

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

LAUREN
ELKIN

Flavör
ŞEHİRDE YÜRÜYEN KADINLAR

Flavör

ŞEHİRDE YÜRÜYEN
KADINLAR

PARİS, NEW YORK,
TOKYO, VENEDİK
VE LONDRA

LAUREN ELKIN

2. BASKI



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>

Lauren Elkin

Aslen New Yorklu (çevre banliyölerinden kente taşınmış) olan Lauren Elkin, 2004'te Paris'e yerleşmiş; farklı zaman dilimleri boyunca Londra, Venedik, Tokyo ve Hong Kong gibi şehirlerde bulunmuştur. Kitaplar ve kültür üzerine yazdığı makaleler *The New York Times Book Review*, *The Guardian*, *The Times Literary Supplement*, *The FT* ve *Frieze* dâhil olmak üzere pek çok dergi ve gazetede yayımlanmıştır. *The White Review*'da yardımcı editör olarak görev almaktadır. *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar*; eserlerinde kadın yazınına, deneysel şiire, biyografilere, alan çalışmalarına, görsel kültüre, özellikle fotoğrafa eğilen Elkin'in son kitabıdır.

Doğacan Dilcun Doğan

1987'de İstanbul'da doğdu, Bodrum'da büyüdü. İzmir Amerikan Lisesi ve Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde öğrenim gördü. İstanbul-Bodrum arasında mekik dokuyor, yoga eğitmenliği ve çeşitli yayınevleri için çevirmenlik yapıyor.

Keşifbaz 1

Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar - Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra
Lauren Elkin

© Nebula Kitap, 2017

Yayın hakları Nebula Kitap'a aittir. Kitabın hiçbir bölümü, herhangi bir biçimde, yayınevinin izni olmadan çoğaltılamaz.

Orijinal adı: Flâneuse - Women Walk The City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London

Copyright © Lauren Elkin 2016. İlk baskısı Vintage'in bir alt markası olan Chatto & Windus tarafından *Flâneuse* adıyla yapılmıştır. Vintage, Penguin Random House grubunun bir parçasıdır.

1. Baskı / Ağustos 2018

2. Baskı / Eylül 2018

ISBN: 978-605-81886-5-5

Yayına hazırlayan: Başak Güntekin

İngilizceden çeviren: Doğan Dilcun Doğan

Düzeltili: Banu Erol

Son okuma: Mutlu Hacıoğlu

Kapak illüstrasyonu: Senta Urgan

Kapak ve iç tasarım: Dilek Şişli

Baskı: Aurora Matbaa Basım Rek. Org. San. ve Tic. Ltd Şti. Maltepe Mah.

Litros Yolu Sok. No: 7 / 14 Zeytinburnu-İstanbul. Matbaa sertifika no: 33829

Bu kitabın telif hakları AnatoliaLit Telif Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

Nebula Kitap, Paloma Yayınevi'nin tescilli markasıdır.

Yayıncılık sertifika no: 23401

Hocapaşa Mah. Ankara Cad. No: 28 Ankara İşhanı Kat: 2

Büro: 14-15 Cağaloğlu / İstanbul • tlf. (212) 514 27 20

info@nebulakitap.net • www.nebulakitap.net

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>

📖 nebulakitap 📖 NebulaKitap 📖 nebula_kitap

LAUREN ELKIN

Flanöz

ŞEHİRDE YÜRÜYEN KADINLAR
PARİS, NEW YORK, TOKYO,
VENEDİK VE LONDRA

Çeviren: Doğacan Dilcun Doğan

2. BASKI



Kesişen yolların tanrıçası Hekate'ye

“O bir avare, göçmen, mülteci, sürgün, aylak; bir seyyah.
Zaman zaman bir yere yerleşmek istese de merak, keder
ve itaatsizlik buna engel olur.”

Deborah Levy, *Swallowing Geography*
[Coğrafyayı Yutmak]

İÇİNDEKİLER

FLANÖZ-CÜLÜK	13
LONG ISLAND • NEW YORK	37
PARİS KAFELERDE	54
LONDRA • BLOOMSBURY	89
PARİS • DEVRİMİN ÇOCUKLARI	119
VENEDİK • İTAAT	150
TOKYO • İÇERİDEN	181
PARİS • PROTESTO	222
PARİS • MAHALLE	252
HER YER • YERDEN GÖRÜNÜM	291
NEW YORK • DÖNÜŞ	318
SONSÖZ • FLANÖZLÜK	337

<i>Teşekkür</i>	341
<i>Resim Listesi</i>	343
<i>Kaynakça</i>	344
<i>Notlar</i>	354



Paris'te bir sokakta, bir kadın sigarasını yakmak için duraklar. Bir eliyle kibriti, diğer eliyle kibrit kutusunu ve eldivenini tutar. Boylu boslu endamı sokak lambasının gölgesiyle aynı hizadadır; fotoğrafçı deklanşöre basarken iki eğik çizgi hâlinde duvara yansılar. Silueti gelip geçicidir, duraklamaktadır, sabittir.

Duvardaki talimat oldukça açıktır: *Défense d’Afficher et de faire aucun Dépôt le long de ce...* Ve bu uyarı fotoğraf karesi tarafından kesintiye uğratılmıştır. *Défense d’Afficher*: Paris duvarları sık sık bir şeylere karşı çıkar. *İlan Yapıştırmak Yasaktır*: On dokuzuncu yüzyılın sonlarına ait bu yasak, şehrin reklam panolarıyla dolu bir çöle dönüşmesini engellemeyi amaçlar. Yazının üzerinde şablonla boyanmış bazı harfler çarpar göze; bir meydan okuma olabilir mi? Yoksa duvarda önce onlar mı vardı? Belki de şarküterinin bir zamanlar orada ya da yakınlarda bir yerde olduğunu duyuruyordu. Hemen altına birisi kaba saba bir yüz çizivermiş.

Yıl 1929. Halka açık yerlerde sigara içen bir kadın, artık sıradan bir görüntü. Ancak fotoğraf, yine de kural ihlalini hatırlatan bir unsur içeriyor. Gün sona erecek, kadın yoluna devam edecek, fotoğrafçı yoluna devam edecek; güneş bile lambanın gölgesini de yanına katıp çekip gidecek. Fakat bizim geçmişe ait bu yere dair görebildiğimiz her şey bundan ibaret: Yasaklar ve başkaldırıyla dolu bir alanda, ardındaki duvara karşı sigarasını yakmak üzere olan bir kadın. İsimsiz, ebedi tekilliğiyle dikiliyor.

O dönemde, özellikle de kadınlar tarafından çekilen siyah beyaz şehir fotoğrafları beni hep çok etkilemiştir: Örneğin bu görüntü-

yü yakalayan Marianne Breslauer ya da Laure Albin-Guillot, Ilse Bing Walter Benjamin'in dostu olan ve onunla ya da onsuz pasajlarda dolaşıp fotoğraf çeken Germaine Krull. Bu kadınlar şehre geldiklerinde (şehirde doğmuş veya başka şehirlerden gelmiş de olabilirler) sokaklardan göze çarpmadan gelip geçmek ama aynı zamanda dilediklerini diledikleri gibi yapabilmek için özgür olmak istediler.

Zihin gözümde fotoğrafçısı olmayan, bir günceye ya da romana kaydedilmiş başka benzer görüntüler kurguladım. Sokaklarda yürüyebilmek, şehirde kaybolabilmek, kalabalıkta bir "zerre" olabilmek için erkek gibi giyinen George Sand bunlardan biri. Ya da kafelerin önünden geçerken, birer yabancı olduklarını bilerek, onları gözleriyle takip edenler yüzünden iki büklüm olan kadın karakterleriyle Jean Rhys. Breslauer'in fotoğrafı ya da aklımdaki diğer görüntüler, şehir deneyiminin kalbinde yatan ana sorunu açığa çıkarıyor: Bizler birey miyiz, yoksa kalabalığın bir parçası mı? Göze çarpmak mı istiyoruz, kalabalığa karışmak mı? Bu mümkün olabilir mi? Cinsiyetimiz ne olursa olsun kamuya açık alanlarda nasıl görünmek isteriz? Bakışları üstümüze çekmek mi yoksa o bakışlardan kaçmak mı? Özgür ve görünmez olmak mı? Dikkate değer mi ya da kimsenin hakkında yorum yapmadığı biri mi?

Défense d’Afficher. İlan Yapıştırmak Yasaktır. Ama işte yine de o orada. *Elle s’affiche.* Kadın kendini gösteriyor. Şehre rağmen kendini gösteriyor.

FLANÖZ-CÜLÜK

Şapkalı â'lı ve kıvrımlı *eur*'lü o zarif, tekil ve Fransızca kelimeye, *flâneur*'e ilk nerede denk geldim acaba? 90'lı yıllarda Paris'te okurken olduğunu biliyorum ancak ona bir kitapta rastladığımı sanmıyorum. O yarıyıl, yapmam gereken okumaların pek çoğunu yapmamıştım. Paris'te, tüm Amerikan üniversitelerinin olması gerektiği yerde, Sol Kıyı'da (Rive Gauche) olan okulumun etrafındaki sokaklarda dolaşırken, daha kelime anlamını dahi bilmeden flanör olup çıkmıştım belki de.

Fransızca *flâner* fiilinden gelen *flâneur*, 19. yüzyılın ilk yarısında Paris'in cam ve çelik kaplı pasajlarında doğmuş ve “amaçsızca dolaşan kişi” anlamında kullanılmaya başlanmıştı. Haussmann ışıklı bulvarlarıyla şehri, karanlık ve düzensiz ev tabakaları boyunca isli Fransız peyniri misali dilimlere ayırırken, flanör de civarda geziniyor, şehrin görüntüsünü idrak ediyordu. Zaman ve paraya sahip, dikkatini vermesi gereken acil bir sorumluluğu olmayan erkeğe has bir ayrıcalık ve serbestliğin sureti olan flanör, ayaklarıyla ezberlediği için orada yaşayan pek çok kimseden daha iyi anlıyordu şehri. Her köşe, sokak arası ve merdiven boşluğu, onu hayal âlemine çekme becerisine sahipti. Burada ne olmuş? Buradan kimler geçmiş? Bu mekânın anlamı nedir? Kendini şehir boyunca titreyen tellere göre akort eden flanör, öğrenmeksizin biliyordu her şeyi.

Cahilliğimden olsa gerek, flanörlüğün kendi keşfim olduğunu düşünmüştüm. Amerika'nın insanların bir yerden bir yere mutlaka arabayla gittikleri, önemli bir sebep olmadıkça yürümedikleri banliyölerinden gelen biri için amaçsızca yürümek oldukça alışılmadık bir şeydi. Paris'te bir yere "varmadan" saatlerce yürüyebilir ve şehrin bir araya getiriliş şekline bakarak, orada burada kendini gösteren gayriresmî tarihine, bir malikânenin ön cephesindeki mermi izlerine, bir un şirketinin ya da artık basılmayan bir gazeteye ait bir binanın yan duvarında yer alan ve ilham dolmuş bir grafiti sanatçısının kendi işini eklemesi için davet kabul ettiği solmuş reklam yazılarına ya da yol çalışmalarıyla ortaya çıkarılan kaldırım taşlarına, mevcut şehrin kabuğu altındaki çeşitli katmanlara göz atabilirdim. Kalıntılar, dokular, rastlantılar, tesadüfler ve beklenmedik başlangıçlar için her an tetikteydim. Şehirle edebiyatı, mutfağı ya da müzeleri, hatta Paris Borsası yakınlarındaki tavan arasında yaşadığım yürek paralayan gönül maceramla değil, tüm o yürüyüşler sayesinde ilişki kuruyordum. Altıncı Arondisman civarında bir yerde fark ettim ki hayatımın sonuna kadar şehirde, hatta daha açık söylemem gerekirse Paris'te yaşamak istiyordum. Bu, bir ayağı diğerinin önüne atma eyleminden gelen eksiksiz ve sınırsız özgürlük hissiyle ilgiliydi.

Saxe Bulvarı'ndaki dairemle Chevreuse Sokağı'ndaki okul arasında gidip gelirken Montparnasse Bulvarı'nı arşınlayıp durdum. Ders kitaplarından öğrenemeyeceğim Fransızca'yı şu mekânların isimleri sayesinde öğrendim: Adını ekose ceket ve alnından geriye yatırdığı saçlarıyla 1940'lı yıllarda yaşamış bir caz sevdalısından alan Les Zazous, bana "& Co."nun Fransızca karşılığını öğreten Restaurant Sud-Ouest & Cie ve neden böyle bir kelime oyunu yapma gereği duyduklarını anlayamasam da "kozalak"

kelimesinin Fransızca karşılığı “pomme de pin”i öğrenmemi sağlayan Pomme de Pain isimli fırın. Her sabah derse giderken uğrayıp portakal suyu aldığım pretzel dükkânının isminin neden Duchesse Anne olduğunu, bu kadının kim olduğunu ve pretzellerle ne gibi bir bağlantısı olduğunu merak ettim. Amerikan coğrafyasının çarpıtılmış Fransız anlayışıyla harmanlanması sonucu ortaya çıkmış Indiana Café isimli TexMex restoranı hakkında düşüncelere daldım. Bulvar boyunca dizilmiş tüm muhteşem kafelerin önünden geçip gittim: La Rotonde, Le Sélect, Le Dôme ve La Coupole. Paris’te yaşayan Amerikalı yazarların nesiller boyu uğrak yeri olan bu mekânlar, şimdilerde onların hayaletlerinin tente altlarında kamburunu çıkararak oturduğu ve 20. yüzyılın geldiği şu hâli zerrece etkilenmeden izledikleri yerler. Okuldan çıkan tüm havalı liselilerin bol ve uzun kollu süveterleri ve Converse ayakkabılarıyla gittiği, kızların makyajsız yüzleri ve erkeklerin koyu bukleli saçlarıyla kendine güvenen bir edayla sigaralarını içtiği kafeye de ismini veren Vavin Sokağı’nda karşıdan karşıya geçtim.

