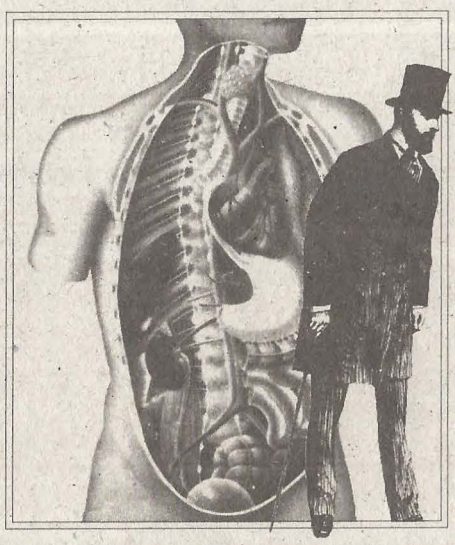
Gilbert Adair

POSTMODERNCİ KAPIYI İKİ KERE ÇALAR



İletişim



İLETİŞİM
Gilbert Adair POSTMODERNCİ KAPIYI İKİ KERE ÇALAR

GILBERT ADAIR • **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**

İletişim Yayınları 230 • Bugünün Kitapları 24
ISBN 975-470-373-6

1. BASKI ©İletişim Yayıncılık A. Ş. Ekim 1993

KAPAK Ümit Kıvanç
DİZGİ Remzi Abbas
UYGULAMA Filiz Burhan
DÜZELTİ Süleyman Talay
KAPAK BASKISI Ayhan Matbaası
İÇ BASKI ve CİLT Şefik Matbaası

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No. 7 34400 Cağaloğlu İstanbul
Tel. 516 22 60-61-62 • Fax: 516 12 58

GILBERT ADAIR

Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar

ÇEVİREN Nazım Dikbaş



iletişim

İÇİNDEKİLER

Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar **7**
Herkesin Hikâyesi **43**
Tarihin Fotoğrafik Hafızası **48**
Bir Sehbaüstü Kitabına Bakmanın Sekiz Yolu **52**
Çakmaktaşlar **57**
Uygunsuz Pozlar **61**
Savaş Filmleri ve Film Savaşları **65**
Körfez Savaşı Gerçekten Oldu mu? **70**
Biri Terliyor, Öteki Kuru **74**
Terminatorlar **78**
Televizyon ve Tişört **82**
Benetton ve Tanrı **86**
Sigara Tiryakileri Gizli Örgütü **90**
Kısır Eleştirmen **94**
Shakespeare'in İlk On Beş Dakikası **98**
Kimseye Mutlu Deme **103**
Pop Gruplarının İsimleri Üzerine **107**
Andy Warhol **111**
Van Gogh **115**
James Dean, James Dean, Sinemateklere Geri Dön! **120**
Büyüklenmeli Hayaller **124**
Erkekler Ne İstiyor? **128**
Bir Z ve İki Sıfır - Greenaway'e de Bir Sıfır **133**
Tardis Doktrini **138**
Çocukluğun Yüce Şairi **143**
Konulu Bir Park Üzerine Çeşitlemeler **148**

Postmodernci kapıyı iki kere çalar

'Böyle salon salon dolaşmaya nasıl da katlanıyorsun?' 'Katlanmak da söz mü? Bundan daha eğlenceli ne olabilir? Sabahları okuyorum: olanı biteni bilmek gerek, Allaha şükür öyle bir işim var ki daireye hiç uğramasam da oluyor. Haftada iki defa uğrarım, Genel Müdür'le yemek yerim, sonra da uzun zamandır görmediğim birkaç kişiyi ziyaret ederim. Rus veya Fransız tiyatrosuna yeni bir aktris gelir... Nihayet opera mevsimi başlar, abone olurum. Şimdi ise âşıkım... Yaz geldi, Mişa'ya izin verecekler. Değişiklik olsun diye onların köyüne gideceğiz. Av var, pek hoş komşuları var, kır baloları var. Lidya ile ormanlarda gezeceğiz, sandala bineceğiz, çiçekler toplayacağız...' Volkov 'Ah!' diye bağırarak, fırıl fırıl döndü. 'Haydi, şimdilik Allahaısmarladık, kaçıyorum.' Bunu söylerken tozlu aynada boyunu bosunu görmeye çalışıyor, bir türlü göremiyordu.*

Oblomov

Bu kitabın kahramanı birinci tekil şahıs olduğuna göre, belki giriş yazısına kişisel bir anekdotla başlamak uygun olur. Birkaç yıl önce **Washington Post** gazetesinin sinema eleştirmenliğine 'getirilmem' sözkonusu olduğunda, bir ön görüşme için (hatırladığım kadarıyla parası onların

(*) Sabahattin Eyüboğlu / Erol Güney çevirisi, Sosyal Yayınları, Ekim 1983.

değil, benim cebimden çıkacak bir biletle) Washington'a uçup uçmamak konusunda acele karar vermem gerekti. Aslında bu iş teklifi, başta ağzıma düşüveren pişmiş armut gibiydi, pişmiş armut gibi, çünkü daha en başından, neye karar verirsem vereyim, bir zaman sonra ağzımın yanacağından şüphelenmekten kendimi alamıyordum. Kendi de sinema eleştirmeni olan bir arkadaşımla, işi gerçekten isteyip istemediğim konusunda uzun bir tartışmaya girdiğimizi açık seçik hatırlıyorum. Başvurma konusunda bile itirazımın sebebi tamamıyla özneldi: Kültürü neredeyse tamamen siyasî olan Washington'da oturan kimseyi tanımıyordum. Arkadaşım ise, **Washington Post**'ın dünyanın en prestijli gazetelerinden biri olduğunu söyleyerek karşılık verdi bana (Ah Bernstein ve Woodward! Ah Hoffman ve Redford!).* Ayrıca şehrin de bir operası, tiyatroları, müzeleri, galerileri, sinemaları, konser salonları ve dolaşıp keyifle raflarını karıştırabileceğim bir sürü kitapçısı olduğunu da belirtmeden geçmedi. Beyaz Saray'ı ve Lincoln Anıtı'nı unutma! (diye eklemek geldi içimden) Çünkü onun söylediklerinin mantığında, tartışmamız sırasında ne olduğunu tam çıkaramadığım bir yanlış olduğunu biliyordum. Ancak, teklifi teşekkür ederek reddetmeden önce geçirdiğim uzun ve uykusuz gecelerden biri olan o günün gecesi çok geç saatlerde anladım bu yanlışın ne olduğunu. Kültürün *sosyolojisi* diyebileceğimiz bir şeydeydi bu kusur. Evet,

(*) Watergate skandalına, onu ortaya çıkaran gazetecilere ve onları sinemada canlandıran oyunculara atıf. (ç.n.)

elbette, eninde sonunda bir başkent, Washington'ın operalar, tiyatrolar, müzeler, galeriler, sinemalar, konser salonları ve kitapçılar açısından zengin olması doğal, dedim kendi kendime, ama bütün bu yerlerin kültürle ne ilgisi var? Bunlar, benim taşınma telaşıma, sosyo-kültürel anlamda yerimden edilmeme bir çözüm olmamakla kalmıyordu -kendimi Oblomov'un meşgul arkadaşı Volkov gibi, pazartesi gecesi operaya, salı tiyatroya gidip, çarşamba Nicholas Baker'ın yeni romanını okuyup, perşembe bir galeri açılışına konuk olup, cuma günü de Sunset Boulevard piyesinin açılışına yetişirken ve bu tempoyu aylar boyunca sürdürmeye çalışırken hayal edemiyordum doğrusu- bunlar, kültürün ne olduğu ve nasıl işlediği (kültürün 'işlediği' söylenebilirse) konusunda artık acınacak derecede modası geçmiş hatta terkedilmiş bir düşünceyi özetliyor gibi geliyorlardı bana.

Arkadaşımın imâ ettiğini düşündüğüm şey şuydu: benim gibi kendini çok-okumuş, çok-bilgilenmiş sayarak böbürlenen, hem estetik hem entelektüel alıştırmalar yapması hem gerekli hem de uygun olan birisi için, salt böyle yerlerin varlığı ve o alıştırma gereksiniminin tatmini için sağladıkları fırsat, şehrin kültürel zenginliğinin ve inandırıcılığının kanıtı olmaya yetiyordu. Eğer arkadaşım buna inanıyorsa, zamanın epey gerisinde kalmış olduğu ortadaydı. Kültüre sadece galerilerde ve operalarda, tiyatrolarda ve kitapçılarda, sinemalarda ve müzelerde rastlanabileceğini ileri süren fikrin inandırıcılığı çoktan geçti. Bu ülkede yayınlanan ve kendine gazete diyen her gazete, son kitaplar, oyunlar, filmler, konserler ve ser-

gilerin yanı sıra, pop müzik, caz, çoksatan romanlar, televizyon, tasarım, reklamcılık ve genelde medya hakkındaki yazılara yer veriyor ancak yumruğuna tükürmüş muhafazakârlar (ki, doğrusu ya, hâlâ varlar), gerçekten 'sanat' olsun veya olmasınlar, bunları bugün 'kültür' diye adlandırdığımız şeyin bir parçası olarak tanımayı reddetmeye devam ediyorlar. Ben aslında bu işi onlardan bile daha öteye götürmek istiyorum. Ciddi olarak öne sürmek istediğim şey şu: sanat ve kültür onları kavrayageldiğimiz şekilleriyle eşanlamlı olmaktan veya aynı alanı paylaşmaktan öyle uzaklar ki, onları birbirlerinden tamamıyla bağimsız varlıklar olarak ele almamız gerekir. Dolayısıyla kültür; *sanatın bittiği yerde başlar ve sanatın başladığı yerde sona erer.*

Kültür, Tanrı ve politika gibi, 'heryerde'dir -tek kurtarılmış bölge, belki de, geleneksel anlamda kültürün en doğrudan ve meşru dışavurumu olarak kabul edilen sanat eserinin kendisi. Evinde Anita Brookner'ın bir romanını okuyan veya tiyatroda Harold Pinter'ın bir oyununu seyreden veya Tate Galerisi'nde Francis Bacon'ın **Çığlık Atan Papalar** serisinden bir tabloya bakan birey, o sınırlı saniyede bence kültürel bir deneyim yaşamamaktadır. Sanat eseri ancak maddileştirildiğinde, dışsallaştırıldığında, hakkında düşünüldüğünde ve konuşulduğunda, iletişim ağında yer aldığında ve paylaşıldığında benim 'kültür ürünü' olarak tanımladığım şey haline gelir. Bu çerçevede kültür *uygulamalı* sanattır, 'uygulamalı matematik' deyiminde kullanıldığı anlamla. Bu iki kavram arasındaki fark, başta çelişkili de olsa, yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Kültür dışa dönüktür, sanat içine

dönük. Kültür, tanımı itibariyle, kitleye açık ve ona yöneliktir; sanat ise bir galerinin, bir tiyatronun, bir sinema salonunun içinde bile, kişisel bir mesele, *bire-bir* bir karşılaşmadır. (Böyle yerlerde istenen ortamı yaratmak için ışık daima filtre edilir, azaltılır veya tamamen söndürülür.) Kültür, sürekli ve çoğulcu bir söyleme, hareketli, hummalı ve sabırsız bir fısıltıya dayanır; sanat ise izleyicisinden sessizlik ve sabır ister. Kültür (kaçınılmaz bir şekilde) evrilir, sanat ise dayanır (veya tükenir). Dolayısıyla beni Washington'da bekleyen de, yine tiyatroları, müzeleri, galerileri, sinemaları, konser salonları ve kitapçılarıyla belli bir sayıda özel ve (kimbilir?) ruhumu derinden etkileyecek estetik deneyimdi, ama şehrin, daha önce söylemiş olduğum gibi siyasî olan, gerçek kültüründen tamamıyla dışlanacaktım.

Belki en uygun paralellik, siyasî bir kampanyayla kurulabilir -mesela bir genel seçim için düzenlenen kampanyayla. Yasal olarak belirlenmiş yirmi bir gün boyunca seçim söyleminin gürültüsüne, artık tamamıyla medyaya bağımlı hale gelmiş olan *kültürüne* maruz kalıyoruz, mitinglerine, fotoğraf çekimlerine, şamatasına, basın toplantılarına, partilerin siyasî yayınlarına ve kamuoyu araştırmalarına. (Kamuoyu yoklamaları, söylem hakkında bir söylem, başka yerde söylenmiş ve düşünülmüş olan hakkında kendine-dönüşlü bir yorum, bir *meta*-söylem kuruyorlar, ve bugünlerde artık bir meta-meta söylemi, 'kamuoyu yoklamaları yoklaması' adı verilen şeyi de üretmeye başladılar: seçimler bile ne kadar postmodern bir hal aldı!) Sonra, uzun bir bekleyişin arkasından seçim günü geliyor ve kendimizi bir odacığın

içinde buluveriyoruz. Her şey, söylem, meta-söylem, *meta*-meta-söylem, bu yansız saf formalite anına, biri dışında bütün seçeneklerin anlamlarını yitirecekleri gebe bir şimdiki zamana odaklanmış durumda. Ve eğer tüm politik faaliyetimiz bu ana yönelikmiş gibi gözüküyorsa da, kendimize, demokratik sürecin doruğu ve düğüm noktası olduğu sanılan oy verme işlemini, *on yılda ancak iki kez gerçekleştirdiğimizi* hatırlatmamız gerekir. Seçim aralarındaki o uzun hareketsiz yıllar, çoğumuz için politika hakkında konuşmak, düşünmek ve bir şeyler okumak anlamına geliyor -*başka bir şey değil.* Ülkenin siyasî hayatına duyduğumuz ilgiyi körükleyen beş yılda bir katıldığımız o acıklı oy verme işlemi değil. Aksine, ülkenin siyasî hayatına duyduğumuz yukarıda da anılan ilgi, kişiliklere, konuşmalara, skandallara, sızdırılan belgelere, hükümet değişikliklerine ve tabiî ki, son olarak da olsa, ünlü 'mesele'lere duyduğumuz kitlesel bir ilgidir bizi (bazılarımızı) neticede oy vermeye yönelten.

Aynı şey, çok farklı bir zaman boyutunda da olsa, sanat için de geçerli. Bu açıdan kültür, sanatların tanıtıldığı sürekli bir kampanya olarak tanımlanabilir. Fark, oyumuzun sadece üç değil, yüzlerce ilgili 'parti'; yani çoğunluğu teminatlarını yitirmeye mahkum romancılar, tiyatro yazarları, besteciler, ressamlar, yönetmenler, tarafından isteniyor olması. Dolayısıyla kültürel okuryazarlık da, bir kitap okuma, roman ve şiir okuma, tiyatroya, sinemaya, konserlere ve müzelere gitme meselesi, bir *oy verme meselesi* değil, -ki çoğumuz bunu, demin de söylediğim gibi çok ender yapıyoruz- aksine bu tür okur-yazarlık, bu ortamlarda her an olup bitenlerin ne

kadar farkında olduğumuzla, yani son kitapların konularını, eğer varsa sebep oldukları tartışmaları, bahsedilen ürünlerin birbirleriyle nasıl bir ilişkisi olduğunu ve zamanın ruhunu yansıtıp yansıtmadıklarını bilmekle, ödül kazanmış kitap ve film ve oyunları tanımakla ve bu ödüllerin gerek verenleri gerek alanları nasıl etkilediğini bilmekle ilgili bir mesele. Ödüller, festivaller, dergi incelemeleri, gazete eleştirileri, biyografiler, çoksatan listeleri, anketler, izleyici kitlenin huzurunda gerçekleşen aile kavgaları, galalar, sanat eseri hırsızlığı davaları, skandallar, şahsi 'orada bulunma'lar, röportajlar, ölüm dolayısıyla anmalar, antolojiler, manifestolar, okuma günleri, imza günleri, televizyon programları -bu, yani titiz eleştirmenlerin her tür gerçek kültüre temelde zıt olarak niteleyip hor gördükleri (çoğu özel ortamlarda işi aşağılamaya kadar vardırır) hemen hemen her şey, günümüz kültürünü oluşturan öğeler bunlar işte. Colette, bir keresinde, büyük eserlerin bir hale yaydıklarını, bu yüzden onları okumasak da olacağını söylemişti. Ben de bu teorinin doğruluğunu sınamak için bu makalenin başında Oblomov'dan bir alıntı yaptım. Çünkü, Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar isminde bir kitabı okuyan birisinin, Gonçarov'un kitabından bir satır dahi okumamış da olsa, Oblomov'un kim olduğunu bilmemesinin mümkün olmadığından emindim - ya, onun on dokuzuncu yüzyıl Rus romanındaki 'gereksiz adam'ın kişileştirmesi olduğunu öğrenmiş olduklarını, ya da, kulaktan dolma bilgilerle, onu hiç yataktan çıkmamasıyla ünlü bir Rus aristokratı olarak tanıdıklarını biliyordum. Gonçarov'un klasik (daha doğrusu biraz hayalkırıklığı

yaratsa da) romanını keşfetmek zevkinden mahrum kalınacağı gözönünde tutulmazsa, belki insanın tüm bilmesi gereken de bu, günümüzde insanın ilgisini çekecek ne kadar çok şey olup bittiği düşünülürse. Kısacası her kültürlü insanın, her *culturatus*un, eğer kültürel söylemin bir parçası olmak istiyorsa, Oblomov'un kim olduğunu bilmesi gerekir; ama kimse onu 'Gonçarov' ismini hatırlayamadığı veya romanı baştan sona okumadığı için dışlamayacaktır. Eser etrafındaki haleyi yaymıştır bir kere.

Bu düşünce kulağa akla sığmaz bir cahillik ve zevksizlik gibi geliyor ama hepimiz doğru olduğunu biliyoruz. Okunacak, görülecek ve dinlenecek o kadar çok şey varken Gonçarov'un Oblomov'unu okumak, insanın on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sının ve belki tüm Rusya'nın (eğer öyle bir şey varsa) ruhuna nüfuz etmesini sağlayabilir, insanı belki 'daha iyi bir insan' yapar, 'daha çok okumuş' bir insan yapacağı ise kesin, ama insanı belli belirsiz bir değişim dışında daha kültürlü bir insan yapmaz. Artık medya da, gönderdiklerini alabilecek şekilde düzenlenmiş her eve bu 'hale'leri pompalayacak donanıma sahip olduğundan, bu belirleme sadece klasikler için değil, neredeyse her kitap ve aynı zamanda her oyun, film, opera ve gösteri için de geçerli.

Biz *culturatuslar*, neredeyse her gün, çılgınca bir heyecan içerisindeki eleştirmenlerin saldırısına uğruyoruz. 'Aman kaçırmayın!' diye bağırıyorlar bize. 'Dilenin, satın alın, ödünç alın, olmazsa çalın ama mutlaka bir yerden bir bilet bulun!' veya 'Eğer bu sene tek bir roman okuyacaksanız, bu (mesela) Time's Arrow/Zamanın Oku

olsun!' Biz de bu içtenliğin ısısını tam olarak ölçüyor, soğukkanlılıkla, belki ancak yarı bir bilinçlilikle imâlarını sindiriyoruz, ve aynı soğukkanlılık, hatta aynı yarı-bilinçlilikle asla kaçırılmaması gereken her şeyi kaçırmaya devam ediyoruz. Ne dileniyoruz, ne ödünç alıyoruz, ne de hırsızlık yapıyoruz, yüzde doksan dokuzumuz bir bilet bile almıyoruz. Herkesin ve eleştirmenlerin kendilerinin de bildiği üzere, (ben de elbette alay ettiğim şifrelenmiş içtenliğin harfiyen uyulması gereken bir emir olmadığını, sonuçta az çok kolayca ağızdan ağıza aktarılabilir bir retorik olduğunu biliyorum) okuyucuların büyük çoğunluğu, kendilerine tavsiye edilen romanların, oyunların, filmlerin, operaların, konserlerin ve gösterilerin büyük çoğunluğunu kaçırıyorlar. Colette'in dediğine bakmayın, klasikleri okumak tam anlamıyla 'gereksiz' olmayabilir. (Sonuçta istediğimiz her şeyi okumakta serbestiz; nasıl, oldukça çelişkili bir ifade de olsa, gönlümüzce sevmemekte serbest olduğumuz gibi.) Ama günümüzde kültürlü olmak, her şeyden çok günümüz sanat ve fikirler tarihi içerisinde anlamlı ve üretici bağlantılar kurabilmek, tarihin sürekli olarak değişen entelektüel ve ideolojik akımlardan oluştuğu bilincine sahip olmak ve, eski şakaya parak bir cilâ atmak gerekirse, bütün kitapları değil, bütün eleştirileri okumak anlamına geliyor.

Hipergerçeklikte Yolculuklar adlı kitabında yayınlanan bir makalesinde, Umberto Eco 'spor muhabbeti' adını verdiği şeye bir gönderme yaparak, hemen hemen aynı şeyleri öne sürmüştü:

Öyleyse günümüzde spor, temelde spor basınının kendi

içindeki bir tartışma. Gerçek spor, bundan çok uzaklarda bir yerde, hiç olmasa da olur gibi bir şey. Meksika hükümetiyle Olimpiyat komitesi başkanı Avery Brundage arasında şeytanî bir kumpas kurulsa ve dünyanın bütün TV kanallarının da işbirliğiyle Olimpiyatlar gerçekleştirilmese, ama karşılaşmalar kurgusal imgeler sayesinde günlere ve saatlere bölünmüş uygun bir program çerçevesinde yayınlansa, uluslararası spor sisteminde hiçbir şey değişmez, spor meraklıları da kendilerini hiçbir şekilde aldatılmış hissetmezler. Dolayısıyla sporun, bir faaliyet olarak varlığı sona ermiş durumda, veya sadece ekonomik sebeplerden dolayı varlığını sürdürüyor (çünkü bir atleti koşturmak, oyuncuların koşuyormuş gibi yaptıkları bir film yaratmaktan daha ucuz); ve artık sadece spor hakkındaki muhabbetin muhabbeti var.

Aynı şekilde, bu ülkedeki sanat dalları da, *temelde kültür endüstrisini beslemek* ve kültürel söylemin kitleselliğini sürekli yenilenen ve potansiyel olarak tüketilemeyecek bir göndermeler yığınağıyla süslemek için mevcutlar. Eco'nun tuhaf entrika fantazisini bu ülkeye uygularsak, -bu ülkedeki insanların çoğunluğu, hatta kendilerini kültürlü sayanlar için bile, kaçırmamaları emredilen oyunlar, filmler, operalar, konserler ve kitapların tamamıyla hayalî varlıklar, mesleği kültür endüstrisini yağlamak ve etkili kılmak olanlar tarafından üretilmiş kurgular olmaları bir nebze olsun değişiklik yaratmayacaktır.

Gerçek şu ki, çoğu insan eleştiri yazılarını neyi görmeleri gerektiğini öğrenmek için değil, başkalarının ne gördüğünü öğrenmek için takip ediyor. Çünkü Howard

Brenton'ın bir oyununu görmeye, Penelope Lively'nin bir romanını okumaya veya Henry Moore'ın bir heykel sergisini gezmeye cesaret eden her bireye karşılık, bu eserlerle tanışıklıkları, -kendi amaçlarına yetecek bir tanışıklık- medya tarafından yayılan haleden kaynaklanan bin kişi var. Bu bin kişi 'eleştiri okuyucuları' olarak hor görülmeyi hak ediyorlar, ama onlar arasında çoğu zaman biz de varız.

Kültür, toplumun tarihinde değişken bir an, kendi kendine çoğalan, kendi kendini sürdüren bir bağlantılar şebekesi, sonsuza dek genişleyebilecek bir bağlantısız ilişkiler alanı. Sayısız örnekten birini seçelim: Martin Amis'in daha önce de andığım kitabı. **Time's Arrow/** Zamanın Oku, bir kısa roman, tartışmalı da olsa fevkalade güzel- konusu toplama kampındaki bir Alman cerrahının akla gelmeyecek yarı-tıbbî deneyler gerçekleştirdikten sonra sahte bir kimlik altında ABD'ye kaçması. Onu günümüz kurgu romanının sıradan örnekleri arasında öne çıkartan ise elbette, romanın ters, anti-kronolojik bir sırayla yazılmış olması. Ama *culturatus* için bu okumanın ötesinde, ya da öncesinde, veya bu okuma hiç olmaksızın gerçekleştirilebilecek alternatif bir 'okuma' da sözkonusu. Fransızların *l'air du temps*, İngilizlerin *zeitgeist* dedikleri içinde bulunulan kültürel anın belirgin bir ürünü konumundan da çok, metnin (ki son zamanlardaki bütün eleştirel yöntemler, anlaşılması için dış bir biyografik öğenin bilinmesi gerekmediği konusunda fikir birliğine varmış durumdalar) kendisinden, **Time's** Arrow/Zaman Oku'nun sanat olarak değil kültür olarak, bir metin olarak değil bir olay olarak okunmasını

zenginleştirecek bir seri takip ve tahmin yolu ayrılıyor.

Bu yollardan biri yazarın kimliğinden çıkıyor ve onun kendi kuşağının en sözü edilen romancısı olmasını, 'somurtkan bir velet'i andıran yakışıklılığını, Booker Ödülü'nü bir türlü (ve belki de hakkı yenildiği için) kazanamamasını ve kendisi kadar ünlü babasını vs. kapsıyor. Bütün bu faktörler kendilerine tâbî başka sokaklar oluşturuyorular, bazıları ana caddeler, azımsanamayacak kadarı da çıkmaz sokaklar. Hiç tükenmeyeceğe benzeyen bir stoktan belki Amis'in aynı düzeydeki rakiplerinin, yani Barnes, McEwan, Ackroyd ve diğerlerinin karşılaştırılmasını, geleneksel Amerikan üslubunun onun eserleri üzerindeki etkilerini; babası Kingsley Amis'in kariyerini, muhafazakâr görüşlerini ve o genel 'Yaşlı Şeytan' tutuculuğunu; Booker Ödülü'nün tarihini ve Goncourt ödülüyle olan ilişkisini örnek verebiliriz. Romanın kurgusunun kronolojik olarak ters olmasından da başka bir yol tutturulabilir. Bu sadece bir numara mı, ('Kitabı okumadım ama sonunu öğrenmek için ilk sayfasına bir göz attım!') yoksa bir eleştirmenin öne sürdüğü üzere, Yahudi Soykırımı'nı bambaşka bir açıdan görmemizi mi sağlıyor? Peki şimdi bu ne anlama geliyor? Yahudi Soykırımı'nın bayatladığı anlamına mı? Hatta toplama kampları hakkındaki bütün kurgusal anlatıların toplandığı bir anıt kabir (bu şartlar altında nazik bir kelime seçimi) mi yapmalı? Ve şüphesiz 'doğru politik tavırlılık' tartışmaları... ve... ve... ve... ve...

Bu, hoşbeş düşkünü olarak nitelenen sınıfların bir savunması gibi gelebilir kulağa, (ayrıca niye olmasın?

'hoşbeş', tamamıyla ikiyüzlü bir kelime, ve eylemin konuşma karşısında her yüceltilişinde örtük bir terörizm tehdidi vardır) ama günümüz kültürünün söylemi aynen bu biçimde işliyor, ve görülebileceği gibi temel dayanağı da kitlesellik, karşılıklı konuşma. Elbette insanın, bir yerde Salman Rüşdü'nün verdiği adla, bütün bu 'gürültü'ye kulağını tıkamak istemesi mümkün, hatta övgüye değer, ama *bu* gürültü kültürel kitlenin uğultusu -bir Fransız tarihçinin, Marc Fumaroli'nin *la rap culture*, rap-kültür adını verdiği şey.

Salman Rüşdü, tam isabet. Eğer sizce Amis, Barnes veya Ackroyd'ın yeni bir kitabının neden olduğu hummalı tartışmalar rahatsız edecek ölçüde dedikoduyu andırıyorsa, (ayrıca niye olmasın? Dedikodu hiç kuşku yok ki, insan ruhunun sağlığı için en az oyun kadar gerekli olup bir büro, fabrika ya da herhangi bir işyerinin temel 'kültür'ünü oluşturur) zamanımızın kuşkusuz en önemli kültürel olayı olan Şeytan Ayetleri'ni bir düşünün. Rüşdü'nün kendisine karşı çıkanlardan, tekrar tekrar hem kendisi hem de romanı yargılamadan (kelimenin tam anlamıyla) önce metnin kendisine dönmelerini istemesi anlaşılabilir bir şey. Rüşdü, **Observer** gazetesine, 'Bir kitabın okunmadan yargılanmasının alışılmamış bir durum olduğunu düşünmüyorum, ama bu yargılama daha önce hiç bu boyutlarda gerçekleşmemişti. Kitabın bu derece gürültü patırtıya boğulacağını tahmin etmemiştim. İnsanlar, hakkında bir yargıya varmak için kitabı gerçekten okumalarının şart olmadığı sonucuna vardılar' demişti. Haklı. Ben, kitabı 'okunamayacak kadar kötü' olarak niteleyerek bir kenara atan ama kendilerine so-

rulduğunda kitabı okumadıklarını oldukça yüzsüzce itiraf eden tanıdıklarımdan iyiden iyiye rahatsız olunca, (gecikmeli olarak) okudum **Şeytan Ayetleri**'ni. Bu işin kaçamağı yok: **Şeytan Ayetleri** *veya herhangi başka bir edebiyat eseri hakkında bir yargıya varabilmek için* önce onu okumak gerekir.

Ancak kültür, benim bu kelimeyi şimdiye kadar kullanmış olduğum bağlamda, yargılarla ancak dolaylı olarak ilgilidir. Roman, Rüşdü olayını çevreleyen söylemin hâlâ, doğal olarak önemli bir parçasıysa da, yine de artık ne yazık ki ne en çarpıcı, ne de en önemli parçası. Yayınlanmasıyla birlikte ortaya çıkan tartışmalar -bireyin konuşma ve fikir özgürlüğünün dokunulmazlığı, dinî azınlıklara uygulanış biçimleri açısından bu ülkenin dine küfürle ilgili yasaları, mevcut İngiliz hükümetinin İran hükümeti karşısındaki ikiyüzlülüğü, fetvanın verilmesinden sonra kitabın kâğıt ciltli ucuz baskısının yapılmasının akıllıca olup olmadığı- ancak, Şeytan Ayetleri'nin değil, skandalın patladığı 1989'dan beri yazılan sayısız makalenin, öne sürülen iddiaların ve yapılan tartışmaların okunmasıyla mümkün. Romanda, muhafazakâr Müslümanların tepki göstermesine sebep olan şeyin tam olarak ne olduğunu anlamak bile (Batılı, Müslüman olmayan okuyucu için) mevcut bilgilerle mümkün değil, eğer insan Kuran'ı ve konuyla ilgili diğer kutsal metinleri okumayı göze almıyorsa. Bunların okunması sırasında bile bilgilenme ve dolayısıyla kavrama, ancak ikincil veya 'kültürel' okumaların yapılmasıyla mümkün olabilir.

Bunu derken Rüşdü'nün durumunun dehşetini ve uğradığı adaletsizliği azımsamak veya Şeytan Ayetleri'nin

önce kendisinden kaynaklanan bir tartışma yaratıp, sonra o kendi yarattığı tartışmanın karmaşasından sıyrılıveren bir şaşırtmaca azmanı olduğunu da imâ etmek istemiyorum- amacım sadece romanın bir olaya evrilip, 'kültürleştirildiğini' söylemek. Demek ki, sanatçıları veya 'kişilikleri' medyanın pışpışlanan veya hırpalanan sevgililerine dönüştüren, onların kültürel tartışmaların aracı veya kileri olarak taşıdıkları değerler. Çünkü onlar, sanatın sınırları içerisinde başardıkları ne olursa olsun, kültürel akımların da kaçınılmaz bir şekilde 'iyi' veya 'kötü' yönlendiricileri durumuna düşüyorlar. Mesela, Nigel Kennedy. O kendine özgü üslubu benimsediğinden beri Kennedy, 'iyi' bir yönlendirici olmayı kesinlikle başardı. Kişiliği çevresinde hâlâ süren ve müzikseverlerle, 'müzik hakkında pek bir şey bilmeyen ama bir şeyden hoşlandılar mı hoşlanan'ları karşı karşıya getiren polemik, yeterince temel bir tartışma. Peki Kennedy klasik müziğe faydalı mı, zararlı mı; başka türlü onlarla karşılaşmayacak olanlara Vivaldi ve Brahms'ın ebedi simetri ve huzurunu tanıttığı için yararlı mı, yoksa sadece kendi çalışının kalitesini değil, çiğ kitlesel imajını çevreleyen 'gürültü'den çıkan müziğin kalitesini de gargaraya getirdiği için zararlı mı? Hemen tartışmaya girmeden önce, Kennedy'nin bu sorunun ortaya atılmasını sağladığı için faydalı olduğu söylenebilir, çünkü her albümünün piyasaya çıkışıyla klasik müziğin kim ve ne için olduğu konusunda bir tartışma başlatmayı başardı. Kısacası kendi yaş, yetenek ve tecrübesindeki diğer tüm sanatçılardan çok daha fazla sinyal yolluyor, elit ve popüler kültürle, stadyumlarda sahnelenen **Aida ve Carmen** yapımlarıyla, Kiri te Kanawa

ve Placido Domingo'nun hızla operet ve müzikal komedilere kaymalarıyla, Pavarotti'nin Hyde Park gösterisiyle, 'Nessun Dorma'nın Dünya Kupası'nı temsil edecek şarkı olarak seçilmesiyle, **Pasifik Üvertürleri**'nin İngiliz Ulusal Operası'nda ve Guys **and Dolls**/Herifler ve Bebekler'in Ulusal Tiyatro'da sahnelenmesinin meşruluğuyla ilgili sinyaller.

