

E: "Cadde."
V: "Hangisi?"

Erden Kosova

Bağdat Caddesi ve onun paraleline düşen sahil yolunda oturanlar bilir; haftaiçi gece geç saatte Taksim'den eve dönmek isterseniz, kimi zaman belirli bir saate servisi durdurulan "sahilden Bostancı" dolmuş hattı yerine, "Ziverbey'den"e razı olmak zorunda kalırsanız. Durak kahyası ile bir pazarlık yaşanır ek bir sefer olasılığı üzerine, sonra da Ziverbey dolmuşuna razı olunur çaresizce. Gecenin o saatinde aşağıya, sahile doğru yürümek zahmetiyle karşılaşmıştır. Böyle durumlarda Bağdat Caddesi'ni, (belki rakibi Göztepe İstasyon Caddesi'nden daha güçlü bir simgeleşen yükü) bir dik açı çizerek ortadan kesen Ethem Efendi Caddesi'ni yürümek düşüyor bana.

Acele etmeden yürüyünce yirmi dakika kadar tutan bir yol. Bir yandan annemin sürüklediği bebek arabasından etrafa bakarak kaydettiklerimden kalan izleri çağırma yönelik umutsuz bir oyunun peşine düşüyorum, diğer yandan yakın geçmişin yaşadığı değişimleri mimari dokular üzerine giydirmeye çalışıyorum sıkılmamak için. Bu pratikler sonucunda genellemelere dayanan bazı katmanlar birikti zihnimde galiba; Ethem Efendi'yi kompartmanlara bölen uydurma bir harita var elimde.

Ethem Efendi Caddesi bir kaç yıl önce inşa edilmiş bir yol düzenlemesiyle başlıyor. Cadde'nin sonunda yer altına giren yol Sahra-yı Cedid meydanının altından geçerek köprü yoluna bağlanıyor. Benzeri nitelikte bir yol tasarımı pek yok kentin sağ alt çeyreğinde. Bir tür modernlik sunuyor tasarım Cadde'nin ilk kompartmanına; doksanlarda inşa edilmiş yüksek binalarla birlikte. Otoparklı, sembolik bahçe düzenlemelerine sahip olan balkonsuz, küçük pencereli, betondan bir katılığı veriyorlar bu apartmanlar. Kimisi, göze hoş gelen bazı mimari uygulamalar içeriyor, çoğu ise sıkıntı verici bir dışa kapalılık içindeler. Bağdat Caddesi üzerindeki bir daire yerine, daha hesaplı olan ama genel anlamda ucuz sayılamayacak bu konutları seçmiş üst orta sınıftan insanlar buranın sakinleri. Çoğunlukla başka kentlerden gelmiş ve İstanbul'da işleri yaver gitmiş orta yaşta insanlar. Kuru temizleme, fitness salonu gibi dükkanlar bu yeni-kentliliği dışavuruyor.

Aşağıya doğru yürüdükçe tarihsel dönem bir on yıl aşağı düşüyor. İkinci kompartıma geliyoruz. Seksenlerde inşa edilmiş tartışmasız derecede çirkin, en az dört katlı apartmanlar. Balkon inşasında bir beceriksizlik, geniş olmayan pencereler, belleğimde 12 Eylül'ü ve sonrasındaki Özallı yılları karakterize eden çimento grisi. Gelir seviyesi ilk kompartmanın altında ama yine de orta sınıf ortalamasının üzerinde kalıyor gibi. Kentleşme dinamiği daha yavaş işliyor; göç etmişlik duygusu halen hissettiriyor kendini: balkonlarda çiçek saksıları yerine sandıklar, dolu torbalar. Kadınların giyimleri daha muhafazakâr; başörtüleri beliriyor.

Üçüncü kompartman caddenin tam ortasına denk geliyor. Tren yolunun üzerinden geçen bir bombe en akıldan kalan özelliği bu bölümün. Biraz ilerde kalan istasyonun çevresinde toplanmış sosyalliğin izleri Ethem Efendi'ye kadar uzanıyor. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanı buraları anlatmaktaydı. İstanbul'a en yakın taşra belki de. Yorgancı, yufkacı gibi anakronik dükkanlar var etrafta. Pamuk'un romanının ana örgelerinden Anadolu'daki esnaf tabasına kadar uzanan omurganın ilk halkası sanki. Buradaki muhafazakârlık ikinci kompartmandan daha yoksul ama daha eski bir kentlilik deneyimine sahip; Osmanlı'nın tortuları belki. Mimari bir karakter atfetmek olası değil. Ellili yıllardan kalmış bir kaç ev var. Banliyö estetiğini ilk dışa vuran işaretler.