Kısa bir süre sonra ben de onlardan cesaret alıp, Lüksemburg Bahçesi’nden çıkan, okula birkaç dakika uzaklıktaki sokaklara yöneldim ve kendimi restorasyonu Saint-Jacques Kulesi gibi on yıllardır devam eden Saint-Sulpice Kilisesi’nin yakınlarında buldum. Kulelerin etrafındaki yapı iskelelerinin ne zaman indirileceğini, hatta indirilip indirilmeyeceğini dahi bilen yoktu. Saint-Sulpice Meydanı’nın yakınındaki Café de la Mairie’de oturur ve gözlerimin önünde akıp giden hayatı izlerdim: New York için gösterişsiz kaçabilecek ancak Paris’te oldukça şık görünen keten elbisesiyle hayatımda gördüğüm en zayıf kadın, ikili üçlü gruplar hâlinde rahibeler, oğlan çocuklarının ağaç gövdelerine işemelerine

izin veren genç, şehirli anneler. Fransız yazar Georges Perec'in de 1974 yılında bir hafta boyunca aynı meydanda, aynı kafede oturup gelen geçen her şeyi not aldığını –taksiler, otobüsler, hamur işi yiyen insanlar, rüzgârın esışı– ve bu sayede *olağan-ıçi* olarak adlandırdığı ve hiçbir şey olmadığına olanları okurların da fark etmesini sağlamaya, gündelik ve sıradanın beklenmedik güzelliğini anlamalarına yardımcı olmaya çalıştığını bilmeksizin ben de gördüğüm her şeyi yazıyordum. Sonraları en sevdiğim kitaplardan biri olacak *Nightwood*'un da (Geceyi Anlat Bana) o kafede ve üst katındaki otelde geçtiğini bilmiyordum. Paris, en belirgin entelektüel ve kişisel referans noktalarımı barındırmaya (ve üretmeye) yeni başlıyordu. Daha yeni tanışmıştık.

Üniversitede İngiliz Dili ve Edebiyatı okuduğum için Londra'ya gitmek istemiş ama teknik bir aksaklık sağ olsun, onun yerine kendimi Paris'te bulmuştum. Şehrin sokaklarının beni bir anda olduğum yere çivileyen, kalbimi bir anlığına durduran bir yanı vardı. Etrafta benden başka kimse olmasa bile mevcudiyetle doluydular. Ansızın bir şeylerin olabileceği ya da çoktan olduğu, hatta bu ikisinin birbirine karıştığı yerler vardı; hayatın gelecek zamana göre eğilip büküldüğü New York'ta hiç hissetmediğim bir şeydi bu. Paris'te dışarıda oyalanabilir, sokaklara uygun hikâyeler uydurabilirdim. O altı ayda, ev ile gideceğim yerler arasında mekik dokuduğum sokaklar müthiş bir tutkuya dönüştü. Yıkılmak üzere olan bir duvarın görüntüsüne, rengârenk pencere önü çiçekliklerine ya da sokağın sonunda ilgi uyandıran bir şeye, örneğin onu dikine kesen sıradan bir başka sokağa doğru sürüklenip durdum. Kendini bana açan her şeye, her ayrıntıya çekiliyordum. Yaptığım her dönüş günün bana ait olduğuna ve olmak istemediğim hiçbir yerde olmam gerekme-

diğine dair bir hatırlatmaydı. İlginç bulduğum şeyi yapmaktan öte bir hırsım olmadığı için sorumluluk kavramına karşı hayret verici bir dokunulmazlık kazanmıştım.

Paris'in ne denli yürünebilir bir şehir, her şeyin de birbirine ne denli yakın olduğunu bilmediğim için iki duraklık bir metro yolculuğu yaptığımı hatırlıyorum. Alanın içinde nerede durduğumu, mekânların birbirine nasıl bağlandığını anlayabilmek için etrafta yürümem gerekmişti. Bazı günler on kilometreye yakın yol yürür, eve ağrıyan ayaklar ve oda arkadaşlarıma anlatılacak birkaç hikâyeyle dönerdim. Daha önce New York'ta hiç görmediğim şeyler görüyordum: Sokaklarda diz çökmüş hâlde sabit duran, başları önlerine eğik, para istediklerini belirten levhalar taşıyan kimi çocuklu kimi köpekli dilenciler (ya da bana söylendiği isimleriyle Çingeneler); tentelerin, merdiven boşluklarının, kemerlerin altında yaşayan evsizler. Paris'in her tuhaf, kuytu köşesinin kendine has bir sefaleti vardı. New York'a özgü umursamazlığımı devre dışı bırakıp, dikkat kesilmeye başladım. Görmeyi öğrenmek bakışları kaçırmamak anlamına geliyordu; Paris sokaklarında yürümek, bizi birbirimizden ayıran o ince kader çizgisi üzerinde yürümek demekti.

Ve sonra, bir şekilde, şans eseri demeliyim belki de, tüm bu yürüyüp durmaların, Saint-Michel'deki kitapçı Gibert Jeune'den aldığım yumuşacık defterlere gördüklerimi ve hissettiklerimi dökmek için duyduğum o şiddetli ve sürekli arzunun, içgüdüsel bir biçimde yaptıklarımın, hepsinin başkaları tarafından bambaşka bir seviyede yapıldığını, öyle ki bunun bir adının olduğunu öğrendim. Ben bir *flanördüm*.

Hatta, iyi bir Fransızca öğrencisinin yapacağı üzere, sözcüğü erilden dişile çevirdim: Ben bir *flanözdüm*.



Flanöz (flâneuse) kelimesi Fransızca *flanör (flâneur)* kelimesinin dişil hâlidir ve özellikle şehirlerde bulunan aylak, salınarak etrafını gözlemleyen kişi anlamına gelir.

Bu, hayalî bir tanımdır. Fransızca sözlüklerin çoğunda bu kelimeyi bulamazsınız bile. 1905 yılında yayımlanan *Littré* sözlüğü *flanör* ve *flanöz* kelimelerine “aylak aylak dolaşan kişi” olarak yer vermiş, fakat *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* bu kelimeyi ister inanın ister inanmayın bir çeşit “şezlong” olarak tanımlamıştır.

Şaka mı bu? Bir kadının yapabileceği tek meraklı aylaklık öylece uzanmak mıdır?

Kelimenin kullanımı (argo olarak elbette) 1840’lı yıllarda başlayıp, 1920’lerde zirve yapmış olmasına rağmen, günümüzde Google Görseller’e “flanöz” yazdığımızda George Sand’ın bir çizimine, Paris’te bankta oturan genç bir kadının fotoğrafına ve birkaç bahçe mobilyası görseline rastlıyoruz.



Üniversitedeki son yılım için New York’a döndüğümde, “Kalabalıkların Adamı, Sokaktaki Kadın” isimli bir seminere kayıt yaptırmıştım. İlğimi çeken, başlığın ikinci kısmı olmuştu: Bu yeni ve eksantrik hobim için bir soyağacı ya da kız kardeşlik birliği oluşturmayı umuyordum. Flanör kavramının sorumlulukların kesin çizgileri arasından sıyrılan birini tanımlaması fikri bana çekici gelmişti. Ancak kadının bu şehir manzarasının içinde nerede durduğunu görmek istiyordum.

Zola'nın *Nana*, Dreiser'in *Sister Carrie* (*Kız Kardeşim Carrie*) isimli romanları üzerine yazdığım bitirme tezim için araştırma yapmaya başladığımda, akademisyenlerin dışı flanör fikrini çoğunlukla yok saydıklarını görmek beni çok şaşırttı. Konuyla ilgili yazdığı ve sık sık alıntılanan makalesinde Janet Wolff, "Flanöz kelimesini türetmek söz konusu bile değil," demişti; "onun gibi bir karakter, 19. yüzyıldaki cinsiyetçi ayrımlar sebebiyle imkânsızlaştırılmıştır."¹ Sanat tarihçisi ve önde gelen feministlerden Griselda Pollock da katılmıştı söylediklerine: "Bu, tipik eril figürün, flanörün dışı dengi yoktur; dışı flanöz yoktur, var olması da mümkün değildir."² "Şehirli gözlemci [...] özellikle erkek bir figür olarak kabul edilmiştir," diye yazmıştı Deborah Parsons. "Flanörlüğün sağladığı olanaklar ve faaliyetler, ezici bir çoğunlukla erkeklere has ayrıcalıklardır ve bundan ötürü, üstü kapalı da olsa 'modern hayatın sanatçısı'nın ister istemez kentsoylu bir erkek olduğu anlaşılmaktadır."³ Rebecca Solnit'in *Wonderlust: A History of Walking* (*Yol Aşkısı: Yürümenin Tarihi*) isimli kitabında yazar, "neden kadınların da dışarıya çıkıp yürümediklerini" sormak için yüzünü "gezgin felsefecilere, flanözlere ya da dağcılara" döner.⁴

Eleştirmenlere göre sokaktaki bu kadın, büyük ihtimalle bir fahişeydi. Bunun üzerine ben de biraz okuma yaptım ve flanözlüğün fikir olarak fahişelikle ilişkilendirilmesine dair iki sorunla karşılaştım. Öncelikle, sokakta bedenlerini satmayan kadınlar da vardı. Üstelik flanörün sokaktaki özgürlüğü bambaşkaydı; fahişelerin şehrin tamamında serbestçe gezinme hakları yoktu. Hareketleri sıkı bir denetim altındaydı: On dokuzuncu yüzyılın ortalarına dek nereden ve hangi saatler arasında müşteri alabileceklerine dair oldukça sert yasalar yürürlükteydi. Kıyafetleri de sıkı denetim altındaydı: Belli aralıklarla şehre giriş yapmak ve sağlık

kontrollerine girmek, gece hangi saatlerde sokakta dolaşacaklarına ve ne tür kıyafetler giyebileceklerine dair uyarıları dinlemek zorundaydılar. Bunun özgürlükle bir ilgisi yoktu.

On dokuzuncu yüzyılda sokakların neye benzediğine dair el altındaki kaynakların hepsi erkekti ve onların da şehre bakışları kendilerine hastı. İfadelerini tarafsız gerçeklik olarak almamız mümkün değil; belli şeyleri fark etmiş ve onlarla ilgili varsayımlarda bulunmuşlardı sonuçta. Baudelaire'in gizemli ve çekici bir tavırla gözleri önünden geçen kadını ölümsüzleştirdiği "À une passante" ("Gelip Geçen Bir Kadına") isimli şiirindeki kadının bir fahişe olduğu düşünülür genellikle; oysa şair için bu kadın gerçek bir kadın bile değil, onun yalnızca hayal gücünde hayat bulmuş hâlidir:

Sağır eden sokak uğuldadı etrafımda
Uzun, ince, ağır mateminde ve tüm ihtişamının içinde
heybetli
Bir kadın geçti yanımdan, gösterişli eli
Yürüdükçe kaldırıp, salladı eteğini.

Tez canlı ve endamlı, bir heykelin bacaklarıyla
Seğirirken gözleri bir delininki gibi, içiyordum
Fırtınaların doğduğu solgun bir gökyüzü gibi gözleri
Baştan çıkaran tatlılığı ve öldüren zevki.⁵

Baudelaire onu güç bela görebilmiştir: Kadın çok hızlıdır (fakat bir şekilde heykel gibidir de). Gerçekte kim olduğu, nereden geldiği ve nereye gittiği üzerine kafa yormaya gönülsüzdür. Onun için kadın, baştan çıkarma ve zehirleme gücüne sahip bir sırrın sahibidir.