Eğer Nigel Kennedy'nin bir önemi varsa, bu da iyi ya da kötü *önem üretmesinden.* Kennedy anlam üretiyor. O, sadece kişiliğin kışkırtması sayesinde birçok sofu ve dışa kapalı kültürel önyargının sorgulanmasını sağladı. Onun adı çevresinde dönen tartışmalar müziğin kendisinden daha 'fazla' veya daha 'az' zenginleştirici değiller (böyle bir karşılaştırma yapmaya kalkışmak bile saçma olurdu), ama yine de 'zenginleştirici' oldukları reddedilemez.

Başarılı bir kültür tartışması yönlendiricisinin bağımsız bir birey, herkesin hayran olduğu bir 'deha', bir 'yıldız' olması şart değil. Bir kitap, bir film (Basic Instinct/Temel İçgüdü), bir ünvan verme (Ian McKellan'a 'Sir' ünvanı verilmesi), bir skandal (Jacques Derrida'ya Cambridge'den fahri derece verilmesi), bir kurum veya bir tartışma (mesela yakın zamanda gerçekleşen ve elitist ve popülist kültürlerin erdemlerinin, kırmızı köşede John Keats, mavi köşede Bob Dylan tarafından savunulduğu polemik) da kültürel tartışmalarda 'yönlendirici' olabilirler.

Tartışmalar tartışılıyor, görüşmeler görüşülüyor, sorular soruluyor. Bu ülkede şu anda geçerlilikte olan kültürel söylemin postmodernist bir kendine-göndermeci tarafı var, bu da uygun- uygun çünkü kültürümüz tam

da şimdi toplumsal tarihinin postmodern anını aşmakta. Pek az 'izm' postmodernizm kadar duraksama ve şüphe uyandırdı, kuşkusuz, zaten hakkında yeterince tartışmanın yapıldığı bir kelime olan 'modern'in birbirinden şüpheli birer ön-ek ve son-ek arasında sıkıştırılmış olmasından dolayı. Peki, ilk ortaya çıktığı yetmişlerin başından bu yana bu kelimeye yorum getiren sayısız kuram, model ve açıklamanın ışığında, bu an gerçekten neyi imliyor?

Umberto Eco'nun, çoksatan romanının oluşumunu açıklamak için yazdığı kısa ve aydınlatıcı bir makale olan 'Gülün Adı Üzerine'de, postmodernizm hakkında esprili bir alegori bulabilirsiniz. Makalede postmodernist kişinin tavrını 'çok kültürlü bir kadını seven ama ona, kadın bu sözlerin daha önce Barbara Cartland tarafından yazıldığını bildiği için (ve kendisi kadının bunu bildiğini bildiği için) "seni çılgınca seviyorum" diyemeyen' bir insanın tavrı olarak tanımlıyor. 'Yine de' diye devam ediyor Eco, 'bir çözüm var. "Barbara Cartland'ın da yazageldiği gibi, seni çılgınca seviyorum" diyebilir adam. Bu noktada adam, sahte masumiyeti reddedebilir, ve artık masumca konuşmanın mümkün olmadığını açıkça söylerse, sonuçta kadına söylemek istediğini söylemiş olacaktır; onu sevdiğini, ama masumiyetin yitirildiği bir çağda sevdiğini. Eğer kadın da bu mantığı kabul ederse, sonuçta yine de kendisine ilân-ı aşk edilmiş olacaktır.'

Eco-lojinin bu kendine özgü örneğinin de ortaya koyduğu üzere, öyle gözüküyor ki postmodernist gülün adı 'alıntı'. Ama postmodernizmin sadece kültürel değil politik ve toplumsal imâlarını da anlamayı uman ve hâlâ

akımın en gözde kuramcısı olan Jean Baudrillard'ın (Baudrillard'la ilgili en önemli sorun, üslubunun analiz etmeyi amaç edindiği şeyi yansıtması -demek istediğim, Baudrillard 'postmodernce' yazıyor, oysa mesela Andre Breton sürrealizm hakkında hiçbir zaman 'sürrealistçe' yazmadı) hırçın dehasından ürkmüş sıradan okuyucu için cevaplanması gereken iki temel soru var. Birincisi, modernite -bilim-kurgu bağlamı dışında- kesinlikle şimdi olup biten bir şey olduğuna göre, bir şey nasıl 'post' modern olabilir? İkincisi eğer E. L. Doctorow'un Ragtime/Zor Yıllar'ı postmodern bir roman, Tim Burton'ın Batman'ı postmodern bir film, Richard Rogers'ın Thames kıyısındaki Lloyds binası bir postmodern mimarî örneğiyse, birbirinden bu denli farklı üç ürünün aynı sıfatla anılmasını sağlayan ortak nokta nedir?

İlk ele alınması gereken (belki çoğu okuyucu için hakaret sayılabilecek derecede açık ama) nokta, 'modern' kelimesinin geçici bir sürece değil bir *estetiğe* ait olduğu -yani tam olarak, yüzyılın ilk yarısını kasıp kavuran ve savaş sonrasının ilk yıllarında geri çekilmeye başlayan Modern Hareket'in estetiğine. Postmodernizm modernizmin tükenişinde içerilmiş olarak mevcuttu, ve ortaya çıkışı da en ünlü Amerikalı kuramcısı Fredric Jameson'a göre, uluslararası kapitalizmdeki bir evrime paralel olarak gerçekleşti, yani pazar kapitalizminden, 'tekel dönemi'nin yaşanmasıyla birlikte bugün içinde olduğumuz post-endüstriyel veya çok-uluslu döneme; Batı'da hizmet endüstrisi denen endüstriler ve başını almış giden tüketim dönemine geçilmesine paralel olarak. Postmodernist yapıların en göze çarpanının oteller olması, diye ekliyor

Jameson, pek de raslantı değil.

Modern Hareket, bir seri gittikçe marjinalleşen avant-garde sancılar çekmeye başlayıp, aynı zamanda sürekli içine çekildiği kültürel-ticarî ana akıma karşı verdiği sahte direniş artık inandırıcılığını iyiden iyiye yitirince (Van Gogh'un üne kavuşmak için ölümünü beklemesi gerekti, Julian Schnabel'ın ise ilk one-man show'u onu üne kavuşturmaya yetti), bu çıkmaz sokaktan bir kurtuluş aranmaya başlandı. Bu çıkış yolu ise, geçmişin yeniden istila edilmesinde bulundu, sanatçılar eski bir kuşağın taktiklerinin hem parodisini yapıyor, hem de onları yeniden güçlendiriyorlardı. Bu taktikler, tırnak işaretleri arasına alınarak, bir ikinci kez işlevsel kılınıyorlardı (buna postmodernci kapıyı iki kere çalar da diyebilirsiniz), bu tırnak işaretleri ironikti ama tamamen de değil. Postmodernist, Oscar Wilde'ın ünlü cümlesini 'herkes sevdiğini taklit eder' biçiminde değiştirebilir.

Bu yüzden **Ragtime**, zenci kahramanı Coalhouse'a ayrılan bölümünde, Kleist'ın romanı Michael Kohlhaas'ın (ciddi) bir parodisini yapıyor, ve Doctorow anlatı boyunca tarihi karakterlerle kurgusal karakterleri kaynaştırıyor. Bunu elbette Walter Scott da yapmıştı, ama Doctorow okuyucunun dikkatini bu sürece öyle açık bir biçimde çekiyor ki, bunu yapma biçimi de onun geleneksel tarihî romanın parodisini yaptığını düşündürüyor bize. Daha 'esnaf zihniyetli', daha az 'ulvi' bir düzeyde (postmodernizmin nicedir süregelen hiyerarşileri 'kapıdan kovduğu' söylense de, onlar gene bacadan giriyorar) Batman gibi bir gişe rekortmeninin gösterime girmesiyle ortaya çıkan tüketim çılgınlığı, oyuncakların, maskelerin

ve tişörtlerin pazarlanması,' bir şekilde filmin kendi dokusu ve kıvrımları arasına işlenmiş durumda zaten. Bir zamanlar birbirlerini iptal eden sanat dalları (çizgi romanlar, Alman dışavurumcu filmleri, Edward Hopper'ın tabloları) bir filmde artık uyum içinde beraber varolabiliyorlar. Artık bu etkiler sadece yönetmen üzerindeki birtakım örtük etkiler olarak, sınırlı bir avuç 'mürid'in bildiği şeyler değil, herkesin göreceği biçimde açıkça sergileniyorlar, izleyicinin tanıması ve tanımaktan zevk alması beklenen birçok diğer kültür markası (Başta Batman logosunun kendisi olmak üzere) gibi pazarlanıyorlar. Rogers'ın Lloyds binasına gelince, onun mimarlık anlayışıyla Le Corbusier'in sert ve püriten modernizmi arasındaki fark, postmodern binanın, en başta onu üretmiş olan gözkamaştırıcı yuppie coşkunluğunu reddedeceğine kucaklamasındaki utançsızlıktır.

Jameson'ın 'geç kapitalizmin mantığı' (konu hakkındaki en etkili makalesinin başlığı), Eco'nun da 'masumiyet çağı'nın sonu sözleriyle anlatmak istedikleri de bu. Postmodernizm, nerèdeyse tanımı itibariyle, toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içerisinde modernizmin dürüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği, ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler sisteminin de konmadığı bir geçiş döneminin zirvesi. Aküyü yeni bir bin yıl için doldurmadan önceki gerilim anını, gelecekten hemen önce, *geçmişin son çırpınışı* adı verilebilecek garip ve melez bir iktidar boşluğu döneminin yeraldığının kabulü anlamını taşıyor.

Açıkça tarih bilinciyle doygunlaşmış bir an; ve bütün o parlak zekâ ürünü fıkır fıkır oyunsuluğu, entelektüel

gözboyamacılığı ve numaracılığının yanısıra, geçmiş yüzyılların sanatına karşı olan tutumumuzda son derece ciddi ve bilgince gelişmeler de getirdi. (Bu, postmodernliğin Eco ve Baudrillard tarafından bile oldukça ihmal edilmiş bir yanı.) *Madde bir*, her dönemin 'otantik' müziğin artık anakronik piyano, org ve kemanlarla değil, gittikçe yaygınlaşan bir şekilde döneminin otantik aletleriyle icra edilmesi. *Madde iki*, kayıt şirketlerinin müzik tarihinin en uç ve hatta sıradışı ara sokaklarını büyük bir özenle araştırmaya başlamış olmaları. *Madde üç*, dünyanın birçok yerinde müzik festivallerinin, birbirini andıran bir ruh içerisinde, onyıllar hatta bazıları belki yüzyıllardan beri ilk defa, daha az tanınmış *bel canto ve verismo* bestecilerinin uzun zamandır ihmal edilmiş eserlerine yer vererek onları tanıtmaları; veya Pfitzner, Schreker, Weill, Korngold gibi bestecilerin az bilinen operalarını ilk defa sahnelemeleri. *Madde dört*, Ulusal Tiyatro'nun veya Royal Shakespeare Company'nin Shakespeare'i (veya, yeri gelmişken, tiyatro mirasımızın daha az tanınmış yüz aklarını da) kısaltmasının, yeniden kurgulamasının veya başka türlü tahrif etmesinin hayal bile edilemez hale gelmiş olması. *Madde beş*, son dönemde, başta 1910'ların, 20'lerin ve 30'ların edebiyat ürünlerinin gerçek bir furya halinde yeniden yayınlanışlarına tanık olmamız. *Madde altı*, uzmanların klasik metinlerin daha otantik basımlarının oluşturulması konusunda birbirleriyle yarışmaları ve Joyce, Orwell, Lawrence ve diğerlerinin, en ünlü romanlarının, orijinal basımlarını bozan baskı hataları ve sansürcü müdahalelerden arınmış olarak basılması ayrıcalığını (hep mutlulukla sonuç-

lanmasa da) ölümleri sonrasında yaşamış olmaları. *Madde yedi*, on dokuzuncu yüzyıl ve öncesinin daha az tanınmış, akademik ressamlarının bile ülkemizin müzelerinde kapsamlı tek kişilik sergilere konu omaları, ki bu kitap illüstratörleri, politik karikatüristler ve portre fotoğrafçıları için de geçerli. *Madde sekiz*, üzerlerindeki ekonomik baskılar en aza indirgenmiş (çünkü yapımcıları bile onlardan kâr etmeyi beklemiyor) düşük bütçeli Avrupa 'sanat filmleri'ne (Straub, Godard, Ritz) dahi radikal ve genelde beklenmedik derecede üretken bir avant-gardizmi araştırma hakkının bağışlanmasının onlara nihayet müzik, edebiyat ve resimdeki deneysel cepheyle yanyana gelme fırsatını tanımış olması. *Madde dokuz*, bir zamanlar kesilip kuşa çevrilmiş birçok filmin (**A Star Is Born**/Bir Yıldız Doğuyor, **New York, New York, Heaven's Gate**/Cennetin Kapısı ve elbette, hepsinin piri olan Abel Gance'ın altmış yaşındaki **Napoléon**'u) tam anlamıyla onarılarak geniş kitlelere yeniden sunulmuş olması. *Madde on*, ki bu örnek yukarıdakilerin hepsini kapsıyor, yıllardır süren her kategori ve tanımdaki 'Toplu Eserleri' çılgınlığı: Şostakoviç ve hatta Glazunov'un bütün senfonileri tek bir takım halinde piyasaya çıktı, Kipling ve Salinger gibi birbirinden oldukça farklı yazarların daha önce yayınlanmamış metinleri ortaya çıktı; **Through the Looking-Glass**/Aynanın İçinden'in çıkartılan bölümü ('**The Wasp in a Wig**'/Peruktaki Eşekarısı) ve Shakespeare'in kayıp şiirleri ve oyunları olduğu iddia edilen metinler yayınlandı. Örnekler böyle sürüp gidiyor.

Bu verileri genel bir durumun, ortak bir isteğin ürünü dışavurumu olarak değerlendirmek belki zamansız olur

ama, geçmişin edebiyat ve sanat eserlerine verdiğimiz önemin son zamanlarda toparlayıcı bir otantiklik duygusuna, bilgili bir beğeninin çokyönlülüğüne, eserin kapsamlı bir alımlanmasına, belki kültürel bütünsellik kültü denebilecek bir şeye doğru seyreden bir yönelimden (daha açıkçası, birbirine bağlı yönelimlerin çakışmasından) etkilendiğine şüphe yok. Deneyden çok bir tasarruf çağı, tüketici olduğu kadar yaratıcı stoklamanın da çağı olan çağımız, dünyayı okuma biçimimizin belki yeniden tanımlanmasına ve canlanmasına yarayacak yeni biçimsel parametreler açacağına, mevcut bütün kaynaklarını, çizili sınırlarını neredeyse patlatacak kadar esnetmeyi seçti.

Ama bunlar elbette postmodernizm denen karmaşık olayın, biri yenilikçi, biri arşivci iki nisbeten yüce ruhlu yüzü. Onlarla aynı zamanda, bilerek veya çoğu zaman bilerek-bilmeyerek, postmodernizmin sosyolojisiyle duyarlılığının bir sömürüsüne de gidildi. Kuşkusuz postmodernizmin cafcaflı, yüzeysel ve maniyerist bir üslup-cilasına indirgenmiş olması kelimeye bugünkü kötü şöhretini kazandırdı.

Mevcut kültürün temel özelliklerinden biri olan imajların kan kaybı sırasında geçmiş (daha çok yakın geçmiş), dev bir tombala torbasına dönüştü. TV reklamları yapımcısı veya pop yıldızı tanıtımcısı, vitrin düzenleyicisi veya plak kapağı tasarımcısı, The Face veya GQ dergilerinin editörü, bir mimar, bir ressam, hatta bir pazarlama uzmanıysanız tüm yapmanız gereken elinizi daldırıp özel ihtiyacınıza uygun olanı alıvermek. Onyıllar rasgele birbirine karışırken ('yakın geçmiş' yüzyıllara değil,

onyıllara ayrılabilendir), hiçbir şeyin, *istisnasız hiçbir şeyin* zamanı veya modası gemiş görünmesi gerekmeyecek. Yüzyıl başının sanatsal ifade tarzları arasında, bugünün değer düşürücü, doymak bilmez imge-fırıldağı tarafından suni olarak tekrar yaldızlanmamış ya da tuzla buz edilerek binlerce parlak parçaya bölünmemiş olanı yok gibidir. Bu süreç, daha önce modası geçmiş çağrışımları olduğuna karar verilerek terkedilen tanıtım motif ve logolarının tekrar kullanılması vakasından daha ciddi olmayabilir -mesela Metro-Goldwyn-Mayer'in aslanı II. Dünya Savaşı öncesinde taşıdığı göz kamaştırıcı kitsch görkemine tamamen yeniden kavuştu. Ya da süreç, opera gibi elitist sayılan bir forma popülizm şırınga edilmesi şeklinde de gelişebilir- her biri ayrı bir yönetmen (Godard, Altman, Jarman) tarafından çekilen ve on iki operadan alınma birer aryadan oluşan yakın tarihli bir bölümlü film olan **Aria**'da olduğu gibi. Bu seçilen bölümlerden her birinin, parçası oldukları eserle ilişkilerinin ancak şarap katkılı jelibon ayılarının iyi cins bir şişe Chateauneuf-du-Pape'la olan ilişkisi kadar olması kimin umurundaydı? Ya bütün o can sıkıcı koro ve resitatif bölümlerinin atılması? Buradaki güya-postmodern fikir, bir avuç uzun ve 'sıkıcı' operanın büyülü değnek değmiş gibi parçalanarak kısa, etkileyici opera kliplerine dönüştürülmüş olmasıydı.

Geçmişi böyle eşelemek bazen gerçekten dehşet verici bir boyut kazanıyor. Birkaç sene önce Porsche, sanki yeni bir şarabın eski şişeye boşaltıldığında tadının nasıl daha güzel olacağını göstermek ister gibi, temel şöhret sebebi, James Dean'in ölümünü yol açan kazada kullandığı araba

olmak durumundaki 50'lerin Speedster modelini tekrar piyasaya sürdü. Buradaki çelişki, geçmişin 'en-son-moda' olarak sunulması değil, günümüz kuşağından Speedster'ın meraklılarının para vererek alacakları şeyin, otantikliği ölümcül bir kaza tarafından kanıtlanmış bir araba olmasıydı.

Örnekleri sürdürmek mümkün. Meşrubat ve alkolsüz bira tanıtımında önemli rol oynayan, o ne tam Amerikalı ne tam 'Avrupalı', ne tam geçmişe ait ne tam bugünün malı olan o hülyalı, Eduard Hoppervari bistrolardan, bir zamanlar endüstri haline getirilemez iddiasında olmasına rağmen hem kitlesel-tüketime kavuştuğu gibi, hem de üretim sürecini kamufle etmeye yarayan hafif solgun bir dokuyla pazarlanan 'Laura Ashley' stili kumaş ve mobilyalara, sinemada birden ortaya çıkan Forster adaptasyonlarına olan meraktan, tabloidlerin Kraliyet Ailesi'ni günlük, sıradan bir pembe dizi olarak sunmalarından, kitap kapağı tasarımcılarının İngiliz izlenimcilerinin solgun eserlerini merhametsizce sistematik şekilde talan etmelerine kadar (bir keresinde Tate Galerisi'nde bir kadının loş bir Sickert'ın karşısında yanındaki arkadaşına: 'Bu ne kadar güzel bir Virago kapağı olurdu, değil mi?' dediğini duymuştum) *postmodern* hayatımızın ve yaşam biçimimizin boş bulduğu her cebine azar azar sızmış durumda.

Kültür tarihimizin bu kavşağında, iletişim medyasından gelen genelde zıt ve çelişkili gönderiler bombardımanı altında, kendimizi Baudrillard'ın 'ikna evreni' olarak tanımladığı şeyin ortasında buluyoruz. Ve bize ulaşan mesajların gittikçe artan baş döndürücü çeşitliliğinden

bir anlam çıkartmak için; yeterli eğilim, istek ve güce sahip olsak bile, mümkün olduğunca çok oyun, film, opera ve sergi seyretmeye çabalamak, diğer bir söyleyişle eleştirmenlerin bize kaçırmamamız gerektiğini söyledikleri şeyleri yakalamak yetmiyor.

Şüphesiz her zaman, bir oyunun, konserin veya serginin, televizyondan yansıyan görkemini -düşük gelirli ama hava atmaya meraklı birinin bir bronzlaşma cihazının karşısına geçmesi gibi- emmektense, gerçeğini seyredebilmek için karşısına çıkacak bütün (bugünlerde doğaldan çok kentsel olan) engelleri aşmaya hazır, 'canlı' bir şeye, 'canlı' oyuncular, 'canlı' müzisyenler veya 'canlı' resimler olsun hayatın değerli, hareketli bir parçasına rastgelebilmek için her tür iklimde yol almaya kararlı garabet tipler sözkonusu olacaktır. Ve mutlaka hâlâ saf film düşkünleri de bulunacaktır: Bunlar için sinemanın televizyona karşı sahip olduğu tek koz olan büyük perdenin değeri (bu yaklaşım o boyutun kendisine -maço değilse de- bir erkek niteliği atfetmek olsa da) asla azalmayacak, film seyretmek hâlâ perdenin girdabında yutulmak, bütün zihinsel ve görsel melekeleriyle perdeye odaklanmak anlamına gelecek.

Yine de insan, önceden belirlenmiş bir saatte bir tiyatroya, operaya veya sinemaya gitmekte, salonda önceden belirlenmiş bir yere oturmakta ve belli bir ritm ve süreyle önceden sınırlanmış bir gösteri veya sanat ürününü seyretmekte garip denecek kadar arkaik bir yan olduğunu hissetmekten kendini alamıyor. Kültüre karşı alınacak sahici bir postmodern tavırda, bunun zıddına,

özgür seçim, özgür dolaşım ve özgürce bağlantı-kurma alışkanlığı vurgulanacak, bütün entelektüel özgürlükler dışta bırakılacak veya en azından kısılacak, en azından daha geleneksel sanat biçimlerinin ve ortamlarının büyüleme, ipnotize etme, *ortaklaşa bir sihir yaratmasına* duyulan ihtiyaç kapsamına gireceklerdir.

Postmodern dünyada, uzmanlaşmış bir kulvarda özel yeri olan bir kavram olarak kültür, daha önce belirttiğim gibi uygulanamaz olacak; giderek, kültür daha çok bize gelmeye başlayacak, tersi olmayacak. Kültür, toplanmaya değil dolaşıma, toplanılan yerlere değil yürünülen yollara ilişkin bir şey haline gelecek. Tiyatrolar, sinemalar, konser salonları ve müzelerin kaderi de, (eğer bu durum hâlâ gerçekleşmediyse) marjinalleşmek olacak. Anakronistik kültür harabeleri olacaklar, kültürel bir bağlamda kutsal ve ritüelistik ögenin dindışı ve artık çoktan önemini yitirmiş solukları olacaklar.

Tabiî ki, fotoğrafın icadının dünyanın bir aracı vasıtasıyla temsili konusunda yarattığı devrim hakkındaki ünlü yazısı **Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri**'nde, bu devrimin sanat eseri ve onun işlevi konusundaki anlayışımız üzerinde yarattığı deprem şiddetinde sarsıntıyı ilk kaydeden Walter Benjamin'di. Bu yazıda özellikle şunları söyler:

Mekanik yeniden üretim çağında bir sanat analizi bu bağıntılara [temeli ritüele dayanan otantik sanat eserleriyle, gerçekten devrimci olan ilk yeniden üretim aracı 'fotoğraf' arasındaki bağıntılar] hakkını vermek zorundadır, çünkü onlar bizi çok önemli bir kavrayışa götürür: Dünya tarihinde ilk kez mekanik yeniden üretim sanat

eserini bir ritüele [olan asalakça] bağımlılığından kurtarmaktadır. Daha da büyük bir ölçüde, yeniden-üretilmiş sanat eseri, yeniden-üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor. Bir fotoğraf negatifinden, örneğin, çok miktarda baskı yapılabilir; 'otantik' baskıyı istemenin hiçbir anlamı yoktur. Ama otantiklik ölçütünün sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan kesildiği an, sanatın bütünsel işlevi tersine çevrilmiştir.*

Varlığı Benjamin için 'otantiklik kavramının ön şartı' olan bu 'özgünlük' sorunu, yazısının kehanet niteliğindeki öneminin ağırlık noktasıdır. Onun yüklediği tarihselci anlamıyla 'özgünlük', devletin, büyük şirketlerin ve seçkin ama aynı zamanda çok dar bir çevre olan milyoner koleksiyoncuların bir lüksü, özel bahçesi, kişisel av sahası haline geldi: en önemli tabloların 'orijinalleri' artık gittikçe artan sigorta masrafı yüzünden yurtdışı sergilere bile götürülmüyor. Eski Ustalar'a gelince (Yeni Ustalar da inanılmaz bir hızla ilerliyorlar ve onları yakalamak üzereler), albümlerde, monografilerde, kataloglarda, biyografilerde ve hatta gazetelerin Pazar eklerinin orta sayfalarındaki yeniden üretilmiş imgelerle o kadar içli dışlı olduk ki, kalkıp müzeye gitmekte (pek gidenimiz de yok zaten) tuhaf bir antikacı dükkânında gezinmek havası var, sanki biraz modası geçmiş, neredeyse belli bir döneme ait bir töreni yerine getiriyormuş duygusuna kapılıyor insan. Bir görevi yerine getirircesine baktığımız

(*) *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*, Walter Benjamin, çev: Hakkı Hünler, Edebiyat-Eleştiri 2/3, s. 82-83

bu 'canlı' (yoksa 'ölü' mü demeli?) tablolarda, ipek çorap içinde görmeye alıştığınız kadın bacaklarını birden çıplak gördüğümüzde hissettiğimiz o aracısız tepeden inmelik duygusunu yaşıyoruz. Üstüne üstlük kültürün kurumsal mağara ve kanyonlarında bir kulaklıktan gelen yorumun -diğer bir deyişle *la rap culture*'ın- yardımı olmadan doğru düzgün yolunu bulamayan ziyaretçi sayısı da giderek artıyor, üstelik işitsel değil görsel bir mesajla daha çok kültürlenecekleri hiç de geçerliği kanıtlanmış bir yargı değil.

Benjamin'in denemesini yayınladığı 1936 yılından bu yana mekanik yeniden üretim araçları baş döndürücü hızla çeşitlendiler: yazıda ortaya atılan sorular artık sadece resim ve fotoğrafla sınırlandırılamaz. Eğer, Benjamin'in dediği gibi 'resim çoğaltım sürecinde ilk kez fotoğraf, eli en önemli sanatsal işlevlerden kurtardı ve bu işlevleri yalnızca bir merceğe bakan göze devretti'yse, (ki bu da amatör fotoğrafçıların, diğer tüm sanat alanlarındaki acemilere olan, hem sayısal hem de görece beceriklilik açısından üstünlüklerini açıklar) bundan böyle diğer sanatlarda da buna benzer tasarruflara gidilebilir.

Burada temel sorun, oldukça çelişkili de görünse, bir 'okuma' sorunu. Semiyotikçinin kullandığı 'yorumlamak', 'çözümlemek' ve 'şifre çözmek' anlamlarında değil programlamak anlamında. Kültüre böylesi bir yaklaşım, dikkatin ve okumanın bile isteye ayrıştırılacağını ima eder, süreklilik ve akışın düzenli olarak kopuşunu, yerinden edilişini ve sorgulanmasını, sanat eserinin çoğu kere sanatçının aklından bile geçirmediği veya amaçlamadığı okura özgü doğal ya da kişisel ritmlere uyar-

lanmasını gerektirir. Sonuçta kitapları da böyle okumaz mıyız? Orta çağdaki yaldızlı elyazmalarının ortaya çıkışından bu yana Kitap, hiçbir çağda bu ölçüde Özgünlük ve Otantiklik gizemine büründürülmemişti. Kitap kitaptır. Kitapların kitlesel olarak üretildiğini söylemek, onlar hakkında hiç de kötüleyici bir şey söylemek anlamına gelmez. (Bu alandaki tek kutsal davranış kalıntısı, az bulunan ilk baskıları toplamaktır. Bunları toplayanların da kitapların içeriği konusundaki umursamazlıkları herkesçe bilinir.) Kimse, olsa olsa o milyoner koleksiyoncuların biri dışında, bir kitabı, yazarın özgün el yazmasının bir yeniden üretimi olarak düşünmemiştir. Kendini 'kültürel olarak bilgilenmiş' sayan kesim giderek artan bir yetenek, güven ve hızla, sanat eserlerini de kitapları okuduğu gibi 'okuma'yı öğrendiği ve seçim ve dolaşım özgürlüğünü adamakıllı ve ustaca işlettiği için, 'orijinaller' ve 'yeniden üretimler' arasındaki fark da gittikçe daha anlamsızlaşıyor.

Kuşkusuz, yukarıda bahsettiğim kültürel mirasın yeniden sahiplenilmesi ve otantikliğinin iade edilmesi de (orijinaline en yakın **Ulysses**, yeniden kurgulanan **Napoléon** vb.) sonuçları tam anlamıyla tatmin edici olmasa da gerçekten çok faydalı olduğu söylenmesi gereken bir yeniden üretim ideolojisince mümkün kılındı. Ama aynı şey günümüz sanat eserleriyle olan ilişkimizde de aynen geçerli.

Mesela video aygıtları, filmleri, bugüne kadar kitapları okumuş olduğumuz biçimde seyretmemize imkân veriyorlar. Telefona bakmak veya kahve yapmak için ara veriyoruz (ve böyle bir aradan sonra, aynı bir kitabı tekrar

elimize aldığımızda okumaya bir iki sayfa geriden başlamamız gibi, filmi de birkaç kare başa sarıyoruz). Etkileyici bir sahneyi tekrar seyredebiliyor veya özellikle güzel (ya da niye olmasın, erotik) bir imgeyi dondurabiliyoruz. Eğer bir polisiyede bir gangster soygun sırasında silah taşımadığını iddia ediyorsa, tıpkı kitaptaki gibi, suçun işlendiği ana dönüp (kelimenin her iki anlamıyla) doğruyu söyleyip söylemediğine bakabiliriz. Artık otoriter bir yazarın (veya *auteur*'ün) yargısına boyun eğmek zorunda değiliz ve geleceğin filminin bu tür bir 'okuma' gözönünde bulundurularak kurgulanması ve çekilmesi gayet mümkün, hatta muhtemel.

Compact disc-çalar da bize müzik ve opera konusunda benzer özgürlükler getiriyor, kaydedilmiş parçaları istediğimiz sırayla dinleyebiliyoruz, hatta işin içine biraz şımarıkça bir sürpriz havası katmak isteyenlere alet rasgele-sırayla-çalma düğmesi bile sunuyor. Ve sanki, sadece, ara sıra değil, sürekli opera ve konsere giden müzikseverler topluluğu tarafından hissedilen bir kayıp olan bir konseri 'canlı' seyretmenin keyfini karşılamak istercesine, CD'lere kaydedilmiş mevcut repertuar hem sunduğu müzikal eserlerin çeşitliliği, hem de yorumların sayısı açısından, ne kadar saygın olursa olsun, herhangi bir konser salonunun olabileceğinden çok daha cömert. Bu kayıtların, eskisine oranla daha cömert ve hoşgörülü bir miras oluşturdukları bile söylenebilir. 'Sahneyi doldurmak' konusundaki beceriksizlikleri yüzünden mutlak ihmale yargılı kaç opera, küçük ama yatırımcı kayıt şirketleri tarafından ölümlerinden sonra arşiv sürgününden kurtarılmıştır. Belki sonunda, müzedeki

bir tabloyla, onun yeniden üretilmiş imgesi arasındaki ilişkinin, el yazmasıyla basılı kitap arasındaki ilişkiye dönüşeceği bir zaman da gelecektir. Sanat eseri bir totem, bir fetiş, bir antika, az bulunurluğu ve güzelliği sebebiyle sahip olmaya değecek, ama kendi içinde 'bitmiş' (bir el yazmasının 'bitmiş' olması gibi) de olsa, 'eksiksiz' olmayan bir ürüne dönüşecektir; bugün bitmişliği tanımamıza ve teşhis etmemize yarayan o dikiş yerlerini belli etmez yüzey parlaklığından, cilânın tepki verdiğimiz en son türü olan o yeniden üretim süreci parlaklığından bile yoksun bir ürün. Bu yeniden üretim patlamasının başlıca sorunu kültürün 'Oblomovlaştırılması' olarak adlandırılabilir. O yeni İngiliz ya da Rus kadın oyuncuyu keşfetmek için bile yatağından çıkmayı reddeden ama sanki hiç yorulmadan bütün şehri dolaşıyormuşçasına her şeyden haberdar olan Oblomov gibi; anlaşılan o ki, kültürü yakalamak için ne kadar az çaba harcarsak, kültür o kadar çok ayağımıza geliyor. Kısacası kültür, onyıllar hatta yüzyıllar önce adına inşa edilmiş o binalarda değil, giderek daha çok evde -ne derler, el altında- 'başımıza gelen' bir şey haline geliyor.