Dördüncü kompartman da benzer bir hayalet aslında. Geriye kalan bir kaç örneğiyle kendini hissettiren bir atmosfer. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında yapılmış büyük ahşap konaklar. Beyaza boyalı, pencere kepengleri denizin varlığını haber veriyor. Suadiye tarafına yerleştirilen Lüküs Hayat operetinden uzak değiller. Nazım Hikmet, Orhan Peker gibi insanların yaşamlarının bir bölümü bu konaklarda geçmiş. Bugüne kalmış olanlarda ikamet edenler, aristokratik bir mirası yüksek burjuva statüsüne dönüştürebilmiş olanlar. Onları bahçede, eve girerken çıkarken görmek olası değil nedense. Bize yakın olan konaklardan biri Eczabaşılara aitti; diğerlerini bilmiyorum; hiç kulak kabartmamışım. Sınıfsal

uzaklıklarına rağmen semti daha güzel kılan, Yahya Kemal'in betimlediği Erenköy'nün hayaletini yaşatan, yalıtılmış bir kaç istisna.

Beşinci kompartman bir biçimiyle benim ait olduğum, içine doğduğum bir doku. Altmışların sonunda ve daha çok yetmişlerin başında inşa edilmiş banliyö evleri. Miras kalmış ahşap konaklarına kıyabilen konak beylerinin mimar damatlarına inşa ettirdikleri ve bir katını tamamen kızlarına çeyiz olarak ayırdıkları, genellikle üç katlı apartmanlar. Önlerine, sardunyalarla bezenen çiçeklikler yerleştirilmiş oldukça geniş pencereler; yaz akşamları misafirleri ağırlamaya uygun, bir zamanlar mangal yapılan, rakı sofrası kurulan büyücek balkonlar. Kimi binalarda hava boşluklarında karşı karşıya bakan ve komşular arası sohbeti mümkün kılan mutfak pencereleri. Arkada konak psikolojisini sürdürmeye yarayan geniş bir bahçe, bir köşeye iliştilmiş artık kullanılmayan kömürlükler ve bir çoğunda rastlanan, bahçe içindeki müstemilatlar. Yetmişli yıllarda Ekrem Bora otururdu bu müstemilatlardan birinde; bir diğerinde Rollings Stones'dan fırlamış gibi görünen, öğleden sonraya kadar uyayan, uzun saçlı iki genci hatırlıyorum. Apartmanlar da genç sayılabilecek insanlar için yapılmış olmalı, çünkü asansörleri yok genelde. Şimdi orta yaşın üst sınırına ilerliyor o insanlar ve merdivenleri oflayarak poflayarak çıkıyorlar.

Ethem Efendi'nin sonuna geldik. Karşımızda Abdülhamid'den kalma Galip Paşa Camii var. Şimdi ölsem, oraya götürürler beni. Ayin istemediğime dair bir vasiyet bıraksam, dikkate alınır mı, bilmiyorum. Bu arada, tabii ki Bağdat Caddesi'ne gelmiş bulunuyoruz.

Şimdi bu kadar öznel bir haritanın bu katalogda ne işi var, diye soracaksınız. Daha makro bir çerçeve yerine, parçalı bir deneyimden, yerel bir özgüllükten bahsetmek istediğim için, diye yanıt vereceğim. Yazının gerisinde ele alacağım özgüllük, aslında bir insan konstelasyonu. Kabaca 1998-2000 yılları arasında, çok farklı geçmişlerden gelerek yanyana dizilmiş, güncel sanatın üretimi ile ilgilenen bir insan topluluğu bu. Emek verdiğim art-ist dergisini çıkarmış insanların ve bu dergiye (ve resmi görüş dergisine) yakın olmuş veya bu dergilerde işleri gösterilmiş bir grup insanın sözkonusu dönemde tuhaf bir biçimde Bağdat Caddesi üzerine dizilmişliği bu yazıyı güdüleyen şey. Yazının devamında arkadaşlarımdan işleri mekan çözümlemesine açık olanlara misafir olacağız.