Elbette flanözün şehir yürüyüşleri tarihinden çıkarılmasının ardında yatan nedenin, flanörle ilgili fikirlerimizin kodlanmaya başladığı 19. yüzyılda kadınların içinde bulunduğu sosyal koşullarla bağlantısı var. Flanör kelimesinin ilk kez 1585'te kullanıldığı ve muhtemelen İskandinav dillerine özgü bir isim olan ve "amaçsızca gezinen insan" anlamına gelen "flana" kelimesinden ödünç alındığı biliniyor. Burada bahsedilen bir kişi; yani illa ki erkek olması gerekmiyor. Kelime, 19. yüzyıla dek pek rağbet görmese de daha sonra cinsiyet edinmiş. 1806 yılında "flanör" kelimesi "M. Bonhomme" isimli şehirde, başıboş dolaşp, kafelerde vakit öldürerek şehrin muhtelif sakinlerini seyredecek servete sahip bir adam formuna bürünmüş. Söz konusu adam dedikoduya ve modaya ilgi duyarken, kadınlara pek ilgi göstermez. 1829 tarihli bir sözlükte ise flanör "hiçbir şey yapmaktan hoşlanan" ve aylaklıktan zevk alan erkek olarak tanımlanmış. Balzac'ın flanörünün ise sokaklarda amaçsızca dolanmaktan mutlu olan genel flanör ve şehirle olan deneyimlerini eserlerine aktaran sanatçı flanör olmak üzere iki ayrı çeşidi vardır. 1837'de basılan romanı *César Birotteau*'da (*Parfümcü César Birotteau'nun Yükselişi ve Düşüşü*) Balzac, bu ikinci tür flanörü daha acınası bulduğunu not düşüp, onu "aylak olduğu kadar çaresiz biri" olarak tanımlar.

Baudelaire'in flanörü, "kalabalıklarda sığınak arayan" sanatçıdır. Baudelaire onu yaratırken en sevdiği ressamı, sokaklarda salına salına yürüyen ve şair tarafından meşhur edilmese muhtemelen gölgede kalacak olan Constantin Guys'ı model almıştır. Edgar Allen Poe'nun kısa öyküsü "The Man of the Crowd" ("Kalabalıkların Adamı") başka soruları getirir akla: Flanör takip eden kişi midir, yoksa takip edilen mi? İnsan arasına karışp, takip edenleri atlatır mı, yoksa bir adım geriye çekilip, gördüklerini mi yazar?

Fransızcada “ben” ve “takip ederim” için aynı kelimeler kullanılır: *je suis*. “Bana kimi takip ettiğini söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim,” yazmıştır André Breton, *Nadja* isimli romanında. Flanörlük, erkek flanör için bile her zaman evrensel özgürlük ve serbestlik anlamına gelmez; Flaubert’in flanörlük versiyonu kendi sosyal yenilgilerinin bir yansımasıdır.⁶ On dokuzuncu yüzyılın başlarında flanörün polis memuruyla kıyaslandığı bile olmuştur. Orada bir süre yaşamış bir arkadaşımın söylediğine göre, Quebec’te flanör kelimesi dolandırıcı anlamında kullanılıyormuş.

Hem gözlemleyen hem de gözlemlenen kişi olarak flanör, çekici ama boş bir kap, farklı devirlerin kendilerine has arzularını ve endişelerini yansıttığı boş bir tuvaldir. Ne zaman ve nasıl belirmesini istersek o şekilde belirir.⁷ Ondan bahsettiğimiz farkında olmasak bile flanör fikrinin pek çok çelişki barındırdığını yadsıyamayız. Ne kastettiğimizi bildiğimizi düşünürüz, oysa aslında bilmeyiz.

Aynısı flanöz için de söylenebilir. Elbette hangi tür alanların kadınlara açık olduğu, hangilerinin açık olmadığı önemli bir soru. 1888 yılında Amy Levy, “Kulüpte tembellik eden kadın, St James Caddesi’nin flanözü, cebinde anahtarı, burnunun ucunda gözlükleriyle hayal ürünü olarak kalmaya devam eder,” diye yazmıştır.⁸ Pekâlâ. Fakat elbette Levy de dahil olmak üzere şehirde yaşayan ve şehirlerle ilgili yazan, hayatlarını kayıt altına alan, öyküler anlatan, fotoğraflar ve filmler çeken, şehirle bütünleşmek için elindeki her olanağı kullanan pek çok kadın var oldu. Şehirde yürüme keyfi erkeğin olduğu kadar kadının da sahip olduğu bir hak. Flanörün dişi versiyonunun olamayacağını öne sürmek, erkeğin şehirle etkileşime girebildiği yolları kadın için sınırlamak anlamına gelir. Gelenekler ve toplumsal kısıtlamalarla ilgili konuşabiliriz ancak kadınların mevcudiyetini yadsıyamayız; onlar için şehirde yürü-

menin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmalıyız. Muhtemelen cevap kadını eril bir anlayışa hapsetmeye çalışmaktansa o anlayışı yeniden tanımlamak olacaktır.

Zaman tünelinden geçmişe gittiğimizde, sokaktaki Baudelaire'in yanından geçip giden bir flanözün daima var olduğunu göreceğiz.



Kadınların 19. yüzyılda kendileri ile ilgili anlattıklarını okuduğumuzda, burjuva sınıfında yer alanların şeref ve haysiyetlerini riske atarak sokağa çıktıklarını görürüz zira tek başına dışarı çıkmak beraberinde itibarsızlaşma tehlikesi getirmektedir.⁹ Kaymak tabakadan kadınlar Bois de Boulogne'da üstü açık at arabaları içinde kendini gösterir ya da parka onlara yarenlik edecek yaşlı yardımcılarını da götürürlerdi. (*Madam Bovary*'deki at arabası sahnesinin de gösterdiği gibi, kapalı at arabaları kuşku uyandıran figürlerdi.) Özgür genç kadın için belirlenmiş sosyal sınırlar, 19. yüzyıl sonlarında yaşamış, şımarık Rus aristokrattan başarılı bir sanatçıya dönüşen, ciddiyetle resim yapmaya başladıktan iki buçuk yıl sonra eserleri Paris Salonu'nda sergilenmiş ve yirmi beş yaşında tüberkülozdan ölene dek resme devam etmiş Marie Bashkirtseff'in sekiz ciltlik günlüğünde (kısaltılmış ve İngilizceye çevrilmiş günlükler *I am the Most Interesting Book of All* [Ben Dünyanın En İlginç Kitabıyım] gibi muhteşem bir isimle yayımlanmıştır) açıkça belirtilmiştir. 1879 yılının Ocak ayında Bashkirtseff günlüğüne şöyle yazar:

Tek başıma dışarı çıkabilmeye, Jardin des Tuileries'de bir bankta oturabilmeye ve özellikle de Lüksemburg'a gidip,

süslenmiş mağaza vitrinlerine bakmaya, kiliselere ve müzelere girip, akşamları eski sokaklarda serbestçe dolaşmaya hasretim. İmrendiğim şey bu. Bu özgürlüğe sahip olmadan büyük bir sanatçı olmak mümkün değil.¹⁰

Marie'nin diğerlerine göre kaybedecek daha az şeyi vardı; genç yaşta yaşamını yitirmeye mahkûm olduğunu biliyordu – öyleyse neden tek başına yürümesindi ki? Ancak ölümünden bir ay öncesine dek iyiye gideceğine dair içinde bir umut yeşertebilmişti ve ailesini memnuniyetle utanç içinde bırakabilecekken, içinde bulunduğu kültürün iyi bir aileye mensup genç bir kadının tek başına dışarı çıkmasına dair görüşlerini öylesine içselleştirmişti ki kendini bunu istediği için cezalandırıyor, günlüğüne çevre kısıtlamalarına kafa tutsa bile ancak “yarı özgür olacağını, zira dışarıda gezinen kadının akılsız olduğunu” yazıyordu.

Beraberindekileri peşi sıra sürüklese dahi, elinde defteriyle gördüğü her şeyi çizmeye çalışıp, sayısız resim için araştırma yaparak Paris'in kenar mahallelerinde günler boyu yürüyebildi. Bu resimlerden biri de 1884 yılında tamamlanan ve günümüzde Orsay Müzesi'nde sergilenen, köşe başında buluşmuş sokak çocuklarını tasvir ettiği *The Meeting*'dir [Bir Buluşma]. Bu resimde çocuklardan biri elindeki kuş yuvasını tutup gösterirken, diğerleri de umursamaz görünmeye çalışıp o çocuksu meraklarıyla yuvaya doğru eğilir.

Fakat ressam, kendini de bu sokak manzarasına eklemenin bir yolunu bulmuştur. Çocuk grubunun sağ tarafında, başka bir sokağa ilerleyen, arkası dönük, saçları örgülü, her ne kadar resim orada kesilmiş olduğu için tam olarak anlayamasak da (öyle ki çerçeve burada kesildiğinden sağ kolunu bile tam olarak göremeyiz) muhte-

melen tek başına olan bir kız çocuğu vardır. Benim için bu, resmin en harikulade kısmıdır: Marie'nin imzası küçük kızın tam altında, sağ alt köşede yer alır. Onun erkekleri kendi hâline bırakarak uzaklaşan ve muhtemelen tek başına bir kız çocuğu olarak kendini tuvale yansıttığını düşünmekle fazla abarttığımı sanmıyorum.

+

Flanöze karşı geliştirilen argümanlar bazen görünürlüğü sorulanıyla da ilgilidir; Luc Sante kendi anlayışına göre flanörün cinsiyetinin kadın değil erkek olması gerektiğini savunurken, “Flanörün işlevsel olarak görünmez olması elzemdir,” diye yazmıştır.¹¹ Bu yorum hem haksız hem de acımasızca doğru. Erkek gibi görünmez olmayı biz de çok isterdik. Sante'in bir kadının topluluk içinde tek başınayken insanların ilgisini üzerine çekmesi anlamında bahsettiği hâliyle kendimizi şehirde görünür kılan bizler değiliz; kalabalıkların arasından fark edilmeden geçip giden kadına yönelttiği bakışlarıyla flanörün ta kendisi yapar bunu. Madem böylesine göze çarpıyoruz, neden şehirlerin tarihçelerinden çıkarıldık? Kendimizi kabul edebileceğimiz yollarla resmin içine geri sokmak bize kalıyor.

Marie Bashkirtseff gibi üst sınıftan kadınlar 19. yüzyıl sonlarına dek evle özdeşleştirilse de orta ve alt sınıftan kadınların sokakta olmak için, oyun oynamaya çıkmak ya da tezgâhtarlık, hizmetçilik, terzilik, çamaşırcılık gibi işlerde ya da hayır işlerinde çalışmak gibi pek çok sebebi vardı. Üstelik bunlar işlevsel ya da iş icabı sokağa çıkışlardan ibaret değildi; David Garrioch işçi sınıfından kadınların canlı portrelerini sunduğu 18. yüzyılın Paris'ini konu alan çalışmasında bize o yıllarda sokakların bir bakıma kadınlara

ra ait olduğunu gösterir. Paris pazarlarında tezgâhların çoğunun başındaydılar ve eve döndüklerinde bile sokakta bir arada oturur, iki yüz yıl sonra Jane Jacobs'ın tabir edeceği üzere "sokağın gözü" olurlardı. Bu kadınlar "sokakta olan biteni izler ve sık sık tartışmalara ilk müdahale edenlerden olur, kavga eden iki adamı ayırmak için araya dalarlardı. Gelip geçenlerin kıyafet ve tavırlarına dair yaptıkları yorumlar başlı başına bir toplumsal kontrol mekanizmasıydı."¹² Mahallede neler olup bittiğini herkesten daha iyi bildiklerine şüphe yok.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde her sınıftan kadın Londra, Paris ve New York gibi şehirlerde halka açık alanların keyfini çıkarıyordu. Büyük mağazaların 1850 ve 60'lardaki yükselişi kadınların halka açık yerlerde görünmesini normalleştirdi; 1870'lere gelindiğinde Londra'daki pek çok şehir rehberinde "hanımların alışveriş için şehre geldiklerinde, yanlarında bir beyefendi yokken dahi güven içinde yemek yiyebilecekleri yerler"e dair yazılar çıkmaya başlamıştı.¹³ James Tissot'nun 1880'leri konu alan resim serisi *Quinze Tableaux sur la Femme à Paris* [Parizyenlerin On Beş Portesi], şehirdeki kadınların (anneleriyle birlikte) parkta oturanlardan (korselerinin içinde arka plandaki heykel sütunlar kadar katı bedenleriyle) kocalarıyla öğle yemeklerine katılanlara ve başlarında Özgürlük Anıtı'nı anımsatan taçları ve Roma savaşçılarına ait gibi duran kıyafetleriyle Hipodrom'da iki tekerlekli at arabası sürenlerine kadar pek çok ânını tasvir etmiştir. 1885 yılına ait tablosu *La Demoiselle de Magasin* [Tezgâhtar Kız] ise izleyiciyi âdeta içine çeker; resme ismini veren ince, uzun, siyah kıyafetler içindeki tezgâhtar kız, bizi karşılamak ya da saygılı bir tavırla uğurlamak üzere kapıyı açık tutmaktadır. Tezgâhın üzerinde raflardan indirilmiş ipek kumaşlardan oluşan bir yığın vardır;

yere bir kurdele düşmüştür. Bu resim kadınları pazar yerlerindeki kaba, ticari tutumla aynı kefeye koysa da aynı zamanda farklı bir iç alana, yere düşen kurdeleleriyle daha özel bir mekândaki detaylı bir dağınıklığa dair fikir verir.