Tabiî ilk kurbanı da, kendini yeniden üretimin şifreli süreçlerine kolay teslim etmeyen tiyatro oluyor. İngiliz tiyatrosunun bir düşüş yaşadığı, hatta bunun belki de nihaî bir düşüş olduğu artık su götürmez bir gerçek. Çok sayıdaki çeşitli belirti de bunu gösteriyor zaten: profesyonel tiyatrocuların (sadece oyuncuların değil, yazar ve yönetmenlerin de) sinema ve televizyona geçmesi, repertuarın fakirleşmesi, tiyatro düşkünlerinin sayısındaki sürekli azalma, genç seyircinin tiyatrodan so-

ğumuş olması, hepsinden çok da belki, tiyatronun kendi mitik-kültürel söyleminin yoksulluğu ve kendi içindeki birbirine benzerliği. (Kenneth Branagh, kuşağının Hamlet'i mi? Anthony Sher'in **III. Richard**'ı Olivier'inkini unutmamızı sağlayabilecek mi? Bu Üç Kızkardeşler, o Üç Kızkardeşler'den daha mı iyi? Tiyatro çoğu zaman kendi kendine sayıklıyormuş izlenimini bırakıyor.) Gene de; mekanik yeniden üretim çağına direnmeyi inatla sürdürmesi (kendini yeniden yaratma yeterliliğini hep gözönünde bulundurarak) belki tiyatronun kurtuluşu olabilir. Gösteri sanatları arasında en eskisi olan tiyatronun kalıcılığını sağlayan da tastamam bu olabilir. Her kültürde canlı olan, yaşamın tekrara gelmez dilimi durumundaki unsur, insanlara ilkel ama güçlü bir biçimde olayın kökündeki 'kutsal'lık çekirdeğini hatırlatmaya devam edecektir.

Bu kitabı oluşturan denemelerdeki ilgi alanım, benim gibi disiplin dışı kültür yorumcuları hakkında söylenegeldiği üzere, kültür boşlukları değil, kültürün çokkatlı bağlantıları arasında gidip gelen akımlar. Yöntemim, eğer bir yöntemim olduğu söylenebilirse, kültüre doğrudan değil dolaylı olarak yaklaşmak, tıpkı satrançta atın hareketinde olduğu gibi -bir ileri iki yana, iki ileri bir yana (atın benzersiz avantajı olan, tahtadaki ara karelerin üzerinden atlama hakkını da sonuna kadar sömürerek).

Bu yöntem, açık söylemek gerekirse, uzaktan uzağa da olsa, Roland Barthes'ın ellili yıllar boyunca, sonradan **Mitolojiler** adı altında toplanacak yazılarını haftalık bir Fransız yayın organında yayınlayarak öncülüğünü yaptığı,

ardından 60'lar, 70'ler ve 80'ler boyunca Umberto Eco'nun benzer biçimde Milano'da çıkan bir günlük gazetede yayınladığı ve sonra **Hipergerçeklikte Yolculuklar** adı altında topladığı yazılarda geliştirdikleri yöntemden kaynaklanıyor. Ne Barthes, ne Eco aslen gazeteci değildiler, ama sundukları çifte örnek bütün Avrupa'daki gazetecilik pratiklerinde ve geleneklerinde bir devrime yol açtı.

Ancak eserlerinin ilginçliği sadece uyguladıkları yöntemde değildi. Onlar, entelektüellerin, daha önceleri kültürün önemsiz bir bağ-dokusu olarak görülen şeylere ve genellikle kültürün popülist formlarına ilgi duymaya başladıkları dönemde yazdılar. Tehlike de burada yatıyor. Barthes ve Eco (onlara belki Baudrillard'ı da eklemek gerekir) kendi verdikleri eserlerle, bu konu hakkında yeni bir şey yazmayı iyiden iyiye güçleştirdiler. Bunun sebebi tartışmasız bilgi birikimleri, kesinlikleri ve hiç de yabana atılmayacak çekicilikleriyle bizim, yani, onları izleyenlerin konu hakkında söyleyebileceklerini önceden yazmış olmaları değil, (kültür bunun mümkün olamayacağı kadar baş döndürücü bir hızla ilerliyor) onların öngörülerini sadece izlerinden gidenlerin değil, başkalarının da okumuş, hazmetmiş olmasından. Film yapımcıları, fotoğrafçılar, tanıtım videoları çeken yönetmenler, reklam yazarları, plak kapağı tasarımcıları ve grafikerler de onları okudular ve onlar, ürünlerinin 'şifrelerini çözdüklerini' söyleyerek böbürlenen sözde semiyologlardan çok daha akıllı ve kesinlikle çok daha açıkgözler.

Şifre çözmek mi? II. Dünya Savaşı sırasında Alman

Haberalma Servisi'ne yutturulan o sahte mesajlar gibi, 'şifre'leri zaten çözülmek üzere tasarlanmış ürünlerin şifrelerini çözmenin anlamı nedir? Niye, kült özellikleri zaten hinoğluhin tasarımcılar tarafından kasten programlanmış bir teknolojik yeniliğin potansiyel kült öğelerini ortaya çıkarmak için güç sarfedilsin? Alt-dili zaten yüzeye epey yakın olan bir bira reklamının alt-dilini niye çözelim?

CD'ler, önceden programlanmış kült niteliğinde objelere dikkat çekici birer örnek durumundalar. Zaten bütün plaklarda varolan gizemi güçlendirircesine arasıra gökkuşağı pırıltıları yollayan, cıva gibi oynak, gümüşümsü -çalınana kadar, içlerinde ne olduğuna dair en ufak bir ipucu vermeyen- bu küçük disklere kim karşı durabilir? Parçaları istediğiniz sırada çalmanızı sağlayan düğmenin temsil ettiği, olmazsa olmaz fazladanlıkların (fazladanlık olmadı mı gerçek bir lüks anlayışından bahsedilemez) sağladığı artı-değere kim karşı koyabilir? Gümüş bir sigara kutusunu andıran şık 'klik'lerle açılıp kapanan o şeffaf kutular bile maksimum dokunma hazzı sağlamak üzere tasarımlanmışlar.

Şimdi, yukarıdakileri mideye indirmiş okuyucunun 'Ah, bunu hiç düşünmemiştim' diyor olmasını hayal edebilmek ne güzel olurdu- ne de olsa bütün kültür yorumcularının beklediği ortak tepkidir bu. Ama kitabın orijinal tasarımından sorumlu bireye veya bireylere bir şeyler öğretmiş olmak konusunda pek fazla hayale kapılmadığımı itiraf edeyim, öyle ya belki de her şeyin en can alıcı noktası büyük olasılıkla kitabın tasarımıydı, pazarlama operasyonunun ta kendisi.

Eğer bu kitap, günümüz İngiliz kültürünün söylemi olarak adlandırdığım şeye adanmışsa; bu kültürün sembolik eserlerinin ve ürünlerinin; film, reklam, gazete manşetleri, fotoğraflar, harf karakterleri, modalar, gelip geçici akımlar, hangisi olursa olsun, hiçbirinin 'masumiyet'ine artık güvenilmeyeceğini kabul etmek zorundadır. Bu makalenin dizildiği harf karakterinin zerafeti eğer metnin kendisi kadar bir 'anlam' yayıyorsa, bu anlam da aynı derecede bilinçli ve amaçlıdır. Marshall MacLuhan, mesajın ne derece kuşkuya açık olduğunu göstermek için 'The medium is the message/Araç, mesajdır' demişti. Artık kabul etmemiz gereken, aracın kendisinin de daha az kuşkuya açık olmadığıdır.

Herkesin hikâyesi

Her oyuncunun kazançla bitirdiği bir oyun fikri, mantıkî olarak, Zen filozoflarının paradoksları arasında yer almalıydı. Ancak böyle bir oyun gerçekten de var; sudan bir düzeyde sunulan abuk sabuk zevkler çağrıştıran "oyun" sözcüğünün, bu oyunun daha evrensel anlamlarına hakkını verdii şüpheli de olsa. Ama siz yine de bu anlamları keşfetmemeyi seçerseniz, oyun, biraz olsun hüner, ustalık, hatta şans gerektirmeden, deniz kıyısında tembel tembel geçireceğiniz sıkıcı saatler için gayet iyi bir eğlence olabilir.

İnsan, bir oyuna dilediği ismi verebilir, dolayısıyla bu oyuna Uncle Silas veya Tobermory veya Ortada Sıçan adı konabilir (şimdi tarif etmek üzere olduğum oyun kadar önemsiz, fakat daha kurnazca olan başka bir tembel tembel zaman öldürme yöntemi de- hayalî oyunlara gerçek isimler uydurulması ve sonra da hayalî isimlere uyacak gerçek oyunlar icat edilmesi olabilirdi). Gene de, bir kereliğine sıkıcı kurallara bağlı kalalım ve oyuna

İlişkiler ismini verelim.

İlişkiler'in nasıl oynandığını açıklamanın en kolay yolu kişisel bir örnekten söz açmak. Şöyle: Yıllar önce romancı (ve o dönemin Fransa Kültür Bakanı) Andre Malraux'yla bir röportaj yapmış, Le Monde'da çalışan bir gazeteci tanıdığım var ki Malraux da, kendi payına,bundan yıllar önce Pekin'de Mao-tse-Tung'la tanışmış. Bu, dünyanın en güçlü insanlarından biriyle benim aramda, sadece iki aracının, yani gazeteci tanıdığım ve Malraux'nun durduğunu gösteriyor. Ve eğer, bu özgül örnekte, zamanın çerçevesi bir miktar çarpıtılırsa, benim, sadece kurgusal olarak, Le Monde'de çalışan arkadaşımın eşliğinde Malraux'yla Çin'de karşılaşmam ve *sadece kurgusal olarak* onun tarafından Mao'ya tanıştırılmam imkândışı -peki, tümüyle imkândışı- değildir. Ben de eğer o zaman bu yeni ve güçlü imajıma uyum sağlayarak, Mao'yu daha öte bir bağlantı kurma aracı olarak kullansaydım, jeopolitik sahnedeki her türlü insana ulaşma imkânım olurdu.

Anlaşıldığı gibi, oyunun ilkesi, her oyuncunun bir isim önermesi ve ötekilerin de söylenen kişiyle ilişki kurabilmeleri veya kurmuş olmak için kaç benzer aracı gerektiğini kestirmeye çalışmaları. Bu ismin ünlü birine ait olması gerekmez ama, olması, oyuna zevk katacak. Bu yüzden sonuçta kimse kaybetmiyor. Tüm bu olayın demokratik güzelliği de burada. Ben, diyelim ki, belli bir ünlü kişiden iki ilişki uzaktayım, benim karşımda oynayanlar, sırf benim karşımda oynamak hasebiyle, benim ismimi kolayca bir üçüncü ilişki olarak eklerler. Buna göre, büyükannem Mao-tse-Tung'dan sadece üç ilişki uzaktadır, soğukkanlılıkla karşılayacağından emin ol-

duğum bir gerçek! İki ev aşağıda oturan, en yaşlı ve en sevgili arkadaşı Bayan Bagent, sadece dört ilişki uzaktadır. Ve Bayan Bagent'ın, şimdi Bath'da bir avukatın kâtipliğini yapan damadı da (eğer Mao'ya uzanan, beni tamamen kenarda bırakan daha kısa bir yol bilmiyorsa) beş ilişki uzakta.

Doğal olarak, günümüz entelektüellerine, sahne-perde-sansasyon yıldızlarına ve yıldız adaylarına her bakımdan ulaşabilmenize imkân sağlayan bir meslekten olmanız, henüz yolunuza çıkmamış kişilere ulaşmanıza hatırı sayılır ölçüde yardımcı olacaktır. Ama oyuna bu kadar açık bir avantajla başlamasanız bile, gerçek şu ki, eğer Yeni Gine'nin kayıp kabilelerinden birinden değilseniz, kendinizi hiç inanmayacağınız şekilde, sonsuz bir hızla bu dünyanın en parlak ve en seçkinleriyle ilişki kuruyor bulacaksınız.

Bu anlatılan oyunun inanılmaz boyuttaki baş döndürücü yanı da bu. Uygarlığın temel gerçeklerinden birini -uygarlığın demografik kompozisyonunun mahrem, neredeyse enseste varan iletişim halindeki doğasını- olanca saydamlığıyla göstermesi, çoğumuzun aksi takdirde teorik bir paradoks, aldatıcı, gerçekte nasıl yaşadığımız hakkında bize hiçbir şey söylemeyen bir paradoks olarak niteleyip başından savmaya niyet edeceği bir gerçek. Uygar dünyada yaşayan bir kişinin, *herhangi bir başka kişiyle* ilişkisini kurmak için yarım düzineden fazla bağlantıya ihtiyacı olmadığı hesaplanmış. (Bu, tesadüfen John Guare'nin **Altı Derece Uzak** adlı oyununun isminin de anlamı.) Tabiî insan bir ilişkiyi kesin olarak neyin sağladığı konusunda fazla katı olmamalı: en azından

oyunun kuralları açısından, sıradan bir el sıkışma, geçerli toplumsal etkileşim minimumu sayılabilmeli. Ve eğer insan dünyadaki herkesin en azından bir kişiyi tanıdığı yolundaki akla yakın kabulden hareket ederse, kuramın matematiksel temeli oldukça basit. Hayat boyu tanıştığınız insanların sayısını düşünün, sonra onların tanışmış olabileceği insan sayısını, ve böyle devam edin; bu ilişkilerin çoğunun kişiden kişiye örtüşeceğini gözönünde bulundurmazsanız, dünyanın geniş ama yine de sonlu nüfus toplamını tüketmek için ne kadar çarpıcı azlıkta ara aşama gerektiğini fark edeceksiniz.

Mekânda olduğu gibi, zamanda da: Dikey hareket, sizin de öne sürebileceğiniz gibi, en az yatay hareket kadar sürpriz içeriyor. Bir sinema eleştirmeni olarak, sinemanın kendisi yaşında bir oyuncu olan Lillian Gish'le röportaj yapma ayrıcalığına ermiştim -gerçekten de, birkaç dev kızılçamı bir yana bırakırsak, şimdi herhalde Güney Kaliforniya'da yaşayan en yaşlı varlık o olmalı. Daha henüz on yaşındayken (yani, 1906'da), *sadece kuruyoruz*, 90 yaşındaki (dolayısıyla 1816'da doğmuş) bir kadınla tanışmış ve konuşmuş olabilir. *Sadece kuruyoruz*, o kadının büyükbabası çocukken onu Fransız Devrimi'ne dair ilk elden anılarıyla heyecana boğmuş olabilir. O halde sadece üç bağlantı, beni Danton ve Robespierre'den (evet, evet, varsayıyoruz) ayırıyor.

Sanırım, ilk şaşkınlık anı geçtikten ve insanın her şeyin ne kadar anlamlı olduğu yolundaki geçici kanaatı uçup gittikten sonra, insanlık ailesinin birbirine ne kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu vehminin, oldukça boşuna olduğu ortaya çıkıyor. Bayan Bagent olsa "Vallahi, ne enteresan,

değil mi?" deyip, başka konuya geçiverirdi. Bana bütün bunların neyi kanıtladığı sorulsa, eminim "Bilmiyorum" demek zorunda kalırdım, -ama "Bilmiyorum" cevabını yüzde yüz hakeden başka sorular bulunduğunu da ekleyerek.

Tarihin fotografik hafızası

İki üç ay önce, Londra'da bir kitapçıdan, doğum günüm olmamasına rağmen, Robert Mapplethorpe'ın fotoğraflarını içeren bir albüm hediye aldım kendime. Tanıtım standından aldığım albüm selofan kaplıydı ama, kitabın içeriğinden haberdardım, bu yüzden satış görevlisi kitabı sararken çekingen bir sesle, şu beklenmedik ve oldukça gereksiz uyarıda bulununca küçük çaplı bir şok geçirdim: "Afedersiniz... bunların sadece portreler olduğunu biliyorsunuz, değil mi?" Belli ki gizli bir mesaj tebliğ ediliyordu, ve ben bu mesajı, belki paranoyakça, şöyle yorumluyordum: Bu kitapta cinsel organlarına zincirler dolanmış, dövmeli, irikıyım erkeklerin resimlerinin bulunmadığını fark ettiğinizde, lütfen geri dönüp de paranızı geri istemeye kalkmayın.

Fotoğrafçılık; merak uyandırıcı, melez ve çelişkilerle dolu bir anlatım biçimi olmayı sürdürüyor (Cecil Beaton bir keresinde fotoğrafçılığın özünde bir sanat olmadığını ama bir fotoğrafçının kesinlikle bir sanatçı olabileceğini

söylemişti). Dışarıdan bakanlara neredeyse yanıltıcı biçimde kolay göründüğünden, hakkını vererek uygulaması zor bir anlatım biçimi. Bir avuç gerçek yaratıcı için zorluk, -arada bir şansları yaver gittiğinde iyi birer resim çekebilen yüzlerce amatörün durumu farklı- bu içerilmiş kolaylığı (kötü yapılması en kolay olan, iyi yapılması en zor olandır) aşmaya çalışmak ve fotoğraf makinasının bir algının değil, bir görüşün aracı olmasını sağlayacak anlatım gücüne ve yoğunluğuna ulaşmaktadır. Bu amaca başarıyla ulaşıldığında bile, baştaki küçük anekdotumun da gösterdiği gibi, fotoğrafçı yine de duyarlılığının, "konunun zorbalığı" denebilecek bir kavram tarafından engellenmesi olasılığını göze almak durumundadır. Rubens'in portrelerini içeren bir albümü satın alan birinin, bana yapıldığı gibi, albümde etli butlu çıplaklar bulunmadığı yolunda uyarılması tamamıyla imkân dışıdır. Buna zıt olarak ne kadar buğulu (David Hamilton), ne kadar soyut (Bill Brandt) veya ne kadar sanrılı (Mapplethorpe) olursa olsun, fotoğrafı çekilmiş çıplaklığın kaderi, çıplak etin cesaret kırıcı vuruculuğunu büyük ölçüde muhafaza etmektir.

Buna göre, fotoğrafçının nesnel dünyayla ilişkisi, diğer her türlü daldaki sanatçınınkinden çok daha dolaysız, sunuş açısından çok daha az saydam olacaktır. Veya, temelde, seyirci açısından durum, tarafından'ın ve hakkında'nın sıralamasıyla ilgili bir sorun: **Londra Kırları**, Martin Amis tarafından yazılmış bir romandır ve 19. yüzyıl Londra'sı hakkında yazılmıştır; oysa Ana Kraliçe'nin bir fotoğrafı ilkin ve öncelikle Ana Kraliçe *hakkındadır* ve ancak ikincil olarak Cecil Beaton *tarafından*

çekilmiş bir fotoğraftır.

Bu sert ve çetin "belgesellik" çekirdeği, fotoğrafın zaafı ama o oranda da kendine özgü gücünün kaynağıdır; bu, fotoğrafçılıkla bağlantılı olan haber filmleri medyası için de geçerlidir. Şu anda II. Dünya Savaşı'nın 50. yıldönümü nedeniyle gösterilen belgesellerin bolluğunu düşünün (öyle bir akım ki, savaşın kendisi gibi, hiç de söylendiği üzere Noel'de bitecek gibi gözükmüyor, Dunkirk'ün, Blitz'in, Pearl Harbour'ın anılmak üzere sırada beklediğini düşünürseniz). O dönemi anlatan hiçbir kurgusal yapım, bir haber filminin geçmişe hafifçe ve dolaysızca *dokunarak* gerçek sessiz azınlığa, ölülere kulak verme yolundaki başarısına erişemedi. Hiçbir film, hiçbir tablo, hiçbir edebi metin, tarihin ana başlıkları arkasındaki pathosu, bazen yarı ciddi yarı komik, bazen insanın zihnine çivilenen, bazen cehennemden çıkmışçasına dehşet verici gerçeği bu kadar dokunaklı biçimde yakalamayı başaramadı: istasyon platformlarına sürüler halinde toplanmış, savaştan kaçan çocukların solgun, sivri çeneli, zayıf düşmüş yüzleri; Londra köprülerini arşınlayan, ölümlülüğe toptan bir anıt niyetine, kelleyi koltuğa almış, gaz maskelerini omuzlarının üzerinden sarkıtıvermiş afili, yiğit kâtipler; ve hatta toplama kamplarında çekilmiş filmlerin bir biçimde canlı tutmayı -hatıraların canlı olduğunun söylenebileceği anlamda- başardıkları günümüzde artık simgesel bir anlam kazanan ceset yığınları. Eğer film, Cocteau'nun yazdığı gibi, ölümü faaliyet halinde göstermenin aracıysa, camdan bir kovan içindeki arılar gibiyse, aynı zamanda zamanı taşlaştıran bir makina, bir sonsuz gençlik pınarı da kuruyor; ve bu iki zıt ama içiçe

geçmiş işlevin ürettiği gerilim, bütün bu tür arşiv materyalini -tarihin bu kendine ait amatör video kasetlerini- eşsiz biçimde etkileyici kılıyor.

Filmin ortaya çıkışının, artık tarihe olan yaklaşımımızı kesin bir şekilde dönüştürmüş olması -radikal bir şekilde dönüştürmeye devam edecektir de, ve konu, sadece yakın geçmişin üstüne nostalji serpilmiş tarihi değil ama yasaklayıcı ve uzaklaştırıcı olan, büyük "T"li tarihtir- imkânsız değildir. Çoğumuz için "Hastings Savaşı" kelimeleri neyi temsil etmektedir? Kötü sindirilmiş, öylesine dinlenmiş bir tarih dersi. Bayeux halısı taklidi bir ders kitabı illüstrasyonu. Bir tarih, her şeyden önce. 1066, öğretmenim. Ama 2066'da ve 2066'da Belsen ve Auschwitz ölülerinin belgesellerdeki görüntüler hâlâ, zamanı hiçe sayarak, inatla, katlanılmaz biçimde canlı olacaklar; tarihin o bin yaşındaki kurbanları insanlıklarından veya kahramanlaşmış cismanîliklerinden bir nebze kaybetmemiş olacaklar; artık sıradan "Hastings Savaşları" olmayacak. Çünkü geçmişi *şimdileştirmek* sinemanın uğraşlarından biri -ve o zaman belki tek uğraşı olmuş olacak.

Bir sehpaüstü kitabına bakmanın sekiz yolu

Bir kitabın üstlendiği maddesel biçimin okuyucunun onu tüketme biçimini etkileyebileceği düşüncesi zamanla edebiyat sosyolojisinin doğrularından biri haline geldi. **Lolita**'yı çok sayıda basılmış ve dağıtılmış bir cep kitabı olarak okumak onu Maurice Girodias'ın orijinal Paris baskısından okumakla pek de aynı şey değil; ve tezhipli bir el yazması -tekrar üretilemez ve dolayısıyla yeri doldurulamaz bir nesne olarak kitap- **mesela Kendi Kendinize Sanskritçe** adlı bir yardımcı kitaptan çok daha farklı bir kültürel miitolojiye ait. Lolita örneğinde olduğu gibi, metnin kendisi bir baskıdan diğerine ancak son derece küçük farklılıklara uğrasa bile ne aynı tarzda algılanıyor ne de aynı tarzda okunuyor. Benzer biçimde, her formatı kaldırmayacak metinler de var: çok belirgin bir örnek vermek gerekirse, kim **Kuzuların Sessizliği**'ni Papier Velin pur fil Lafuma bir baskıdan okumak ister?

Kısacası, kitapların, belki de ayrıntılı bir incelemeyi hak eden bir morfolojisi var. (Bu, aynı zamanda Fransız

dil kuramcısı Gerard Genette'in şu anki uğraşı.) Ama benim burada incelemek istediğim, sadece tek bir tür, özellikle Noel'den önceki haftalarda piyasada daha sık görünen ve aynı yoğunlukta eleştirel dikkatle karşılanmayan bir tür: orta sınıf tüketim anlayışının *zaruri lüksü*, Sehpaüstü Kitabı.

Yerimin sınırlı olması sehpaüstü kitapları hakkında kesin bir kuram geliştirmemi engelliyor, bu yüzden onun yerine size, az çok rastgele sıralanmış 8 fikir sunayım:

1. İlk olarak, öteki kitapların (Oxford İngilizce Sözlüğü, Shakespeare'in **Bütün Eserleri** ve hatta **Kuzuların Sessizliği**) bir 'kütüphanenin' varlığını imâ ettikleri söylenebilecekken, sehpaüstü kitabı bir salon sehpasının varlığını imâ ediyor; insanın ne bir kütüphanesi ne de bir salon sehpası olması gerekmez ama imâ yine de var. Dolayısıyla niteliği, halk gözündeki imajı, sınıfsal demesek de, toplumsal bir ayırım tarafından tasdik ediliyor; bu yüzden bir statü sembolü olarak değerinin bir kitap olarak varlığının önüne geçtiği de iddia edilebilir.

2. Sehpaüstü kitabının toplumsal prestiji, bu kitaplar insanın kendisi için satın alacağı bir kitaptan çok, bir başkası tarafından verilen bir hediye olduğundan, biraz sekteye uğruyor. Daha kesin konuşursak, sehpaüstü kitabı, insanın daha fazla parası olsa, belki de alacağı üç boyutlu başka bir hediyenin iki boyutlu, alçakgönüllü bir benzeri, ikisi arasında bir köprü. Mesela, hediye olarak antika bir Bentley'in alınması imkânsız olduğundan, insan araba meraklısı arkadaşına antika Bentley resimlerinin yer aldığı bir *kitap* hediye eder; Uzak Doğu'ya bir seyahata para asla yetmeyeceğinden, insan karısına Endonezya

tapınaklarının resimlerinin yer aldığı görkemli bir albüm satın alır.

3. Bunun bir sonucu olarak bu kitap, bir salonun masalarından birine güzelce yerleştirildiğinde, (böylece hediye olarak kimliğini sonsuza dek korur, birbirlerine karışarak haklarındaki algılarımızın bir türlü netleşmemiş olduğu ev eşyalarının bir parçası olmayı da reddeder) sahibinin küçük parasal meseleler yüzünden dahil edilmediği, ama kendinde yaratılıştan bulunan zevk ve anlayış sayesinde doğal bir üyesi olduğu zarif bir yaşam tarzının alameti olmayı başarır.

4. Sehpaüstü kitabının bir salondaki varlığı (özellikle sehpaüstü dergileri diye adlandırabileceğimiz **Vogue, Tatler, House and Garden** gibi dergilerle beraberse) bir muayenehanenin, bir konsolosluk iç odasının -tek kelimeyle bir bekleme odasının- havasını çağrıştırır. Ancak, istemeden de olsa, bu benzerlik hoş değildir, çünkü önerdiği benzerlik salon kitaplarının sahiplerinin *insanları bekleten* o üstün yaratıklar ırkından olduğunu gösterir.

5. Bir sehpaüstü kitabını bir kitaplık rafına dikey ve sırtı dışa gelecek şekilde yerleştirmek hiç de akıllıca olmaz, çünkü bu onun asıl işlevini, kendi kendini tanıtmasını engelleyecektir. *Varlık sebebi* gösteriştir ve doğal konumu yataydır. Gerçekten de bir sehpaüstü kitabı o kadar kendine özgü bir şekilde *sergilenme halindedir ki*, bir salonda ona verilen rolün hiçbir abartmaya başvurulmadan kitapçıdaki rolüyle karşılaştırılması mümkündür. Orada salon masasında 'satın alınmayı' beklemektedir -satın alınmayı, takdir edilmeyi, onaylanmayı

ve hepsinden çok, sahibinin kültürü ve servetinin dışsal bir işareti, görsel bir izi olarak *inanılmayı* beklemektedir.

6. Bir sehpaüstü kitabının gerçek bir kitapla olan ilişkisi, tam olarak renkli bir ilavenin bir pazar gazetesiyle olan ilişkisidir. Kuramsal olarak bir metnin bir sehpaüstü kitabı olarak basılmasına herhangi bir engel olmamasına ve renkli bir ilave de normal bir gazetede ayrıntılı belgeleriyle yer alacak önemli, hatta trajik bir habere (Afrika'da açlık, Latin Amerika'da gerilla savaşları) bir foto-haber ayırabilmesine rağmen, iki çeşit yayının da sahip olduğu kaçınılmaz *dokusal* parlaklık, buna tekabül eden dokusal bir yüzeyselliği yansıtmakta gibidir. Okuyucunun kitabın konusuyla herhangi bir gerçek bir duygusal boyutta ilişkiye girmesini engelleyen şey, konu ne kadar 'çarpıcı' olursa olsun, algısını silinmez bir şekilde boyayan, rengin ta kendisidir. Salon masası kitapları bir kural olarak renklidirler, ve Barthes'ın dediği gibi 'dünyayı boyamak, hep onu reddetmenin bir yoludur.'

7. İnsan bir sehpaüstü kitabını ödünç almaz, nasıl yeşim taşından bir Buda'yı veya pahalı bir oyuncağı ödünç alabileceğini düşünmek haddini bilmezlik sayılırsa. Aynı şekilde bir sehpaüstü kitabının eleştirilmesi de beklenmez (Noel'de hepsini birarada tanıtmak dışında), o karton ciltli olarak yayınlanmaz, öğrenciler tarafından aranmaz, bibliyografyalarda listelenmez, şevkle ezberlenmez veya ondan alıntı yapılmaz. Sahibi tarafından bir kez okunması, genel olarak ondan alınabilecek pratik veya uzmansal avantajların tatmin edilmesine yeter. Ve yayıncısı açısından da iki temel pazarlanma sebebi vardır: satılabilir

ve saklanabilir.

8. Son tahlilde, sehpaüstü kitabı, 19. yüzyılda kütüphanelerin duvarlarını kaplayan maroken ciltli içi boş büyük kitapların modern karşılığıdır (bir emprezaryonun yarı boş bir tiyatroyu 'kapatması' gibi): sadece bir destek, gösterişliliği az veya çok bir şeyler içermesini engelleyen bir aksesuar.

Çakmaktaşlar

Benim gibi hâlâ Püriten iş ahlakının boyunduruğunda yaşayan iş delileri, mizaç itibariyle kendilerini öğle saatlerinde televizyona kaptırıvermezler. Televizyon, yalnızca akşam üstü ilgilenilecek bir keyiftir, bir zamanlar bazı evlerde (belki hâlâ öyledir) seksin cumartesi gecelerine saklandığı gibi. Ama geçen gün sırtımdaki bir kası incittiğimden, televizyonu yatağımın ayak ucuna çektim, kendim de önüne yerleştim, bedenime doğru yaklaşmakta olan şoka hazırlandım ve düğmeye bastım. Ekran, sanki *gerçekten* akşam olmuş gibi aydınlandı, ve karşıma, onca şeyin arasından, *Taş Devri* çıktı.

Ancak, yaşadığım şokun, umduğum çeşitten olmadığını itiraf etmeliyim. Aksine, bir zaman girdabına kapıldığımı sandım, çizgi filmin geçtiği *Taş Devri*'ne olmasa da, hayatımın *Taş Devri*'ne savrulmuş gibi oldum -yani, tek kelimeyle, çocukluğuma. *Taş Devri*, televizyonda seyrettiğimi hatırlayabildiğim ilk çizgi filmlerdendir, seyri hakkındaki anılarım öyle büyük bir hızla tazelendi ki,

sadece o aptalca "Yaba-daba-du!" çığlığıyla süslenmiş giriş müziğini kendi kendime mırıldanabildiğimi değil, başlangıcındaki kısa hikâyeyi de hatırladığımı da fark ettim: Fred ve Wilma, bir *Taş Devri* açık hava sinemasına giderler, ve Fred'e o kadar büyük bir *Taş Devri* pirzolası sunulur ki, (bu pirzola, herhalde cheeseburger'la kızarmış patatesin *Taş Devri*'ndeki karşılığı) *Taş Devri* modeli arabaları çöker.

Gördüklerime ilk tepkim, tamamıyla nostaljikti, geçmiş yılların karlarında (veya şovlarında) geçmişe dönük keyifli bir yuvarlanma. Ancak, eleştirmen olduğumdan, yani kendime seçtiğim halkın çeşnicibaşılığı görevinden vazgeçmemeye uzun zaman önce karar verdiğimden, olanları daha analitik bir gözle incelemeye başladım, ve yavaş yavaş onu -içeriği ne kadar önemsiz olursa olsun- her sanat eserinde (değerlendirici anlamında değil tanımlayıcı anlamında kullanmayı seçtiğim bir kelime) olduğu kadar hiç beklenmedik şekilde "ilişkili" buldum.