Coğrafik yakınlığın belirli bir oluşumun yürümesini kolaylaştırdığını söylemek değil bu bahsin öncelikli amacı. Zaten birbirimizin evlerini sıklıkla ziyaret ediyor değildik. Buluşma noktası genelde İstiklâl Caddesi olmaktaydı. Belki tam da bu durum belirli bir ortaklığı kuruyor, yani son derece heterojen ve baskın bir merkeze sahip bir kent içinde, akımın yoğunlaştığı boğumun dışında kalma ve bu dışarıdanlığın tanıdığı ek bir bakış açısı. Böyle bir şablona girişmemin ardında başka tür bir tarihselleştirme fırsatını değerlendirme isteği de yatıyor, itiraf etmek gerekirse. Bir süre önce Vasıf Kortun ile birlikte giriştiğimiz sözlü tarih oluşturma projesinden çıkarılan bazı spekülasyon sonuçlarına eklenebilecek bir şeyler var diye düşünmüştüm bu yazıyı tasarlarırken. 1968 sonrasında belki daha çok kavramsal eğilimleri işlerine katarak bugünkü güncel sanat oratamını hazırlamış sanatçıları konuştuklarımız ve Vasıf'ın genel hatlarıyla çıkardığı sonuç yanılmıyorsam şöyleydi: bu kuşak cumhuriyetin bürokratik mekanizmaları içinde görev almış ailelerin (hakim, öğretmen, radyo çalışanı vs.) çocukları genelde ve bu yüzden belirli bir modernleşme dinamiği içinde soluk almışlar ve bundan çıkan bir sözce üzerinden gerçekleştiriyorlar üretimleri; siyasallaşma ve bireyselleşme gibi örgeler önce çıkıyor ama aynı zamanda, bir tür resmi kavramsal sanat ortaya konan. Sanırım Vasıf'ın son günlerde geliştirdiği başka bir argümanı besliyor bu dizgi: Türkiye'de avangard ya da radikal bir sanatın olanaksızlığı.

Tabii tartışmayı davet eden bir tarihselleştirme girişimi bu, her spekülasyon da olduğu gibi. Benim aklımda olan spekülasyon da aslında, aynı şablonu bir kuşak kaydırarak okumaya çalışmaktan ibaret (radikalliğin olanaklılığını ya da olanaksızlığını tartışmaksızın). İçinde bulunduğum çevreye konumsallaştırılmış bilgi kazandırma çabası da içeriyor bu taslak. Açıklamanın ilk hamlesi olarak yazının ilk bölümünde başvurduğum kompartmanlaştırmayı kullanıyorum. Oturmuş bir burjuva muhiti olarak Nişantaşı'nın karşısına yeni kapitalizmin zenginleştirdiği toplumsal tabakanın muhiti olarak Bağdat Caddesi'ni yerleştirme eğilimine karşı hafif bir itiraz var burada. Bağdat Caddesi'nin, daha önce saymış olduğum beş kompartmanın oldukça uzağında, yetmişlerden itibaren sürekli zenginleşen ve belki Özallı yıllarda iyice belirgenleşen 'yeni zengin'in mahali olduğu itiraz götürmez. Bu sosyal katmanın ergenlik ve gençlik

çağındaki versiyonlarına, seksenli yıllarda takılan, aşağılayıcı 'tikky' teriminin son zamanlarda Bağdat Caddesi'ndeki birileri tarafından sahiplenilmiş olması bu noktada aydınlatıcı (www.tikkyim.com). Ama Cadde'nin alt ve üstündeki yakın paralellerde bu kesimden farklılaşan sosyallikler olduğunu söyleyeceğim. Benim bakacağım sosyallik Bağdat Caddesinin üst paralellerine yayılmış vaziyette, Ethem Efendi'nin belinci kompartmanında olduğu gibi. İşlerini tartışacağım sanatçıların hepsi bu şerit üzerindeki evlerde yaşadılar. Bütün riskleriyle birlikte bir genellemeye girişecek olursak, evlendikten sonra kentin merkezindeki ailelerinden uzaklaşıp, sürekli ikamet alanlarına dönüştürülmekte olan banliyölere yerleşen, yetmişli yıllarda çocuk yetiştiren insanlar bu şeridin sankinleri, çoğunlukla. Kolektif yaşama dair alışkanlıkları sürdüren (komşular arasındaki sık misafirlikler, beraber kutlanan yılbaşıları, doğumgünleri, seyrek bulunan telefonu paylaşımlar, birlikte çıkılan tatiller vs.) ve koşulsuz biçimde sol eğilimli olmasa bile, solun yetmişlerde kültürel alandaki hegemonik kazanımlarında etkilenmiş (sürekli kitap okuma alışkanlığı, Cem Karaca 45likleri ya da çocuğunu okul öncesinde bir sanat kursuna göndermek, örneğin), üniversite eğitimi görmüş, iyimser ve esnek biçimde toplumsal ilerlemeye inanan, bir şekilde üst sınıfların dışındaki bir kentliliği yaşayan bir sosyallik. Güncel sanat üretiminde etkin olan belirli bir çevre bu sosyallik içinden mi geliyor?