1890'lar dilediği yerde bisikletini süren Yeni Kadın'ın ve mağazalarda, ofislerde çalışmaya başlayarak ekonomik özgürlüklerini elde eden kızların zamanıydı. Yirminci yüzyıl başlarında, sinema ve diğer serbest zaman aktivitelerinin popülerleştiği ve Birinci Dünya Savaşı sürerken kadınların iş gücüne daha geniş çapta katkı sağladığı zamanlarda kadının sokaktaki varlığı da inkâr edilemez hâle geldi. Ancak bu, kadınların kafeler, çay salonları ve hatta halka açık alanların en özeli olan kadınlar tuvaleti gibi yalnız kalabildikleri ve rahatsız edilmedikleri halka yarı açık yerlerin varlığına bağlıydı.¹⁴ Kadınların şehirdeki özgürlüklerinin anahtarlarından biri de bekâr olanlar için düzgün bir mahallede, uygun fiyatlı bir pansiyon bulmaktır; çoğunlukla bu iki özelliği aynı anda bulmak zordu. Jean Rhys'in romanlarının da gösterdiği gibi, pek çok kadın ahlakçılığı hırpaniliğiyle doğru orantılı olarak artan bu salaş yerlerde saygınlığın sınırlarında geziniyordu. Pansiyon ne kadar şüpheli ve karanlıksa sahibi de o kadar kuralcı oluyordu. Rhys'in şehirde bir başına olan kadınları da işte bu pasaklı pansiyonların sahibeleriyle bitmeyen bir çatışma içindedir.

+

Şehrin çeşitli noktalarına, özellikle de sokaklarına verilen isimler, zaman içinde değişen değerlerin de yansımasıdır. Halka açık alanları sekülerleştirme (ve görünürde demokratikleştirme) amacıyla, bir zamanlar azizeleri, soylu kadınları ve mitolojik kadın kahraman-

ları onurlandıran sokak isimleri, modern şehirlerde yerini seküler, demokratik kahramanlara –hepsi de erkek olan entelektüellere, biliminsanlarına ve devrimcilere– bırakmıştır.¹⁵ Ancak bu tarafsızlık aynı zamanda kültürel zümrelerde yükselmesi gereken fakat kültürel ya da cinsiyetçi kazanımlardan nasibini almamışları da görmezden gelebilir ve kadınları da bu köhne rejimle bağdaştırıp, onları “dışa kapalı, geleneksel ve antimodern” gibi sıfatlarla ilişkilendirebilir.¹⁶

Bunlar gerçekleştiğinde –ki pek sıklıkla olmaz bu; örneğin Edinburgh’da kadın heykellerinin iki katı kadar köpek heykeli vardır– kadınlar dekor ya da idealleştirilmiş olurlar; bir alegori ya da bir köle olarak taşlara yontulurlar. Kralın (ve kraliçenin ve Chalotte Corday ve Danton ve Olympe de Gouges ve Robespierre ve Desmoulins’in ve tarihin isimsiz bıraktığı binlerce insanın daha) giyotinle idam edildiği Concorde Meydanı’ndaki dikilitaş, çeşitli Fransız şehirlerini temsil eden kadın heykelleriyle çevrilidir. James Pradier’nin Strazburg için yaptığı heykelin modelinin Victor Hugo’nun metresi Juliette Drouet ya da Gustave Flaubert’in metresi Louise Colet olduğu söylenir.¹⁷

Ben de bu yüzden heykelin sadece Strazburg’un değil, yazmalarına, resim yapmalarına rağmen sevgililerinin başarılarının gölgesinde kalmış tüm yazar ve sanatçı metreslerinin de bir alegorisi olduğunu düşünmeyi severim; her ne kadar Paris’in göbeğinde günışığı altında konumlanmış ve iki ulus tarafından uğruna savaşlar verilmiş bir şehre indirgenmiş olsalar da.¹⁸

1916 yılında Virginia Woolf, *Times Literary Supplement* için E. V. Lucas’ın London Revisited [Yeniden Londra] isimli gezi kitabı üzerine bir eleştiri kaleme almıştı. Londra’nın geçmiş ve şimdiki hâlinin kıyaslamaları yanına Lucas, şehirdeki anıtların da bir kataloğunu eklemişti. Ancak birini özellikle dışarıda bırakmış ve bu da

Woolf'u "Orada, Yetimhane'nin girişinde duran ve elinde maşrapa taşıyan kadından neden hiç bahsedilmiyor?" diye sormaya itmişti.¹⁹ Bu kadın elinde maşrapasıyla, Coram's Fields'ın karşısındaki refü-jün orada, modern görünümlü bir çeşmenin tepesinde hâlâ dizleri üzerinde durmakta.²⁰ Heykeltıraşı bilinmiyor. Bir çeşit toga ya da tunik giymiş, boynundan aşağı süzülen bukleleriyle ona bazen "Sucu" bazen de kuyunun başında İsa'yla konuşan ve onu peygamber olarak tanıyan kadını kastederek "Samiriyeli Kadın" diyorlar.

Hangi büyük şehrin sokaklarında dolaşırsanız dolaşın, dikkatli bakarsanız başka bir tür kadının daha, hiçbir şey yapmadan, hareketsiz durduğunu göreceksiniz. Fransız yönetmen Agnès Varda'nın 1980'lerde yaptığı *Les dites-cariatides* [Sözde Karyatidler], yönetmen ve kamerasının Paris'te dolaşarak taşıyıcı kolon olarak iş gören ve şehrin dev yapılarını sırtlayan kadın heykellerindeki mimari tuhaf-lıklara dair örneklerle odaklanan bir kısa filmidir. Paris'te pek çok yerde bu kadın sütunlara rastlayabilirsiniz. Binanın azametini göre ikili, dörtlü ya da zaman zaman daha da kalabalık çiftler hâlinde bulunurlar. Cinsiyetleri bazen erkek de olabilir. Onların ismi ise dünyayı taşıyan Atlas'tan gelen "atlant"tır. Varda, erkek sütunların şişkin kaslarla tasvir edildiğini, kadınların ise kıvrak ve çevik, zarifçe ve çabasızcıca poz verdiğini gözlemler: Binayı tahammül edilmez bul-salar bile bunu yüzlerine bakarak anlamamız mümkün olmayacaktır.

Ama tabii kimse onlara gerçekten bakmaz. Varda'nın filmi, 3. Arondisman'da her daim kalabalık Turbigo Sokağı'nda yer alan bir binanın üç katını da kaplayan devasa boyutlardaki bir karyatidle son bulur. Varda, mahalledeki insanlara bu taştan kadınla ilgili ne düşündüklerini sorar. Kimse orada durduğunu fark etmemiştir. Bir zamanlar yazar Robert Musil'in de dikkat çektiği gibi, gözden kaçmak anıtların doğasında vardır. "Kuşkusuz, birileri tarafından

görülsünler diye oraya konuyorlar,” diye yazmıştır Musil, “hatta dikkati üzerlerine çeksinler diye; ancak bir şey, bu ilgiden mahrum kalmalarına sebep oluyor.” Yine de bir şekilde onların farkındayız. Marina Warner, *Monuments & Maidens* [Anıtlar & Bakireler] isimli kitabında, birinin Bourbon Sarayı’ndaki Adalet Heykeli’ni (ki bir kadın olarak temsil edilir) kaldırması hâlinde tam olarak ne olduğunu anlamasak bile hepimizin bir şeyin eksildiğini fark edeceğimizi tahmin ediyor. Çevremize farkında olduğumuzdan daha fazla uyum sağlıyoruz aslında.

+

Her ne kadar aşağı yukarı şehrin her yerinde rahatça dolaşabildiğini düşünmek istesek de, flanöz görünür olmak için bugün bile savaş veriyor.

Günümüzde, Baudelaire’in flanörlüğünün politik açıdan içi daha dolu, *dérive* ya da “hayatın akışına bırakmış” hâli hüküm sürmekte. Yirminci yüzyıl ortalarında ortaya çıkan ve kendilerine Sitüasyonistler diyen bir grup radikal şair ve sanatçının yarattığı “psikocoğrafya”ya göre gezinmek oradan oraya savrulmak, bağımsız gözlem ise savaş sonrası şehir hayatının eleştirisi demektir. Şehir kâşifleri “hayatı akışına bırakma” hâlini şehrin duygusal kuvvet alanını saptamak ve mimari ile topoğrafyanın birleşerek kendi “psikocoğrafi sınırları”nı oluşturması için kullanıyorlardı.²¹ Şehrin kırsal kesiminden gelen usta bir yazar-yürüyüşçü olan Robert Macfarlane bu uygulamanın özetini şöyle sunmuştu: “Londra’nın sokak haritasını aç, üzerine rasgele bir bardak koy, etrafını kalemle çiz. Haritayı al, dışarı çık ve bu kavşine olabildiğince sadık kalarak yürü. Bu deneyimi dilediğin yolla kayıt altına al: film, fotoğraf,

metin, ses kaydı. Sokakların yazınsal akışını yakala: duvar yazıları, yere atılmış çerçöpün üzerindeki etiketler, etraftaki konuşmalardan kulağına gelenler. İşaretleri izle. Veri akışını kaydet. Rastlantısal metaforlara karşı gözünü dört aç; uyaklara, tesadüflere, analogilere, aile benzeşimlerine, sokağın ruh hâlindeki değişimlere dikkat et.”²²

Psikocoğrafya Macfarlane’in çağdaşları arasında ya (bazen ironik bir biçimde) kucaklanan ya da reddedilen bir terim; Will Self kelimeyi denemelerinden oluşan bir kitabının başlığında kullanırken, Iain Sinclair “bir nevi nahoş damgalama” hâline gelmesi için seçilmiş gibi görerek kelimeye şüpheyle yaklaşmıştı; Sinclair bunu Self’in dostu (ve belli alanlarla yapılan belirlenmiş yürüyüşlere dair bir “yakın çalışma” yapmaktan bahseden) Nick Papadimitriou’dan aldığı hâliyle “derin topografya” olarak düşünmeyi tercih ediyordu.

Nasıl adlandırırsanız adlandırın; Sitüasyonistlerin vârisleri Baudelaire’in sokaktaki kadına bakışındaki dar kafalılığı da miras almıştır. Self –kişisel olarak hayal kırıklığına uğradığını gizleyemeyeceğim– psikocoğrafyanın erkek işi olduğunu belirtmiş ve şehirde yürümenin eril bir ayrıcalık olduğunu doğrulamıştır.²³ Self, daha da ileri giderek psikocoğrafyacı erkekleri bir “birlik” çatısı altında toplamıştır: “Gore-Tex kıyafetler içinde, defterleri ve kamerasıyla donanımlı, yosunlu parklarda çay büfesine yaklaşp görevliden kibarca termoslarımızı doldurmasını isteyen, taşra otobüslerinin güzergâhlarını sorgulayan [...] kenar mahallelerde, artık kullanılmayan bira fabrikalarında kırık camların üzerinde yürüdüğümüzde prostatı şişen orta yaşlı erkekler.”

1841 yılında flanörün tanımını yapan Louis Hart’tan pek de farklı bir şey söylememiş aslında: “Sağlam bacaklar, sağlam kulaklar ve sağlam gözler [...] bu özellikler bir Flanörler Kulübü baş-

latacağımız zaman katılmak isteyen her Fransız erkeğinde bulunması gereken başlıca fiziksel özelliklerdir.”²⁴ Şehrin önde gelen yazarları, psikocoğrafyacılar, hafta sonları *Observer*’da yazılarını okuduğunuz kişiler, bunların hepsi erkek ve onları birbirlerinin işleriyle ilgili bir şeyler yazarken somut bir eril yazar-yürüyüşçüler kanunu hazırlarken bulmanız an meselesidir.²⁵ Penis de baston gibi yürüyüş için elzem bir uzantıdır sanki.