Tanımayanlar, veya unutmuş olanlar için, *Taş Devri* (Tom ve Jerry'nin yaratıcısı da olan Willam Hanna ve Joseph Barbera ekibinin yapımcısı olduğu) bir çizgi film komedi. Kahramanları da "sıradan" bir *Taş Devri* çifti olan Çakmaktaşlar -türün tüm kahramanlarına hakim olan özelliğiyle hırçın ama sevimli Fred Çakmaktaş, ve ona çok uzun zamandır katlanmakta olan karısı Wilma'yla komşuları Moloztaşlar, yani Barny ve Betty. Ama bu gerçekten de oldukça tuhaf çizgi filmin tuhaf tarafı, bir *Taş Devri* banliyösünde geçmesinin, olay örgülerinde şaşırtıcı derecede az değişikliğe sebep olması. Çak-

maktaşlar, mağara adamları olsalar da bir *Taş Devri* arabası kullanırlar, bir *Taş Devri* televizyonları, bulaşık makinaları ve buzdolapları vardır ve bir *Taş Devri* günlük gazetesi (tahmin edileceği üzere, taşa kazınmış) okurlar. Dizinin ilk zamanlarında bu yaygınlaştırılmış anakronizmanın güldürme potansiyeli epey bir mizah unsuru sağlamış da olsa, seyirci zamanla bunu verili bir kurgu öğesi olarak kabul etti.

Şimdi, her sanat eseri hem işlevsel (kendi söyleminin düzleminde etkili bir şekilde işlemesi için tasarlanmış olması anlamında) hem de metaforiktir (mat veya berrak, kural itibarıyla daha derin başka katmanlara yansıyacak olması anlamında). Seyrederken ben de fark ettim ki, *Taş Devri*, pazar güçlerine, Amerikan modeline dayalı Thatcherci kapitülasyonlar uygulanmasından on yılı aşkın bir süreden sonra, bu ülkenin halihazırdaki, felaket görünümü arzeden yapısına hayret verici derecede uygun bir metafor öneriyor. Londra'yı şöyle bir dolaşıp bakmak yeter, günümüz kapitalizminin yüzeysel pırıltısının ötesinde, bilgisayarların ve modern telefonların, antenlerin ve çanakların, çizgisel kodların ve gereksiz reklam mektuplarının, kredi kartlarının ve faks cihazlarının, fastfood birimlerinin ve yüzde yüz ev alım kredisi faizlerinin ötesinde, kısaca "Büyük Britanya"ya "Büyük" kelimesini iade edeceği iddia edilen her şeyin ötesinde, karanlık, pis, ilkel bir *Taş Devri* metropolisi cerahat topluyor. Bazı sakinleri karton mağaralarda yaşıyor. Bazı daha şanslıları, mağara adamı graffitisiyle süslenmiş geniş, uğultulu ve çiş kokan mağaralara günde iki ziyaret yapmak zorundalar. Yine ötekiler, şuraya buraya pişmiş

tavuk leşleri serpiştirilmiş ana caddelerde tehlike içerisinde ilerliyorlar. Ve hiç de azınsanmayacak sayıda bazıları, benim *Taş Devri*'ni seyretmemin üstünden birkaç gün geçmeden kendilerini, bir *Taş Devri Kelle Vergisi*'nin yürürlüğe girmesini protesto eden zorlu bir savaşın içinde buldular.

Sinema sanatının, başka bir ürünü, daha üst düzeyde bir ürünü geldi aklıma, iki ayrı zaman boyutunun Taş Devri'yle aynı oranda radikal bir anlayışla eklemlendiği bir ürün, Stanley Kubrick'in *2001*'i. Bu film, sinema tarihinin en etkileyici sıçramalı kurgusunu içerir -filmin girişinde bir mağara adamı bir kemiği havaya fırlatır ve seyirci bu kemiğin tek karede uzaydaki bir uyduya dönüşmesini izler. Metaforlar son derece kolaylıkla dönüştürülebilen şeylerdir, ve belki son on yılda İngiltere'nin başına gelen de, uydunun sonunda tekrar bir kemiğe dönüşmüş olmasıdır.

Uygunsuz pozlar

18. yüzyıl vecize ustalarından Chamfort bir yerde, sabah boyunca daha iğrenç bir şeyle karşılaşmayacağından emin olmak isteyen kişinin kahvaltı niyetine üç canlı kara kurbağası yutması gerektiğini yazar. Bugünlerde, eğer elinizin altında Kitty Kelley'nin yazdığı Nancy Reagan biyografisi varsa, kurbağasız da olur.

Belli ki Nancy Reagan, hiçbir niteliği olmayan, beyni, küçük kanserli bir bezelye rengi ve boyutunda olan bir kadın ve Kelley'nin onu konu alan biyografisi de, gayet doğal olarak kitabı bir türlü elinizden bırakamasanız da, neredeyse konusu kadar bayağı. Bu biyografi, haklarında bir şeyler okuduğunuz inanılmaz derece iğrenç kişilerin yüzlerini kontrol etmek için ikide bir kitabın fotoğraf albümü kısmına dönüp bakmak durumunda kaldığınız kitaplardan. Ama ben Kelley'nin yıkım işlemini, konusu yine yakın sosyopolitik tarihle bağlantılı olan bir başka kitapla (oldukça şizofrenik) bir birliktelik içerisinde okudum ve sonuçta bu iki kitabın hem metinleri hem

malzemeleri açısındaki uçurumun oldukça öğretici ve ibret verici olduğu ortaya çıktı.

Öteki kitap Fransızca; Bernard Henri-Levy'nin **Les Aventures de la Liberté**/Özgürlüğün Maceraları'sı, Paris aydın kesimiyle 20. yüzyılın büyük siyasî sarsıntıları arasındaki ilişkinin canlı ve konudan konuya atlayan (aynı dönemde yayınlanan televizyon programıyla bağlantılı) bir tarihçesi. Kitap, Zola'nın Dreyfus davasıyla olan ilişkisiyle başlıyor ve gerektiğince melankolik bir üslupla, Tutankamun'un lanetini andıran bir lanetle, bir on yıl içinde bir kuşak entelektüel *bonzes*'un (Sartre, Foucault, Barthes, Lacan, Althusser) ölümüne sahne olmayı başaran yetmişler sonu ve seksenlerin başını kapsayan toplu lanetle sona eriyor.

Levy (bazı çevrelerde alay konusu olduğunu söylemeden geçmeyelim), o zamanlar henüz yaygın bir iddia olmayan, Gulag'ın Marksist pratiğin bir sapması olmadığını, Marx'ın kendi teorisinde, Auschwitz'in Hitler'inkinde yer aldığı derecede kesin bir biçimde yer aldığını iddia ederek evrensel komünist ideolojinin can çekişmesini öngören ve bununla üne kavuşmuş 'nouveaux philosophes' adıyla anılan grubun bir üyesi. Kitap, metafizik açıdan Kant'ın **Saf Aklın Eleştirisi**'nin düzeyini tutturamasa ve yazarın sürekli kendini yücelten narsissizmiyle ciddi bir biçimde yaralanmış da olsa, Manş'ın bu tarafında pek rastlanmayan polemik gazeteciliği türünün üstün bir örneği olarak etkiledi beni.

Bu Fransız entelektüelleri siyasî bağlılıklarında ürkütücü derecede hatalı kimi sapmalar yaptılar, sık sık oportünizmle suçlandılar, bilinçsiz (ve bilinçli) olarak

anti-semitizme bulaştılar ve hatta bunlardan bazıları bazen düpedüz, baştan çıkarıcı yanlarına karşı koyamayıp, faşizmle 'flört ettiler'. Ancak yine de, ilk planda gerçekten, eleştirel bir açıdan fikir tarihiyle bağlantı kurmayı amaçladıkları söylenebilir. Hata yaptıklarında da (ki çoğunun 'haksız olmakta haklı' oldukları söylendi, nasıl anti-komünistlerin 'haklı olmakta haksız' oldukları öne sürüldüyse) bedelini tam anlamıyla, hatta bazen hayatlarıyla ödediler: Celine sürgüne gönderildi, Drieu la Rochelle intihar etti, Brasillach vuruldu.

İnsana en şaşırtıcı gelen onların dönemlerinin politikacılarıyla kurmayı başardıkları doğrudan ve oldukça yakın ilişki. Claudel, Giradoux ve Saint-John Perse diplomatlık yaptılar, Malraux, De Gaulle'ün Kültür Bakanlığı'na getirildi, Regis Debray uzun zamandır Mitterrand'ın yakın çalışma arkadaşı. İktidarın adı konulmuş kurumları üzerinde etkili olamayacak kadar muhalif kalanlar ise yine de eşit(e yakın) bir seviyede buluştukları temsilcilerine saygılı ve arkadaşça davrandılar.

İngiltere ve ABD'de de iki savaş arasındaki dönemde yukarıdakine benzer (benzemeyen yanı göz kamaştırıcılığı) bir 'entelektüeller arası sürüden ayrılma geleneği' bulunduğu doğru, ama bu gelenek o zamandan bugüne tamamıyla köreldi. Konuyu daha yakından ele aldığımızda, herhangi bir namuslu İngiliz veya Amerikalı aydının iktidarı ellerinde bulunduranlarla işbirliği yapması fikrinin bile gülünç olduğunu görürüz. Bir köşeyazarının işi cevaplar bulmaktır gerçi ama, bir kez olsun, aptalca da olsa ve bir cevabı olmadığını kendim

itiraf etsem de, bir soru da ben atmak isterim ortaya: Neden, şu son zamanlarda, hep entelektüel ahmaklar seçip durduk başımıza? Kuşkusuz her köyün bir budalası vardır, ama Amerikalılar, Ronald Reagan'ı, küresel köyün budalasını iki kez üstüste başkan seçmeyi nasıl başardılar? Niye hiçbir Amerikalı gazeteci, Reagan'ın politikasından nefret edenler bile, hatalarına yönelik şakaya büründürülmüş imâlarda bulunmaktansa, onun bir ahmak olduğunu söyleyip işin içinden çıkmadılar? Niye bu derece ölçüsüzce berbat biri için hep ölçülü bir dil tercih edildi?

Ya Thatcher? Nasıl oldu da onu dinledik? Nasıl oldu da onun tehlikeli bir soytarı, daha iyi eğitim görmüş bir İdi Amin Dada, bizim kendi İdi Amin Mama'mız olduğunu söyleyerek defterden silivermedik? At koşturduğu iktidar alanının çerçevesinde ele almamız gereken iddialarını nasıl oldu da yarım ağızla da olsa ciddiye alabildik?

Ve, son olarak Bush? Yüzbinlerce Iraklı mülteci açlıktan ölürken balığa çıkan Bush? Bu sorumlulukla yaşamayı nasıl başarıyor? Sadece şu soruyu soruyorum: Yaptığının farkına varınca, nasıl oluyor da kendini öldürmeyi isteyebiliyor? Ben isterdim -ki ben aziz falan da değilim. Ama Bush balığa gidiyor ve refakatindeki fotoğrafçıya o bön fırsat-bulmuşken-fotoğraf-çektirelim sırıtışını yollamayı ihmal etmiyor. İktidar bu insanları ne hale getiriyor? Ameliyatla ruhlarını filan mı aldırtıyorlar?

Savaş filmleri ve film savaşları

Amerikalı sosyal psikologlar şimdiden ona uygun bir deyim uydurdular: CNN kompleksi, ya da önemli bir şeyi kaçırmaktan duyulan patolojik korkunun beslediği, haber bülteni bağımlılığı. Bu, benim Körfez Savaşı'nın ikinci gecesi tutsağı olduğum bir durum. İsrail'e ilk füze saldırısının da yapıldığı o gece CNN muhabirleri, yüzlerinde gaz maskeleri ile haber nakli yapmayı sürdürebilmek için yiğitçe çaba gösterdiler ve kanalın New York'taki adamı Tom Brokaw'ın beti benzi, (ve benimki de) saldırının özünde kimyasal olabileceği ihtimali karşısında attı.

Bu karışık (ve ertesi sabah öğrendiğimiz üzere, yanlış) ve izleyiciye alıştırmadan gösterilen haber, bence medyayla olan ilişkimizde, hakiki ve büyük olasılıkla geri çevrilemez bir dönüm noktası olarak beni çarpıyor. Çünkü CNN'in biz seyredenlere ilettiği, bir olayın 'haber'i olmaktan çok, 'olayın kendisi'nin habere dönüştürülmeden önceki haliydi. (Geçmişteki savaşlarda haber, hakkında haber vermesi gereken olayın daima sonrasında

-ve eğer olay yeterince kötüyse, genellikle, kasten yanıltıcı olarak verilirdi.) Ham veri olarak haberler, bir olayın diğerleriyle bağlantılarını anlama kapasitemiz için elzem de olsalar, savaş oyunundan binlerce mil uzaklıktaki biz İngiliz ve Amerikalı izleyicilerin, zaman zaman, olayın ta kendisinden, artan paniğinden, insanı dehşete düşüren sorumsuzluklarından, yanlış ve doğru alarmlardan haberdar edilmesini yanlış bulmuyorum. İsraillilerin yaptıkları gibi, bütün gece endişe içinde ne kadar dönüp durursak, o kadar iyi.

Olay, diğer bir bariz sosyokültürel akrabalığın altı çizili görünürlüğünün de açıkça ortaya çıkmasını sağladı - Körfez Savaşı'nın televizyonda yayımlanmasıyla Amerikan savaş filmi tarzı arasındaki ilişki.

İki olayın ikonografilerinin birbirlerinden cömertçe ödünç aldıkları daha yüzeysel katmanların listesini yapmak oldukça kolay.

Bir yanda, **Hangfire** ismindeki bir film ABD'de halen gösterimde. **Hangfire**, Variety dergisinin olası tanımıyla düşük bütçeli bir 'hareket-macera filmi'. Üç hapishane kaçkını, bir Amerika Birleşik Devletleri kasabasını rehin alıyorlar. Tanıtım sloganı 'Saddam Hüseyin Kendini Kolla!' olmasaydı, bu filmi tarzın diğer filmlerinden ayırt etmek imkânsız olurdu. Filmin tamamı Amerika Birleşik Devletleri'nde geçiyor ve Körfez Savaşı'na hiçbir gönderme yapmıyor. Ancak, yapımcısı Steve Stabler'a göre filmin 'mevcut olaylarla olan benzerliği oldukça açık'. Öyle mi? Peki Saddam'ın kendini kimden kollaması gerekiyor? Üç hapishane kaçkınından mı? Mahsur kalmış kasaba halkından mı? Yoksa belki de Stabler benzeri

Hollywood yapımcılarından mı? Daha çatışmanın sonu bile gelmedi ama, film endüstrisinin hurafe üreticileri işe başladılar, ve **Hangfire**, Körfez Savaşı'nı ucundan yakalamak isteyen çok sayıda yeni Amerikan filminden sadece biri.

Öte tarafta, genç Amerikan pilotlarının yüksek teknoloji bombalama uçaklarına karşı besledikleri *Top Gunvari* coşkudan, bir ABD ordusu disk jokeyinin 'Good Morning Saudi Arabia!' nidasından, General Schwarzkopf'ın hakkında her yerde yorum yapılan, hedef ıskalamayan bombalama sisteminin bir video oyununa benzediği yolundaki açıklamasından (video oyunları, hava muharebesi şartlarını harfiyen taklit edecek biçimde tasarımlandıklarından, böyle bir benzerliğin varolmamasının saçma olacağına kimse dikkat çekmedi), sayısı belirsiz Vietnam filmlerinde düşmanın görünürdeki yokluğundan, veya filme dahil edilmemesinden ve bu örneklerin benzerlerinden bahsedilebilir.

Ancak sinema, medyanın savaşına olan tepkilerimizi en az üç adet daha incelikli yolla da etkiliyor, hatta koşullandırıyor.

İlki, CNN'in Körfez Savaşı sırasında yaptığı yayında da görüldüğü gibi, savaş filmlerinin tasvir etmekte tahlil etmekten çok daha başarılı olması. Oliver Stone'ın filmi Platoon, ABD'nin Güney Doğu Asya'da ne aradığını belirtmediği için yaygın olarak eleştirilmiş olmasına rağmen, Vietnam deneyimini, 'kendini kameranın görüş alanına girmiş bulan her Amerikan askerinin zaten tehlikede olması' gibi rahatsız edici bir mantığı dile getirişindeki keskinlik nedeniyle en az o derece yaygın

olarak övülmüştü. Bu mantık, şu andaki TV haberleriyle de aynı derecede keskin biçimde dile getiriliyor. İnsan, bu cesur muhabirleri iş başında gördükçe, konuştukları anda havaya uçacakları vehmini zihninden silip atamıyor; Bağdat'tan uydu bağlantılı telefonla haber bildiren John Simpson'ı dinlerken hat birdenbire kesilince, Simpson'ın o anda bir Iraklının süngüsüyle şişlendiğinden şüphelenmekten kendini alamıyor.

İkinci olarak, hassas silahların o parlak, sanki rasgele imha yönteminin nikotininin zararını azaltmak üzere tasarlanmış o parlak, birer filtreli sigara görünümündeki 'akıllı' bombaların mutlulukla sergilenişi, bir film şaheserini, Amerikan dış politikasının kronik savaş düşkünlüğü hakkında söylenebilecek her şeyi söyleyen Stanley Kubrick'in **Dr. Strangelove**'ını hatırlatıyor. O zamana kadar ve o günden bu yana hiçbir filmin yakalamayıp da, Strangelove'ın yakalamayı başardığı, modern savaşların o baştan çıkarıcı cinselliği ve taşkın fallus tapınmacılığıydı. Artık herkesçe televizyondan bilinen o meşhur sahnede bir füze bir airshaft'in içine girer ve 'yeri göğü sarsan' bir orgazm meydana gelir. Son olarak da, Saddam Hüseyin'in popüler imgelemde saf kötü niyetin cisimleşmiş halini alması; hemen, karşı konulmaz bir biçimde James Bond filmlerinde rastlanan frapan canileri andıran bir tipe dönüşüvermiş olması. Çünkü karşımızdaki, Bond serisinin her filminde olduğu gibi, dünyayı fidye ödemeye mahkum etmiş, onu 'sadece süper güçlerin elinde olması uygun olan' silahlarıyla tehdit eden, Kuveyt petrol alanlarını ateşe veren bir 'şeytanî dehâ'. Heyhat, işin kötü yanı, bizim Bağdat'ta bir depoda, Saddam ta-

rafından 'sonunda karşılaştık Bay Bond' sözleriyle sinsi sinsi gülerek karşılanacak ve sonunda Saddam'ı devre dışı bırakacak bir 007'mizin olmaması. Garip şey, düşünüyorum da, hem savaşlarda, hem savaş filmlerinde sıkça rastlandığı halde, henüz (ben şu satırları yazdığım sırada) dünya televizyonlarına yansıtılmayan tek imge, bir kurban, tek bir ölü insan imgesi.

Körfez Savaşı gerçekten oldu mu?

Geçen gün, tuhaf biçimde Proustvari bir hatırlama anı geçirdim: yataktan uykulu uykulu kalkarken, laf olsun diye televizyonun kahvaltı saati programını açtım. Peki bunun nesi o kadar Proustvariydi? Bana birdenbire hayatımda sabahın erken saatlerinde düzenli olarak televizyon seyrettiğim tek dönemi, 'haberler'in gece vardiyası da yaptığı dönemi -yani Körfez Savaşı'nı- hatırlatması. Bu nostaljik açılımı yaşarken Cocteau'nun bir yerde aktardığı bir anekdotu hatırladım. Cocteau 1919'da veya o yıllarda, Le Figaro gazetelerini iki katı fiyatına satan oldukça yaşlı bir gazete satıcısına rastlamış. Merakı uyarılan Cocteau gayet doğal bir biçimde bir tane almış, ancak gazetenin iki sene öncesine ait olduğunu farketmiş. Duruma itiraz ettiğinde, hazırcevap gazete satıcısı cevap vermiş: 'Ama, *cher monsieur*, tam da bu yüzden daha pahalı ya -hâlâ savaşı yazıyor.'

'Nostalji', Batı'da güvenlikte olan bizlerin olsa olsa birkaç ay alışılmadık derecede elektrikli ve yoğun ya-

şamamıza sebep olmuş, ama uğruna on, belki de yüzbinlerce hayatın kurban edildiği bir çatışmanın anısına duyulacak meşru bir tepki mi? Haberlerin bilfiil haber yarattığı, kendimizi geceden geceye günden güne Saddam'ın (ya da Şehrasaddam'ın) 1001 masalına tutsak düşmüş bulduğumuz bir dönemi 'özlemek' meşru mu? Daha önce de yaptığımı fark ettiğim gibi, yakın geçmişte gerçekleşmiş herhangi bir olaydan, 'Körfez Savaşı'ndan önce' diye değil de, sanki benim kuşağım da artık, gönül rahatlığıyla kendisine ait olduğunu söyleyebileceği ilk elden yaşanmış bir savaşa sahipmiş gibi, sadece, duyarsızca 'savaştan önce' diye bahsetmek meşru mu?

Savaşa, en azından aktif olarak katılınmamış bir savaşa duyulacak bir *nostalgie de boue*'dan daha iğrenç hiçbir şey olmadığından, insan bütün bu soruların cevabının olumsuz olacağına güveniyor. Ama ya konu edilen savaşın 'gerçek' bir savaş olmadığı ortaya çıkarsa? Zaten Postmodernizmin Papası ve hipergerçeğin kuramcısı Jean Baudrillard'ın yeni kitabının ana konusu da bu.

La Guerre du Golfe n'a **pas eu lieu** (Körfez Savaşı olmadı) (Giradoux'un **La Guerre de Troie n'aura pas lieu**'sünün (Truva Savaşı olmadı) açık bir parodisi) üç denemeden oluşuyor: 'Körfez Savaşı gerçekleşmeyecek' (önce **Libération**'da çıktı ve **Guardian** için tercüme edilerek yayınlandı); 'Körfez Savaşı savaşılmıyor' (önce **Libération**'da çıktı); ve 'Körfez Savaşı gerçekleşmedi' (sadece kitap için yazılmış). Baudrillard'ın tezi, Körfez Savaşı'nın ancak bir savaş *simulacrum*'u, ('simulacrum': postmodernizmin anahtar kelimelerinden biri) yani taklidi, telegörsel bir kaçamağı olduğu; şimdilerde se-

vişildiği gibi, prezervatifle yapılmış, ilân edilmemiş, savaşılmamış ve gerçekten kazanılmamış; sonucu 100.000'e 150 olan bir futbol maçının bir futbol maçı sayılacağı kadar 'gerçek' bir savaş olduğu.

Bu kitapta bazı mükemmel *aperçular* var: Körfez Savaşı'nın kendi imgesini sürekli olarak, nevrotik bir tavırla TV ekranının (Baudrillard'a göre onun tahriki olmadan savaş bile çıkmazmış) aynasında gözden geçirmesi ve kendi kendine şu soruyu yinelemesi: 'Savaşlar tarihinde yerimi almak için yeterince güzel miyim, yeterince becerikli miyim, yeterince gösterişli miyim, yeterince olgun muyum?' Böyle yapış yapış, anlaşılmaz bir olayla karşılaştığımızda kendimizi içinde bulduğumuz iktidarsızlık halinin sembolü olan -ve biz TV izleyicilerine sanki savaşın logosu, tescilli markasıymış gibi defalarca gösterilen- o zavallı, çaresiz, petrole bulanmış karabatak fikri. En başdöndürücüsü de, üzerinde en çok durulan konunun 'gerçek' bir savaşta olacağı gibi politik veya bölgesel egemenlik değil, savaşın durumu, anlamı ve geleceği olması. Ancak, bu kitabı bir Paris kahvesinin güneşli verandasında okurken, Baudrillard'ın bu, kendi deyimiyle, 'hipergerçek savaşlar'ın ilkinin üzerine çullanırken hissettiğini sandığım sevince ve biraz da insanı ürperten hazza gittikçe daha fazla duyarlılaştığımı söylemek zorundayım. Tıpkı Pentagon'un parlak silahlarının gerekliliğini haklı çıkarmak için ihtiyacı olduğu gibi, onun da postmodernizm teorilerini haklı çıkarmak için bu savaşa *ihtiyacı* vardı neredeyse. Ve son olarak öne sürdüğü, Körfez Savaşı kurbanlarının "gerçek" kadavralar olmadığı fikri, beni bile sıkı bir Johnsoncı pragmatiste

dönüştürmeye yetti.

Sonra olan oldu. Bir sayfayı dalgınca çevirirken, beyaz keten ceketimin üzerine biraz kırmızı şarap döktüm. Şarabın yaptığı lekenin dehşeti içerisinde, bir veya iki saniye için ne savaşı, ne petrole bulanmış karabatağı ne de onbinlerce (veya hatta yüzbinlerce) ölüyü hiç mi hiç umursamadığımı itiraf etmeliyim.

Lekeler böyledir. İnsanın kendini sıradan, küçük varoluşunu birdenbire yakışıksız derecede yakın plâna getirme yeteneğine sahiptirler. İnsana dünyanın -lekeden önceki dünyanın- belki de sandığı kadar çirkin ve hayvanca olmadığını kabul etmeye zorlarlar. Çünkü şimdi, maalesef, hem dünya hem de lekeyle başa çıkılması gerekmektedir. Ve eğer insan Baudrillard usulü metafor avcılığına çıkacaksa, Körfez Savaşı'nı dünya üzerinde bir leke olarak kabul etmek daha akıllıca ve dürüstçe olacaktır. İnsan, leke-öncesi dünyada aslında ne kadar da rahat olduğunu gecikmiş olarak kavrayışının etkisiyle, önce duruma şiddetle tepki gösteriyor. Onu 'mucizevi' bir ürünle (Yeni, Geliştirilmiş Dünya Düzeni, belki de) silmeye çalışıyor. Ama bu ürün, nasıl oluyorsa, çoğunlukla sadece onu yaymaya yarıyor. Sonra insan, yavaş yavaş, onun varlığıyla yaşamaya alışıyor, dünyanın daha önce görüp geçirdiği her lekede olduğu gibi, ta ki sonunda onu da fark etmez oluncaya kadar.

Tuhaf bir şey aslında. Dünyamız kadar lekeli bir ceket giymek aklımın ucundan geçmez, ama gene de bu dünyada, günbegün, memnun mesut yaşamayı başarabiliyorum.

Biri terliyor, öteki kuru

Eğer Amerika'nın gördüğü rüyaları yorumlamak istiyorsanız, sinemasından öteye bakmanıza gerek yok, çünkü dünyadaki başka hiçbir sinema, tarihin herhangi bir noktasında, bir ulusal psikoloji hakkında bu kadar hassas bir teşhiste bulunmamıştır. Ve eğer canlılığını ilk elde hareket ve şiddete borçlu olan Amerikan sinemasını tam anlamıyla ele almak istiyorsanız, onun 'yara almazlık' imgelerini incelemeniz tavsiye edilir.

Hollywood stüdyolarının tüm dev silahlarını dünyaya doğrulttuğu 1990 yazında, yara almazlığın son, ve şunu söylemekten kendimi almayacağım, terminal imgesi, Arnold Schwarzenegger'di. Yalnız kendisi veya başrolünde oynadığı film Total Recall değil, ama en iyi örneği olduğu fiziksel-ideolojik idealin tümü. (Schwarzenegger fizikselliğiyle olduğu gibi ideolojisiyle de ağır bir top.) Ama belki "terminal", paradoksal biçimde, sürekli evrim halindeki bir nitelik -yara almazlık- için fazla kesin bir sıfat. Schwarzenegger, sıradan bir göze şimdi yokedile-

mezliğin zirvesi gibi görünüyor olabilir. Ama daha birkaç yıl önce, şu anda neredeyse gülünç denecek kadar modası geçmiş ve hiçbir şey anlatmayan bir örnek görünümü çizen Sylvester Stallone da böyleydi (Bu sebeple de tekleyen sinema kariyerini, şansını komedilerde deneyerek canlandırmaya çalıştı).

Peki, o zaman, birini ötekinden ayıran ne ve ayrıca sonradan gelenin önceki üzerinde hangi anlamda bir üstünlük gösterdiği iddia edilebilir?

Fark, esas olarak, Stallone'ın terlemesinde, Schwarzenegger'in terlememesinde. İkiz alameti farikaları olan **Rambo**'da da, **Rocky**'de de Stallone, baştan aşağı, terle sıvanmıştı. Bazı ağlamaklı aktrislerin bir işaretle ağlayabilmelerindeki profesyonel kolaylıkla terliyordu: vücudunun içerdiği doğal sıvıların bolluğu ve hacmi, gelişmiş göğüs bölgesinden hiç de daha az mebzul değildi. Üstelik terlediği zaman bu bir içi olduğu anlamına geliyordu, o etten ve kemiktendi, gözenek ve damarları, böbrek ve bağırsakları vardı. Yokedilemezdi, ama aynı zamanda ölümlü, insandı. Ancak bugünlerde, bizim için osurmak nasılsa, süper kahramanlar için de terlemek öyle bir gaf halini aldı. Ki bu yüzden Schwarzenegger, kendi rolünde, *sözcüğün* tam anlamıyla yokedilmesi imkânsız, yani harfi harfine süper insan, ve bu da demektir ki, insandışı. **Total Recall**'daki Schwarzenegger saf yüzey, saf hayal, ve "gövdenin içi" gibi yapış yapış ve utanç verici şeylerden tamamıyla kurtulmuş durumda. Onun genel insanlıkla olan (teğet) ilişkisi, esasta metaforik bir ilişki, düşmanlarını kendini üç boyutlu olarak çoğaltarak şaşırttığı sahnede olduğu gibi. Hatta, daha önce yaptığı ve

onu dünyanın en popüler ve en çok gelir getiren yıldızı yapan film olan **Terminator**'da da bir cyborg rolündeydi. Bu cyborg, programlanmış bir makineydi, bir araba gibi hasar verilebiliyor, ama acı hissettirilemiyordu. Her nasılsa,bir kazaya uğradığında tek yapması gereken zarar verilmiş organının vidalarını sökmek ve ilgili mekanizmayı yeniden düzenlemekti. Ruhu, bir ruhu olduğu söylenebileceği ölçüde, varoluşunun bilgisayar verilerinden öte bir şey değildi. İki filmin de üçte ikisi geçildikten sonra, kendinde sonunda bir parça yara alabilirlik sergilemeyi zorunlu buluyor -genelde bunun sebebi olay akışını canlı tutmaktır ya- ama seyircisi, bu anlık sapmaya çocukların macera filmlerindeki aşk sahnelerine gösterdikleri sabırsızlık gibi belli belirsiz bozuluyordu. (Bunun, hikâyeye ait bir kendini sürdürme yöntemi olduğunu anlamışlardır gene de.)

Schwarzenegger'in metalik hayaleti, **Robocop**'u ve onun devamı olan **Robocop II**'yi çağrıştırıyor. (İkisinin de konusu tam tamına insanın elektronik olarak taklit edilmesi olan bu filmlerin kendilerinin çılgın, ve kuramsal olarak sonsuz bir katlanma sürecinin parçası haline gelmiş olmaları, çağdaş Amerikan sinemasının ironilerinden biri.) Çarpıcı bir şekilde, ikisi de, endüstriyel toplu üretimin merkezi olan Detroit'te çekilmiş. **Robocop**'un yaratıcılarından birinin, şüpheci bir polis memuruna yardımsever bir üslupla açıkladığı gibi, "Onun adı yok, programı var. O *ürün*." O ürün. Daha önceleri her açıdan aşağılayıcı bir kavram olarak alınan insanlıktan çıkarma süreci, şimdi olumlu bir niteliğe dönüştü: açıkça özel efektlerin kölesi durumunda olan bir sinema için, kendisi

bir özel efekt olan bir kahramandan daha belirtgesel ve sevimli bir kahraman olamaz. Bu türün bağlamında, artık, *hayvansal* (örnek olarak, **Gremlins**) ve *bitkisel* (**Alien**) çeşitlerden ayrı olarak mineral bilim-kurgu diyebileceğimiz bir dereceye vardık. Çünkü Schwarzenegger'in içinde hareket ettiği dünya, temelde metalik bir dünyadır, havasız, güneşsiz, boğuntu verici, tepesinde neonla aydınlanan bir ay olan. Bu dünyanın, fütüristik kule binalar arasındaki insana ait mükemmeldışılıkla olan tek, özgün ilişkisi, yoz tüketiciliğinin sembolü ve dışkısı olan, bir çöp izidir.

Estetik açıdan, bu filmler -**Terminator, Total Recall, Robocop I** ve **II**- son derece itici olup Amerikan sinemasının küçük ama eğlenceli bir türünün sinsice Nazileştirmeye alet olmasına tanıklık etmekteler. Görünen o ki, bu filmler çekiciliklerini, faşizm, moda ve göz kamaştırmanın bileşiminden alıyorlar. Kahramanların yöntemlerinde *burun farkıyla* kötülerden daha az faşist sayılabilmelerini, bu filmlerin "radikalliği" açısından geçerli bir sebep olarak göstermek ise çok zor. Ama, dediğim gibi, terminal yani sınırda bir Amerika'nın imgelerini sunuyorlar; yani yarı bastırılmış olmalarına rağmen, yine de gözle görünebilir şekilde var olan kaygıların yakın geleceğine düşürülmüş hayalî birer projeksiyon bunlar.