Farkındayım, kendi deneyimi, geçmişimi ve motivasyonlarımı genelleştiriyorum. Bahsettiğim sanatçıların, arkadaşlarımla geçmişleri ile ilişkin yeterli derinlikte bilgiye sahip değilim -belki ikinci bir sözel tarih projesi gerekiyor bunun için. Yine de, bir gölge beliriyor sanki. Spekülasyonun tutunabileceği zemin de bu olabilir belki. Ve şablonu yırtan pek çok unsurun da farkındayım. Örneğin Halil Altındere'nin yaşam deneyimi böylesi bir kurguyu tamamen yerinden edecek bir farklılığa sahip. O zaman nasıl çalıştığını, nasıl çalışmadığını görmek için işlere bakalım.

Serkan Özkaya ile göbek bağımız birlikte kesildiği herkesi malumu. Dolayısıyla eğer kendi deneyimimi genelleştiriyorsam çerçeveye en kolay dahil edebileceğim kişi Serkan. Çocukluğu beşinci kompartman dediğim şeritte geçmiş olsa da, Serkan 1998-2000 arasındaki dönemde partneri Simten Coşar ile birlikte farklı tarzda bir binada yaşamış ve üretimde bulunmuş.. Seksenlerde inşa edilmiş, kamusal alana yönelik bir dış cepheye sahip olmayan, sekiz ya da dokuz katlı masif beton bir bina bu. Serkan ve Simten'in kalmış oldukları daire en üst katta ve dolayısıyla hem yükseklik olarak zemindeki kent dokusundan, hem de üstte kalması dolayısıyla apartman sakinlerinden uzak kalan (tabii araya giren yabacılaştırıcı dönem ve kuşak farklılığı da besliyor bu apartman-içi kopukluğu) bir mekan. Buna rağmen geniş bir pencereye sahip. Anımsayabildiğim kadarıyla Serkan bu pencereyi üç ayrı işinde kullandı ve üçünü de birleştiren şey saf biçimde görsellik ve sanat-içi bir düşünümsellik üzerine temellenmiş olmalarıydı. İlkinde bir diya, ya da tab edilmiş bir fotoğrafa bakıyor ve sözkonusu pencereden çekilmiş bir gök görüntüsüyle karşılaşıyorduk. Dikkatlice bakıldığında havada bir uçağın var olduğu da göze çarpıyordu. Daha da dikkatli bakan göz bunun gerçek bir uçak olduğundan şüphe ediyordu, sanki gazlı bir kalemle çizilmiş, kaba bir şekle sahipti: ve gerçekten de öyleydi zaten; Serkan camın üzerine bir uçak figürü çizmiş sonra da onu fotoğraflamıştı. Daha sonra da, bir dönem sürdüreceği göz aldanımını sorunsallaştıran işlerinden ilkiydi bu. Diğer yandan sanatçının el becerisi ve emeğine vurgu yapan duruşları parodileştiren bir jesti de içeriyordu, ki Serkan işlerinden eksik olan bir ünlem değil bu: bir edimi sanat kılan nedir sorusu ya da bu muhafazkâr sorunun gülünçleştirilmesi. İkinci iş aslında, Kazım Taşkent'in cephesini kaplayan Büyük Cam adlı işin öncelendiği bir taslaktı. Kendi penceresini dialarla kaplamıştı, sergileme mekanının kimliğini sorunsallaştırıyordu: güncel sanatla uğraşan birinin galeriye ne kadar gereksinimi var? ya da daha kışkırtıcı biçimde izleyiciye ne kadar gereksinimi var? -sonuçta onuncu kattaki pencerenin belirli bir toplumsal alımlama sunmayacağı açık; bu anlamda işin bir sergiye taşınmış olması ve orada kazandığı görsel çekicilik belki de alınan riskin çok daha arzu edilmemiş ve 'oturduğu yerden de üretmeye devam edebilen' sanatçı figürasyonuna ters düşen bir yanetkisi. Kazım Taşkent'teki işin öncesinde, kendini Marcel Duchamp'ı taklit eder bir pozla, dia ile kaplanmış aynı pencere önünde görüntülediği bir diğer işine de (sahi kim çekmişti o fotoğrafı) aynı şekilde "Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği / Büyük Cam" başlığını vermiş olması farklı bir yörüngeyi takip ediyordu oysa. Özel mekân ile kamusal olan arasındaki gerilimi sorunsallaştıran bir yörünge.