Grafik sanatçısı Laura Oldfield Ford tarafından çizilen psiko-coğrafik bir fanzin olan *Savage Messiah*’a [Vahşi Mesih] bakıldığında bunun doğru olmadığı görülebilir; Ford kenar mahallelerden şehrin içine dek tüm Londra’yı yürüyerek gezer ve gördüklerine dayanarak çizdiği eskizler, Ballard’ın romanlarında betimlenen distopik moderniteyi andıran banliyöler, toplu konutlar, kullanılmayan, geçici yapılar ve çöp, reddedilmişlik ve öfkeyle dolu bir denizle çevrelenmiş bir başkenti gözler önüne serer. İngiltere’nin en ağırbaşlı modernistlerinden biri ve edebiyatçı erkeklerin iktidarlarını güçlendirmek için yerden yere vurmaktan en çok zevk aldıkları isim olan Virginia Woolf bile Londra’nın pis sokaklarında sürtmeyi severdi. 1939 yılında bir gün kendini Southwark Köprüsü’nün yakınlarında bir yerde bulduktan sonra, “nehre doğru inen merdivenleri gördüm – aşağı indim – en altta bir halat vardı – Depoların altında Thames’in kıyısını buldum – taşlar ve teller dağılmıştı etrafa... Oldukça kaygandı; depoların duvarları tortulu, otlarla kaplı, eskimiş... Yürümek güç. Bir fare geçti, nehre has bir yer, ahşap direkler, yeşil balçık, aşınmış tuğlalar, akıntıyla gelmiş bir düğme kancası,” diye gördüklerini not etmişti.²⁶

Yürüyenleri cinsiyetlerine göre –erkek yürüyüşçüler, kadın yürüyüşçüler, flanörler ve flanözler– ayırmak zorunda kalma-

bu yürüme anlatıları kadınların yürüme deneyimlerini defalarca dışlar.²⁷ Sinclair derin topografyada hayranlık duyduğu eserlerin yürüyüşçüyü fazlasıyla İngiliz bir figüre, bir doğa bilimciye çevirdiğini itiraf eder.²⁸ Bu, benim dünyayla etkileşime girme yolu olarak özellikle ilgimi çekmiyor. Ben inşa edilmiş çevreyi, şehirleri seviyorum. Onların sınırlarını, şehirlikten çıktıkları yerleri değil. Şehrin ta kendisini seviyorum. Tam kalbini. Çeşitli mahallelerini, bölgelerini, köşe başlarını. Kadınların kalbine dalarak, onlara göre olmayan sokaklarda yürüyerek güçlendikleri yerler de şehir merkezleri olmuştur. Başkalarının (erkeklerin) hiç tepki görmeden yürüdüğü yerlerde yürümek. İşte itaatsizlik budur. Kadınsanız düzeni bozmak için Gore-Tex kıyafetler içinde hışırdayarak yürümeniz gerekmez. Kapıdan dışarı çıkmanız yeterlidir.

+

Flanözcülük konusundaki ilk tecrübelerimin üzerinden neredeyse yirmi yıl geçmişken, iş ve aşk sebebiyle geçici olarak yaşadığım New York, Venedik, Tokyo ve Londra'da yürümüşken, şu sıralar hâlâ Paris'te yaşıyor ve yürüyorum. Vazgeçmesi zor bir alışkanlık. Neden yürüyorum? Yürüyorum, çünkü hoşuma gidiyor. Kaldırımda gölgem, bir adım önden bana eşlik ederken yürümenin ritmini seviyorum. Dilediğim zaman durabilmeyi, defterime not alabilmeyi, gelen bir e-postayı okumayı ya da telefonumda mesaj yazmak için bir binanın duvarına sırtımı yaslayabilmeyi ve tüm bunları yaparken dünyanın bir anlığına donuvermesini seviyorum. Çelişkili bir biçimde, yürümek bana durağanlık imkânının varlığını hatırlatıyor.

Yürümek ayaklarınızla şehrin haritasını çıkarmaktır. Bir şehri zihninizde bir araya getirmenize, başka türlü ayrıksı varlıklar,

birbirine bağlı, aralıksız ama uzak farklı gezegenler olarak kalacak mahalleleri birleştirmenize yardımcı olur. Onların aslında nasıl iç içe geçtiğini görmekten, aralarındaki sınırların nasıl çizildiğini fark etmekten hoşlanırım. Yürümek bana kendimi evimdeymişim gibi hissettirir. Şehrin kimini çok iyi bildiğim, kiminde ise kendimi bir zamanlar bir partide tanıştığım biriyle yeniden bir araya gelmişim gibi hissettiğim mahallelerinde dolaşırken, ayaklarım sayesinde bu şehri ne kadar iyi öğrendiğimi görmekten tatlı bir haz duyarım.

Kimi zaman da aklım çok dolu olduğu için yürürüm ve yürümek bir çözüm bulmama yardımcı olur. Dedikleri gibi, *Solvitur ambulando: Yürümekle çözülür her şey.*

Hepsinden öte, yürüyorum çünkü bana *bir yere ait olma* hissi bahşediyor ya da geri veriyor. Coğrafyacı Yi-Fu Tuan, bir boşluğun hareket aracılığıyla algılanacak, kavranacak, deneyimlenecek bir şey olarak görüldüğünde anlam kazanarak bir “yer”e dönüştüğünü söyler.²⁹

Yürüyorum çünkü o da bir yönüyle okumaya benziyor. Orada-sınız ama tam olarak orada sayılmazsınız; sizinle alakası olmayan o hayatlara ve konuşmalara kulak misafiri olabilirsiniz; gözlemlediğiniz kadarıyla yetinmeyip nasıl hayatlar olduğuna dair hayal kurabilirsiniz. Bazen etraf çok kalabalıktır; bazen sesler sağır edicidir. Ancak her zaman bir yoldaşınız vardır. Yalnız kalmazsınız. Şehri yaşayanlar ve ölülerle birlikte yan yana yürürsünüz.

+

Gözlerim flanözünü aramaya başladığında onu her yerde görüyordum. New York’un köşe başlarında ayakta dikilirken, Kyoto’da bir kapı aralığından geçerken, Paris’te bir kafede kahvesini yudumlarken,

Venedik'te bir köprüye adım atarken ya da Hong Kong'da feribotta binmişken yakaladım onu. Bir yere gidiyor ya da bir yerlerden dönüyordu; arada kalmışlıkla doyurulmuştu. Bir yazar ya da ressam, sekreter ya da çocuk bakıcısı olabilirdi. İşsiz olabilirdi. Bir iş sahibi olamayacak kadar vasıfsız da olabilirdi. Bir eş, bir anne ya da tamamen özgür olabilirdi. Yorulduğunda otobüse ya da trene binebilirdi. Ancak çoğunlukla kendi ayakları üzerinde ilerlerdi. Şehri sokaklarında gezinerek, karanlık köşelerini araştırarak, binelerin ön cephelerinin ardına göz atarak, gizli avlulara girerek tanıyordu. Onu şehri bir gösteri alanı ya da gizlenme yeri olarak kullanırken buluyordum; şan ve şöhret kazanmak ya da gerçek kimliğini saklamak, yardıma ihtiyaç duyanlara el uzatmak ya da kendi yardıma muhtaçlığından kurtulmak, özgürlüğünü ilan etmek, dünyayı değiştirmek ya da onun tarafından değiştirilmek için aradığı yerlerdi bunlar.

Aralarında pek çok benzerlik buldum; bu kadınların hepsi birbirini okuyor ve birbirinden bir şeyler öğreniyor, bu okumaları dallanıp budaklandırıyor ve böylece kategorize edilmeye karşı direnç gösterebilecek kadar gelişmiş bir ağ oluşturuyordu. Burada bahsettiğim kişiler flanözün yalnızca dışı bir flanör değil, aynı zamanda ilham veren ve dikkate alınması gereken kişiler olduklarının birer kanıtı.³⁰ O, dışarı açılır ve gitmemesi gereken yerlere gider; bizi *ev* ya da *ait olmak* gibi kelimelerin kadınlara karşı nasıl kullanıldığıyla yüz yüze gelmeye zorlar. O, şehrin yaratıcı potansiyeline ve güzel bir yürüyüşün özgürleştirici ihtimallerine hevesle uyumlanmış kararlı, becerikli bir bireydir.

Bizim için hazır edilmiş patikalardan başka bir yola ne zaman sapar, kendi alanlarımıza doğru hızla ne zaman yol almaya başlarsak flanöz de o anda var olmaya başlar.

*53 Sunken Meadow kuzeyden çık, SM3E'den çık,
Friendly's'ten sola, Northgate'ten sola*

cidden bir arabaya ihtiyacın var

LONG ISLAND

NEW YORK

New York benim ilk şehrimdi.

Büyürken, annem ve babam arada sırada beni ve ablamı tiyatroya ya da müzeye götürmek için yaşadığımız Long Island'dan yola çıkıp bir saatlik araba yolculuğuyla Manhattan'a giderdi. O zamanlar Ed Koch belediye başkanıydı ve bazı Long Island'lılar çocuklarını New York'a götürmekten pek hoşlanmazdı. Benim ebeveynim Outer Boroughs'tan –Bronx ve Queens'ten– geliyor ve ikisi de bizleri gayet bilinçli bir şekilde Kuzey Kıyısı'nın sakin banliyölerinde, *şehir*'den uzak yetiştirdi. Göç eden orta sınıfın bir parçasıydılar. Banliyöler her açıdan yaradılışlarına uygundu: Annem fazla yakın olmaya çalışan komşulardan hoşlanmazdı; babam tekneleri ve tersaneleri severdi. Long Island'da ikisinden de bolca varken, duvarların ötesinde ya da alt katta kimsecikler yoktu.

Arabayla şehre gittiğimizde ebeveynim huzursuz ve korumacı olurdu. Midtown Tüneli'nden çıktığımız sırada arabanın otomatik kilitleri pat diye kapanırdı. Times Meydanı'nda yürüdüğümüzde annem, "Kimseyle göz teması kurmayın," diye uyarırdı. 80'li yıllardı ve Rudy Giuliani'nin büyük temizlik projesine daha on yıl vardı; Times Meydanı hâlâ striptiz kulüpleri, uyuşturucu

müptelaları ve megafonlarıyla “YANACAKSINIZ! HEPİNİZ YANACAKSINIİİİİZ!” diye bağırarak sakallı dinî fanatiklerle dolu bir yerdi. Ancak bana soracak olursanız Times Meydanı bugün Şirinler ve Ninja Kaplumbağalar gibi giyinmiş genç adamlarla birlikte poz veren turistleriyle çok daha korkutucu.

Üniversiteye gitme zamanı geldiğinde “şehir”deki okullara başvurmama elbette izin verilmedi. Ben de şehrin kuzeyinde, Ontario Gölü’nden gelen dondurucu soğuk ve derse giderken içinden geçtiğimiz altmış santimi bulan karlarıyla, Kanada sınırına çok da uzak olmayan bir yere müzikal tiyatro okumaya gittim. Annem ve babam ziyaretime geldiklerinde oyunculuk derslerimden birine katılıp bir köşede oturdular ve paralarının nereye gittiğini gördüler: Hayalî tenis toplarını havaya atıp tuttuğumuz bir aktivite. Bir yıl sonra, yapım gereği gösteri dünyası için uygun olmadığını fark ederek, İngiliz dili ve edebiyatı okumak üzere Columbia Üniversitesi’ne geçiş yaptım. Annem ve babam da şans yıldızlarına şükredip okulun Harlem’in güneyinde yer almasına dair tek bir kelime dahi etmedi. O zamandan beri de hep şehirlerde yaşadım.

Kalabalığın, uğultunun ve neon ışıklarının arasında, alt katımda bütün gece açık bakkal ve sokağın köşesinde eve servis yapan muhteşem Etiyopya restoranıyla kendimi evimde hissettim; dışarı adımımı attığım anda katkıda bulunabildiğim ve bir şeyler kapabildiğim bir dünyanın parçası oluyordum sanki. Bunu kelimelere dökmek oldukça zor ancak psikolojik olarak şehirde kendime banliyöde beceremeyeceğim şekilde göz kulak olabildiğimi hissediyordum.

Anne ve babamı ziyaret etmek için Long Island’a gittiğimde mahalledeki bomboş sokakları ürkütücü buluyorum artık. Bir başka insanın yürüyerek etrafta gezinmesi uygunsuz ve tehditkâr geliyor bana. Hava karardığında arka bahçede gizlenen ve beni

izleyen birini görürüm korkusuyla dışarı bakmıyorum. Evde yalnız olduğum zamanlarda kapı çalarsa cevap vermiyor, penceresiz odalardan birine, banyoya ya da kilere saklanıyorum. Bunun sosyal ve hatta patolojik bir davranış olduğunu biliyorum. Suçu banliyölere atıyorum.

+

Amerikan banliyö rüyası, İkinci Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra Long Island'da devasa genişlikte araziler satın alan ve savaştan dönen diğer askerler için evler inşa etmeye başlayan William Levitt ile doğdu. Levittown'da inşa ettiği evler, çeyrek dönümlük arsalarda, beton temel üzerine keresteden yapılmış, tek katlı dikdörtgen biçimleriyle dikkat çekecek kadar birörnek-tir. Yapması da alması da ucuza gelen bu evler, dudak uçuklatan bir hızla satıldı; 1949 yılında, bir günde 1.400 ev satılmıştı. 7.990 ile (bugünün 78.000 doları) 9.500 (93.000) dolar arasında değişen meblağlar karşılığında bir Levitt evine sahip olabiliydiniz, üstelik içindeki çamaşır makinesi de bedavaya geliyordu. Mevcudiyetlerinin ilk birkaç yılında Levittown evlerinin kontratlarında evlerin Afrika kökenli Amerikalılara kiralanamayacağı koşulu da yer alıyordu.