Süper kahramanlar konusunu tartışırken, Hollywood'a, bütün bunların atası olan Süpermen'e gerçek gücünü ve insanlığını verenin, aynı zamanda onun zekâsını zayıflatanın Kriptonit olduğunu hatırlatmak da işe yarar belki.

Terminatorler

Biraz tatsız da olsa, arada sırada büyük kötümserleri okumamız gerekir. Adorno'yu mesela, Theodor W. Adorno, Frankfurt Okulu'nun 'eleştirel kuramı'nın (Herbert Marcuse, Walter Benjamin ve Max Horkheimer'in yanısıra) dört temel direğinden biri, felsefeci, sosyolog, eleştirmen, ve Cioran veya Thomas Bernhard kadar yaman bir reddedici olmasa da, kitle kültürü barbarlığının yorulmak bilmez lanetleyicisi ve zekâsının insana bir karabasandaymış duygusu veren sertliği, hatta bükülmezliğiyle şimdilerde tamamıyla moda dışı kalmış bir adam.

Ah, tam bir dehşetti Adorno! Savaş ertesi yayımlanmış makaleler derlemesi Prizmalar'da yer alan Bach üzerine bir yazısında olduğu gibi, Mozart'ın o meşhur inceliğinin, müzikal *peinture* olarak, Leipzig'li ustanın 'son dereceye kadar yüceltilmiş' üstünlüğüyle karşılaştırıldığında, oldukça kaba ve mekanik kaldığını söylemeye bir tek o cesaret edebilirdi. Sadece o, Bach üzerine uzun ve yoğun bir çalışmadan sonra Beethoven'a döndüğünde kendini,

ancak kültürel klişenin 'derin' olarak niteleyebileceği bir çeşit dekoratif hafif müzikle karşılaşmış gibi hissettiğini yazabilirdi. *Kaba* Mozart? *Hafif* Beethoven? İnsan kendi kendine, cazdan nefret eden Adorno, müzikal bestecisi Stephen Sondheim'dan bu iki bestecinin müzikal karışımıymış gibi sözeden müzikal hayranlarıyla karşılaşsa ne tepki gösterirdi diye soruyor.

İnsanın üzerinde düşünmekten vazgeçemediği şey, Adorno gibi bir düşünürün bizimki gibi postmodern, eski kültürel asimilasyon sürecinin güzelce tersine çevrildiği -bir zamanlar entelektüel olarak saygı duyulan zamanla popüler imgeleme sızardı, artık popüler imgelemin ürünleri sürekli olarak entelektüel açıdan saygı görme riskiyle karşı karşıyalar- bu dünyayı nasıl değerlendireceği. Bu, seksenler ve doksanlar boyunca sürekli gelişmekte olan bir eğilimdi, dolayısıyla, kendini tamamıyla popülist kültüre vakfetmiş ve entelektüel onayın damgasıyla resmileştirilmiş bir derginin çıkacak olması bizi şaşırtmamalı. (Postmodern *zeitgeist*ın ambarı kitap değil dergilerdir) **Modern Review**, kendisini zengin eden kültüre borçlarını ödemekte sabırsız yatırımcı Julie Burchill tarafından finanse ediliyor.

Aslında, **Modern Review**'ın 'manifesto'suyla (ki, garip ama, Frankfurt Okulu'nu anıyor) James Cameron'ın **Terminator II**'sine hemen hemen her çevreden yağdırılan abuk subuk övgüleri eş zamanlı olarak okumak, benim bile -ki oldukça uzun zamandır popüler kültür üzerine yazıyorum- yeter artık diye düşünmeme sebep oldu.

Ben **Terminator II** gibi bir film seyrettiğimde büyükannemin çok sevdiği bir tabire başvurma eğilimi gös-

teriyorum: 'Koskoca adamlar!' Bu insanların, özellikle de filmin yönetmeninin ve yıldızının, film yapmak için milyonlarca dolar kazandıklarının farkındayım, oysa ben, onu yargılayan bir makaleyi yazmamın karşılığı olarak, -ne kadar olduğu önemli değil- onlardan az kazanacağım. Ayrıca, filmin ritminin 'çok zekice ayarlanmış' olduğunu, olayın 'hiç kesintiye uğramadığı'nı ve özel efektlerinin de harikulade olduklarını (özel efektlerden yana dertliyim, onları seviyorum, ama içinde yer aldıkları filmlerden iğreniyorum) görüyorum -ama yine de 'Koskoca adamlar!' diye düşünmekten kendimi alamıyorum.

Bu, kuşkusuz, dünyanın en aptal sineması, sinemanın CocaCola'sı, McDonalds'ı -sekteye uğramış zekâ gelişiminin sineması. Terminator II'de sinemasal gösteri anlayışı, sanki 'yokedici' anlamına gelen adına uysun diye ileri gelircesine, şiddet ve tahribatın en gerizekâlı, en aşırı biçimleriyle, film eleştirmeni Andre Bazin'in bir keresinde sinema izleyicisinin kronik 'Nero kompleksi' -insanın dev boyutlarda tahribattan son derece sinsi bir biçimde haz alması- dediği şeyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı.

Dahası aptallığı, sadece olay örgüsünün ve tonunun genel barbarlığında değil, anlatının ayrıntılarında da yer alıyor. Bir örneği inceleyelim: İyi terminatör Arnold Schwarzenegger, dünya bilgileri hakkında o kadar kapsamlı bir şekilde programlanmış ki, başdüşmanı kötü terminatörü kandırmak için, software'inden bir çocuğun köpeğine 'Wolfie' ismini verebileceğini kestirmeyi başarabiliyor. (Sorgucuların eski numarasıdır: köpeğin asıl ismi Max'tir, ama kötü terminatör, sahte isim 'Wolfie'den şüphelenmediği için kendini eleverir.) Ancak daha sonra,

olay örgüsü, terminatörün koruduğu çocuğun yani köpeğin sahibinin ağlamasını gerekterince, Schwarzenegger ona boş boş bakıyor ve 'Gözlerine ne oldu?' diye soruyor. Dolayısıyla bizden tasarımcılarının onun programına 'Wolfie' ihtimalini dahil ettiklerine ama pek de önemsiz bir veri olmayan insanların huzursuz olduklarında gözlerinin yaşardığı ve ağladıkları gerçeğini programlamayı unuttuklarına inanmamızı bekliyorlar. Hiçbir eleştirmen bunu fark etmedi mi? Yoksa filmin özel efektleri gözlerini filmin özel 'defekt'lerini fark edemeyecekleri kadar mı kamaştırdı?

Belki de filmin en umut kırıcı yanı, **Terminator II**'nin 'geleceği'nin zararsız bilim kurgu romanlarından ve filmlerinden tanıdığımız o eski usandırıcı postnükleer kıyamet ortamı olması. Bu gelecek, savaş halindeki cesur direnişçilerin yağmacı robotlarla radyoaktif molozu paylaşmaya çalıştıkları güven verici derecede basmakalıplaşmış, ana göstergesi otomatik kapı olan inanılmaz derecede *geçmişte kalmış* bir gelecek. Adorno'nun da bildiği gibi, gelecek hakkındaki korkuların çok daha geçerli olanlarından biri, geleceğin mevcut durumun devamı ve yoğunlaşmışı olmasıdır, daha fazla Coca-Cola'nın, daha fazla McDonalds'ın ve daha fazla **Terminator**'ün olduğu bir gelecek.

Büyük kötümserlerden bir diğeri, Elias Canetti, artık dünya haritasına burnu yanmış et kokusuyla dolmadan bakamadığını söylemişti. Bugünlerde, dünya haritasına baktığımda, benim burnum neredeyse o derece iğrenç başka bir kokuyla doluyor -milyonlarca Big Mac ve Big Arnie'nin kokusuyla.

Televizyon ve tişört

'Belgesel seyretmek için televizyonu açmayı aklımdan bile geçirmem ama eğer bir kanalda bir belgesele rastgelirsem, hemen karşısına geçiveriyorum.' Doğa belgeselleri hakkındaki bu saptamayla beklenmedik bir sıklıkla karşılaşıyorum. Bu, aslında benim de oldukça sık yaptığım bir saptama, ama benim özel tercihim denizaltı belgeselleri. Bu çekimlerin tuhaf büyüleyiciliği hakkında uzun zamandan beri fikir yürütüyorum. Vardığım sonuç şu oldu: filme alınmış malzemenin kendisinin uyandırdığı ilgi dışında beni çeken şey, bir izleyici olarak benim, dalgıç-kameramanın gördüğünün tamamen aynısını görüyor olmam, onun görüş alanından (gerçekte) yüzerek geçenin, benim görüş alanımdan da (canlandırılmış olarak) geçmesi, televizyon ekranının bana dalgıcın sualtı gözlüğünün dikdörtgen ön camının bir ayna imgesini sunması.

Bu belgeseller hiçbir anlamda 'naklen' değiller tabiî,

ama neredeyse naklen yayın kadar iyiler. Televizyonda canlı yayınların iyice azalmasıyla, 'olan bitenin' izleyiciye iletildiği ana kadar bir programın kaç kere elden geçirildiğini kestirmek giderek daha zorlaşıyor. Körfez Savaşı'nda Amerikan ordusunun 'akıllı' bombalarından birinin hedefi havaya uçuruşunu gösteren o ünlü sahneyi hatırlayın. Bu görüntüler, savaşın gerçekliğini izleyicinin oturma odasına eşine rastlanılmaz bir tarafsızlık ve doğrulukla getiriyor gibiydi. Ancak önce bombacının hedefini, kameramanın açısını seçmesi, Pentagon'un basına verilecek brifing sırasında gösterilmek üzere muhtemelen yüzlerce benzer çekim arasından birini belirlemesi, televizyon şirketlerinin de izleyiciye bu kaydın ne kadarının gösterileceğine karar vermeleri gerekiyordu. (Ki onun da bir kanalı diğerine tercih ederek, bu görüntüleri seyredip seyretmemeyi tercih etme hakkı saklıdır.)

Ya da, tamamıyla farklı bir bağlamda, 60'larda yapılmış bir stüdyo filminin, 90'larda -geriye ne kalmışsa- televizyon ekranından gösterildiğinde o ilk ve yepyeni halinden neler kaybetmiş olacağını bir düşünün. Film, sinema perdesinin boyutlarına uygun olarak çekilmiştir, ama televizyon için kesilip biçilmesi gerekir, rengi solmuştur, akışının ritmi reklam aralarıyla ezilip yokedilmiş, filmdeki konuşmalar büyük olasılıkla sansür edilmiş, ve her imgesinin içerdiği bilgi oranı televizyon ekranının darlığından dolayı yarıya inmiştir. ('Eyvah, Sinema Küçüldü!')

Bu küçültmeye rağmen televizyonu, bazılarının yaptığı gibi, ikinci elden ses ve imgelerin atıldığı bir çöp sepeti

olarak nitelendirip gözden çıkarmak aptalca olur. Aksine televizyon tüm bilgi devrelerinin ikiz terminalinin bir ucu. Peki ya öteki? Öteki uç, bence...tişört.

Bu ülkede göze çarpan ilk mesajlı tişörtlerin (adı sanı duyulmamış bir Amerikan kolejinin logosunu taşıyan birkaç tişört dışında) ön cephesinde Beethoven'ın haşin bir portresi vardı. Onu diğer besteciler takip ettiler - Mozart, Brahms, hatta Sibelius'un mahzun bir portresini gördüğümü bile hatırlıyorum. Bu noktadan sonra artık iş dur durak tanımayacak ve tişört kısa zamanda yepyeni bir iletişim zemini olarak kabul görecekti. Giyenin dilediği her tür mesajı ve imgeyi taşıyabiliyordu -sinema, rock ve spor yıldızlarının portreleri, açık saçık karikatürler, reklamlar, kişisel tanıtım, pop konserlerinden ve sokak gösterilerinden hatıralar, politik sloganlar, gazete başlıkları, şarkı sözleri ('I Can't Get No Satisfaction'), hatta tişörtü giyene yönelik şakalar ('Annem ve babam Londra'ya tatile gittiler ve bana bir tek bu uyduruk tişörtü getirdiler').

Ama belki de kelimenin tam anlamıyla başkalarının tişörtlerini okuyan bir tek ben varım. Bunu da, perdesiz zemin kat dairelerinin penceresinde yanıp sönen bir televizyon ekranına bakar gibi, avare avare ama dikkat çekecek bir biçimde yapıyorum. Tişörtleri giyenlerin taşıdıkları mesaja dair bilinçleri elbette hemen zayıflıyor, neredeyse canlı ilân tahtası olarak dolaşanlara dönüyorlar; bu mesaj dünyaya sundukları bileşik imgenin öylesine bir parçası haline geliyor ki, tişörtü giyen mesajın bilgi açısından değeri hakkındaki bütün duyarlığını yitiriyor. Ve insan, *giyilmek*, bilgi veya temsilin her biçiminin en

yüksek derecesi midir acaba, diye düşünmekten kendini alamıyor. Dekoratif motiflerinden biri Warhol'ın Marilyn Monroe imgesinin bir çeşidi olan Gianni Versace tasarımı bir elbise giyen genç kadının, bu imgenin bir zamanlar gerçek bir anlamı olduğu (Hollywood tarafından yeniden yaratılmadan önce Norma Jean Baker adını taşıyan sorunlu genç bir kadın) keyfiyetine uzun süre duyarlı kalması beklenemez.

Televizyon ve tişört -ilki kadar karmaşık, ikincisi kadar basit iki gösterge sistemi arasındaki benzetmeyi daha da esnetmenin bir anlamı yok. Ama bana öyle geliyor ki, televizyon bizim günlük hayatımızın bir parçası olma yolunda iyiden iyiye ilerledi ve artık biz farkında olmadan 'giydiğimiz' bir şey haline geldi. Elbette çoğumuz, televizyonun bize yolladığı mesajları kolayca değerlendirebiliyoruz, ama bu mesajlara gösterdiğimiz tepki, en derinde bir katmanda eleştirel olmayı ve iletilemez olmayı sürdürüyor. Neredeyse her iletişim kanalının mekanik yeniden üretimin yanlış anlamalarının ve saptırmalarının saldırısına açık olduğu bu çağda, pek azımız ses ve imgelerin bize ulaşmadan önce ne derece müdahaleye uğradıklarını değerlendirme zahmetine katlanıyoruz. Kısacası henüz hiçbirimiz 'tele-okur-yazar' değiliz.

Eğer bilinçli olarak anlamadan evvel bilgiyi sindirmemizin mümkün olduğu konusunda yine de ikna olmadıysanız, işte size küçük bir test. Sokakta saatine bakan birini görünce hemen yanına yaklaşın ve saati sorun. On soruşunuzdan dokuzunda karşınızdaki size istediğiniz bilgiyi vermek için saatine tekrar bakmak zorunda kalacaktır.

Benetton ve Tanrı

Tanrı nasıl 'pazarlanır'? Demek istediğim şu, Tanrı, şaşaasından çok şey kaybettiğini düşündüğü kendi imajını cilâlamak için bir halkla ilişkiler şirketi, yani bir çeşit göksel *Saatchi & Saatchi* kurmaya karar verirse, bu şirketin reklam yazarlarına hangi noktalar üzerinde durmaları tavsiye edilebilir? Eserinin şu anki acıklı halini gözönüne alırsak, büyük olasılıkla aşk, adalet, merhamet ve bilgelik gibi göreneksel tanrısal vasıflarına değil, O'nun sevecen ve her yere yayılmış varlığı, sonsuz sabrı, mutlak evrenselliği gibi daha az tartışma götürür özelliklerine dikkat çekmeyi seçerler. Kampanyayı, her ırk, renk ve inancı temsil eden yüzlerin, insanın çocukluğundan hatırladığı 'gökseł krallık' tablolarındaki naif cennet huzuru imajıyla sunulduğu posterlerle başlatırlar belki de. Çocukluktan söz açılmışken, bu posterlerde yer alacak olanların çocuklar olmasından daha uygun ve çekici ne olabilir ki?

Potansiyel müşteriye O'nun insan tecrübesinin temel

yaşantılarındaki sürekli varlığını hatırlatmak için, Tanrı'nın evrenselliğinin coğrafî değil metafizik olduğunu mutlaka belirtmek gerekir. Bunun için yaşamla ölümün bazı daha ciddi yüzlerini hatırlatmak üzere tasarlanmış, çıplak, ürkütücü, altyazısız fotoğraflardan kurulu, daha sofistike bir kampanya öngörülebilir; yeni doğmuş bir bebek, Aids'den ölmek üzere olan genç bir adam, elleriyle bir insan kemiğini kavramış bir gerilla.

Kısacası, okuyucu diyeceğimi çoktan anlamıştır kuşkusuz, insan Tanrı'yı, aynı Benetton'ın kazak pazarladığı gibi pazarlar.

Tanrı'nın da Benetton'ın da işlerinin insanoğluna malum olmadığı gerçeğini ve ikisinin de ürünlerine yekten güven duyulması gerekliliğini bir kenara bırakırsak (kendi adıma konuşayım, benim Tanrı'nın varlığına olan inancım bir Benetton kazağının kalitesine olan inancımdan çok daha güçlü), sorun ortak yanlarının ne olduğunu ilk bakışta ayırt etmenin hiç de kolay olmaması: veya, başka türlü söylersek, Tanrı tanıtımına yakışan bir reklam kampanyasının nasıl aynı zamanda örgü işi pazarlamak için kullanılabiliyor olduğu. Kendi markasının ötesinde, Benetton'ın satmaya çalıştığı nedir? Cevap, kuşkusuz, demin de bahsettiğim evrensellik. Bu bir moda firmasına atfedilemeyecek gülünçlükte, iddialı bir hedef gibi gelebilir kulağa. Ancak, bu konudaki en sembolik vaka olan Coca-Cola'yı düşünürsek, Cola, sırf coğrafî açıdan Yahudi ve Hıristiyan Tanrı'sından kesinlikle daha 'evrensel'. Uzun zamandan beri Coca-Cola reklamları bizi ürünün mükemmelliğine inandırmaya değil, varlığını hatırlatmaya yönelik. Coca-Cola bir açıdan kültürel bir

fenomen olmayı aştı ve artık doğal bir fenomen haline geldi. Nüfus istatistikleri açısından 'sıradan' bir çocuk için (yani, alt veya orta sınıftan, çalışan bir ailenin çocuğu, bu çocuğun en erken şekillendirici tecrübesi *alış-veriş*, yani embriyodaki uslu bir tüketici gibi süpermarket raflarının arasında bebek arabasıyla gezdirilmektir), Coca-Cola kutusu bir lâleden daha tanıdık bir şey. Benetton, isminin aynı tanınmışlığa sahip olduğunu iddia edemese de, şu andaki kampanyasının amacı, bu süreci kısa devreye uğratarak, ürünlerinin 'isimleri dile yerleşmiş' üreticilerden oluşan özel kulübe girmekmiş gibi gözüküyor. Kampanya, gerekirse bilinçaltını etkilemeyi de göze alarak, doğmak, hasta düşmek ve ölmek insanlığın kaderiyken, Benetton'ın değişmez, yokedilemez, bozulmaz kalacağını ima etmeye çalışıyor. Benetton, diğer bir ifadeyle, sadece *var*.

Şirket açısından, plânın tuhaf güzelliği sonuçta sadece ürünün değil, ürünün tanıtımının ve onu çevreleyen tartışmaların da tanıtıma katılması. Elle dergisinde, firmanın kasti erteleme taktiklerinin derginin editörünü son anda Aids hastası gencin resminin yer aldığı reklamı çıkartmaya zorlaması sonucu onun yerine çıkan, ilgimizi talep eden karşılıklı iki boş sayfa, yine Benetton'ın çığlığının bize daha gürültülü olarak ulaşmasına hizmet ediyor. Ve benim bu makalem de kendi payına bir tanıtım olmaktan kurtulamıyor.

Sözkonusu resim aslında, sıradan insanların büyük acı anlarında (genç adam son anlarını yaşıyormuş) içgüdüsel olarak en büyük ressamların yakaladıkları kadar anlamlı pozlar seçmeye vakıf olduklarını göstermesi

açısından çok güzel. Tabiî, ölenin ailesinin Benetton'ın resmi kullanmasına izin vermesi (veya satması) biraz cesaret kırıcı. Yasal olarak değilse de, ahlakî olarak, önemi olan tek izin, bu sömürüyü onaylayabilecek tek otorite, anlaşıldığı kadarıyla ne izni istenen ne de bu izni veren genç adamınkiydi.

Tüm bu deneyim demek ki, sadece kamuoyunun zekâsına bir hakaret değil; basit, kesin bir biçimde ahlaka aykırı. Hiç değilse şu örnekte insanın tiksintisini eyleme dönüştürmesine engel yokmuş gibi gözüküyor: son derece sıradan görünen Benetton kazaklarını boykot etmek gayet kolay. Aklıma L.P Hartley'in, The Go-Between/Ara Bulucu'sunun şu ünlü satırları geldi: 'Geçmiş yabancı bir ülkedir. Orada işler başka türlü döner.' Eski kafalı sanılmak istemem ama bugünlerde tüccarlığın kutsallığı uğruna nelere göz yumulduğunu gördükçe, yabancı olan ülkenin geçmiş değil bugün olduğunu ve şimdi, burada işlerin eskisinden bambaşka döndüğünü düşünüyorum.

Sigara tiryakileri gizli örgütü

Oturduğum yere sadece birkaç yüz metre uzaktaki bir ilân tahtasının üzerinde her bakımdan devrimci bulduğum bir Camel reklamı var. Bu dikdörtgen afişin sol yarısını, yüz hatları şaşırtıcı derecede John Updike'ın yüz hatlarının büyük bir kaşığın dışbükey yüzeyine yansımış halini andıran bir deve sembolü ve firmanın sloganı 'Legend In Lights-Hafifler Arasında Bir Efsane' kaplıyor. Sağ yarısını ise yarı açık bir Camel paketinin artık hiç mi hiç metaforik olmayan imgesi ve bir katedral orgunun boruları gibi sağdan sola aralıklarla dizilmiş sigaraları kaplamakta. Sigara içenlerin toplumdan dışlandıkları, kendi istekleriyle adeta cüzzamlı sürgünlere dönüştükleri bir dönemde, sigara tanıtımı için sigara paketi kullanmak hâlâ mümkünmüş gibi aldırışsızca kullanılan bu imgenin düpedüz banallığı bana revizyonist bir karşı çıkış gibi görünüyor. Ayrıca, paketin açık olması, bir arkadaşla karşılıklı sigara içmenin dünyanın en doğal ama aynı zamanda en sofistike (şu 'sofistike' kelimesi de ne gıcık!)

işi olduğunu imâ eden 'kalb kalbe karşı', 'tiryakiler kulübü'msü bir ortam hatırlatıyor.

Önce ilgi sebebimi beyan edeyim: Ben de bir sigara tiryakisiyim. Ama şunu da eklememe izin verin, asla özgür irade sahibi bir birey olarak haklarım için ayaklanmadım (şu anda halk arasında yürütülen kampanyanın tamamıyla baskıcı olduğunu düşünüyorum) ve yakınımda bulunan birinden, kişiyi hiç tanımıyor olsam bile, en ufak bir hoşnutsuzluk belirtisi gelmesi halinde sigaramı söndürmeye hazırım. Aslında sigarayı bırakmaktan daha çok istediğim bir şey yok, defalarca denedim ama başaramadım. Tiryaki olmayanların maalesef fark edemediği şu ki, insan sigarayı bırakmayı bir kez *başardıktan* sonra, içmemek için kendini zorladığı o tek sigara en tahrik edici olandır, ve aynı zamanda haftalar, aylar ve hatta yıllar süren *mahrumiyetten* sonra içilen o tek sigaranın tadı, öncesindeki perhiz yüzünden elbette ki diğerlerinden çok daha iyidir. Sigarayı bırakmak için en geçerli sebep hayatı ve sağlığı tehlikeye atması ise de, şimdilerde egemen olan kanı, son zamanlarda sigarayı bırakanların, sigara içenlere karşı duyulan ve tiryakilerin artık hemen hemen her yerde karşılaştıkları hoşgörüsüzlük ve dışlanmadan etkilendikleri. Acaba. Çünkü halktaki bu genel hoşnutsuzluk, günahkârları yeraltına sürüklüyor, bağımlılar arasında gecikmiş bir *suç ortaklığı* doğuruyor, genelde hırsızlar ve casuslara uygun görülen bir 'kabile bağı' ile bir arada tutulan ulusal boyutlu sosyo kültürel bir kopuşa sebep oluyor olabilir. Günümüzün bir tiryakisi için *bir başkasını sigara içerken* görmekten daha güzel, bir başkasının kendi Benson and Hedges'ını, Silk Cut'ını

veya Peter Stuyvesant'ını çıkartıp kendi sigarasını önce yakmasını seyretmekten daha güzel pek az sahne vardır. İnsan, sigara içmeyen birisine, karşısındakinin bir sigara çıkarışının verdiği o güzel rahatlama ve yatışmayı, bunun peşisıra gelen karşılıklı bilgiç, bıyıkaltından gülümsemeleri, gizli bir tercihin verdiği o elle tutulabilir, paylaşılabilir, gizli örgüt hissini nasıl tarif edebilir? O (yani öteki, 'satmışım anasını' tavırlı sigara tiryakisi) insana ilk bakışta oldukça soğuk, kendini beğenmiş veya sıkıcı biri gibi gelmiş olabilir, ama bu görüş bir anda değişecek ve öteki sigara tiryakisi mâkul biri gibi gelecektir, öyle bir yan vardır ki onda, insan ısınmadan edemez; neymiş, demek ki insan başkaları hakkında önyargılı davranmamalıymış! Toplumsal baskıların sigara tiryâkilerini, alçakça arzularını tamamen kaç-göç içinde sürdürmeye ya da bu arzulardan tamamen vazgeçmeye zorladığı bir ortamda, gizliden gizliye sürdürülen bu anlaşılmamış kahramanlar dayanışması kuşkusuz pekişecektir. Reklamcılığa dönersek: genelde temel tutkusu bize bir şey satmak olan bu kültürün esnafça gevezeliğinden ne kadar nefret etsem de, her defasında reklamcılık mesleğinin doğaüstülüğe yaklaşan dehasına hayran kalmak durumundayım. Camel reklamını bu denli devrimci yapan, tabiî ki öteki sigara firmalarının şimdilerde bir tanıtım kampanyasının merkezi, varlık sebebi olarak düşünülen noktayı -yani ürünü tanıtmak, varlığını göstermek ve dolayısıyla da erdemlerini kamuya açıklamak- baltalamaya kesin kararlı olmalarına işaret etmesi. Mesela Silk Cut, 'ipek' ve 'kesmek' fikirleri üzerine yazısız bir reklam serisi üretmeyi tercih etti, son olarak da, sadece Hitc-

hcock'un Psycho/Sapık'ını seyretmiş olanlara (ama aslında kim seyretmemiştir ki?) anlamlı gelebilecek, kesilmemiş bir banyo perdesini kullanarak kendi alanlarında zirveye ulaştılar. Benson and Hedges ise reklamlarında, sigara paketlerinde kullandıkları altın renginin ta kendisine güveniyor ama reklamda tek bir sigara bile gözükmüyor (bir deniz kıyısında rüzgârın devirdiği altın rengi şezlonglar, traş olan bir erkeğin çenesinden düşmüş altın rengi kıllar). Hatta gördüğüm reklam afişlerinden biri o derece esrarengizdi ki, sigara reklamı olduğunu anlayabilmemi sağlayabilen tek gösterge, -sapkın bir paradoks marifetiyle,- reklamın altındaki 'sigara sağlığa zararlıdır' uyarısıydı.

Bu reklamların amacı nedir? Benim düşüncem, bu reklamların temelde tiryakilere yalnız olmadıklarını hatırlattıkları. Gerçekten dışlanmışlarsa, eh, ilk Hıristiyanlar da dışlanmışlardı; onlar da ilk Hıristiyanlar gibi, dayanışmayı sürdürdükleri takdirde, sonunda mutlaka kazanacaklardır. Kısacası sigara firmaları yukarıda sözünü ettiğim suç ortaklığını ulus düzeyine yayıyorlar, ve sigara tiryakileri yakında bu suç ortaklığından vazgeçmenin en az sigarayı bırakmak kadar zor olduğunu fark edebilirler.

Kısır eleştirmen

Yazmayı üstlendiğim ilk eleştiri yazısı -altmışlarda bir üniversite dergisi için- Alain Resnais'in filmi **L'Année derniere a Marienbad**/Geçen Yıl Marienbad'da üzerineydi. Yazı hiçbir zaman yayınlanmadı. Aslında, hiçbir zaman yazılmadı da. En ön sırada oturmuş, bir moda fotoğrafçısı tarafından filme alınan bir satranç oyunu seyredercesine, o neredeyse kutsal sinemaskop görüntülerle büyülenmiş, sinemanın bu en esrarengiz filminin çekildiği kaplıcanın mermer salonlarıyla koridorlarında kuğu gibi süzülen o enfes, o ruh gibi uçucu Delphine Seyrig'i seyrediyordum ki, birden, arkamdaki balkondan, müthiş bir Glasweg lehçesiyle, acı ve şiddet dolu bir çığlık koptu: 'Özür dilerim? *Özür dilerim ha*! Adam karımın yepyeni kürk mantosunun üzerine kusuyor ve bütün yaptığı özür dilemek!' Salondan büyük bir hızla çıkıp, hâlâ titreyen bir sesle editörüme, filmi bir daha seyretmeden önce en az bir hafta dinlenmem gerektiğini söylediğimi itiraf etmek bana hâlâ acı verir. İşitme duyumun keskinliğinin kurbanı

olmuştum, bunun sonucunda eleştirmenlik yaşamım da hemen hemen on yıl geç başladı.

O zamandan bugüne, bu türün çok daha dayanıklı bir örneği haline geldiğimi hissediyorum. Bundan dolayı, **Evening Standard** gazetesinin Londra bölgesinde gösterimde olan televizyon reklamından az biraz alındım. Reklam, tipik yarı müstakil bir banliyö evinde geçiyor, iki temel karakteri de evden aşağı kalmayacak derecede tipik, orta yaşlı, orta sınıftan, orta halli bir karı koca. İlk ekranda belirdiklerinde, koca, adı geçen gazetenin içine gömülü durumda, karısı ise oldukça haşin bir şekilde kocasına bu gazetede okuyacak ne bulduğunu soruyor. Tam bu anda kapı çalınıyor ve gazetenin çeşitli bölümleri, vücut bulmuş halde (oldukça karikatürize edilmiş olmakla birlikte) oturma odasının son derece dar sınırlarını taşırarak içeri giriyorlar: Spor sütunlarını temsilen sporcular, moda sayfasını temsilen alımlı bir manken, dedikodu sütunlarını temsilen eski İngiliz tarzı peruklu, elinde not defteriyle bir muhabir ve en arkadan, 'Eleştirmenleri de unutmayın!' çığlıkları arasında, bir çift, yaşı da cinsiyeti de kestirilemeyen, ve ikisi de gösterişçi eşcinselliğin modası geçmiş sembolü haline gelmiş olan ipek şallar takmış iki yaratık.

Ürünlerinin reklamını yapmak için genelde bir dakikadan az süresi olan birçok reklam filmi gibi, **Evening Standard**'ın reklamı da birkaç kolay akla gelen kültürel göndermeye dayanıyor: bu da, bir yerlerde bir reklamcının, sıradan izleyicinin gözünde eleştirmeni temsil edenin, eleştirmenin eşcinsellikle eşdeğer tutulan frapanlığı olduğunu düşündüğünü gösteriyor. Elimde bir

istatistik bulunmamasına ve tecrübem ister istemez kendi beceri alanımla sınırlı olmasına rağmen, frapan eşcinselliğin eleştirmen taifesi arasında dikkati çekecek sıklıkta rastlanan bir şey olduğundan epey şüpheliyim, ancak iki çeşit *kısırlık* arasında bir paralellik yakalanmaya çalışıldığından şüphe edebiliyorum.

Görünen o ki, reklamın demek istediği, eleştirmenin de tıpkı eşcinsel gibi, hem yaratıcılık hem de üreme açısından iktidarsız olduğu. Kendisi bu güçten mahrum olduğundan, kültürel olsun, insanî olsun, başkalarının yarattığını eleştirmekten (veya, çoğu "sağduyulu" kişi için sonuçta aynı anlama gelen, dırdır etmekten) çarpık bir zevk alır. Veya, türünün daha selim bir alışkanlığıyla, geleneksel olarak kadının tekelinde görülen bir sıfata sığınır; sanatsal zevk denen şeyin sergilenmesine. Demek ki, (gerici ortodoksluğun sahte 'demek ki'siyle) eleştirmen sanatçının acıklı bir parodisidir, tıpkı eşcinselin çoğu kişi tarafından ya kadının (ipek şal) ya da gerçek bir erkeğin (son yılların ortalama İngiliz eşcinseli görüntüsünün asker traşı ve küçük, bakımlı bıyığı) parodisi olarak görülmesi gibi.

