamlarla. Yanlış anlaşılmalık istemem, tehlikeli ile vurgulamaya çalıştığım aşk değil yalnızca. Hayatın bütünü, ne eksik ne fazla. Hatta bu görüntüdeki onca katil saksının, sakar amelenin ortasında tehlikeliye en az yakışan da aşk olsa gerek. Kuşkusuz öyle...

İyi de, birçoğumuz sadece güleriz *Chaplin* filmlerini izlerken. Ona durduk yerde (!) sağa bir adım attırarak, 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 sınısı? Kendi kendimize, “Yahu, neden bu adama hiçbir şey olmuyor, nasıl oluyor da her karmaşanın içinden *çabasızcı* kurtuluveriyor?” diye sorar mıyız. Sormayız, çünkü Şarlo’yu hepimiz severiz, kalbimiz hep onun tarafındadır. Doğüstü bir gücü yoktur, olağanın, gündeliğın 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 iletmeğ istediğini bu komik (*artık sadece komik sözcüğü yetmez oluyor karşılamaya*) ayrıntılarda verir. Ama bunu yaparken mesajlarını *gülüşle* sınıksı gizlediğı için, onun yapıtları tıpkı iyi romanlar, tıpkı iyi şiirler gibi, yalnızca birkaç gören göz için doyumsuz bir tatta, ateşe, kristale, suya özgü yoğunlukta ve kıskırtıcılıktadır. Denenmek içindir, kuşkusuz bunu ister.

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

Köprü Üstü Âşıkları’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, Atlantik’e gidiyoruz.” Bu kapalı imge-

leri kendi anahtarımıyla açmamış, yalnızca bir *romantiğin*, Victor Hugo'nun anahtarıyla bir parça gevşetmiştim: "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. Atlantik'e (*huzura*) ulaşmanın *su* yolu Léthé, bu yolu fark etmiş insanın kayığı da mizahtı. Daha sonra yük boşaltmak imgesini bir kılıçbalığı, Smoke'da Çekme Deneyi ile tersyüz etmiş, metallerin hayatıyla insanlarınki arasında apaçık görebildiği *paralelliği* göstermeye çalışmıştı. Kayığı delmiş, içindeki yükünü boşaltmış insanı da kayıkla beraber yeniden yüklemişti. *Su* ile... Neden? Çünkü "insan iki kişi olmaydı, en azından iki kişi." Batan kayıktaki yalnız insan kimdi peki? Kim olacak "Otomatik Alex" ti.

Tüm bunlar ya da bütün bir öykü, mizahın içindeki gizli bir bilgeliğin şiirsel imgesiydi. Her şeyin kaynağı olan 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, "meğer 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 sivirtmeye ayar 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, ısırgan otları gibi... Sıradan bir tür, 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 çabasızcı eklemlenir, uzar gider. Fakat o bunun peşinden gitmez, sadece izler. Çünkü her şey zaten hazır ve önündedir. Herkesin Atlantik’i başka başka olabilir, ama Atlantik tektir, biriciktir, adressizdir. 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. Sahihdir. Tükeneceğini düşünmeksizin sunar, sundukça çoğalacağını bilir, paylaşamayacağını ya da algılamayacağını 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 hakikatı 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, küçüm-

seyici, dahası aşığılayan 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, en iyi ihtimalle acırlar, onu anladıklarını sanıp acırlar. Oysa dürüst öğrenci Çarlı 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, olması gerektiği gibi, iki ucundan çekilen bir lastik kıvamındadır.

Oysa sonu *gerçek anlamda bir vazgeçişle* bitecek olan hafta sonu yolculuğunda, New York’ta, iki güne sığabilen deneyimler Çarlı için bir yaşam 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 kızı bir anda nüfuz ediveren uçucu şey? Öyle ki bu şey, toplumsal statülerin belirlediği katı sınırları çabasızca kaldırabiliyor, trafik kurallarının bir kereliğine ihlal 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 geçirtebilen önsezi (*ki elinde bastonuyla o sahne, doğrudan Chaplin İmgesi’ni resmeder*) ya da genç ve güzel bir kızla tango yaptırabilen bu güçlü *iletişim*, gerektiğinde ona pekâlâ bir ayıyla koyun koyuna yatabilme zevkini de tattırmış olmalıdır. İzleyen herkesin filmde mutlaka görmüş olduğu tüm bu gereksiz hatırlatmalardan sonra, albayın Çarlı’yle birlikte geçirdiği o olağanüstü yaşatıcı, keyifli ve kuştan bile hafif anların neden birdenbire kesintiye uğradığını, bu güçlü melek duyumunun neden aniden kararverdiğini sormalısınız. “Yoruldum Çarlı, yoruldum... Beni otele götür evlat”ın yanıtını...

Albayın mizah algısında istenmeyen bir *çatlak* olmalı ki, bu çatlak, hayatın derinden duyumsanan anlamına rağmen, boşunalığın 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” diye 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 düşünce-
nizin kanıtı olarak tekrarlayabilirsiniz: “Bakmayı kestiğimiz gün öldüğümüz gündür.” Hepsi doğru fakat eksik. Çünkü bünyedeki çatlak gözle görünmez. İşte Çarlı bu yüzden 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, ama 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 ancak bu duyumun *adlandırılması*, toprağı deşeleyerek defineyi gün ışığına çıkartacak kazma ise öğrencinin adıdır: Çarlı. 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. Onun oku dediğini okumamak, izleme dediğini izlemek. Beğenilerimizi bu en ünlü film eleştirmenimizle bu denli kutuplaştıran nedir, bunu ben bilemem. Hatırladığım kadarıyla, yalnızca oyunculuğu övdüğü yazısında filmin finaliyle ilgili şöyle demişti: “Aşırı sulu bir Hollywood duygusallığı ile...” Oysa Kadın Kokusu’nun finalindeki bu “vıcık-vıcık” duygusallık, Amerikan soyluluğundaki ikiyüz-

lölüğe indirilmiş bir balyoz darbesidir. Filmin oraya kadar olan bölümünde (ki zaten sonudur) yalnızca iyi oyunculuğu görürseniz, bu ses tonundan ürkersiniz elbette. Oysa kimi zaman bağırarak da gerekir. Politik bir tavır dile getirirken *bağırma*yı amaca ulaşmada çaresiz ve zalvallica bulsam da, albayın ses tonunu tam da filmin negatifindeki derin anlamdan ötürü bir fısıltı gibi algıladım. Filmin finalinde kapıldığım coşkuyu ve bana insanca gözyaşı döktüren taşkınlığı, biz Türklerde çok eğreti duran marazlı duygusallığıma veriniz. 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!”

Bu dizede Baudelaire, aşırı bir şeyi aşırı bir ağzısıklıkla ifade eder. Bu dizeyi benzerleriyle karıştırılamayacak 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; duyuşal 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



AÇIK
OKUMA

“Herkesin içinde bir melek vardır. Melekler zahmetsiz yaşarlar. Zahmetli olan, içimizdeki meleği bulup çıkarmaktır. Bunun yollarından biri mizah, yani soyunmaktır. Melek 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...”

Bu kitap, *Ucuz Roman*, *Köprü Üstü Âşıkları*, *Duman*, *Otomatik Portakal* ve *Kadın Kokusu* üzerinden, görüntülerin ve hikâyelerin içinde beliren **melek/mizah duyumunun** izlerini, izdüşümlerini ortaya koyarken, hayatı zahmetsiz kılan bu şaşırtıcı duyumun dilde ve yaşamdaki karşılıklarını görünür kılıyor.



AÇIK OKUMA
suatkemal.work