+

Rebecca Solnit, "Banliyönün tarihi, parçalanmanın tarihidir," der.¹ Bu, aynı zamanda dışlamanın da tarihidir. Günümüzde pek çok Amerikalı kalabalık ve kirli sanayi kentlerinden kaçıp, ban-

ğınlarına) yerleşiyor. Bir parça yeşillik ve nefes alacak bir alanın hayalini kuruyor ve çocuklarını, dediklerine göre “nezih” bir yerde yetiştirebilmek istediklerini söylüyorlar; ancak bunu yapabilmek için gecekondu mahalleleriyle dolup taşan şehirleri fakir ve haklarından mahrum edilmiş kimselere bırakıp oradan ayrılmalarını meşru kılacak suç oranlarının artışı da garantiliyorlar. Bu, tüm çeşitliliğiyle var olan topluluktan ayrılıp aynı kafada insanların arasında yaşamak isteyenlere dair bir hikâye.

Banliyöde yaşayanlar garip kimselerle rastlaşmaktan korunuyor, arabaları ve müstakil evleriyle ayrı durabiliyorlarsa bu, kasabaları tek kullanımlık yerleşim bölgelerine ayıran imar kanunlarının bir sonucudur. Yerleşim, ticaret ve endüstri alanları birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış, bu da iş, ev, alışveriş ve tatil için araba kullanacağınız her yerin birbirinden gitgide uzaklaşmasına yol açmıştır. Banliyödeki evleriyle gitmek zorunda oldukları işyerleri arasında tren yolu aracılığıyla gidip gelenlerle birlikte banliyöler zaman içinde şehir merkezlerinden iyice ayrılıp özerkleştiler. Bu, esasen 20. yüzyılın ikinci yarısında dışarıda gezinmek için en seçkin yol hâline gelen, çetrefil otobanların birbirine düğümlenmesine, şehirlerin birbirine bağlanmasına ve mesafelerin birinden diğerine yürüyerek gitmeyi imkânsız kılacak kadar uzamasına yol açan otomobilin kabahatiydi.

Otomobil trafiğini düzenleme girişimleri banliyöleri şu anki görünümüne kavuşturdu. 1929 yılında, yerleşim bölgelerinde ortaya çıkan bu yeni tip trafiğin nasıl idare edileceği sorunuyla karşılaşıldığı sırada, bir şehir plancısı, banliyönün kıvrımlı sokaklarıyla şehrin örülü düzeninin yer değiştireceği bir modelle çıkageldi. Kendinden çevrili “mahalle birimleri” bu iç sokaklar boyunca kurulmuş ve kasabaların ihtiyaç duyduğu tüm ticari ve

endüstriyel kaynakların bulunduğu anayollarla birleştirilmişti. “Mahalle” neredeyse ütöpik bir yaşam tarzını anlatan, komşuların birbirleri ve çevreleriyle daha anlamlı bir ilişki kurabildikleri, çocukların okula yürüyerek, yetişkinlerin de işe trafik sıkıntısı çekmeden gidebildikleri bir hayatı tanımlayan, dillere pelesenk bir kelime hâline geldi. Fakat banliyölerin akıbeti bu değildi.

Arabayla gezinmek çoğunlukla kişilerin iş ve eğlence için daha uzak mesafeler kat etmeleri anlamına geliyor ki bu da yerel bir dayanışma oluşturmak için pek de ideal bir yol değil. Radyo ve televizyon gibi ev merkezli eğlence araçları geliştikçe, aileler mahremiyetlerinin tadını çıkarma eğilimi gösterdiler ve “mahalle birimi” iyiden iyiye baltalandı. Ve maalesef, bu ayrık “birimler” ırk ve sınıf ayrımına bağlı pek çok korkunç olayda bir bahane olarak kullanılmaya başlandı. Başka insanların yaşayış biçimlerini görmeye olanak olmadığından, gerçek hayatla iletişim kurabilmenin tek yolu banliyöde yaşayanların kendilerinden çok da farklı olmayan beyaz aileleri seyredip durdukları televizyondur.

Bize kültürel olarak sağlanan modeller arabayla ilişkilendirilmişti. 80’li yıllar ile 90’ların başında televizyon programlarının çoğu, banliyöde yaşayan beyaz aileleri konu alıyordu. Bu kuralın nadir istisnalarından olan *The Cosby Show* New York’ta geçerdi, ancak dizinin geçtiği yer, *Susam Sokağı*’ndaki sokak ne kadar gerçekse o kadar gerçektir. San Fransisco’da geçen *Full House* (Bizim Ev) bile aileyi, insanda kullanmak için istek uyandıran üstü açık kırmızı arabasıyla Golden Gate Köprüsü’nden geçerken gösteriyordu. Filmler de arada sırada kötü dev şehirde müthiş bir maceraya atılan herkesin sonunda sağ salim evlerine, o devasa sömürgelelerine geri döndüğü (*Ferris Bueller’la Bir Gün*, *Bebek Bakıcısının Maceraları*) banliyölerde geçiyordu.

Pek çok banliyö mahallesinde yaya kaldırımı yoktur.

Ailem arabayla bir yere giderken onlar için endişeleniyor ve telefon konuşmalarımı “Sizi seviyorum,” yerine, “Dikkatli sürün,” diyerek bitiriyorum.²

Nereye giderlerse gitsinler mutlaka arabayla gidiyorlar. Bir sokak ötede, beş, bilemediniz yedi dakikalık yürüme mesafesinde oturan arkadaşları var ancak onları görmeye giderken bile arabaya biniyorlar. Banliyöde oturmayanlara bunu açıklamak zor aslında. Ben de yürümelerini istemezdim. Gündüz vakti olabilir ancak geceleri sokaklar iyi ışıklandırılmıyor ve pek çok yükselti ve girinti çıkıntıyla dolu; sürücüler kaldırım olmayan yollarda yaya görmeyi beklemiyorlar. Yanında köpek olmayan ya da eşofman giymemiş birini yolda yürürken görmek rahatsız edici. Hele ki birini dükkânların olduğu ana yollardan birinde yürürken görmek daha da olağandışı bir şey. Arabanız yoksa, banliyönün garip, alt sınıfına aitsiniz demektir; herkes arabayla geçip giderken, uygun-suz bir şekilde yol kenarından yürüyen, dokunulmazlar sınıfına.³

+

Ebeveynim 1970’lerde banliyölere yerleşmek için şehri terk eden 13 milyon kişinin arasındaydı. Bu hareket, şehirlerin harabeye döndüğü anlamına gelirken, orta sınıfın sahip olduğu iş kolları da banliyölere taşınıyordu. Leigh Gallagher banliyölerle ilgili yazdığı kitapta bu durumu, “1942 yılında AT&T Bell Telefon Laboratuvarları, Manhattan’dan daha geniş ve huzurlu bir alana, hoş yolları ve gelişmekte olan banliyö sınırlarının pastoral hissine sahip olan Murray Tepesi’ne, New Jersey’deki 213 dönümlük bir kampüse taşındı,” diye açıklıyor. “Ancak 70’li yılların asıl tanıklık

ettiği, büyük ve güvenilir şirketlerin şehirlerden toplu göçüydü: IBM, New York City'den New York, Armonk'a; GE, Connecticut Fairfield'a; Motorola ise Chicago'dan Illionis, Schaumburg'e taşındı. 1981 yılına gelindiğinde ofislerin yarısı şehir merkezlerinden dışarıya taşınmıştı. 90'lı yılların sonunda bu oran üçte iki yükseldi."

İşte babam mimarlık işini orada, şirketlerin Long Island Otobanı'nın etrafındaki çelik ve camdan ana merkezlerini tasarlayarak kurdu. İdolü, akla yatkın, simetrik, temiz ve basit bina tasarımlarıyla Alman mimar Mies van der Rohe'ydi. Onun yolunu izleyen babam, Long Island'da daha iyi görünümlü endüstriyel yapıların ve ofis olarak kullanılan binaların bazılarının şekil, alan ve kullanımda eşit özen gösterilerek yaratılmasında rol oynadı. Tabiata zarar vermemek için elinden geleni yaptı –hatta tasarımlarıyla bazı ödüller kazandı– ancak sonuçta müşterilerinin bütçesiyle sınırlandırıldı. Yaptığı binalarda estetik görünümün dışında en çok gurur duyduğu şey, o binaların gerçekten iş görmesi. Sızıntı yapmıyor ve yıkılmıyorlar. Orada kaç binanın bu iki şeyi aynı anda yapabildiğini görseniz şaşırırsınız.

Binalara, mekânlara ve onların anlamlarına kafa yormadığım bir zamanı anımsamıyorum. Çocukken boyumu rulo yapılmış bina projelerine göre ölçerdim; babamın mesleğine ait alet edevat benim çocukluk oyuncaklarımdı: çizim masaları, plastik gönyeler ve renkli kalemler. Babam bana çevreye duyarlı olmayı öğretti. Belki de bu yüzden hiçbir zaman kendimi Long Island'da rahat hissetmedim. Tahtadan ilginç evleri ve tarihî ana sokaklarında tuhafiyecileri ve balıkçı birahaneleri olan Northport, Huntington ya da Port Jefferson gibi bir kasabadan gelmiyorum. Bu yerlerin yaklaşık üç kilometre güneyinde yaşıyorduk ancak o ufacık mesafe aramızda kocaman bir fark yaratıyordu: Bizim kasabamız

1970'ler ve 80'lerde ucuza mal edilerek ardı ardına yapılmış, göz zevkini bozan alışveriş merkezleriyle dolu; garajlara, oto galerilerine, benzin istasyonlarına, dövmecilere, çoktan kepenk indirmiş Çin lokantalarına, silah ruhsatı alabileceğiniz bir yere, Dix Hills Lokantası'na ve haftanın yedi günü hizmet veren köpek bakım merkezine ev sahipliği yapan Jericho Paralı Otoyolu'nun etrafında öbekleniyor. Doğu ya da batıya yapılan bir araba yolculuğu sizi direktten direğe uzanan telefon telleriyle gökyüzünden görünen düz çatılara götürür; SUV'lar ve aile boyu arabaların burnunun girip çıktığı asfaltla çevrelenmiş baştan aşağı tuğladan binalar vardır; köşk çakması çatılar, kraliyet ailesi çakması ön cepheler, mavi tabelasıyla IHOP, kırmızı tabelasıyla Friendly's ve cüruf betonu bloklar hâlinde *sans serif* yazı tipiyle MOBİLYA, ELDE YIKAMA, BİLARDO, ECZANE reklamları görülür. Oradaki bankanın içinin nasıl olduğunu adım gibi bilirim: Halı kokuyordur; floresan lambaları, formika kaplı masası, eşyaları ve döner koltukları vardır.

+





+

Pek sevimli sayılmaz ama ev işte.

+

Bu binalar içlerinde küçük işletmeler barındırıyor ancak işletmeler bu binalara sığınaklara sıkışır gibi ucu ucuna sığıyorlar. İçeri giriyor, işinizi hallediyor ve çıkıyorsunuz. İçeride çalışan insanların hayat enerjilerini emen, orayı ziyaret edenler içinse bunu fark

etmeseler dahi ıstırap sebebi olan yerler bunlar. Marc Augé bu tip mekânlara “olmayan yerler/yok yerler” diyor ve maalesef 20. ve öyle görünüyor ki 21. yüzyılın Amerika’sını tanımlayan alanlar bunlar.

İnşa ettiklerimiz yalnızca ne olduğumuzu ve olacağımızı yansıtmaz, onu belirler de. Marshall Berman kentsel mahvoluş üzerine yazdığı bir makalede, “Bir şehir, ortak ölümsüzlüğe dair bir teşebbüstür. Ölürüz, ancak şehrin biçiminin ve yapılarının hayatlarına devam edeceklerini umarız,”⁴ der. Banliyölerde ise bu sözün tam tersi geçerlidir. Onlar geçmişleri olmadığı gibi geleceği de düşünmezler; orada pek az şey sonsuza dek kalması için inşa edilmiştir.⁵ Süregelen ve hiç sonu gelmeyecek bir “şimdi”de yaşayan, bir çocuk olarak ne geleceğe dair bir ilgisi ne de geçmişe dair hisleri olmuş bir uygarlık için gelecek nesiller önemsizdir. 1961 yılında yaptığı değerli çalışması *The City in the History*’de (*Tarih Boyunca Kent*) Lewis Mumford, banliyölerin saflığından ve bu saflığın orada yaşayanların “dünyaya çocuksu bakışları”ndan, güvenliğe dair yanlış bir izlenimleri oluşundan ve siyasetten olabildiğince uzak duruşlarından kaynaklandığından söz eder.⁶ Başka yerlerde korkunç şeyler olabilir ancak burada bize asla bir şey olmaz. Bu, çocuğunuza kendi çocukluğunuzdan daha iyisini verebilmek için ortaya çıkan en doğal ebeveyn içgüdüsüdür; ancak banliyöyü keşfeden şehir sakinleri, imkânsız sosyal izolasyon arayışında “daha iyi” sınırını fazlasıyla aştılar. Sanki yalnızca çocuklarına değil, o hiçbir zaman sahip olamadıkları çocukluklarına da her şeyin en iyisini vermek istiyorlardı. Banliyöler çocuklara hayatın dükkân dükkân gezerek, ticari faaliyetlerde bulunarak yavaş yavaş bir araya geldiğine dair bir izlenim veriyor. Amerikan edebiyatı ve filmlerinde de zaman zaman banliyölerde çocukların ve yetişkinlerin benzer şekillerde saflıklarını yitirışleri, şaşkın hâlde ve hazırlıksız

yakalanarak hayatın ne kadar korkunç olabileceğini fark edişleri konu edilir: *Bakir İntiharlar, Amerikan Güzeli, Hayallerin Peşinde, Weeds*; bu yapımlar yalnızca “Hepsi bu mu?” sorusuyla yetinmez, “Bu da mı vardı?” diye de sorar.