Bunlar yeterince ağır birer iftira, ama daha cesaret kırıcı olan, eleştirmenin son zamanlarda tamamen yeni bir hasmı göğüslemek zorunda kalması; köşe yazarı. Piyasanın altında da üstünde de, tabloidlerde de kaliteli gazetelerde de, köşe yazarlarının sayısında inanılmaz bir artış oldu, ve onların öneminin artması oranında eleştirmenlerinkinin azalmasının rastlantı olduğuna inanmak oldukça zor. Eğer eleştirmeni aşağılayıcı sembol ipek şalsa, köşe yazarınınki de, (burada yine kıt istatistik

desteğimi bağışlayın) kuru sıkı erkekliğin sembolik dayanağı olan, pipo olabilir. Köşe yazarlarının öyle hanımevlâdı filan olmadığına emin olabilirsiniz. O, aksine, aklıbaşında laflar etmesi için iyi paralar ödenen yazısı tumturaklı, münakaşa meraklısı biridir. Bu da kısaca, tabloidlerin tamamında ve kaliteli gazetelerin de çoğunda okuyucunun kendi çoktan kemikleşmiş önyargılarının pekiştirilmesi anlamına gelir. Eleştirmen, fikirlerini açıklarken sürekli olarak profesyonel deformasyonla, hatta bazen neredeyse bir sinir hastası gibi 'bir anlamda', 'belli ölçüde' ve 'denebilir ki' gibi üzerinde uzlaşılmış kalıpları kullanırken, köşe yazarı böyle cicili bicili kaçamaklara asla tenezzül etmez. "Bırak yahu!" der o, küçük gördüğü şey her neyse, ve daha okuyucu kendi fikrini oluşturamadan "Tam da öyle değil mi!" diyerek onaylar onu. Eğer tüm bu cinsel analoji biraz zorlama gibi görünüyorsa, gazetenizin köşe yazarlarını, eleştirmenlerle eşcinsellerin onların sütunlarında uygun görüldükleri yeri bir düşünün!

Shakespeare'in ilk on beş dakikası

Merak ediyorum, acaba başkaları da,bir yemekte veya kokteylde 'yeni insanlar'la tanıştıklarında, bu sıkıntılı karşılaşmaların geleneksel kronolojisinin tersine çevrilebileceğini, üstelik bundan zevk ve kâr sağlanabileceğini hissediyorlar mı? Şu anki uygulamada insan kısa bir isim değiş tokuşundan sonra o sırada kâğıt tabağındaki küçük bir pötifürü bardağındaki beyaz şarabı dökmeden ağzına sokmaya gayret etmekte olan muhatabına takdim edilir. Ortama uygun, tecrübelere dayalı bir üslupla birkaç zararsız sözcük veya aynı profesyonel ortamdan geliniyorsa, karşılıklı her zamanki malum iyi ve kötü şakalar yapılır; eğer şans yardım ederse on beş dakika kadar sonra, insan bu son tanıştığı kişiyi üç aşağı beş yukarı tanımaya başlamıştır. Konuşmanın tam da bu noktasında, insan yüzü kızararak fark eder ki, karşısındakinin anlaşılmaz bir biçimde mırıldandığı ve dinleyenin de pek önemsemediği ismi unutmuştur.

Sık sık düşünmüşümdür, daha akıllıca bir çözüm

bulunamaz mı diye, insan partide yeni tanıştığı arkadaşıyla buzların kırılacağı o ilk yarım saat boyunca neşeyle konuşabilir ve ancak sonra, karşısındaki hakkında bir şeyler anlamaya başladığı ve bu yeni tanıştığı insan toplumsal ve kültürel ortamın asgari seviyesini tutturduğu zaman karşılıklı isimlerin söylenmesine geçilebilir. (sinemada jenerik denen şeye benzer biçimde.)

Bu durum, geçen gün Barbican Tiyatrosu'nda Royal Shakespeare Company'nin All's **Well That Ends Well**/ Yeter ki Sonu İyi Bitsin'in yeni yorumunu seyrederken (bana) artık fazlasıyla tanıdık gelen 'Shakespeare'in ilk on beş dakikası' adını verdiğim sıkıntıyı hissettiğim zaman tekrar aklıma geldi.

Ne bu konulara yabancı biri ne de profesyonel bir eleştirmen bu duyguyu paylaştığını itiraf etmedi bana, dolayısıyla bu duyguyu açıklamak konusunda ihtiyatlı davranıyorum. (Ama köşe yazarlarının karşı karşıya oldukları küçük tehlikelerden biri de kendi tecrübelerinin sona erip evrensel tecrübenin başladığı sınırı tam anlamıyla saptayamama işkencesine mahkum olmalarıdır.)

Neyse, konuya gireyim ben; sahne, Barbican'ın büyük tiyatrosu. Perde, Şekspirazad'ın nisbeten daha ender sahnelenen hikâyelerinden biri olan All's **Well That Ends Well**'in başlaması için kalkmak (metafor olarak, çünkü RSC inip kalkan perdeleri artık kullanmıyor) üzere. Oyunun ismi, gereğinden de hızlı bir biçimde bir şeyler getiriyor akla, peki ya kendisi? Hmmm. Komedi herhalde, veya en azından ismi onu akla getiriyor, belki de o karanlık, soğuk komedilerdendir, değişmez kural olarak

'geç dönem' oldukları sonradan ortaya çıkan ve olay örgülerini hep unuttuğunuz oyunlardan. Her neyse, sırları yakında çözülecek, ışıklar kararıyor ve ikisi erkek ikisi kız, kimliği belirsiz dört oyuncu çoktan sahneye adımlarını attılar, kıpır kıpır bir koreografi içerisinde ileri geri hareket ediyorlar. Koltuğumda öne kaykılıyorum, beklentiler içerisinde kulak kabartıyorum ve şunları duyuyorum:

A: Oğlumu size teslim ederken, sanki ikinci bir kocamı da gömüyormuş gibi hissediyorum.

B: Ben de gözüm arkada gidiyorum efendim: Babamın toprağı henüz kurumadı; ama majestelerinin emrine karşı koyamam, hele bir de kralın koruması altındayken.

*C: Kontes, inanın kralda adeta bir koca bulacaksınız. Siz de delikanlı, bir baba... Majesteleri herkese karşı o kadar iyidir ki, bu tutumunu sizin için de sürdürecektir. Bu kadar sevgi dolu bir insan, gerektiği her an size karşı da sevecen davranacaktır.**

Böyle devam ediyor. Sağlam bir on beş dakika boyunca (bazen belki daha da fazla, karanlıkta zamanı kestirmek güç) yanımda oturan izleyiciler ilerleyen oyuna kendilerini iyiden iyiye kaptırırlarken ben, uzun bir tren yolculuğunda etrafındaki herkes anında gözlerini kapayarak uykuya dalarken sadece görünüşü kurtarmak için gözlerini kapayan ama bir türlü uyuyamayan yolcular gibi, kendimi yapayalnız hissediyorum; ve şaşkın, sessiz bir izleyici kitlesinin bakışları arasında elimi kaldırıp

(*) *Yeter Ki Sonu Iyi Bitsin*, s. 23, William Shakespeare, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, 1992.

ayağa kalkmak ve sızlanarak şu gözüpek istekte bulunmamak için kendimi zor tutuyorum: 'Efendim, ne dediniz?'

İtiraf ediyorum, çünkü ben etmezsem kimse etmeyecek; biliyorum: Hamlet, Othello ve As You Like It/Nasıl İsterseniz gibi çok sık sahnelenen birkaç oyunu dışında Shakespeare'in oyunlarının ilk on beş yirmi dakikası boyunca ne olup bittiği konusunda en ufak bir fikrim yok. Bu insanlar *kim*? Ne hakkında *konuşuyorlar*? 'Majesteleri herkese karşı o kadar iyidir ki, bu tutumunu sizin için de sürdürecektir. Bu kadar sevgi dolu bir insan, gerektiği her an size karşı da sevecen davranacaktır' ne demek Allahaşkına? Bu cümle benim oyunu anlamam için gerekli mi? Daha genel konuşursak, bu duyguyu niye sadece Shakespeare'in (asla Johnson'ın veya Sheridan'ın veya Shaw'ın değil) oyunlarında yaşıyorum? Benim gibi izleyiciler için, video gibi, ilk on beş dakikanın bir daha seyredilebileceği aygıtlar tasarlanamaz mı?

Ama sonunda sıkıntı mutlaka geçiyor ve oyun başladıktan on beş veya yirmi dakika sonra sisin gerçekten de dağılmaya başladığını fark ettiğim ve kendimi artık biraz önceki kadar dehşet verici derecede aptal hissetmediğim rahatlama anları, -önceden çekilen acının hakkını neredeyse (tam olarak değil ama; dürüst olmak gerekirse tam değil) veren anlar geçirerek keyif çattığımı da itiraf etmeye de aynen hazırım.

Bütün söylemek istediğim buydu aslında. Bu durumu doğru dürüst çözümlemeye veya izleyici psikolojisini daha az öznel ve anekdota dayalı bir temelde çözümlememe yetecek kadar yer bırakmadığımın farkındayım.

Ama umurumda değil. Bu makalenin benim için iyileştirici bir etkisi oldu. Sırtımdan bir yük kalktı ve kendimi daha iyi hissediyorum. Uzun sözün kısası, yeter ki sonu iyi bitsin.

Kimseye mutlu deme

"Günlerden bir gün ünlü bir bilimadamı (söylentiye göre Bertrand Russell) gökbilimi üzerine bir konuşma yaptı."

Bu, Stephen Hawking'in **Zamanın Kısa Tarihi** adlı kitabının ilk cümlesi. Onu burada alıntılamanın sebebi onda özel bir ilginçlik veya özel bir incelik bulmam değil, bir zamanlar dile getirdiğim bir aksiyomu doğrulaması. Bu aksiyom, bir kitabı okumak ne kadar zahmetli olursa olsun, -Hawking'in kitabı da, ne kadar basitleştirildiği söylense de, birçok okuyucu için ruhanî denecek boyutlarda bilinmezlik içeren öyle sorular ortaya koyuyor ki, bu onu hemen hemen basitleştirilemez kılıyor- ilk cümlesinin hep çocuk oyuncağı olacağı önermesini getiriyordu. (Heidegger'in **Felsefe Nedir?**'inin ilk cümlesini -"Bu soruyla çok geniş yani açılımlı bir konuya değiniyoruz"- otuzbeşincisiyle karşılaştırın -"Çünkü felsefeyi irrasyonel olarak belirlemek isteyen kişi rasyonel olanı, sınırlamaya ölçüt olarak getirir. Dahası, bunu öyle

bir tarzda yapar ki, yine dönüp ratio'nun ne olduğunu kendiliğinden verili olarak kabul eder.")

Zamanın Kısa Tarihi, şu anda okumakta olduğum kitap. İki yıl önce yayınlanmış olduğu için, kuşkusuz çok güncel bir şey içermiyor. Ama bu makalede onun ayrıntılarına inmemi, hâlâ çoksatan kitaplar listesinden çıkmamış olması, zamanın, tanımı itibarıyla güncel olmayı reddedememesi, ve son olarak güncellikten güncelliğe fark olması gerekçeleriyle savunabilirim. Sonuçta, Hawking'in gönderme yaptığı zaman çerçevesi içerisinde bu iki yıl, evrenin tarihinde, bir nanosaniyenin mikrofraksiyonu gibi bir şeyi, ne demekse, temsil ediyor. Ama kitabın beni en çok şaşırtan yanı, sıradan okuyucuyu (en azından bu sıradan okuyucuyu) gözlerini karmaşık sayfadan hayallerle dolu olarak kaldırtabilmesi, okuyucuyu sık sık kendine ait, genelde oldukça bilimdışı hülyalara kapılmaya sevkedebilmesi.

Bu hülyalar, yukarıda anılan kısa kıssada olduğu gibi, Hawking'in propos'unun çok dışında kalıyor olabilir. Kitabın daha hainee çapraşık bölümlerinden birine dalmışken, Monty Python usulü hayal kurmaya başlamam, *Mastermind* yarışma programına çıkan çılgınca cesur bir yarışmacının "uzmanlık konusu" olarak Hawking'in fiziğin tekleştirilmesi teorisini, "her şey teorisi" denen teoriyi seçmesi ve programın tüm yarım saatlik zamanını sadece bu ilk soruya cevap vermekle geçirmesi de olabilir.

Ama belki de bu hayaller, (bir fizikçinin bakış açısından, uçarı denecek kadar alakasız bir tavırla) Einstein'ın görecelik teorisi çeşidinden soyut bir kavramı, insanlığın

kendi günlük ve dolaysız algılayışıyla ilişkilendirmeyi denediklerinde bir nebze daha verimli oluyorlar. Çoğumuz, gerçekte, çizgisel kronolojinin zamanın az çok alfabetik bir sıralaması olduğu konusunda belli belirsiz bir bilgiye sahibizdir. Bu, neredeyse dil dediğimiz şey kadar saf ve keyfi bir gelenektir. Kırk yaşındakilerin sık tekrarladıkları şikâyet -zamanın gençliktekinden nasıl dehşet verici şekilde daha hızlı geçtiği- şimdi söyleyeceğim denklemle artık aydınlığa kavuşturulabilir. On yaşındaki bir çocuk için tek bir takvim yılı, o ana kadarki hayatının onda biri anlamına gelir. Öte yanda, kırk yaşındaki bir yetişkin için, o aynı yıl, ancak hayatın kırkta birini temsil eder. Dolayısıyla bu bağlamda, Adair'in İkinci Teorisi'ne göre bu yıl, yetişkin için çocuğa oranla dört kat daha hızlı geçecektir. Gerçekten de sonuç olarak şunu fark ediyorum ki, yaşadıkça, para olduğu kadar, zaman enflasyonuna da daha duyarlı hale geliyorum: bu da şu anlama geliyor, şu günlerde bir saatte yapabildiklerim, bir sterlinle alabildiklerim kadar az sanki, ve bir kez birini veya ötekini (saati veya sterlini) "bozdurmayagöreyim", elimde hiç bozukluk kalmadığını fark ediyorum. Vakit, dendiği gibi, nakittir, ama kimse asla zaman milyoneri olamayacak.

Sonuçta, insanın hayalleri, kökeninde kültürel olabilirler. Bu sınıflamadan olmak üzere, konu arayan bir oyun yazarına, J. B. Priestley gibi İngiliz yazarlarının çok tuttuğu "zaman oyunu" geleneğinde bir dram için aklıma gelen bir fikri karşılık beklemeden sunmak istiyorum. Bu varsaydığımız oyunun ardından da oyunun adı geliyor, **Kimseye Mutlu Deme** (Sofokles'in "Hayatının son yaprağı

çevrilmeden kimseye mutlu deme" dizesinden).

Evet: Perde açıldığında bir hasta odası olduğu açıkça anlaşılan bir yer görürüz (sahnenin ortasında dev bir yatak, bir hemşire, kucağında bir Mills and Boon, bir koltukta uyuklamaktadır, perdeler sıkıca kapatılmıştır, süzülmüş "koyu" ışık) ve oyun, kahramanın hayatının en son beş dakikasını konu edinir. (Oyun süre olarak geleneksel uzunlukta olacağına göre, sahnede akrebiyle yelkovanı, teatral zamanın beş dakikacığını birkaç saatte tamamlayacak bir saatin de bulunmasında bir sakınca yok.) Ölen mutlu bir adamdır, yetmişinci yaşının arefesinin gece yarısında, alınyazısı olan üçyirmilik bir de onluğu tamamlamış, karısı tarafından sevildiğinin, çocuklarının kendisine taptığının ve arkadaşları tarafından saygı duyulduğunun ve takdir edildiğinin mesut güveninin bilincinde, ölmek üzeredir. Ancak, son nefesini vermesinden sadece beş dakika öncedir ki, karısının kendisini tüm yakın arkadaşlarıyla aldattığını, çocuklarının, kendi kişisel arzuları başka alanlara yönelik olmasına rağmen onları aile işine zorladığı için ondan nefret ettiklerini, ve kendi iş alanındaki yetersizliği yüzünden arkadaşlarının sürekli olarak iflas zabıtlarını savmak zorunda kaldıklarını öğrenir.

Oyunun sorduğu soru şudur: Böyle bir adam, altmış dokuz yıl, on bir ay, yirmi dokuz gün, on bir saat ve elli beş dakika mutlu yaşayıp, sadece son beş dakikada mı mutsuz olmuştur -ve bu durumda gerçekten de kıskanılacak bir insan mıdır? Yoksa, bu son saat açıklamalarının ışığında, *tüm* varoluşu mutsuzluğa mı boğulmuştur? Cevap vermeden önce düşünün. Zamanınız var.

Pop gruplarının isimleri üzerine

Bir keresinde açık saçık bir fıkra dinlemiştim, o kadar açık saçıktı ki aktarırken uygun bir şekilde kısaltılması gerekecek. İki genç erkek ve bir kadından oluşan bir pop grubu, önemli bir konser organizatörünün ofisinde sınav niteliğinde bir gösteri yapmaktadır. Başlangıçta vücut hareketleri, bu tip grupların genelde olduklarından daha yakası açılmadık değildir. Ama bir kez kendilerini kaptırdıktan sonra, üç şarkıcı kendilerini cinsel kayıtsızlığın kollarına terkederler. Erotomanyak uygunsuzlukların doruklarına yükselirler, Sade'ın (marki olan, pop şarkıcısı değil) sahip çıkmakta duraksamayacağı hayvanca bir ahlaksızlığın derinliklerine inerler. Her şey sona erip de grup, tükenmiş, karmakarışık bir yığın halinde organizatörün önündeki halının üzerine çöktüğünde, etkilenen organizatör, grubun menajerine dönerek grubun isminin ne olduğunu sorar. Şu kayıtsız cevabı alır: 'The Debonaires' ['Kibarlar'].

Ah eski günler -o masum günler, pop gruplarının isim

olarak uslu uslu Songsmiths [Bestekârlar] veya Melody Makers [Melodi Yapanlar] gibi, veya biraz daha yaratıcı olup Beatles gibi isimleri seçtikleri (yalnız biraz daha yaratıcı, çünkü eğer artık 'beetle' [böcek] kelimesini gördüğümüzde bizde yanlış yazılmış hissini uyandırıyorsa, asıl kelimenin 'beat' kelimesinden bir harfin basitçe yerleştirilmesiyle oluşturulduğu hatırlanmalıdır). Benim gibi, pop delisi olmayan birisi bile, o zamanların gruplarının niteliğini ve stilini sırf isimleri, bir de bu isimlerin üzerine serpiştirilmiş, oyuncak elektrikli tren setlerinin ray parçalarını hatırlatan kopuk nota dizgeleri yüzünden bir anda merak edebilirlerdi.

Peki ya bugün? Oturduğum yerin yakınında, etrafını çeviren tahta perdelerde, son rock kırkbeşliklerinin ve albümlerinin tanıtıldığını sandığım afişlerle tamamen örtülü bir inşaat sahası var. Bunlardan bazıları, her ne kadar esrarengiz isimlere sahip olsalar da, bana hayal meyal tanıdık gelen gruplar- *Spandau Ballet, the Cocteau Twins, Eurythmics* ve benzerleri. Ama ya mesela *The Wonder Stuff* [Mucizevi Malzeme]? Bunlar kimin nesi? Ya da buna bitişik afişte serbestçe uçuşan 'Sugar Cubes' [Küpşekerler] ve 'Regina' kelimeleri? Bu afiş *Regina* isimli bir grubun (veya solo sanatçının) Sugar Cubes isimli albümünü mü tanıtıyor? Yoksa tam tersi mi? Peki ya, bir afiş üzerinde, rastgele seçilmiş gibi duran şu ifadelere ne demeli: 'bad dreams' [kötü rüyalar] (daha küçük harflerle) peşinden 'senseless timing' [akılsızca zamanlama] ve, sağ alt köşeye sıkıştırılmış şekilde, şu beklenmedik emir; 'Bomb Disneyland' [Disneyland'ı Bombala]? Grup hangisi, albüm hangisi? Kim bilir? Derken şunlar: 'SLIDE on tour with Texas' [Teksas'la

turnede KAYIN], 'W. F. L. the Paul Oakenfold mix', 'tin machine [teneke makina] + maggies farm [maggie'nin çiftliği] (canlı) + tin machine (hepsi büyük harflerle, vb. vb.? Bütün bunlardan ne anlam çıkarmamız bekleniyor?

Çıkartılacak son derece çekici sonuç, pop gruplarının, eşine rastlanmayan bir özgürlükle, kendilerine tamamıyla her şeyi isim seçebilecekleri. (İsmi 'Tamamıyla Her şey' olan bir grup bile olabilir) Son sinema filmlerini bir getirin aklınıza. *Slaves of New York* [New York Köleleri], ve *Sex, Lies and Videotape* [Seks, yalanlar ve video teyp] de kuşkusuz pop grubu isimleri olabilirler. *Dangerous Liasions* [Tehlikeli İlişkiler] niye olmasın? Neden *Rain Man* [Yağmur Adam] olmasın? Veya, *A Fish Called Wanda* [Wanda Adında Bir Balık]? Kitaplardan *Utz* veya **London Fields** [Londra Kırları] veya A **History Of The World In 10 1/2 Chapters** [10 1/2 Bölümde Dünya Tarihi] neden olmasın? Niye British Telecom veya Federal Express veya The Sunday Times olmasın? Kaptırmış gidiyorken, niye 'Niye Olmasın?' olmasın? Bir grubun kendine isim olarak 'Niye Olmasın?'ı seçmesini engelleyecek hiçbir şey yok ve bildiğim kadarıyla böyle bir grup zaten var. **Gülün Adı Üzerine**'de Umberto Eco, modernizmin krizini, pop gruplarının isimleri hakkında teori oluşturmakta gerekli modeli kurmamıza yardımcı olabilecek biçimde özetliyor: 'Avantgarde geçmişi yok eder, onun üstüne pisler,' diyor Eco: 'Picasso'nun resmi **Les Demoiselles d'Avignon** tipik bir avantgarde eylemidir. Derken avantgarde daha da ileri gider, figürü yok eder, iptal eder, soyuta, kuralsıza, beyaz tuvale, ortası yarılmış tuvale, kömürleştirilmiş tuvale

varır. Bu, mimarlık ve görsel sanatlarda perde duvar, gövdesi silindir, tamamen paralel yüzlü, bir minimal sanat örneği olarak yapı, edebiyatta, anlatım akışının yokedilmesi, Burroughs usulü kolaj, sessizlik, boş sayfa; müzikte, atonaliteden gürültüye, gürültüden mutlak sessizliğe giden yol olacaktır.'

Eco'nun tarif ettiği süreç merkezcildir, merkeze doğru, öze, asla, en çıplak minimum'a doğru bir kaçıştır. Bu kaçış mantıkî olarak bu minimumun bile kesin olarak yok edilişiyle sonuçlanmalıdır. Ancak, aynı anda ters bir süreç de başlatılmıştır, merkezden dışa doğru bir hareket, merkezcil değil merkezkaç bir güç, şimdi artık daha az göze çarpan biçimde çıkmazda olan. Ben sürrealistlerle ve onların, sanatta da hayatta olduğu kadar, bilinçli seçimin, mantığın ta kendisinin, ezeli temellerini çürütme tutkularından yola çıktım. Ancak çok geçmeden, 'Sürrealist', yalnızca 'sürreal'e, tuhafa, garabete dönüşerek soysuzlaştı, kendi klişelerini (ay ışığında mavi karnıbaharlar) yarattı, tiyatro sahne düzeni, moda, fotoğrafçılık ve reklamcılık gibi daha alt sanatlara kaydı, pop müzik dünyasına albüm kapağı yoluyla sızdı; ve denebilir ki, pop gruplarının isimlendirmeleriyle kendi doyma noktasına vardı. Bu yüzden, 'W. F. L. Paul Oakenfold mix', ne anlama gelirse gelsin, diyelim, Maleviç'in 'Beyaz Üzerine Beyaz' tablolarının popülist bir karşılığı olarak görülebilir ve minimalizmin 'hiçbir şey uymaz'ının karşısına, maksimalizm adı verilebilecek bir olgunun 'her şey uyar'ıyla çıkar ve sanatta her şeyin mümkün olduğu anlarda, hiçbir şeyin kayda değer olmadığını ad absurdum iddia edebilir.

Andy Warhol

Eleştirmenler haklı: Royal Academy'deki Pop Art toplu sergisi bir felaket. Birkaçı dışında sergilenenlerin çoğu çok kötü ve sanat dışı iğretilikler, hatta bazıları gözlere birer hakaret sayılabilir. Ve sergiyi gezmek, özellikle benim gibi, akımın *ilk ortaya çıkışını hatırlayacak* yaşta olup da akımın karakteristik ürünlerinin yetenek, coşkunluk ve kıskanılacak ölçüde tükenmez bir çekicilikle dolu olduğunu hatırlayanlar için keyif kaçırıcı. O anı artık kayıp, bir daha canlanması da pek mümkün gözükmüyor; bu serginin asıl yararı ise, insanı gözlerini gerçek ve dayanıklı bir muammanın, yani Andy Warhol'ün, eserlerine çevirmeye zorlaması.

Bu aralar, gecikmeli olarak, Andy Warhol'ın **Günlükler**'ini okuyorum. 26 Ocak 1986 tarihli günlüğünü, New York'da Sotheby'sin müzayede salonunda bir masanın 1,2 milyon dolara satılmasına gönderme yaparak şu alaylı yorumla bitiriyor: "Şimdi insanların istediği eşi bulunmayan. Benim sanatım ise bunun tam tersi."

Zavallı Warhol! İşte önümüzde, halk gözündeki persona'sının ve profesyonel kişiliğinin paradoksuyla (veya birçok paradoksundan biriyle) gecikmeli olarak karşı karşıya: kasten "eşi bulunan" işler üreterek, eşi bulunmayan haline geldi. İmgelemini sistemli bir şekilde *kopyeledikçe*, Maolarını, Marilynlerini ve Jackielerini yorulmaksızın çoğalttıkça, taklit edilemez, benzeri üretilemez ve yeri doldurulamaz hale geldi. Kitlesel üretim mistiğinin, sanata (ve onun kötü ikizi, paraya) bakışına olan etkisi o kadar fazlaydı ki, 1986'da Nieman Marcus'ın Noel hediye kataloğunda portre ressamı olarak ilân vermeye kadar vardırdı işi. Bu, çevresindekilerin kimilerini bile tereddüde düşürecek kadar derinlemesine bir orospulaşmaydı. Ve eğer süreci kendi mantıkî sonucuna, geri dönüşü olmayan absürdist noktaya, vardırabilseydi, -her üretilen Campbell çorba konservesini, kendi (hiç de ironik bir anlayışla adlandırılmamış) Fabrika'sının ürün serisinden çıkmış, numaralanmış resmi veya baskısıyla eşleştirebilseydi- o zaman gerçekten de bazılarının onu sakınmadan tanımladığı gibi, "belki de 20. yüzyılın en ünlü sanatçısı" olabilecekti.

İşte böyleydi Warhol'ün özgünlüğü, ve bizimki gibi yenilik düşkünü bir dünyada sanatın hem işlev görmesini hem de para getirmesini sağlayan da bu özgünlüktür. O kadar ki, Warhol'ın sinikliği bile yenilikçi tınlamaya başlamıştı. Büyük sanat (bunu kendi kendine söyleyişini duyabiliyorum neredeyse), kitlesel olarak yeniden üretilen sanattır. Dolayısıyla, aksiyomu tersine çevirirsek, kitlesel olarak yeniden üretilmiş sanat ta büyük olarak algılanacaktır. Ve, gelecek kuşakların bu işi onun yerine

üstlenmeyi reddedeceğinden dehşetle korktuğu veya o kadar uzun beklemek istemediği için, sakince, ve serinkanlılıkla eserini kendinin ve eserin hayatı süresi içinde yeniden üretmeye koyuldu.

Fakat, ne kadar açıkça alçalmış da olsa, nasıl ticarî bir kisveye de bürünse, özgünlüğün her şeye rağmen sivriliğinin birazını koruduğu gerçeğini teslim etmek gerekebilir. Warhol, pek de meteliksiz bir *artiste maudit* olarak ölmedi ama, hiçbir tablosu da takipçileri Robert Rauschenberg veya Jasper Johns'unkilerin başına sık sık geldiği gibi yedi sıfırlı stratosferik rakamlara satılmadı; satılacak gibi de gözükmüyor. Eleştirmenler ve koleksiyoncular, onun kitlesel olarak üretilen ve deyim yerindeyse, portre ressamlığının *anonim* bireyselliği sayesinde hepimizi sanat dünyasının geleneksel değerlerini, şifrelerini ve eylemlerini tekrar gözden geçirmeye zorlayan, o neredeyse korsanca çalımını övüyor olabilirler ama mesele laf değil de para olunca belirgin şekilde kaytardılar -günümüz sanatçısının gerçekten *maudit* olmaya en yaklaşabileceği nokta da bu herhalde.

Bir eleştirmen, Warhol ouvre'ünün üzerinde sürekli dolaşıp duran şu acımasız soruyu soruyor: "Dahi mi, şarlatan mı?" Etrafta şarlatanlar olduğundan (Warhol'ün maiyetinden olanlar da az değil), böyle bir soru, hakkında müsrifçe kavramsalcılık iddiaları ortaya atılan herhangi bir sanatçı sözkonusu olduğu sürece, tamamiyle geçerli. Ama yine de bu örnekte sorunun yanlış sorulduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum. Warhol'ın eserinin en önemli özelliklerinden biri, sanat tarihinin bellibaşlı tezatlarını (resimle fotoğrafçılık, eşsiz olanla her yerde

bulunan, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki tezatlar) çözmeyi başarabilme coşkusuydu ve dehayla şarlatanlık arasındaki geleneksel ayırımın herhangi birine uygulanmaması sözkonusuysa bu Warhol olabilir. Onun en simgesel ikonunu, Campbell çorba konservesini gözönüzün önüne getirin. Bireysel yetenek (veya deha) faktörünü bir kenara bırakırsak, bizde bıraktığı etki, yeniden üretilmiş olsun, "orijinal" halinde olsun, tamı tamına dünyanın en fazla çoğaltılmış imajı olan Mona Lisa'nın ürettiği etkiyle karşılaştırılabilir. Ne var ki, bu ikonların her ikisi de, kendi yaygınlıkları ve tanınırlıkları yüzünden, duygu ve titreşim uyandırma yeteneğinden, her sanat eserinin onsuz olmaz özelliği olarak görme eğiliminde olduğumuz keşfedilme ve değerlendirilme potansiyelinden yoksun bırakıldılar. İkisi de kendi kendilerinin hissiz ve saydam imgeleri haline geldiler. Ve eğer Mona Lisa, hafif kitschimsi bir mitos ve gizem unsuru, gülümsemesinin efsanevi bilinmezliği sayesinde evrensel bir tanınmışlığı yaşıyorsa, Warhol'ın tabloları da benzer bir giz -dahi mi şarlatan mı?- sayesinde yaşamaya devam edeceklerdir.

Bence, aslında Warhol ne bir dahi ne de bir şarlatandı. O, ikisinin arasında bir şey, bir blöfçüydü: Aynı pokerde kullanılan, kötüleyici olmayan anlamda, kabul edilebilir bir blöfçü. Çünkü eğer Mona Lisa'nın "esrarengiz" denen gülümsemesi aynı bir blöfçünün poker oynarkenki gülümsemesiyse (ona iyi bir bakın) o zaman o gülümsemesinin tıpkısı, Warhol'ın hemen tüm eserlerinde de gizli, ancak o gülümsemenin bulunacağı yer modelin değil, sanatçının yüzü.

Van Gogh

Van Gogh. 1989'da, ölümünün yüzüncü yıldönümüne birkaç yıl kala bu iki kelime, bir gözlemcinin deyişiyle, 'borsadaki düşüş karşısında sanat piyasasının fiyatlarının yükselişinin bir göstergesi' haline geldi. O yılın Mart ayında Van Gogh'un çok sayıdaki ayçiçekleri tablolarından biri 24.750.000 pounda satıldı, Haziran'da *Trinquatille Köprüsü* 12.650.000 pounda gitti ve Kasım ayında da **İrisler** tablosunun New York'ta rekor bir fiyat olan 27.450.000 pounda satılışına tanık olduk. Sotheby's Galerisi'nin tarihinde ilk defa olarak müzayedeye konan tek bir parça hakkında pahalı bir katalog yayımlaması, bu satışların sonuncusunu çevreleyen tanıtımın yoğunluğunu gösteriyor. Bir resmin piyasa değerinin ressamın dehâsını belirleyen bağnazca bir ölçüt olarak ressamın imzasının yerini aldığı bu dünyada, Vincent Van Gogh'un dünyanın en ünlü ressamı olduğunu iddia etmek çok tuhaf kaçmaz.