"Nasıl Müthiş Bir Çanatchı (Çağdaş Sanatçı) Olursunuz / Sonsuz Sütun", "Bitmez Tükenmez Kaynak Olarak Sanatçı" gibi işler de sanatçı kimliğinin kuruluş mekanı olarak yine sanatçının kendi evini belirleyen bir içerimi taşıyorlardı. İlkinden farklı olarak ikinci çalışma belki de (pencereden dışarı metafizik bir ilham

kaynağına bakan) sanatçının sanat-içi'nde sıkışan yalıtılmışlığını parodileştiriyordu belki. Serkan yaşam deneyimini öne çıkartmaya yönelik hamlesi de bu işin ardından geliyor. "Zenciler Birbirine Benzemez" isimli video çalışması da eviçi bir mekânda gerçekleştirilmiş ama Serkan işlerinde daha önce yer almayan gündelik toplumsal söyleme bu mekân aracılığıyla bağlanılmıyor, beklenebileceğinin tersine. Gündelik yaşamdaki kolektif niteliği işe taşıyan görsel öge, durmadan zaplandığını gördüğümüz televizyon (mekana sadece kaydedilmiş sesler aracılığıyla ulaşıyoruz). Belki de, Serkan ile birlikte içinde bulunduğumuz 'abap' projesi de, yaşama dair olana yaklaşıma yönelik bir diğer çabayı, başka bir soyutlayıcı medya ile, e-posta aracılığıyla kuruyor.

Diğer isimlerden daha erken bir doğum tarihine sahip olsa da, belki önerdiğim taslağın en fazla yaslandığı çalışma Aydan Murtezaoğlu'na ait. Çatıya çıkmış bir kadının rüzgara kapılmış anteni yerinde tutmaya çalıştığı iş bahsettiğim. Aydan'ın, işlerinin içeriğini kuramsal tutarlılıklar lehine saptıran yorumlardan rahatsız olduğunu biliyorum, ama burada ben de işi 'büken' bir okumanın çekiciliğine kaptıracağım kendimi. Bu bükme edimi fotoğrafın çekildiği mekanı Aydan'ın oturduğu ve benim haritamda yer alan konuma, Suadiye'nin Bağdat Caddesi'nin biraz yukarısına düşen bir mahaline sabitlemekten ibaret. Arkadan gördüğümüz kadın figürü günün modasını yansıtan bir giysi içinde değil. Yine de, bu görünüm güncel bir muhafazakârlıktan ziyade figürün geçmişten getirilmiş olmasına bağlı sanki. "Ulusal projeye özdeşleştikleri anda dişiliklerinden sıyrılan" Cumhuriyet kadınlarından (Nilüfer Göle, Modern Mahrem) biri midir gördüğümüz? ya da benzer şekilde gelmekte olan devrim uğruna bireysellik ve cinselliklerinden feragat eden bir devrimci midir? İki şekilde de, sağa doğru esen bir rüzgarda dengeyi tutmak için çırpınan etkin bir aktördür gördüğümüz kadın. Anten, kamusal alanı yerinden kaydırmış ya da üstlenmiş en etkili iletişim aracı olan televizyona erişimi sağlayan aygıttır. Ama fotoğrafta gördüğümüz şekliyle, simgesel düzlemde ise, en azından benim imgelemim de, yetmişli yıllara ait genel bir resme aittir. TV kullanımının kiteselleştiği dönemdir bu on yıl ve merkezi alıcı sistemlerinin henüz gelişmemiş olması nedeniyle apartman çatıları (kimi zaman yüksek çam ağaçları) antenlerle doldurulmuştur bu dönem içinde. Seksenli yıllarda merkezi antenler, doksanlı yıllarda uydu antenleri ve kablolu ya da şifreli yayın sistemleri gelecektir. Dolayısıyla Aydan'ın çalışmasındaki gördüğümüz figürün üzerinde taşıdığı giysi ile uçup gitmemesi için asıldığı anten bir anlamda çakışır. Ön plana yerleştirilen çatı sahnesinin ötesinde uçsuz bucaksız bir apartman denizi uzanmaktadır. Yine Suadiye'den kara tarafına batığımızı düşünürsek arkada kalan bu alanın seksenli ve doksanlı yıllarda yaşanan inşa faaliyetleri ve genişleme tarafından belirlendiğini düşünebiliriz. Hızın önünde kalan binalar yazının ilk bölümünde ilk iki kompartmanda taslağını çizdiğim yüksek beton binalardan oluşmaktadır. Daha da arkada, tepeye tırmanan yapıların ise bambaşka bir sosyallik tarafından inşa edilen gecekondu olduğu düşünülebilir. Fotoğraftaki figürün üzerinde durduğu bina yüksek bir görüntü verse de, bunun espası kurmakta kolaylık sağlayan bir efekt olduğunu düşünüyorum. Üstelik figürün üzerinde durduğu apartmanla arkada uzanan coğrafya arasında keskin bir uyumsuzluk, bilgisayar tekniğiyle yaratılmış bir perspektif bozukluğu vardır -arkada kalan apartmanlardan bir kaçının balkonlarında görünen uydu antenleri de bu zamansal ayrışma izlenimi güçlendiriyor. Dolayısıyla, fotoğraftaki sağa eğimi (hem toprağın hem de antenin) 1980 ertesinde sosyal ortamın sağa kayışla ilişkilendirmemize koşut olarak, ön ve arka plan arasındaki gelişmeyi de kentsel dokuda ve kamusal alanda (anten örgesi üzerinden) aynı dönemde yaşanan değişimlerle bağlantılandırabiliriz.