Arabayla Jericho’ya giderken yolda gördüğüm derme çatma binalar beni sinirlendiriyor. Daha iyisini hak etmiyor muyuz? İnsanlar onları nereye koyarsanız koyun öylece büyümezler. Çevre önemlidir. Çevre belirleyici, yapıcıdır; sizi olduğunuz kişiye dönüştürür, istediğiniz şeyleri yapabilmenize olanak sağlar. Babamın mimarlık eğitimi görürken en sevdiği hocası olan Louis Kahn, öğrencilerine giriş gibi hissetmelerini, giriş gibi düşünmelerini, onları içeri iten, aşağı çeken şeyleri fark etmelerini ve bir binayı da bu şekilde düşünmeleri gerektiğini söylemiş.

Ben de şehrin içinde böyle düşünüyorum.

+

Büyürken bir yerlere yürüyebilmek hoş olurdu. Bizim kasabamızda bir araya gelinebilecek bir merkez, bir çarşı yoktu. Lisedeyken, organize sanayi bölgesinin içinde her nasılsa diğer yerel işletmeler çoktan kapatmışken gizemli bir şekilde gece ona kadar açık kalan Dunkin’ Donuts’ta takılırdık. Evimden yürüyerek ya da bisikletle gidebileceğim bir tek Plymouth Bulvarı ile Jericho Paralı Yolu köşesindeki alışveriş merkezi vardı; oraya varmak için bile Google Maps’in dediğine göre otuz bir dakika yürümeliydim. Kulağa fena gelmiyor. Biraz uzak ancak bir yere ulaşabileceksem buna değer. Alışveriş merkezinde bir zamanlar *Acar Hafife, Uçak, Sosyete Polisi ve Denizkızı* gibi 80’ler komedi film külliyatıyla kendimi en az

filmler satan bir video dükkânı ve rengârenk pudraşeker kaplamasıyla tonlarca şekerleme aldığım Cheapo Charlie's gibi bir ismi olan her şeyin aynı düşük fiyata satıldığı bir dükkân vardı.

Mekânlarla ilişigimiz kesilmiş gibi hissediyorduk kendimizi. Sabahın çok erken saatlerinde köpeği arka bahçeye bırakmak için mutfağa girdiğimde, gün doğumunun o pamuksu ışığında, bize göre birkaç kilometre kuzeyde kalan Kings Park İstasyonu'na yaklaşan trenlerin belli belirsiz sesini duyabilirdim. O sese bayılırdım. Bir trenin sesini işitebilmek, başka bir yerde bulduğumuzu hatırlatıyordu; banliyö zindanımıza belirli koordinatlar veriyordu.⁷ *Buradan bir çıkış yolu var, diye düşünüyordum. Bir trene atlayabilirim.*



Şehirde ilk tek başıma kalışım üniversitedeki ilk yılımda gerçekleşti. NYU'da okuyan bir arkadaşımı ziyaret etmek için bir Greyhound otobüsüne bindim; ilk sabahımda arkadaşımın dersi olduğu için Greenwich Village'da dilediğim şeyi yapmakta özgürdüm. Kendime ayırdığım iki saatim vardı ve şehirde istediğim her yere gidebilirdim! Central Park'a mı gitmek istiyordum? Yoksa müzelerden birine mi? Bir başıma Times Square'de şöyle bir dolaşmalı mıydım? Daha önce hiç bu kadar özgür hissetmemiştim kendimi. Şehir kocamandı ve her sokağın kendine has seçenekleri vardı. Onuncu Cadde'den ilerleyip olduğum yerde kaldım. Ne tarafa gitmeliydim? Köşede bir kilise vardı. Bu tarafdoğu mu oluyordu, yoksa batı mı? Batı yönüne gitmek istediğimi biliyordum ancak yürümeye başlamadığım takdirde bunu nasıl bilebilirdim; üstelik vaktimden bir dakikayı dahi boşa harcamak istemiyor ve

henüz neresi olduğunu bilmesem de, *gittiğim yere gitmek* istiyordum. Kiliseye doğru ilerledim ve Broadway'e ulaştım. Biraz daha risk alıp 4. Cadd'e'ye çıktım. Dördüncü Cadd'e'nin varlığından bile haberdar değildim. Adımlarımı geri sarıp, arkadaşımın beni bir gece önce götürdüğü havalı St Mark's lokantasını bulmaya çalışarak daireler çizdim. Sanırım o sabahın kalanını Union Meydanı'ndaki Barnes & Noble'da geçirdim.

Üniversitedeki ikinci yılımda New York'a taşındım ve 121. Cadd'e ile Amsterdam'ın arasında yer alan bir yurttta kalmaya başladığım sırada Upper West Side'a âşık oldum. Broadway, Amsterdam, Riverside sokaklarında bir aşağı bir yukarı yürüyüp West End Bulvarı'na çıkar, 110. Sokak'a doğru inip Central Park'ı geçtikten sonra Central Park West'ten Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'ne varırdım. Devasa ve şatafatlı apartman binalarını, geniş caddeleri, Zabar's'ı, H&H Bagels'ı, pırıl pırıl parlayan kruvasanlarıyla Hungarian Pastry Shop'u, Broadway'de portatif masasının üzerinde kitap satan adamı merakla seyrederdim. İnsanlar oradan oraya yürür, arabalar ve taksiler ve gürültü en sonunda evrenin merkezine doğru süzülürken Broadway'de bir lokantada oturup, olan biteni pencereden uzun uzun izlerdim.

Mezuniyetten sonra hayatımın nasıl olacağına dair hayaller kurardım. Müstakil bir evde değil, bir apartman dairesinde yaşayacaktım. Riverside Drive ya da West End Bulvarı'nda kaldırıma kadar yayılan tentesi olan bir binada, antika kitaplarla dolu bir daire. Kapı görevlisi çok da önemli değildi, ancak o tenteyi istiyordum. Duvara gömme bir kitaplığım, Türk halılarım olacaktı ve psikanalist arkadaşlarım bana geldiklerinde *lapsang souchong* çaylarımızı içerken yazdığımız kitaplardan ve kovaladığımız işlerden bahsedecektik. Woody Allen filmlerinden, üniversitedeki

hocalarımın birkaçının evine yaptığım ziyaretlerden ve birilerinin büyük teyzesinin apartman dairesinden biriktirdiklerimi bir araya getirerek kurduğum bir hayaldi bu.

Şehirde boş vaktim olduğunda 116. Sokak'tan ilerleyip, kıvrımlı binaları geçerek Riverside Parkı'na varır ve bir banka oturup kendimi bir yerden çıkıp nereye gitmek istersem oraya gidebileceğim için çok, çok şanslı hissederdim. Bu, özgürlüğün tanımıydı. Yalnızca zaman ya da ulaşım değildi söz konusu olan: Makineler için değil, insanlar için yapılmış bir çevrede, insanların halka açık yerlerde bir araya gelebilmesi için tasarlanmış güzel mekânlarda dilediğini yapabilmektir.

O zamanlar şehre dadanan bir şey vardı; Dorothy Parker, Edith Wharton ya da henüz okumadığım birinin hayaletiydi bu. Barrow Caddesi'nde yaşımdan ötürü bir tarafa eğilmiş binalarda, Midtown Tüneli'nden Murray Tepesi'ne çıkan kumtaşlarının içinde yaşıyordu. West End Bulvarı'ndaki tıka basa kitap dolu dairelerin içindeydi. Perişan hâldeki banyoların kare fayanslarının arasındaydı. Onu yazılarıma esir etmek istedim; o *olmak* istedim. Araştırma görevlisi olmam için benimle mülakat yapacak kadınla Algonquin'de bir şeyler içmek üzere buluştuğumda şunu geçirdim aklımdan: *İşte bu. İşte böyle olacak.*

+

Barnard'da eleştirel düşünmeyi öğrendim ve bu yeni gücümü banyolar üzerinde denedim. Tamamen taşıma araçlarına dayanan bu kültüre şüphe duymaya başladım; yürümeyen bir medeniyet kadınlar için iyi bir şey değildi. Otoriter bir his veriyordu insana; özgürce dolaşamayan bir kadın –ki bu da eninde sonunda o

kadının ihtiyaçlarının karşılanıp karşılanmadığı sorusuna gelip dayanıyor— aileden de ayrılamaz. Banliyölerdeki yerleşim kadının sınırlarını sağlamlaştırır: sık parmaklıklar, yakındaki alışveriş merkezi, Amerikan rüyası tarafından ehlileştirilmiş Amerikan macerasının sonsuz döngüleriyle ekspres yollar. *Madam Bovary*'den *Hayallerin Peşinde*'ye, banliyöde yaşayan asi kadınların nasıl da canlarına okunduğunu bir düşünün. Büyük hayaller kur ve sonun ölüm olsun. *Thelma ve Louise*'in banliyödeki evlerine geri dönmesi imkânsızdı. Evler üzerine, Marguerite Duras'ın düşündüğü gibi düşünmeye başladım: Evler, “özellikle çocukları ve erkekleri dikbaşlılıktan uzak tutmak ve dikkatlerini zamanın başlangıcından bu yana maceraya duydukları arzudan başka bir yere çekmek için yapılmış” mekânlardı, ancak ben “çocuklar ve erkekler”in yanına “kadınlar”ı da ekledim.⁸

Dikkatimi şehre yönelttiğimde, biri olmadan diğerini de öğrenmenin imkânsız olduğunu düşünerek kadınların tarihçelerine, edebiyatlarına ve politikalarına da kulak vermeye başladım. Simone de Beauvoir'dan Susan Brownmiller'a dek herkesi okudum. Alternatif tarihin farkına vardığımda ise bu, benim için itici bir güç oldu ve dünyaya dağılmış ipuçlarını aramaya başladım.

Şehri herkese eşit erişim ve imkân sunan bir yermiş gibi idealize edecek kadar saf değildim. Columbia Üniversitesi'nin komşularıyla olan karmaşık tarihçesi kesinlikle bunun aksini gösteriyordu.⁹ Ancak şehri pratikte de deneyimlediğimiz takdirde, adil bir dünya yaratma ihtimalimiz olabilir. Hareket özgürlüğü de bunun en hakiki yollarından biri.

Bırakın yürüyeyim. Bırakın kendi hızımda ilerleyeyim. Bırakın hayatın içimde ve etrafımda dolaşmasını hissedeyim. Bana heyecanlı olaylar verin. Bana beklenmedik dönemeçleriyle köşe başları verin. Bana tekinsiz kiliseler, güzel vitrinler ve uzanabileceğim parklar verin.

Şehir sizi heyecanlandırır; bir işe başlamanıza, hareket etmenize, düşünmenize, istemenize, bağlanmanıza alan açar. Şehir hayatın ta kendisidir.

Duroc'tan 10. hatta bin, Cluny-la-Sorbonne'da in, Boutebrie Sokağı'na doğru kuzeye yr, sahiplerinin seni, duvarda tabak kırmaktan tut hayal edebileceğin tüm dnerleri yemeye kadar çeşitli vaatlerle içeri çekmeye çalıştığı Türk ve Yunan restoranlarıyla dolu sokaklarda kaybol, eski Tunus fırınını geç, kiliseyi de geç ve turistlerin tıkadığı Saint-Jacques Sokağı'na doğru sola dn ve parkın güneyinde adını orada yaşayanlardan ve kitapçıda çalışanlardan başka kimsenin bilmediği ufak sokağa doğru sağa dn

PARİS

KAFELERDE

Peki ya oraya vardığında cennetle karşılaşırsa?

— Jean Rhys, “In the Rue de l’Arrivée”

Bana baktığını gördüğümde Paris’in Sol Kıyı’sında, Shakespeare And Company’deydim. Uzun bir boynu ve gözlerinin yerinde badem şeklinde koyu boşlukları olan bu Modigliani kadını, *After Leaving Mr Mackenzie (Ayrılıktan Sonra)* isimli bir kitabın kapağında ihtiraslı bir tavırla boylu boyunca uzanıyordu. Aynı anda hem tedirgin hem perişan hem de tahrik olmuş görünüyordu. Kitabı aldım, arkasını çevirdim ve arka kapağı okudum:

JULIA MARTIN PARİS’TEYDİ VE
SABRİNİN SONUNA GELMİŞTİ.