Ancak Van Gogh aynı anda çok daha az sözü edilen

bir rekor daha kırdı: herhangi bir alandan hiçbir sanatçı sinemada bu kadar sık canlandırılmamıştı. İlk olarak 1956'da Kirk Douglas onu Vincente Minnelli'nin **Lust For Life**'ında (Yaşama Hırsı) canlandırdı. Son dönemde ise Van Gogh, tam dört kez canlandırıldı sinemada: John Hurt, Paul Cox'un **Vincent**'ında, Tim Roth Robert Altman'ın **Vincent & Theo**'sunda, yapımcı ve beklenmedik ama başarılı(!) oyuncu Martin Scorsese, Akiro Kurosawa'nın **Dreams**'inin (Rüyalar) tarif edilemeyecek derecede gösterişli ve çiğ bir bölümünde, son olarak da Fransız pop şarkıcısı ve arada sırada oyunculuk da yapan Jacques Dutronc, bu filmlerin en inandırıcısı olan Maurice Pialat'nın üç saatlik **Van Gogh**'unda Van Gogh'u canlandırdılar.

Bu filmlerin hepsinde, izlediğimiz tablolar (filmlerde yer alan tablolar istisnasız zaten aşina olduklarımız) doğal olarak ünlü orijinallerin tıpatıp, kusursuz birer kopyesi. Ancak, yüzü bir fotoğraftan ötekine değişen garip tipler gibi, bu tabloları yapmış olduklarını varsaydığımız Van Gogh'lar da ne birbirlerine benziyor, ne birbirleri gibi konuşuyorlar, fırça tutuşları bile birbirleri gibi değil. Bu belki de her mitosun özelliği: esas parametreleri saklı kaldığı, anında tanınmalarını sağlayan simgesel özellik kümesine dokunulmadığı sürece, her türlü hırpalama ve örselemeye dayanabiliyorlar.

Hayatları film konusu olmuş diğer bazı ressamları bir aklınıza getirin: en ünlüleri, Toulouse Lautrec (John Huston'ın **Moulin Rouge**/Kırmızı Değirmen'inde), Michelangelo (Carol Reed'in **The Agony and the Ecstasy**/Mukaddes Izdırap'ında), Gauguin (Albert Lewin'in

The Moon and Sixpence/Ay ve Metelik'inde), Modigliani (Jacques Becker'in **Montparnasse 19**'unda), Caravaggio (Derek Jarman'ın Caravaggio'sunda) ve Rembrandt (Alexander Korda'nın **Rembrandt**'ında). Her örnekte yönetmen ressamın mitik ayırt edici özelliğini ön plana çıkarmayı seçmiş; kişisel ikonografisinin en keskin ve gösterişli fetiş imajını, ressamın hayatının en beklendik 'düğüm' veya 'olay'ını -kısacası, seyircinin, daha sinema salonuna girmeden ressam hakkında bildiği tek şeyi. Bu bilgi, Lautrec'in cücemsi bacakları (bir hilkat garibesi olarak sanatçı), Michelangelo için Sistine Kilisesinin tavanı (sanatçının tanrısal yeteneği), Gauguin'in Tahitili şehvet yorgunu metresleri (zevk ve sefaya düşkün sanatçı), Modigliani'nin absinth kokan cafelerde dolaşması (bir bohem olarak sanatçı), Caravaggio'nin fahişe, hırsız ve eşcinsellerle yaşadığı aşağılık hayat (sanatçının serseriliği) veya Rembrandt'ın usanmadan kendi portresini yapması (ruhun derinliklerini araştıran sanatçı) olabilir.

Bu filmlerin yapılmasına karar verilmesini sağlayanın, ressamların eserlerinin değeri değil, bu çarpıcı özellikler olduğunu söylemek yanlış olmaz. En azından film yapımcısının bakış açısından, Van Gogh'un fazlasıyla tatmin edici yanı da, kişiğinde bütün bu özellikleri toplamış olması. Onun hakkında herkesin bildiği şey, bir cinnet anında kulağını (daha doğrusu, kulak memesinin küçük bir kısmını) kesmiş olması; yani sonuçta o da bir çeşit hilkat garibesidir, eksik kulak, tam da *yokluğuyla göze çarparak*, o nispeten daha renkli karakter oyuncusu tipleri için, her ne kadar görünmez de olsa, müthiş bir aksesuar

işlevi görüyor. Çoğu yağlı boya tablosu Van Gogh'a zamanından önce bir *action painter* halesi kazandıracak, bir 19. yüzyıl Jackson Pollock kimliği verecek kadar yoğun çalışılmış, rengârenk bir palet görünümündeydi. Hollandalı olmasına ve kısa süre Fransa'nın güneşsiz, pis, endüstrinin ağırlığı altındaki Kuzey bölgesinde yaşamış olmasına rağmen, popüler gelenek onu Fransa'nın güneyiyle özdeşleştirir, bu da ona gerekli miktarda Gauguinvari ten düşkünlüğü katıyor. Absinth içme konusunda Modigliani'den hiç de aşağı kalmazdı, dolayısıyla Bohem kimliğinden de şüphe etmeye gerek yok. Çılgınlığı, toplum karşıtı ve başkaldıran tavırları, bu arada hayatı boyunca sadece tek bir tablo satmış olması da, onu tam bir serseri kıldı, -Mozart gibi o da, dilden dile gezen halk söylencelerindeki, fakir yaşayıp da ölümünden sonra milyonlar kazandıran serseri tipini andırıyor. Ruhun derinliklerine dalma meselesine gelince, tam 43 tane otoportre(sini) yaptı. Hepsinde de, onu büyük sanatçılar arasında en kolayca tanınabilenlerden biri kılan, delici bakışları, çıkık kemikli kafatası, kırçıl kızıl sakalı ve kıvranıp duran Ekspresyonizm öncesi fırça darbeleri (kişiliği, inanılmaz yoğunluğundan ötürü, titreşimler yaymaya başlamışçasına) ağırlıklıdır.

Sadece kolay tanınabilen değil, aynı zamanda kolayca taklit edilebilen ve kolayca kurgulanabilendi. Van Gogh din ve tarihten kaçtığı ve nesnelerini doğadan seçtiği için, gelecek kuşaklara, canlandırılmaya hazır görsel bir ikonografi mirası bıraktı; hatta yardımcı karakterler ve birkaç figüran bile -arkadaşı Gauguin, Doktor Gachet, şair Boch, postacı Roulin. Film yapımcıları da bundan

bol bol faydalanmakta hiçbir sakınca görmediler. Aynı zamanda kişiliğinde herdem taze Romantik bir tema olan, dehâsını umursamayan bir toplumda yaşamak durumundaki sanatçının, hem profesyonel hem ruhsal açıdan yabancılaşmasını da simgeleştirdi, ve ağabeyi Theo'yla birbirlerine yazdıkları mektuplar aracılığıyla da bize 19. yüzyılın en kahramanca yaşamış bireylerinden birinin düşünce dünyasına göz atma imkânını sağladı.

Bütün bunlar yetmezmiş gibi, onunki, sinemanın en işine elen türden bir hikâyeydi, yani bir başarı hikâyesi -ölümünden sonra da olsa, Sotheby'sde, neredeyse bir yüzyıl sonra başarıya kavuşsa da. Bir masal prensi gibi, öldü ve o zaman 'erdi muradına'.

James Dean, James Dean, sinemateklere geri dön!

Zamanında, François Truffaut'nun 1958 tarihli ilk filmi **Les 400 Coups**/400 Darbe'nin deneme çekimlerini seyretme fırsatını bulmuştum. Hepsi ilginçti elbette, ama benim en çok merak ettiğim, profesyonel oyuncu olmayan, ama sonra 14 yaşındaki Antoine Doinel rolünü alarak Yeni Dalga'nın belirgin ikonlarından biri haline gelen Jeanne Pierre Leaud'nun çekimleriydi. Denemede Leaud'dan rol yapması istenmiyordu, sadece yönetmenin yönelttiği birkaç basmakalıp soruya (hobileri, okulda yaptıkları, onu giriş sınavına başvurmaya yönelten şeyler, vs. hakkında) cevap vermesi gerekiyordu. Bu derece sınırlı bir kanıt bile seyirciye *Truffaut'nun aslında hiçbir şey eklememiş olduğunu* hemen gösteriyordu. Truffaut'nun onunla çektiği 5 filmde Doinel'in 'karakteri' olduğunu düşündüğümüz şey, Leaud'nun 'kişiliği'nde zaten silinmez bir şekilde mevcuttu. Dolayısıyla sınav sırasında da *olduğu şeyi rol yaparak dışa vurması*, bir kedi yavrusuna, Buster Keaton'a (bu her ne kadar canlı, gülen bir Keaton da olsa)

benzeyen küçük yüzünü kendi kendinin sıcak, biçim verilebilir bir maskesine dönüştürmesi yetiyordu.

Bir oyuncunun kariyerinin tarih öncesi olarak adlandırılabilecek bir alanla geriye dönüşlü olarak tanışmak, oldukça merak ve heves uyandırıcı bir iş. Kabuğunu henüz tam kıramamış da olsa, yetenek daha o zamandan görülebiliyor mu diye soruyor insan kendi kendine. Oyuncuya 'araç' olmak üzere tasarlanmamış bir filmde bile bu yeteneği saptamak mümkün olabilecek midir? Bu kadar ilkel bir performansı değerlendirirken sonrasını bilmenin getirdiklerini ihmal etmek; jürinin, sanığı mahkum edebilecek ama yetersiz sunulmuş bir kanıtı görmezlikten gelmesi kadar zor değil midir? James Dean'in erken dönem televizyon programlarındaki performansları hakkında ortaya atılan sorular da bu cinsten. Dean, Elia Kazan'ın 1955'te çektiği East of Eden/Cennetin Doğusu'nun başrolüne seçilmeden önce televizyon için çekilen birçok yapımda rol almış. Bu rollerin çoğunda da, daha sonra sinemada özdeşleşeceği dalgın, son kertede yabancılaşmış ergen genç erkek karakteri üzerinde yoğunlaşmış. (Bir tek çarpıcı istisna var, Henry Bernstein'ın yazdığı tipik bir 'iyi-kotarılmış' melodram olan Le Voleur'ün adaptasyonu The Thief/Hırsız. Yüzyıl başında geçen filmde Dean, aristokrat bir Fransız ailesinin nazlı ve anlaşılmamış oğlu rolünde, oğlan çocuğu havasını Charles Boyer havasıyla beceriksizce kaynaştırmaya çalışıyor.) Çok geçmeden anlaşılıyor ki, Truffaut ve Leaud ikilisinde olduğu gibi, ne Kazan, ne onu Rebel Without A Cause/Asi Gençlik'te yönetecek olan Nicholas Ray, ne de Giant/Devlerin Aşkı'nda yönetecek olan George

Stevens bir şey eklemişler. Dean, sonradan olduğu her şeye zaten sahipmiş. Davranışlarının mito-ikonografisi daha o zamandan oturmuş, hatta az çok kendisinin bir parodisine dönüşmeye bile başlamış. Hareketlerindeki ürkek kedi kıvraklığı, ergen tedirginlikleri, hâlâ oturmamış, hâlâ belli bir hedefi olmayan, sızlanmalı, sümüklü kendine acıma nöbetleri; yabanlıklarını giymiş, arka cebinde mızıkasıyla dolaştığına yemin edebileceğiniz taşralı çocuk hallerinin o kaba saba folklorikliği; her şeyden çok, hapisten yeni çıkmış bir genci oynadığı **A Long Time Till Dawn/Şafağa Çok Var**'da bir mağazanın vitrininden içeri bir tuğla atmak üzereyken yüzünün hali; sanki 1950'lerin sinema afişlerinin klasik pozunu kendiliğinden takınıvermiş gibi. Bu son örnek James Dean'in, ve aynı zamanda o ünlü *je ne sais quoi* niteliğine sahip her oyuncunun da sırrını, 'yıldız kalitesi' denen bir türlü açıklayamadığımız unsuru anlamamıza en çok yardım edebilir.

Bir an için Fred Astaire'i getirin gözlerinizin önüne. Astaire'in müzikal komedilerinden birini videoda izlerken görüntüyü herhangi bir karede dondurduğunuzda, yakaladığınız ve sınırladığınız imge o derece kusursuz bir fiziksel zerafete ve uyuma sahiptir ki, onu derhal Amerikan sinemasının tarihi hakkındaki pahalı bir albümün iç kapak illüstrasyonu olarak kullanabilirsiniz. Tekrar ediyorum, seçeceğiniz her karede. James Dean için de benzer bir durum sözkonusu. Bu çoğu kabaca sahnelenmiş televizyon filmlerinde bile -sinema seyircisinin yapamayacağı, ama benim özel bir video gösteriminde sık sık yaptığım üzere- görüntüyü dondurmak, her se-

ferinde özetleyici, ilk-örneksel bir imgesini üretiyor oyuncunun. **A Long Time Till Dawn**/Şafağa Çok Var'da yumruklarını bir kafe masasına vurup düşman bir dünyaya tüm güçsüzlüğü içinde ilenirken, ('Cezanı çekersin, sonra ne olur, hayatının geri kalanını damgalanmış olarak geçirirsin!') veya, aynı filmde güvendiği dostunun kendisine ihanet etmesine yazıklanırken ('Seni dostum sanmıştım...') veya adından da anlaşılacağı gibi **Splendor In The Grass**'a bir gönderme olan William Inge'nin filmi **Glory in the Flower**'da, -daha sonra **Bus Riley's Back In Town** adıyla filmi çevrilmişti- dans pistinde onu suçlu duruma düşüren bir olaydan sonra yüzünü çaresizce ellerine gömerken ('bilerek yapmadım-beni suçlamak zorunda mısınız! -herkes beni suçluyor!'), her çekimde, adeta her karede, sinemada öfkenin ve küçük düşürülmenin şairi, işte orada, perdedeydi.

Budur işte 'yıldız kalitesi' denen şey. Bir yıldız yetenekli olabilir, ancak beyazperdeye armağanı olan imgesinin mutlak sürekliliği gözönünde bulundurulursa sonuçta yeteneğe ihtiyacı yoktur. Daha kesin konuşmak gerekirse, bir oyuncunun yeteneğinin beslenmesi ve geliştirilmesi gerekirken, bir yıldızınki daha çok bir film için harcanan paraya benzer, bir kenarda bolca bulunması işe yarar ama iyi yönetmen şaşırtıcı derecede azıyla da mucizeler yaratabilir. Bu TV filmlerinde oynadığında James Dean üne ulaşmak için çırpınan çağdaşı ünsüzlerden ille de daha yetenekli bir oyuncu değildi. Ama onların arasında sadece o, henüz hayal meyal de olsa, bir yıldızdı.

Büyüklenmeli hayaller

Hatırlıyorum, **Crimes and Misdemeanors/**Suçlar ve Kabahatler'i seyrettikten sonra bir arkadaşıma, Woody Allen'de beni rahatsız etmeye başlayan şeyin, son on yıl içinde sinema kişiliğinin geçirdiği, anlaşıldığı kadarıyla geri dönüşü olmayan değişimin sinsiliği olduğunu söylemiştim. Allen, aralarında **Annie Hall, Broadway Danny Rose** ve (bence en iyisi olan) **Zelig**'i sayabileceğimiz ilk dönem filmlerinin nevrotik şamaroğlanından, o zamandan beri kendisi hakkında yansıtmak istediği imge haline gelen, neredeyse azizce bir doğruluk ve bilgelik sembolüne dönüştü. Arkadaşım benim görüşüme karşı çıktı; filmin sonunda Allen'ın oynadığı karakter, Mia Farrow'u, Alan Alda'nın canlandırdığı yalak denecek kadar işbilir televizyon yapımcısına kaptırıp üzüntüye boğulmuyor muydu, demek ki, **Crimes and Misdemeanors/**Suçlar ve Kabahatler'de bu şamaroğlanlığından yine de bir şeyler kalmıştı. Ama ben de buna cevap olarak,

seyirci gözünde Farrow'u elde edenin Allen -beyazperdede olmasa da gerçek hayatta- olduğunu söyledim. Çünkü Allen bizim onun Farrow'la evli olduğunu bildiğimizi biliyor, biz onun bunu bildiğini biliyoruz, ve o da bizim onun bunu bildiğini bildiğimizi biliyor.

Bu değindiğim bence hiç de önemsiz bir nokta değil, çünkü sinemasal yanılsamanın temel ilkesiyle çelişiyor. Bu ezeli aldatılma ve aynı zamanda manipülasyon süreci içerisinde, seyrettiğimizin hayatın ancak bir taklidi olduğunu unutmaya (sadece film süresince de olsa) kendimizi bile isteye inandırır, izlediğimizin gerçek olduğuna kendimizi seve seve kandırır ve mesela, parasal durumları gerçekte bizden kat kat daha iyi olan ve yaptıkları iş için yüksek ücretler alan ünlü film yıldızlarının önümüzde acı çekme numarası yapmaları karşısında gerçek gözyaşları dökeriz.

Böyle yapmamız elbette onların oyunculuklarının başarısının bir takdiridir. Ama sadece bir yere kadar: çünkü gözyaşlarımızın böylesine cömertçe akıp gitmesine izin vermemizin bir diğer sebebi *perdedekilerin seyredildiklerini bilmeleri*ni bilmemiz. Tek başlarına acı çekmediklerini biliyorlar (oyuncular biliyor demeye geliyor bu, ancak bu bilgi onların rollerini şekillendirme üsluplarını az da olsa etkilemekten geri kalmıyor) -filmin akışı içerisinde tek başına acı çekiyor *olsalar da.* Hatta bu acılar, bu güya kendini aşağılamalar ve kahramanca alçakgönüllü başkalarını düşünme pozları, sıralar dolusu seyirci önünde oynanmaktadır. Ne büyük bir hayal! Bu koşullarda kim azizce davranmaz? Kim, milyonlarca izleyicinin, yaptığı fedakârlığı anlayacağı ve takdir

edeceğinden emin, Warner Bros'ın o eski harika gangster filmi **Angels With Dirty Faces**/Kirli Yüzlü Melekler'deki hergele James Cagney gibi, kendisini kahraman olarak gören sokak çocuklarını suçla dolu bir yaşamdan döndürmek için sağa sola tekmeler atıp küfürler savurarak elektrikli sandalyeye doğru götürülüyormuş gibi yapmaz (yeni yetmeliğimde bu sahneyi ilk seyrettiğimde beni çok etkilemişti)? Belki de bu, hiçbirimizin tepki vermekten kendini alamadığı, gözbağcılığın gerçek çekiciliği, imkânsızlık -kurgunun her türüne içerilmiş olan bir imkânsızlık, *anonimliğin* imkânsızlığı.

Ancak gerçek hayatta da kurgusal karakterlerinkiyle örtüşen, benzer bir ayrıcalığa sahip bir birey kategorisi sözkonusu: yıldızlar. Bir düşünün: Afrika'daki açlara yardım amacıyla ilgili kuruluşlara sessiz sedasız çekler yollamışsınız. Elbette mekânınız cennet olacaktır. Ama, öte yanda Bob Geldof aynı amaçla bağış toplayınca hemen Nobel Barış Ödülü'nü alacağına dair dedikodular dolaşmaya başladı etrafta. Otuz yıldır sessiz sedasız ilk romanınıza mı çalışıyorsunuz? Siz bizi aramayın, biz sizi ararız. Ama, günümüz İngiliz romancısı Harold Brodkey ilk romanı üzerinde otuz yıl çalışıyor ve çalışmanın gürültü patırtısını yapmayı başarıyor, sessizliğinin (buna edebi kategoriler içerisinde ilk defa rastlanıyor olmalı) gürültü patırtısını hem de, her iki kıtada. Bir sabah uyanıp HIV-pozitif olduğunuzu öğreniyorsunuz: O sağlık kaygılarıyla donanmış yalıtılmaya konunun üzerine çökmüş görünen o dehşetengiz sessizliğe rağmen hâlâ geçerli olan o adı anılmayan karantina durumuyla, AparthAids'le tanışabilirsiniz. Derek Jarman'ın HIV-pozitif

olduğu ortaya çıkınca ise, onun, durumunu etkin, didişmekten geri durmayan bir kadercilikle kabullenmesi gördüğü saygıyı daha da artıyor.

Bu örnekleri vermekteki amacım kesinlikle yıldızları kötülemek değil, çünkü onların da kaderinde bu dünyada acı çekmek var ve bu acı sıradan bir insanınki kadar azizce ve özverili olabilir. Ayrıca bir insanın hayatını kamuoyunun gözüönünde yaşaması elbette kendi dezavantajlarını da getirir. (Nancy Reagan'ın başına gelenleri hatırlamak yeterli!) Ama bırakın benim ünlülerle kurgusal olanlar arasında kurduğum analoji de, en azından beyazperdede oynayanlarla onlara gıpta etmekle yetinmek durumunda olan bizleri ayıran ne kadar çok şey olduğunu göstermeye yarasın.

Erkekler ne istiyor?

'Kadınlar ne istiyor?' Kadınlar, hâlâ ağırlıkla erkek olan Amerikan Sineması'na (o kadar olmasa da, aynı zamanda Amerikan Sineması'nda da) önemli malzeme olduklarından, ezeli Freudyen sorunun pragmatik çeşitlemeleri, Hollywood'un ortak 'zekâ'sını işgal etmeye devam ediyor: 'Kadın(izleyiciler)lar ne (çeşit filmler) istiyorlar?' veya 'Kadın(karakterler)lar ne (çeşit erkek karakterler) istiyorlar?' veya 'Kadın(oyuncu)lar ne (çeşit roller) istiyorlar?'

Şu anda mesleklerinin geleceğine yön verebilecek durumda olan kadın oyunculardan (Meryl Streep, Julie Roberts, Michelle Pfeiffer, vb.) anladığımız kadarıyla son sorunun cevabı, onlardan önceki dönemin ünlü kadın oyuncuların çoğunun, yani Crawford'ların, Stanwyck'lerin ve Hepburn'lerin, elde etmek için kavga vermek zorunda kaldıkları, kuvvetli, dişli ve özgürleşmiş kadın rolleri olmalı. Neden olmasın? Ancak sorun şu ki, görünüşler aldatıcı olabiliyor, ve bugünlerde 'dişe

'dokunur' kadın rolleri revaçta da olsa, Hollywood filmlerindeki kadınların kaderi -gerçek anlamda etkin öznelere dönüşmektense- arzunun edilgen nesneleri olarak kalmakmış gibi gözüküyor. Hatta, arada sırada güçlü 'feminen' bir konusu olduğu iddia edilen filmlerde, konuyu kişileştirmek için seçilenin bir kadın değil, bir erkek oyuncu olduğuna tanık oluyoruz. Mesela Dustin Hoffman, **Kramer Kramer'e Karşı**'da erkeklerin -neredeyse- kadınlardan daha iyi anne olabildiklerini kanıtlamaya kararlı gibiydi, **Tootsie**'deyse erkeklerin kadınlardan daha iyi kadınlar olabildiklerini.

Bunlar uç örnekler, ama gelin, her biri bir kadın oyuncunun diş geçirmek için elinden geleni ardına koymayacağı büyük, fiyakalı birer rol içeren (ikisi oldukça yakın zamana ait, biri yepyeni) üç filmi inceleyelim.

Fatal Attraction/Öldüren Cazibe'de Glenn Close, eski sevgilisi (Michael Douglas) tarafından reddedilince hem ondan, hem ailesinden çılgınca bir intikam almaya karar veren gözü yükseklerde bir iş kadınını canlandırıyordu. Bundan daha az edilgen ne olabilir diye sorabilirsiniz. Ancak, Close'a oyuncu olarak dilediğince döktürme fırsatı vermiş de olsa, bu rol ona hakaret sayılabilir. Sonuçta karakterin hem seksi (yoksa Douglas evliliğini niye tehlikeye atsın?), hem de çılgın (yoksa sonradan kafayı üşütmesi nasıl açıklanabilir?) olması gerekiyordu. Bu yüzen yapımcılar Close'u aslında onun aleyhine olacak bir tavırla seçtiler, herhalde aynı anda hem seksi, hem de çılgın görünmeyi becerebildiği için. Hem bir kapak kızına (seksi) hem de deli bir mahalle karısına (çılgın) uygun düşecek kıvırcık, tirbüşon bukleli bir saç modeliyle

taçlandırdılar onu, ayrıca muhteşem döşenmiş lüks bir apartman dairesi bulundu onun için (seksi), ama bu daire de Manhattan'ın cehennemin banliyösü denebilecek kadar pis bir mahallesinde (çılgın) yer alıyordu; örnekler böylece sürüp gidiyor. Bu süreç ancak manipülasyon olarak adlandırılabilir, seyircinin olduğu kadar oyuncunun da manipülasyonu.

Ya da Jodie Foster'ı ele alalım. 'Feminist' olarak nitelenip büyük övgü alan **The Accused**/Sanık filminde toplu tecavüz kurbanı bir kızı canlandıran ve bu rolüyle bir de Hollywood'un yaldızlı dildosu Oscar'ı alan Jodie Foster'ı (Filmde Foster'ın avukatı rolünde de bir kadın vardı, serinkanlı, azize havalı Kelly McGillis). Döküntü bir küçük kasabanın barında geçen tecavüz sahnesi, filmin ana karakterindeki iflah olmaz yanlışı çok iyi gösteriyordu. Etrafı, şehvetli bakışları üzerine yönelmiş erkeklerle çevrili olan Foster, bir *jukebox*'a tahrik edici şekilde yaslanmaktadır, dudaklarında her an bir kırbaç şaklamasıyla çekilip alınacakmış gibi duran bir sigara, yosmaca sallanmaktadır. Aldığı uyuşturucular adeta gözbebeklerinden sızmakta, yüzü makyajla sıvalı ve kızarık, göğüsleri resmen gömleğinden dışarı fırlamak üzere, eteği kalçalarını bile örtemeyecek kadar kısadır. (Bu herkesce kabul edileceği gibi, perdede görülenin adil, önyargısız bir tasviri.) Derken Foster kalçalarını sallamaya başlıyor. Hem de öyle şehvetle sallıyor ki, yönetmenin (meraklısı için Jonathan Kaplan) seyirciyi dayanma sınırlarının ötesine çekmeye çalıştığını, liberalleri, *hatta kadınları* bile, tecavüzden ne kadar tiksinirlerse tiksinsinler, temeldeki gerilimi hafifletmek için, 'Allah aşkına

bitirin şu işi! Tecavüz edin ona!' diye hep bir ağızdan haykıracak kadar tahrik etmeye çalıştığı duygusuna kapıldım. Bu tepki üzerine de film, dimdik doğrulacak, bize tepeden bakarak ikiyüzlü bir tavırla parmağını 'Hayır! Bu acıklı kadın müsveddesi bile tecavüzü haklı göstermeye yetmez!' der gibi sallayacak. Demagoji gibi gelebilir (ki bence bu derece ayrıntılı çekilmiş bir tecavüz sahnesi bunun böyle olmadığını gösteriyor) ama ben bunun daha çok kadın oyuncunun erkeklerin yarattığı bir kadın kalıbına bürünmeye mecbur bırakılarak aşağılanması olarak görüyorum -bu örnekte de, boyalı basının favorilerinden olan 'belasını aranan kadın' klişesiyle karşı karşıyayız! Kendi ayakları üzerinde duran bir kişilik ve canlılıktan tamamıyla yoksun olan rolün kendisi de zaten bu görünüşü destekliyor.

Bu tür sömürünün en son, en incelikli ve bazı açılardan en rahatsız edici örneği, Mia Farrow'un Woody Allen'ın yeni filini Alice'deki rolü. Kişinin Allen'ın filmleri hakkındaki görüşü ne olursa olsun, bunların hep ilerici, cömert ve hele işin içinde Farrow olunca, gerçekten de oldukça yüce gönüllü oldukları düşünülmüştür. Allen son zamanlarda kendini, kimi hayranlarını gücendirecek ölçüde, karısı ve esin perisinin emrinde bir yorumcu olmaya adadı giderek; son filmlerinin birçoğunu (**The Purple Rose Of Cairo**/Kahire'nin Mor Gülü, **September**/Eylül, **Another Woman**/Bir Başka Kadın) da onun üzerine kurulu. Bu durum orta yaşlı bir kadının kimlik bunalımını konu alan ve kendine açıkça Fellini'nin **Guilietta degli Spiriti**/Ruhların Juliet'ini model seçen (Woody Allen'de hep bir model vardır) Alice için de

geçerli. Ürkek küçük Alice, gizemli bir Çinli aktarın akıl hocalığı aracılığıyla eski bir gözağrısıyla ilişki kurmayı, kendini rezil bir baştan çıkarıcıya dönüştürmeyi, görünmez olmayı ve en inanılmazı da Lower East Side'ın Rahibe Teresa'sı olmayı başarır.

Film Woody'nin çok iyi filmlerinden biri değil, hafif, mayhoş ve sonuna doğru azıcık bıktıran bir komedi. Ancak filmi seyrederken insanın içine bir şüphe gelip yerleşiyor. Aktarın, Play It Again, Sam/Tekrar Çal Sam'deki Bogart hayaletiyle aynı işlevi yerine getirmesi ve işin en tekinsiz yanı, *Mia Farrow'un Woody Allen'a dönüşmüş olduğuna* dair bir şüphe bu. Gözlerinizi kapattığınızda, Mia Farrow'un sızlanan ince sesi, kulağa tıpkı Woody Allen'ınki gibi gelmeye başlıyor, ses ancak bir iki oktav yukarıda; gözlerinizi biraz kıstığınızda, Farrow'un hâlâ gerçekten güzel yüzünü, kocasınınki zannetmeniz mümkün.

İnsan-bukalemun Zelig'den, insan-vampir-yarasa Drakula'ya -Allen'ın kariyerinin son dönemdeki yörüngesi böyle çizilebilir. Hollywood'da erkeklerin istediği de bu belki.

Bir z ve iki sıfır - Greenaway'e de bir sıfır

Raymond Carver'ın çok güzel başlıklı bir kısa öyküsü vardır: **What We Talk About When We Talk About Love**/Aşktan Sözederken Nelerden Sözettiğimiz. Bu başlığın en hoşuma giden yanı, dünyayı sorgulayan bir formül olarak kullanılabilmesindeki titiz kesinlik: nedir?' değil, "...nedir? diye sorduğumuzda nelerden sözettiğimiz" Mesela, Peter Greenaway hakkında konuşurken tam olarak nelerden sözediyoruz?

Yönetmen hakkında 20 maddelik bir 'blöfçü rehberi' yayınlayan **Observer** gazetesine göre, onun hakkında konuşurken, 'renklerle şifrelenmiş imgelerden, sayı saymaktan, insanlardan kaçmaktan, çıplaklıktan, şişmanlıktan, bilinmezlikten, vücudun işlevlerine duyulan sağlıksız bir ilgiden, yamyamlıktan ve Michael Nyman'ın müziğinden' bahsediyoruz. *Voilà*. Buyrun. Greenaway'i bir fındık kabuğuna sığdırdık demektir. (Adı geçen gazete ironik bir sınır çizgisinin bu makaleyi tabloidlerde yer alan ve konu olarak Madonna veya Prens Charles'ı tercih

eden makalelerden ayırmaya yettiğini sanıyor, ama bu örnekte gazetenin bağnazlığı ve yetersiz veri araştırması sonucu hemen hemen onlardan ayırt edilemez hale geldiğini söylemek zorundayım.)