Aydan Murtezaoğlu'nun geçen sene ürettiği bir video çalışmasıyla devam edelim. Yine isimlendirilmemiş olan çalışmada, hareket halindeki bir Halk Otobüsü'nü görmekteyiz. Bağdat Caddesi'nin alt paraleli olarak doksanlı yılların başında yapımı tamamlanan ve yüksek burjuvazinin yalılarının önündeki sahil şeridinin doldurulmasıyla açılan Sahil Yolu'nda ilerlemektedir otobüs; arkada Adalar'ı görürüz. Bu hatta işleyen sadece iki Halk Otobüsü vardır (sanırım artık değişti bu da). Biri 17 numaralı Kadıköy-Pendik otobüsüdür, Cadde'yi daha periferik semtlere bağlar ve sıklıkla Cadde'deki evlere temizliğe gelen kadınlar tarafından kullanılır. Diğeri ise 124 numaralı Mecidiyeköy-Bostancı hattıdır; Cadde'yi kentin merkezine bağlar. Bağdat Caddesi'ni zengin muhiti olarak sabitleyen bir bakışı oldukça zorlar 124. Herkesin arabasının olduğu varsayılan bir yerde kim biner Halk Otobüsü'ne, kent merkezine gitmek üzere? Beşinci kompartmandan insanlar. Emekli olanlar, öğrenci olanlar, genel anlamda Bağdat Caddesi üzerinde ve yakınında otursalar da ekonomik durumları Cadde üzerindeki diğer altındaki olanlar, yani orta sınıfın yelpaze gibi açıldığı son yirmi yılda yukarı sıçrayamamış olanlar. Ve en azından otobüse binme rahatsızlığından gocunmayanlar; yine

Özallı yılların ürünü olan ve daha çok yoğun göçle birlikte açılmış yeni semtlere sefer yapan o Halk Otobüsleri'nin yaptığı ani frenlerle, durup kalkmalarla acımasızca sarsılsalar bile.

Aydan'ın 124 otobüsüne başvurması gibi Vahit Tuna'da Bağdat Caddesi'ni kent merkezine bağlayan başka bir kolektif ulaşım aracını, dolmuşu kullanmıştı "Başkan'ın Arabası" adlı işinde. Çalışma daha çok Türkiye ve ABD/Batı arasındaki bir gerilime, makro ölçekte bir merkez-çevre karşıtlığına (çevre lehine) değinmekteydi. Ama Aydan'ın video işinde olduğu gibi, İstanbul içindeki bir merkez-çevre sorunsalına da bağlamak mümkün olabilir belki. Lise öğreniminin ardından Çanakkale'den İstanbul'a gelen ve Şaşkınbakkal'daki bir evde yaşamaya başlayan Vahit için bu araç ikili bir metafor işlevi görmüş olmalı. Öncelikle, yetiştiği kent ile İstanbul arasındaki mesafeye göre çok kısa da olsa, bu mesafeyi kent merkezine her geçişte yeniden anımsatan yolculuklar olmalı dolmuşlarda geçirilen dakikalar (sahi, iki kıtayı birleştiren şehir neden Çanakkale değil de, İstanbul'dur? Köprüsü olduğu için mi?). Öte yandan dolmuşlar, kentin çekirdeği içinde kalan hatlarda çalışmaktadırlar -belki minibüs ve genel olarak Halk Otobüsleri'nin tersine. Bu anlamda Vahit için dolmuş yaşadığı muhitin kentliliğini meşrulaştıran bir araç olarak işlemiş de olabilir. Vahit'in o tarihte henüz tamamıyla kullanımdan kaldırılmamış eski model dolmuşlardan birini seçmiş olmasının ağırlıklı nedeninin ABD ürünü bir malzemenin uğradığı melezleşmeye işaret etmek olduğu açık. Yine spekülasyon kalacak bir okuma ise bu dolmuşların sağladığı tarihselleştirmenin kente dahil olma etkisini beraberinde getirdiğini söyleyebilir.

"Bir Ekmek, Bir Gazete, İki Şişe Su" başlıklı video çalışmasında Vahit'in kaldığı apartmanda kapıcı olarak görev yapan kişinin Vahit hakkında tanıtıcı nitelikte şeyler söylediğini duyuyoruz. Betimlemenin çok başarılı ya da ayrıntılı olmaması iki insan arasındaki mesafeye işaret ediyor. Diğer yandan, Vahit kendi kimliğini sanatçı kapıcı ifadeleri üzerinden gösteriyor ve bu kimliğin kapıcı tarafından onaylanması daha genel bir onaylanmaya bağlanıyor, benzer bir toplumsal yapıya sahip olduğu varsayılan potansiyel izleyiciyle iletişime geçiliyor, söylemsel bir cemaati yeniden üretiliyor. Bu son örneği kullanmamdaki amacım beşinci kompartmana devrimci bir nitelik biçmekten, bu kompartmanın hiyerarşik ilişkilerden uzak olduğunu söylemekten kaçınmak (ve aslında zihnimin daha arkalarında bir yerde dolaşan sol bir siyasal girişimin kentleşme yönünde yaptığı tercihle nelerden vazgeçmek zorunda olduğu/kaldığı sorusunu bir daha anımsamak).

Güneş Savaş'ın 6. İstanbul Bienali'nde sergilediği x adlı video çalışmasında rüyalarda gördüğümüz türde, sabitlenmeyen, soyut ve akış halindeki bir mekân içinde yüzüyoruz. Yine rüyada sürüklendiği izlenimini edindiğimiz bir kadını takip ediyoruz. İzlenen rotadaki soyut nitelik, tanımlanmamış mekanların birbirlerine akmasıyla kuruluyor. Belki dikkatli bir göze sahip olanlar, Galata ve Karaköy(?)'e ait kent dokularını fark edeceklerdir. Filmde geniş bir yer kaplayan içmekân çekimlerinin nerede gerçekleştiğini bilmek için ancak çalışmayı üreten kişiden bilgi almış olmak gerekiyor. İzleyicinin algılaması gerekmeyen, hatta istenmeyen bir bilgi bu, ama dediğim gibi meşru olmayan yollardan, 'bük'üyorum. Tıpkı diğer mekanlar gibi Güneş'in sürekli olarak zamanını geçirdiği, yaşadığı, bilinçaltına kaydedilmiş başka bir yerdeyiz. Söz konusu içmekân uzun süredir yaşamakta olduğu Feneryolu'ndaki evinin karşısında yer alan bir köşke ait. Önceden hazırlanmış reçeteye kolayca tercüme etmek mümkün: beşinci kompartman yanı başında duran yaşlı komşusu dördüncü kompartmana bakıyor. Bilinçaltının sürüklenen enerjileri köşkün terkedilmişliği içinde geziniyor; mekânı tanıyor olmanın rahatlığı içinde hareket ediyor, zaman geçirdiği bir yerde, kendi geçmişinde dolaşarak takip ettiğimiz kadın sanki. Ama bu tanıdıklık sıkışmışlık, çıkışsızlık ve klostrofobinin sıkıntılarını da taşıyor. Üstelik köşkün içinde unheimlich olanın, tekinsiz olanın tehdidi dolaşarak. Gözetleyen ve takip eden konumundaki izleyici herhangi bir yerden çıkacak öldürücü bir sürpriz hazırlıyor kendisini; belki de kendisinden gelecek olan. Güneş'in işinde dördüncü kompartman öncelikle kent dokusu olarak kendi yitişini sahneliyor; fakat bunun ardında beşinci kompartmanın kendi geçmişine takılmışlığına dair bir metafor olarak işlev görüyor; başka gerçekliklerle kendini dayatan bugünün sürpriz ve tehditleri ise rüyanın diplerinde bir yerde bekliyorlar, en azından rüya bitince kendilerini hatırlatacaklar.