Prospero's Books/Prospero'nun Kitapları filmi üzerine yazanlar, kendilerini bundan biraz daha derine inmek zorunda hissetmiş de olsalar, filmin nihaî değeri hakkında çekimser kalmayı başarırken bile, Greenaway hakkındaki bir torba dolusu alelade görüşten faydalandılar -bu görüşler, benzeri görülmemiş biçimde, *Greenaway'in kendisinden alınmıştı.* Yıllar boyu yönetmen, **The Draughtman's Contract**/Ressamın Kontratı ve **A Zed and Two Noughts**/Bir Z ve İki Sıfır'dan **The Belly Of An Architect**/Mimarın Göbeği ve **Drowning By Numbers**/Sayıyla Boğulmak'a, geniş bilgi birikimine sahip birinin (kasti olması gerekmez) entelektüel terörizmiyle, filmlerini tartışmaya yönelik bütün nesnel çabaları kendi öznel söylemine dahil etmeyi başardı. Filmlerinin göndermeleri (sanat tarihine, biyolojiye, numerolojiye) öylesine soluk kesici ki, insan onlar hakkında ya onun konuştuğu gibi yazıyor ya da hiç yazmamayı tercih ediyor. Bu filmde de her eleştirmen filmde pıtrak gibi açan sanat tarihine ait bütün göndermeleri yerli yerince zikretti ve çoğunlukla da onlara tam Greenaway'in amaçladığı anlam ve önemi yükledi. Ama insan eğer **Prospero's Books**/Prospero'nun Kitapları'na daha az yapış yapış ortodoks bir açıdan yaklaşmayı göze alırsa, böyle bir strateji **A Bridge Too Far**/Son Köprü'deki küçük rollere ünlü yıldızlar yerleştirme stratejisinin sömürülmesiyle karşılaştırabilir. 'Bak, Robert Mitchum!', 'Şu Michael Caine

değil mi?' diye bağırışmaktansa, insan 'Bak, bir Bellini!' ve 'Şu bir Veronese değil mi?' diye ukalaca mırıldanırken yakalıyor kendini. Filmde, Greenaway'in kendi eseri üzerinde etkisi olduğundan sözettiği tek sinemacı ve film olan, Alain Resnais'ye ve onun büyüleyici denecek kadar ustaca gerçekleştirilmiş kaydırmalı çekimleriyle ünlü **L'Année dernière à Marienbad**/Marienbad'da Geçen Yıl'a da -mecburen- saygılı bir gönderme de vardı. Ancak Resnais'nin kaydırmalı çekimleri cepheden ve araştırıcıdır, filmin uzamsal parametrelerini hiç yorulmaksızın yeniden tanımlar, yeniden yaratırlar. Greenaway'inkiler ise neredeyse her zaman yanal ve hatta bazen yavan, teatral ve sahne düzenine dayalı bir uzam kavramına saygıda kusur etmeyen türden. Son olarak da, bütün eleştirmenler tek tük hataları ne olursa olsun, filmin duyulara yönelik bir şölen, özellikle de Lucullusvari bir göz ziyafeti olduğu yolunda birleşmiş gibiydiler. Ancak burada şu iddia da öne sürülebilir: -doğrusu sürülebilirdi, ama sürülmedi- en göze batan dekor rezaletinden bahsetmek gerekirse, Caliban'ın mağarasının dekoru Hamleys'in Noel için hazırlattığı kitsch vitrin düzenlemelerini andırıyordu.

Aslında Greenaway hakkında huysuzluk etmekten hiç de zevk almıyorum. Ciddi itirazlarım da olsa, kendimi onun hayranları arasında sayarım, (özellikle **The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover**/Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşiği, beni Thatcher'lı bindokuzyüzseksenlerin yeterince yılışık harikulade bir alegorisi olarak etkilemişti) şahsına da saygı duyarım. Ancak **Prospero's Books**/Prospero'nun Kitapları'nı her sanatçının başına gelebilecek cesaret kırıcı bir tecrübe olarak görmekle yetine-

miyor, onu şaşırtıcı derecede iğrenç buluyorum. Şaşkındım, gerçekten, ta ki, Greenaway'in önceden hazırladığı söylem bataklığından çıkmayı başarıp tepkimin filmdeki hemen herkesin çıplak olmasından kaynaklandığını anlamaya başlayıncaya dek.

Greenaway'de hem Batı tarihinin ikonografik bir teması hem de en azından yakın zamana kadar sinema tarihinin kayda değer bir kaybı olan çıplağın hakkının iadesi, onun hayranlarına kendi eliyle hazırlayıp verdiği duyarlılığı açmayı sağlayacak önemli bir anahtardır. Çıplaklar, Giyinikleri Greenaway'in filmlerinden yavaş yavaş kovmuş da olsalar ve bu süreç A TV Dante/Televizyon Dante'si ve Prospero's Books/Prospero'nun Kitapları'ndaki yüz küsür çıplakla doruk noktasına ulaşmış da olsa, ve Greenaway sık sık yönetmenlere değil ressamlara yakınlık duyduğunu söylemişse de, bir çıplağı resmetmekle onu filme çekmek arasında doğrudan bir ilişki kurmak yanlış olur. Sinemasal görüntüde, boya ve tuvalin mesafe koyan ve bedeni etlikten çıkaran etkisiyle benzerlik taşımayan bir gerçeklik ve saydamlık vardır. Ayrıca film stüdyosu, ressamın atölyesinin yalıtıcı mahremliğinden tamamıyla yoksundur. Kısacası bir film yönetmeninin karşısında giysilerini çıkarmayı kabul etmiş oyunculara karşı çok önemli bir sorumluluğu vardır, onları asla aşağılamama ve eziyet etmeme sorumluluğu.

Ancak benim Prospero's Books/Prospero'nun Kitapları'nda dolaştığını gördüğüm donuk çıplaklar sanat tarihine değil, anatomi kitaplarına, otopsi masasına ve morga aittiler. Bu, kendi içinde, insan bedenine bakmanın birçok yolundan biri olarak meşru görülebilir. (Özellikle

Greenaway'in olağanüstü güzellikteki kısa filmi **Death In The** Seine/Seine'de Ölüm'de.) Derken yavaş yavaş anladım ki, çıplaklarda beni rahatsız eden şey, sayılarıydı, o kahrolası Greenaway sayıları. Sinemada, ve ben bunu neredeyse bir kural olarak kabul ediyorum, *bir sahnede ikiden fazla çıplak beden bulunmamalıdır* (veya belki, bazı özel durumlarda, üç.) Bundan fazlası bir kareye girdiğinde, -on, mesela- yönetmenin amacı ne derece soylu olursa olsun, imge değiştirilemez bir şekilde pornografik hale geliyor, bir orjinin pornografisi oluyor. Bu rakamın da üzerine çıkınca, -Greenaway'de olduğu gibi, yüzden fazla- sadece ortak belleğimizin masum bir hatırlaması şeklinde bile olsa, toplama kampları çok uzakta değilmiş gibi gelmeye başlıyor bana.

Tardis* doktrinik

Proust'un **Geçmiş Zamanı Ararken**'inin anlatıcısının hayatındaki birçok hayalkırıklığından ilki, Madam Swann'ın yemek davetinde, gençliğinin ilahlarından biri olan yazar Bergotte'la olan yarı komik yarı ciddi karşılaşmasıdır. Anlatıcının hayretler içerisinde naklettiği üzere, bu *précieux*, fevkalade incelikli üslupçu, edebiyat hakkında konuşurken, konuşmayı her zaman, hem de karşısındaki tarafından en anlaşılmayacak biçimde, özellikle hayran olduğu kitaplardan hatırladığı pasajlarla sınırlı tutmaktadır. 'Ah, evet, o bölüm çok çarpıcıdır!' der, moda bir romanın bir sahnesi hakkında: 'Orada turuncu şallı küçük bir kız vardır!'

Bergotte'un soyutlamanın her düzlemine karşı duyduğu kesin hoşnutsuzluk gerçekten de, on dokuzuncu yüzyıl sanat ve edebiyat eleştirisinin oldukça tipik bir özelliğidir.

(*) Televizyon dizisi de yapılmış olan çizgi roman kahramanı Doctor Who'nun (Doktor Kim) dışarıdan telefon kulübesi olarak görülen uzay gemisinin ismi.

Bizim kendi kuram-çılgını bakış açımızdan görüldüğünde, bu anlayışın en önemli özelliği, garip denecek bir fikir kıtlığıdır. Günümüzde, kendine saygısı olan çoğu eleştirmen, kendini editörlerine ve okurlarına neredeyse yazdığı her cümlede bir fikir sunmaya mecbur hisse-derken, geçtiğimiz yüzyılın en önemli sanat eleştirmenleri arasında yer alan Baudelaire ve Ruskin bile, ele aldıkları konunun ayrıntılı tasvirleri için bugün artık sözkonusu olamayacak kadar çok yer harcamışlardır. Amaç açıklamak olmasına rağmen bu denli rehavet ve her şeyin tek tek adını koyma eğilimi, bugünün okuyucusunun arada sırada tepesinin atmasına sebep olabilir. Ancak, insan arada sırada kendini, analitik yaklaşımın inatla yetersiz kaldığı ve hatta ters teptiği sanat eserleriyle karşı karşıya bulabiliyor.

Böyle sanat eserlerine bir örnek bana sorarsanız, Akira Kurosawa'nın yeni filmi **Rhapsody in August**/Ağustos'ta Rapsodi. Neredeyse bütün eleştirmenlerimiz filmi yüz kızartacak kadar naif, şematik, didaktik ve inadına partizanca anti-nükleer bir bildiri olarak görüp alay ettiler. Bu söylenenlerin hepsi de doğru, herhalde -ama, bence film, tek böyle düşünen de benim anlaşılan, Griffith-Rosselini sineması karışımı mutlak bir şaheser. Ancak niye böyle düşündüğümü açıklayacak bir yol bulamıyorum, tasvir hariç.

İzninizle ben de, Bergotte gibi, tek bir ayrıntı üzerinde durayım. Filmin başlarında bir sahnede Amerikanlaşmış, ağzı çikletli dört kardeş, kimonolu, yaşlı ve gelenekçi büyükannelerinin ahşaptan tipik Japon evinde yemek yemektedirler. Batılı bakış açısından minnacık, ikibüklüm

büyükanne canlı bir Hokusai baskısıdır ve hazırladığı dörtbaşı mamur görünüşlü yemek gereken simetrik titizlikle düzenlenmiştir. Dört dörtlük görünüyorsa tadı da dört dörtlük olmalıdır: böyle bir filmin böyle bir sahnesinde böyle olması beklenir. Dolayısıyla, epeyce süren gizli fısıldaşmalardan sonra, çocuklardan biri nihayet zavallı büyükannesine hazırladığı yemeğin iğrenç, ağza konamayacak, yapış yapış bir lapa olduğunu söyleyince, Batılı seyircinin içine düştüğü şaşkınlığı varın siz tahmin edin!

Önce şunu anlamalıyız, sözkonusu yemek gerçekten mi ağza konamayacak gibi, yoksa çocukların damak zevki Coca-Cola ve hamburger tarafından yozlaştırılmış olduğu için mi onlara öyle geliyor? Bu sorunun cevabı (Japon olmayan seyirci için) belli olmadığından, burada da üstü örtülü bir didaktik eğilimin varlığından bahsedilebilir. Hangi seçenek doğru olursa olsun, onların dediğini anlamayan ihtiyarcık, acı dolu birkaç saniye boyunca onlara bakıyor, sonra yavaşça başını önüne eğiyor. Ya sonra? Sonrası yok: başını yavaşça önüne eğiyor, çok güzel! 'Peki,' diye soracaksınız, 'ne olmuş yani?' Tekrar ediyorum: O kadar işte, başını öyle önüne eğmesi sadece, dahice bir sahne, çok güzel, gözlerim yaşlarla doldu, daha ne istiyorsunuz? Çözümleme ya da en azından bir görüş mü? Kusura bakmayın. Başını önüne eğiyor, bu tarif edilmez derecede güzel; kadın büyük bir oyuncu, Kurosawa oyuncularını mükemmel yönetiyor. Başını önünü eğiyor kadın.

Aslında burada kesmeyi tercih ederdim. Ama genellemem gerekse buna, **Doctor Who**'dan esinlenerek,

Tardis Doktrini öğretisi adını veririm: bir telefon kulübesi kadar mütevazı ve ölçümlenebilir bir ayrıntının içinde, bütün bir dünya gizli olabilir. Başka bir örnek, Tim Albery'nin Londra Coliseum'da son derece güzel sahneye koyduğu Britten'ın **Billy Budd**'ı. Opera (içine öyle gömülüyorsunuz ki, yabancılaşmanız gerektiğini unutuyorsunuz; insan şarkı söylendiğini unutuyor) yaşlı, emekliye ayrılmış Kaptan Vere'in ağzından anlatılıyor. Vere, Billy'nin sadist amiri Claggart'ı öldürdüğü için seren direğinden asıldığı *Indomitable* gemisinin eski kaptanıdır.

Sahnedeki soyutumsu dekorun kıyısında umutsuzca gezinen Vere, hâlâ, korkaklığı yüzünden, hak etmediği kaderinden çekip kurtaramadığı yakışıklı, masum delikanlıyı düşünmektedir. Bir anda, bir parmaklığa doğru yürür ve belirsiz bir boşluğa doğru bakmaya başlar.

Bu parmaklık oldukça alçakgönüllü bir dekor öğesi, ve önce, bu sahnede Vere'in yaslanacağı bir şey olsun diye dekora eklendiğini düşünüyorsunuz. Ama sonra insan yavaş yavaş bunun tam da Bournemouth ve Eastbourne gibi Güney Şeridi tatil kasabalarının kıyıları boyunca bulunabilecek çeşitten bir parmaklık olduğunu; böyle bir kasabanın tam da yalnız, hiç evlenmemiş yaşlı bir kaptanın emekliye ayrıldığında gideceği türden bir yer olduğunu, ve iyi kötü hayatının büyük bir bölümünü adadığı Deniz'e bakmakta olan bu emekli kaptanın, kim bilir, intiharı bile düşünüyor olabileceğini anlıyor. Böylesine sınırlı bir alanda, bu kadar çok şey içerilmiş: bu, kısaca, sanatın paradigmatik mucizesi, İncil'deki

balıkla ekmek mucizesi.*

P. S. Görüyorum ki yer arttı, burayı başta sözünü ettiğim fikir yarıştırma merakının insanı (daha doğrusu, beni) nasıl ölçüsüz bir gevezeliğe sürükleyebileceğini göstermek için kullanmak isterim. Geçenlerde, **Prospero's Books/** Prospero'nun Kitapları hakkında yazdığım yazıda, filmde çıplakların yer aldığı sahneleri ortak belleğimizde yeralan toplama kamplarıyla karşılaştırmıştım. Bu o-çok çok-akıllıca benzetmenin o çok-çok-akıllıca kabasabalığı ve aptallığı geceleri uykumun kaçmasına ve sokakta yürürken, hem de defalarca, yüzümün kızarmasına sebep oldu. Şimdi, 'herhangi bir dış etki olmaksızın', bunu kayıtsız şartsız geri almak ve Peter Greenaway'den özür dilemek istiyorum. Başımı önüme eğiyorum.

(*) İsa, kendisini dinlemek için toplanmış olanları, ki sadece erkeklerin 5000 kişi olduğu söylenir, doyurmak için beş somun ekmekle iki balığı hepsine yetecek şekilde paylaştırır. Markos 6: 30-44.

Çocukluğun yüce şairi

Çocukken, Fantasia'nın ilk sahnesinde kısaca görünen orkestra şefi Leopold Stokowski'nin de bir çizgi film karakteri, 'Walt Disney'in de Noel Baba'nın kullandığı birçok takma isimden biri olduğuna ciddi ciddi inandığımı hatırlıyorum. Bu yüzden benim için -herhalde yaşıtlarımın çoğu için de- Disney'in uzun metrajlı çizgi filmlerinden birini -sık sık yaptığım gibi- tekrar seyretmek, geçmiş noellerin hayaletiyle karşılaşmak gibi bir şey. Ancak, eski sihirbazın itibarı E.T.'nin, Süpermen'in, Indy'nin ve Batman'ın rakip çekiciliklerine rağmen inanılmaz bir biçimde, sanılandan çok daha az yıpranmış gözüküyor: Disney stüdyosunun en son çizgi filmi, **The Little Mermaid**/Küçük Denizkızı, Amerika'da beklenmedik bir ticarî zafer ve eleştirmenlerden gelen övgüler eşliğinde gösterime girdi.

Peki niye böyle oldu? Bence, Disney'in yaptıklarının büyüsünü çözebilmek için, filmde sık sık başvurulan görsel ve teknik bilmişlikler, akıp giden mumlar, süzülen

gölgeler ve dev, saydam gözyaşlarının ötesinde, birbiriyle ilişkili üç can alıcı ögenin anlaşılması gerekiyor. Bu üç ögeyi şöyle sıralamak mümkün:

Birincisi: Fransız hicivci Sempé'nin çizdiği bir karikatürde, biri kız biri erkek iki küçük çocuk, donuk donuk yanıp sönen bir televizyon ekranını karşılarına almış, kanapede tembel tembel oturmaktadırlar. Medyanın görsel-işitsel bilinçlilik (veya bilinçsizlik) akımı tarafından hipnotize edilerek yarı bilinçli bir uyuşukluğa gönderilmiş gibidirler. Ne Orta Doğu'daki katliamlardan bahseden haberler, ne bir İkinci Dünya Savaşı filminin sadizmi, ne de tipik bir Fransız polisiyesinin daha titiz kotarılmış şiddeti, hiçbir şey o dört adeta camlaşmış gözün iğne başı büyüklüğündeki bebeklerini hayata döndüremeyecek gözükmektedir. Sonra birden, Sempe'nin kendi çizimlerinde rastlanabilecek kadar kabataslak bir insan figürünün, Disney'in Pamuk Prensesi'nin ormanda kötü kalpli kraliçe tarafından takip edildiği görülür, ve ufak gözleri faltaşı gibi açılmış iki küçük televizyon izleyicisi, arkasına saklandıkları kanapenin ordan korku içerisinde çığlıklar atmaya başlarlar.

İkincisi: **Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler**'i en son birkaç yıl önce Paris'te Fransızca seslendirilmiş olarak seyrettim. Cücelerin durup dururken Fransızcaya böylesine hakim olmaları biraz keyfimi kaçırdı, ama seyircinin üçte ikisini oluşturan çocuklar için alt yazılar pek bir şey ifade etmeyeceğinden, seslendirmeyi bu seferlik meşru bir yöntem olarak kabul edebildim. Ama beni olduğum yere mıhlayan -benim için bir şok olduğunu söylemek zorundayım- cücelerin yatak odalarında ahşap yataklarının

başuçlarında yazılı isimlerinin Dopey, Grumpy ve diğerleri değil, Fransızca karşılıkları olan Simplet, Guicheux ve benzerleri olmasıydı. (Disney şirketi büyük yabancı pazarlar için farklı versiyonlar hazırlanmış olmalıydı.)

Üçüncüsü: Neredeyse otuz yıl önce, yani yüzü bu ülkenin insanları için şimdi olduğundan çok daha az tanıdıkken Walt Disney, 'What's My Line?/Mesleğim Ne?' isimli televizyon programının 'ünlü kişiler köşesi'ne konuk olmuştu. Disney stüdyoya girdiğinde izleyicide hemen hemen hiçbir hareket olmadı; ama stüdyonun ekranında, dünyanın en ünlü imzalarından biri olan, o imzası belirince, müthiş bir alkış koptu.

Sempe'nin şakasının gösterdiği gerçek şu ki, çocuklar, büyükler dünyasının işkenceleri altında ne derece bitkin düşmüş olurlarsa olsunlar, şiddetin daha basit ve ham ilk örneklerine tepki vermekten asla vazgeçmemişlerdir. Bu ilk örneklerde ister istemez insanlar tarafından üretildiklerine göre, yetenekli bir yirminci yüzyıl hayalcisinin, Grimm, Perrault ve Andersen'in bir mirasçısının, bunları üretmeye devam etmemesi için herhangi bir neden gösterilemez. Herhalde Barrie, Peter Pan'ı yazarak neredeyse evrensel üne sahip bir mit yaratmayı başaran son yazar oldu -masalların daha sonraki uyarlamaları, hep onun eserinin de ait olduğu bir tarzın karikatürleri olarak değerlendirildiler. Sonuçta, bu tarzı bizim yüzyılımız için toparlama ve yeniden yaratma işi de Disney'e düştü. Bu işi de öylesine kesin bir başarıyla yaptı ki, bizim artık Pamuk Prenses, Pinokyo veya Külkedisi'ni onun yarattığı hareketli hayal dünyası olmadan aklımıza getirmemiz imkânsız.

İşte ben cücelerin yataklarının başuçlarındaki tuhaf, yabancı isimleri görünce bu yüzden o kadar şaşırdım, bu aynı bir masalın bilmem kaçıncı anlatılışında bir çocuğa düşüncesizce cücelerin aslında yedi değil altı tane olduğunun söylenivermesi gibi. Görsel doku, ses aktarımı ve fiziksel görünüş modalarıyla macera filmlerinden çok daha az ilgilenen çizgi filmler, zamanı neredeyse hiç umursamayan bir değişmezliğe sahipler. Bunun sonucunda da Walt Disney'in puf börek benzeri dünyasının yüze gülücü ve şematik kolaylığı, zamanla peri masallarının dünyasını aktarmak için en uygun araç haline geldi.

Sorunun temeli de belki burada. Belki öyle olmadığını biliriz ama, biz büyükler bile, çoğunlukla masalları, önemli özelliklerinden biri yazarının anonimliği olan ikinci dereceden sanat eserleri olarak görmekten kendimizi alamayız. Pamuk Prenses, mesela. Perrault'nun mu yoksa Grimm Kardeşlerin miydi? Cevap Grimmler, ama doğru cevap çok önemli değil. Çok azımız Pamuk Prenses'i bu derlemeden okumuşuzdur, okuyanlarımız içinse bu okuma hep insanı derinden etkileyen o daha bağımsız ve özgürce akıp giden sinema filminden ayrı bir tecrübe olarak kalmaya mahkumdur, tuhaf ama öyle.

Çoğumuz için, Disney'in çektiği filmler de yazarsız, gerçek anlamda 'yönetilmemiş' ikinci dereceden sanat eserleridir. Hâlâ onu bir sanatçı olarak nereye koyacağımızı bilmiyoruz. İmzasını taşıyan eserin üzerinde; bir yaratıcıdan, bir *auteur*'den çok yumuşak huylu, amca kılıklı bir hayalet müfettiş gibi ihtiyatla süzülmekten

başka bir şey yapmıyordur sanki -aynı Perrault'nun ve Grimm Kardeşlerin onlara ilham veren halk masalları üzerinde gezindikleri gibi. Dolayısıyla eserlerinin en güzelleri -özellikle ilk şaheserleri olan Pamuk Prenses, Pinokyo, Dumbo ve Bambi dörtlüsü- bugün hâlâ onları 50 yl önce ilk izleyen şaşkın seyirciye göründüğü kadar taze ve ışıltılıysa, bunun sebebi bu eserlerin onun olduğu kadar bizim de malımız haline gelmiş olmalarındandır.

Konulu bir park üzerine çeşitlemeler

Bu yıl, Paris yakınlarında kurulan Avrupa'nın ilk Disneyworld'ının açılış yılı olduğundan, birçok Parisli tanıdığım bana epeydir şu soruyu yöneltiyorlardı: Peki kim gelecek buraya? Onların snobça fakat anlaşılabilir korkusu, Işıklar Kenti'nin -özellikle de tatil için, Fransızların şansına, her zaman Costa Brava'nın halim selim baştan çıkarıcılığını buraya tercih etmiş bulunan İngiliz turistlerce- bu yeni eğlence parkının bir yol geçen hanına çevrilme tehlikesiyle karşı karşıya olması.

Daha şık bir Orlando olacak belki. Orlando, Florida'da etrafında gittikçe genişleyen bir çok konulu park aralarında Disney'in The Magic Kingdom/Büyülü Krallık'ı ve EPCOT'u, SeaWorld/Deniz Dünyası, MGM ve Universal parkları da var- bulunan ve meraklılarının hava yoluyla geldikleri bir şehir. Kuşkusuz bağımsız bir yerleşim ve ticaret toplumu olarak da bir kimliği var, ama parklara yaptığı ziyaretten yeni dönmüş ve omuzlarından hâlâ peri tozu silkeleyen biri olarak aklıma Gertrude

Stein'ın Oakland hakkında söylediği şu veciz cümle geliyor: 'Orada orası yok'. Orlando sanki sadece havaalanına ismini vermek için var; en azından Disney hacıları onu öyle görecekler, çünkü parklar şehrin etrafına öyle bir yayılmış ki, insan bir girdi mi dış dünyaya asla bir daha kavuşamayacağını sanıyor. Boyut, konulu park yaşantısının belirleyici bir parametresi. Çünkü insan bir kere içine girdi mi, dış dünyaya ilişkin bütün bildiklerini azar azar unutmaya başlıyor, park insanın zihninde dünyanın kendisiyle çakışarak sona eriyor ve park gerçek dünyanın hipergerçek, homojenize edilmiş ve hijyenik açıdan saflaştırılmış bir *simulacrum*'u, sanal-gerçeklik içinde her şeyi saran bir deney haline geliyor. Ve eğer insan bir yolunu bulup içinde olduğu parktan çıkmayı başarırsa, otoyol işaretleri onu kaçınılmaz bir biçimde bir ötekine, derken bir ötekine, derken bir sonrakine yöneltiyor. İnsan, üzerinde dolaştığı, yeşil, parlak, dümdüz araziyi bile bir çeşit konulu park olarak algılıyor: Tanrı'nın özel golf sahası olarak doğa.

Parkların içinde doğal manzara yok, olan ise doğal manzaranın kitschimsi bir parodisi. Bu parodi ziyaretçinin kendisini ne tam 'içeride' ne tam 'dışarıda' hissetmesine yol açıyor. Bir süre bu sıkıntının kesin kaynağını bulmakta zorluk çektim. Sonra bu hissin park zeminiyle sıkı ilişkisi olduğunu anladım -kaynak yeri yok, tekerlek izi yok, çatlaksız, sadece kalabalığın hareketini yönlendirmek için değil, ama aynı zamanda, garip bir paradoksla doğayı defnetmek, *toprağı gömmek* üzere tasarlanmış. Sadece yapay değil, bir *çizgi-film* döşemesi bu, yarattığı etki ise insanın bir iki saat sonra yanında sallanarak yürüyen

dev Goofy veya Pluto'yu görüp, hiç şaşırmadan yoluna devam edebileceği duygusu. İnsan kendini **Who Framed Roger Rabbit**'deki karikatür yaratıkların ortasındaki Bob Hoskins gibi hissetmeye başlıyor.

Ama zaten, parktaki turların çoğunun önerdiği de, tam anlamıyla bir filme girebilme fırsatı, beyazperdenin engelini, onun Berlin Duvarı'nı yıkma, müşteriye şimdiye kadar izleyicisi olduğu şeye nüfuz etme fırsatı vermek. Universal parkındaki E.T. gezisi, filmin en özlü Spielbergyen sahnelerini yeniden yaşamamızı değil, *gerçekten* filmin bir parçası olarak içinde yaşamamızı sağlıyor. **Back To The Future**/Geleceğe Dönüş gezisi, Michael J. Fox'un zamanda yolculuk yapmasını seyretmemizi değil, onun yerine geçmemizi sağlıyor. Biraz korkutucu olan **Earthquake**/Deprem gezisi ise o artık unutulmuş felaket filminin özel efektleriyle filmin gerçekten içinde olduğumuza dair titretici bir şüphe uyandırıyor bizde. (Kuşkusuz münasebetsizlik olmasın diye, gezinin sinema için mekanik olarak yaratılmış depreminin gerçek bir depremle olan ilişkisine gönderme yapılmıyor.) Öteki gezilerde biz filme gitmiyoruz, film bize geliyor. Bunlar arasında oldukça etkileyici üç boyutlu gösterileriyle üç örnek sayabiliriz: o tüylü hayvan çetesi üyelerinin adeta gelip kucağınıza kıvrıldıkları bir Muppet Show, **The Birds**/Kuşlar'ın kuşlarının beyazperdeden salonun içine doğru havalandıkları Hitchcock gösterisi ve EPCOT'ta Francis Ford Coppola'nın yönettiği ve başrollerinde Anjelica Huston'la Michael Jackson'ın oynadığı ve üç boyutlu yakın gösterimde Jackson'ın estetik ameliyatlı burnunun insanın on parmağıyla şöyle bir bastırması

halinde patlayacakmış hissini uyandıracak derecede plastiğimsi gözüktüğü o tuhaf kısa film, **Captain EO**/ Kaptan EO. Üç boyutlu görüntü şimdiye dek hiç bu derece esrarengiz bir doluluğa ve renk doygunluğuna sahip olmamıştı. Zihinsel kaymanın daha ince örnekleri, Universal ve MGM parklarının sahte setlerinde üretiliyor. Burada hilenin üç ayrı katmanını görmek mümkün: birincisi film setlerinin kendileri, çünkü hiçbir film çekimi için kullanılmamışlar; gerçek bir film seti ise bir yanılsamalar arenasıdır, genelde artık kaybolmuş bir zamanı ve mekânı yeniden yaratır: burada da iki savaş arası yılların New York ve Hollywood'u yaratılmış; ve hepsini taçlandıran yanılsama da elbette, popülist Amerikalılığın bu iki Arkadya'sının hiç de bu parklardaki röprodüksiyonlarının paradigmatik mükemmelliği içinde var olmamış olması.

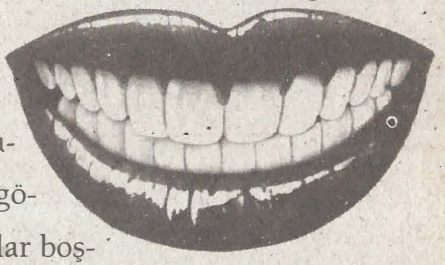
Dolayısıyla konulu park ideolojisi içerisinde sahte olan, her zaman olduğu gibi, gerçeğin daha alt bir taklidi değil artık, aksine onun tam bir aşkınlaştırılması. Gerçeği bütün kusurlarından, adaletsizliğinden, tatmin edilmemiş ve tatmin edilemeyecek arzularından arındırıyor. Sessizlik, cansıkıcılık ve kabalık acımasızca sökülüp atılmış durumda: parklarda sürekli olarak (içerisi-dışarısı sersemliğini körükleyecek şekilde) müzik çalıyor, çeşitli görsel-işitsel uyarımlar, bir gezi için kuyruğa girmenin gezinin kendisinden daha eğlendirici olduğunu ortaya çıkarıyor ve şaşmaz, sentetik ama eninde sonunda sempatik olmayı da başaran bir 'İyi Eğlenceler' dileği sunan düzgün Disney personeline de güvenebiliyorsunuz. Sonuçta, bu ütopik arazideki tek leke, vazgeçilemeyen

ama denetlenememesi de üzücü olan, karışık, gürültülü, çirkin ve ancak Amerikalıların olabileceği biçimde aşırı kilolu kalabalık. En azından bu uyumsuzluğuyla konulu park, Marianne Moore'ın şiir tanımına uyuyor: içinde gerçek kurbağalar olan hayalî bir bahçe.

Konulu parkları hor görmek ne kadar kolaysa, Eco'nun (**Hipergerçeklikte Yolculuklar**'da) ve daha hırçın, daha az ılımlı olan Baudrillard'ın (en iyi kitabı olan **Simulacra ve Simülasyonlar**'da) yazdıklarından sonra onlar hakkında yeni bir şey söylemek de o kadar zor. Ancak, bütün o sahteliğin içinde, Eco ve Baudrillard tarafından fark edilemeyen, gerçek bir şey üretiliyor - söylemeye dilim varmıyor ama- mutluluk? Hafif alaycı bir tavır takınır görünmeden mutluluk hakkında yazmak zor ama, benim parklarda yaşadığım yabancılaşma hissi ne olursa olsun, (semiyolojik bakmayan, göstergeleri okumayan) kalabalığın arasında gezerken, herkesin ne derece mutlu gözüktüğünü fark etmekten kendimi alamadım, sadece orada olmaktan, Disneyland'ın var olduğu bir topluma ait olmaktan dolayı mutluydular. Hayatımda hiç bu derece ortak, basit ve boğazda düğümlenip kalmış mutluluk görmedim, ve nereden gelirse gelsin, ardında hangi korkuları ve sömürüleri barındırıyor olursa olsun, alay etmeye dilim varmadı, oldukça etkileyici bir manzaraydı.

Dürüst olmak gerekirse, bu makaleyi yazmaya başladığımda sonunun bu denli kalkındırıcı bir tonda biteceğini hiç düşünmemiştim, ama işte öyle oldu. İyi eğlenceler.

Yeni bir yılın eşiğinde, bir postacı kapımızı çalıyor. İşte bıraktığı mektuptan birkaç cümle: Coca-Cola kutusu, bir laleden daha tanıdık hale geldiyse, bundan kim sorumludur? Birine 'seni seviyorum' demek, neden hem bu kadar kolay hem bu kadar zor? Kültürün gürültüsü sanatın sessizliğini örterken biz culturatuslar ne yapacağız? Dünyayı kaplayan kötü koku, Körfez Savaşı'ndan mı geliyor, fast food lokantalarından mı? Barthes'ın ve Eco'nun mirasında kendine pay gören Gilbert Adair, kültüre yaklaşımını, satrançta atın hareketine benzetiyor ve postmodernizmi toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içerisinde modernizmin dürüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği, ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler sisteminin konmadığı bir geçiş dönemi olarak görüyor. Bu garip ve melez iktidar boşluğu dönemi, bir yönüyle özgürleşmeyi ve her şeyi yeniden elden geçirmeyi mümkün kılarken, bir yandan da en ağır hastalıklar, en dengesiz savaşlar medyaya malzeme oluyor. Adair'in mizahla yüklü eleştirisi, Warhol'dan Woody Allen'a, Walt Disney'den Schwarzenegger'e, Ronald Reagan'dan Frad Çakmaktaş'a, Pamuk Prenses'ten Jodie Foster'a, Mona Lisa'dan Rambo'ya sıçrıyor ve çıktığı yolculuğu okuyucu için de zorlu inişli çıkışlı, bazen serin bazen sıcak bir macera hali r.



İLETİŞİM 230 • BUGÜNÜN KİTAPLARI 24• İSBN 975-470-373-6