Cadde'nin sonuna, Kızıltoprak'a varıyoruz. Halil Altındere'nin evi son durak. Çevre yine beşinci kompartmanın izlerini taşıyor. Zaten on seneyi aşkın bir süredir merkez sola oy vermiş, halen ağır biçimde yetmişlerin mimari dokusunu barındıran Kadıköy'e geldik sayılır. Sinemalarıyla, barlılarıyla, atkültüre ait

mekanlarıyla Beyoğlu'na kafa tutan tek odak belki kentte. Öğrenci nüfusu oldukça fazla (herhangi bir Kadıköy-Beşiktaş vapuru batsa hissedilir bir entelektüel güç kaybı olur herhalde memlekette); Taksim'in 1977'deki 1 Mayıs'ına karşılık, 1996'daki diğer bir travmatik 1 Mayıs'a sahip. Buna rağmen yaşadığı çevre Halil'e güven vermiyor, karakolun önünden geçmek istemiyor; mahalledeki insanlarla problemler yaşıyor. İki apartman yanda oturan, entelektüel bir geçmişe ve ağır bir şizofreniye sahip komşu kriz anlarında pencereden PKK lehinde sloganlar haykırmaya başlayınca, ortam geriliyor. Marjda durduğu düşünülen kişilere şüpheyle yaklaşıyor; polise ispiyonlanıyor. Halil'in kendisini ev arkadaşı Cihan Yazıcı ile birlikte görüntülediği "Yaşasın Kötülük!" başlıklı fotoğraf çalışması bu yerel paranoyayı kışkırtmak üzerine kurulmuş. Görüntüdeki kişilerin kimlikleri üzerinde bir belirsizlik var: Satanist midir bunlar; Aczimendi ya da "bölücü örgüt sempatzanı"? Sözkonusu okunamazlık, belirsizlik, muhafazakâr refleksleri sersemletmeyi amaçlıyor. Ama diğer yandan kendini öteki olarak konumlandırmayı, mahalledeki varlığın geçiciliğini de ortaya koyuyor. 'Ev'i işaretleyecek fotoğraflar için Halil Mersin'e bir otobüs bileti alıyor.

Bağdat Caddesi'ne dair klişeleşmiş düşünceleri yersizleştirmek, arka planda kalan başka bir dokunun varlığını hatırlatmak için burada yaşayan sanatçıların işlerini tartışmaya çalıştım. Dediğim gibi bir gölgeydi peşinden gittiğim; son derece kişisel bir sürüklenme içinde. Dokunun kendi içinde taşıdığı çelişkilere, başka dokulara olan akışına işaret edebildiğimi umuyorum. Homojen bir sosyalliğin betimlenmesinden kaçınmaya çalıştım. Yine de yazıya giriştikten sonra, sağlama amacıyla sorduğum sorulara arkadaşlarımdan verdiği yanıtları biraraya getirdiğimde, yaşanan kentsel doku ortaklığına koşut bir bağ da ortaya çıktı. Büyük oranda sola oy veren, kimi zaman radikal duruşlara da eğilim göstermiş bir aile yapısı vardı geri planda. Vasıf Kortun'un 1968 sonrasındaki kavramsal eğilimler gösteren sanatçıların genelde Cumhuriyet'in taşıyıcılığını üstlenmiş yüksek memur ailelerinden geldiğine yönelik gözlemine koşut biçimde, bugün otuzlu yaşlara yaklaşan sanatçıları 1968 sonrasında zenginleşen ve özgürleşen (12 Eylül'e kadar) kültürel ortamdan etkilenmiş ya da onu kurmuş ailelerle ilişkilendirmek olası mı, o zaman?

Artık bu konstelasyon yok ortada. İnsanlar yer değiştirmeye başladı ve bu kaçınılmaz görünüyor. Anne ve babanın evinden uzaklaşmak için geç kalınmış bile sayılır zaten. Öte yandan, arkaya bakmaya çağırarak, yuva niteliğinde bir dokunun varlığı da şüpheli; beşinci kompartmandakilerin çoğu bir müteahhit gelsin de, bu binanın yerine otoparklı, geniş, lüks (bahçesiz, balkonsuz, penceresiz) bir apartman çıksın, bize de bir daire versin, hesapları yapıyor artık. İkamet ettiği dokuyu silmekten çekinmeyen, otuz yıllık binayı artık kullanılmaz bulan, hafızasız bir orta sınıf tahayyülü.

Yazmadan edemedim.