Yazarı Jean Rhys isminde bir kadındı. İlgimi çeken şey “Rhys” soyadı oldu. Ergenliğinin başında Sharon Kay Penman’ın yazdığı ve çoğunlukla 13. yüzyılda Galler’in bağımsızlığını kaybedişini anlatan tarihî romanları yutarcasına okumuş biri olarak Galler’le ilgili her şeyle müthiş bir aşk yaşıyordum. Sanırım banliyöde sıkışıp kalmış bir yeniyetme olarak Galler’in hâlimden anlamıştım.

Gallerli bu kadının Paris’le ilgiliymiş gibi görünen birkaç kitabı daha vardı. Birinin ismi *Quartet*’ti (*Dörtlü*).

KOCASININ TUTUKLANMASININ ARDINDAN,
MARYA ZELLI KENDİNİ PARİS’TE BİR BAŞINA VE
BEŞ PARASIZ HÂLDE BULUR.

Bir diğeri ise Dickinsonvâri başlığıyla *Good Morning, Midnight*’tı (*Günaydın Geceyarısı*).

SASHA JENSEN HEM EN MUTLU HEM DE EN UMUTSUZ
ANLARINI YAŞADIĞI PARİS’E GERİ DÖNMÜŞTÜ.

Yayıncılar aşırı duyarlı Amerikalı öğrencilerden oluşan bir odak grubu üzerine yoğunlaşmış olsalardı dahi, daha iyi bir okur kitlesi hedefleyemezlerdi. Kullanılan kelimeler hayatın evvelden sandığından çok daha mutsuz olacağından şüphelenen –hayır, bunu *uman*– yirmi yaşında birinin kafasının içinde yankılanacak türdendi. Gerilim dolu kısa cümlelerini muazzam bir hüznün ve belli belirsiz bir duygusallığa bulayan Jean Rhys’e dair yazılan ve onun kaleminden çıkan, bulabildiğim ne varsa okudum. Ondandır, içinde bulunduğu durumu romantikleştirmeyi reddeden acının estetiğini öğrendim. Bu, anlamamın vakit aldığı ve onu okuyanların çoğunlukla gözden kaçırarak Rhys’i yanlış yorumlamalarına yol açan önemli bir ayrım. Romanları acı çekmeyi, bu berbat şeyi yaşadım ama en azından onunla ilgili yazabilirim dedirtecek kadar anlamlı, maksatlı hâle getirmiştir. Ancak bu kaygan bir zemindir; bir bakmışsınız ki sırf üzerine yazabilmek için korkunç şeyler yaşıyorsunuz.

Rhys bunu yapmayacak kadar zekiydi. Bizim de onu doğru okuyabilmek için öyle olmamız gerekiyor.

Yirmi yaşımdayken, Rhys'in karakterlerinin başlarından geçenlerin hiçbirini deneyimlememiştim: sürgün, sefalet, terk edilme, kürtaj, alkolizm, neredeyse fahişelik ya da Rhys'in Paris'te geçen romanlarında o yaştaki karakterlere musallat olan herhangi bir bela. Yirmi yaşında biri fiziksel olarak reddedilmek nedir bilmez; yirmi yaşında biri yüzünde yavaş yavaş çizgiler belirmesini, varlığından habersiz olduğu çizgilerin derinleşmesini, bir anda onu yarı yolda bırakmaya başlayan eklemleri, bir zamanlar okunaklı olan harflerin şimdi inanılmaz küçük görünmesini Ay'a iniş kadar akıl almaz bulur. Üniversite boyunca beni destekleyen ebeveynim olduğu için epey şanslıydım. Rhys'in kadınlarının şahsi gelirleri yoktu, aileden yana kimsesiz gibiydiler ve genellikle bir işte tutunamıyorlardı. Onlara bir içki ısmarlaması ya da bir beşlik vermesi, birkaç kıyafet alması ya da kiralalarını ödemesi için bir erkek bulmaları gerekiyordu.

Ancak ben yine de yorgun, kuşkucu ve bitkin hissediyordum kendimi. "Ah Tanrım, yalnızca yirmi yaşımdayım ve yaşamaya devam etmem gerekiyor," yazmıştı Rhys günün birinde Londra'dan aldığı ve günlük olarak kullandığı kara kaplı defterine. 1939 yılında yayımlanan romanı *Günaydın Geceyarısı*'nın son satırları bana çok gerçekçi gelmiştir: Sevebileceğini düşündüğü adamı kaybeden Sasha tamamen yabancı birinin –roman boyunca pansiyon koridorunda tehditkâr varlığını hissettiğimiz bir komşu– odasına girmesine ve onunla sevişmesine izin verir. Yatağa uzanır ve koluyla gözlerini örter. Biri odaya girer. Bu René, yani onu yakın zamanda terk etmiş adam olabilir. Yandaki kiralık odada yaşayan adam da olabilir. Sasha ise gözleri örtülü olmasına rağmen gelenin kim olduğunu bilir. Kitap şu satırlarla sona erer:

Öylece durmuş, bana bakıyor. Kendinden hiç de emin değil. Kötü gözlerini kırıştırıyor. Bir şey söylemiyor. Tanrı'ya şükür ki, hiçbir şey söylemiyor. Gözlerinin içine dimdik bakıyorum ve zavallı bir insan paçavrasından daha son kez tiksiniyorum. Son kez ... Kollarımı boynuna dolayarak, yatağa, üstüme çekiyorum onu sonra: "Evet – evet – evet..."¹

O sıralar Joyce'un *Ulysses*'ini henüz okumadığım için bunun, romanın meşhur son cümlelerine, Molly Bloom'un büyüleyici "ve evet dediydim evet isterim. Evet" sözlerine haşın bir karşılık olduğunu görememiştim. Molly'nin monoloğundaki akli başında teyit, Sasha tarafından –hayatın başına getirecekleri ne olursa olsun– donuk bir teyitle alaya alınıyordu. Bizi Sasha'lar ve Molly'ler olarak ayıran şey, o ilk aşkın kaybıdır. Hiçbir şey uyum içinde değilken, kendini hayatını harcayıp bitirmişsin gibi hisseder ve sana ne olacağını ya da yatağına kimi alacağını zerre kadar umursamazken tüm bu olan bitene verdiği tepkidir.

Rhys'in tasvir ettiği kadınlar tek bir "Rhys kahramanı" olarak anılabilecek kadar birbirlerine benzerler. Molly'lerden çok Sasha'lar olduğu su götürmez; grubun içinde neşeli bir tek kadın yoktur. Hayat onların içindeki neşeyi söküp almıştır. Ancak hepsi aynı kadın değildir; aynı zamanda yazarlarının kaleme alınmış benzerleri de sayılmazlar. Aksine, kitaplarında nadiren paylaştığı otobiyografik detaylardan anlaşıldığı kadarıyla, Rhys'in hayatının nasıl olabileceğine dair gördüğü berbat kabuslardan fırlamış hortlaklar gibidirler. *Voyage in the Dark*'taki (*Karanlıkta Yolculuk*) Anna'nın Rhys ile ortak yönleri vardır: O da Batı Hint Adaları'nda yetişmiş, müzikal tiyatrolarda dans eden, yaşça kendinden büyük zengin bir adamla ilişkisi olan biridir; orijinal metinde acemice ya-

pılan bir kürtajdan ötürü hayatını kaybeder. (Rhys'in yayımcıları bunu değiştirmesini sağlamışlardır.) *Dörtlü'*nün Marya'sı ise kısa süre dansçı olarak çalıştığı İngiltere'de yaşamasının dışında Rhys ile ortak bir yönü olmayan, önemsiz biridir. Ülkesinden sürgün edilmiş, bir geçmişi ya da geleceği olmayan herhangi bir kadındır o. Ancak kendini içinde bulduğu duygusal karmaşa, Rhys'in yazar Ford Madox Ford'la yaşadığı aşk ilişkisinden esinlenmiştir. Hikâyesi Marya'ninkinin sona erdiği yerde başlayan Julia ise *Ayrılıktan Sonra'*nın ortalarında –fakir ama saygın– ailesinin ona bir nebze destek çıkacağını umarak Londra'ya döner. Anna'nın kürtajını saymazsanız, Rhys gibi bebeğini kaybeden ilk roman kahramanıdır. Julia, Avrupa'nın ötesine uzanan bir özgeçmişe sahiptir –kitapta bahsedildiği üzere çocuğu Orta Avrupa'da bir yerde ölmüştür– ancak aynı zamanda İngiltere'de yaşayan bir annesi, ablası ve çocukluk anıları vardır. Kısacası, bir çevreye sahiptir. *Günaydın Geceyarısı'*ndaki Sasha ise en dolu geçmişe sahip karakterdir; Rhys'in Sasha'nın yaşındayken Leslie Tilden Smith ile evlenip Londra'da yaşaması ve ardından romanları için araştırma yapmak üzere Paris'e geri dönmüş olmasının haricinde, hayat hikâyesi Rhys'inki ile Marya ve Julia'ninkilerden daha fazla ortak özelliğe sahiptir. Rhys de kendini o yıllarda çaresiz hissetmiş olabilir, ancak muhtemelen Sasha kadar değil.

İnsanı çıldırtacak kadar edilgen görünebilirler; para için erkeklerle bağılyken, ellerine biraz para geçtiğinde onu da giyim kuşama harcarlar. Kendilerine zarar vermek gibi huyları vardır, yazarlarının da zaman zaman bu kendini alçaltma hâliyle oldukça barışık olduğu açıktır ve hatta bunu uyarıcı bulur, öyle ki Rhys bunları düşünmeyi “onur kırıcı ve heyecan verici” bulduğunu yazar: “Bu adama aitim, tamamen ona ait olmak istiyorum.”² Pek çok Rhys

okuru Sasha gibi sorumluluklarını üzerinden atan ve ne olacaksa olsun diyen bir karaktere mesafeli duracaktır. Bunun, fazlasıyla kolayca bağlanan yalnız bir kadının başına gelenlerden ötürü yara almak istemeyişinden kaynaklanan bir dirençsizlik olduğundan emin değilim. Ancak bunun alternatifi hiçbir şekilde bağlanmamak değildir ve hiç bağ kurmadan geçen bir hayatın anlamı nedir?

Rhys bitmemiş otobiyografisi *Smile Please*'de [Gülümse Lütfen], bir zamanlar Fransız bir adama, "Kendimi bedenimden soyutlayabiliyorum," dediğinden bahseder. "Adam o kadar şaşırmıştı ki Fransızcamın kötü olup olmadığını sordu. Bana, '*Oh non, mais... c'est horrible,*'^{*} dedi. Ancak gerçekten de uzun süre boyunca yaptığım şey buydu." Bu gönüllülük hâli, Rhys'in kadınlarının dünyanın başlarına en kötü şeyleri getirmesi için meydan okurmuş gibi pasif, durağan, cansız görünmesine sebep olabilir. *Ayrılıktan Sonra*'da Julia Londra'ya gitmesinin ardından, bindiği taksinin şoförünün onu nereye isterse götürebileceğini söyleyerek seçer otelini. *Günaydın Geceyarısı*'nda ise Sasha "yirmi dört saatin on beşini uyuyarak geçirebilmek" için aşırı miktarda veronal alır.³ *Dörtlü*'nün ana karakteri Marya, kendisi için hiçbir seçim yapmasa da başına sürekli kötü sonlar geliyormuş gibi "pervasız, tembel, doğuştan serseri" olarak tanımlanır.⁴ Heidler'den kaçmak istese bile, kendini ayrılmaya ikna edemez. Onu orada tutanın mantıksız bir şey olduğunun tamamen farkındadır: "Ondan hoşlanmıyor ve ona güvenmiyorum. Onu seviyorum."

Minör gamlarda bir fon müziği olan Paris, bu tarz kendini bırakışlar için uygun bir ortam sağlar. Neredeyse size kendinizi iyi hissettirene kadar büyüyen, aşka ve kayba bağlı bir ıstırap hissi var-

(Fr.) "Ah hayır, ama... bu korkunç." (ç. n.)

dır. Bir zamanlar benim de ümitsizliğin bağımlılık yaratan hazzıyla ilk kez karşılaşmam için mükemmel bir ortam sağlamıştı bu şehir.

+

Herkesin uyduğu toplumsal prensiplere uymakta zorlanması, doğrudan bir faciaya yol açmasa da pek çok bela getirdi Rhys'in başına. İlk çocuğu bebekken öldü; ona göre ihmalden kaynaklanmıştı bu. Sarhoşluktan ve huzuru bozan davranışlardan ötürü sık sık cezalandırıldı. Holloway Hapishanesi'nde bir süre alıkondu. İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kampında kalmış, ondan ayrı yaşayan Maryvonne isimli bir kızı vardı. Alkolizmden, kültürel yer değişiminin getirdiği sıkıntılardan, yabancılaşmadan mudaripti. Depresif öfke nöbetleri ve yaratıcılık patlamaları yaşıyordu. Bunların hepsi romanlarında ve öykülerinde yerini buldu. Ancak Rhys –bir biyografinin konusu olmak istemediğini kesin biçimde belirtmişti– kurmaca yazınını yaşamına dair bir tanık olarak alıp, onu romanlarının birinden fırlamış bir karaktermiş gibi yeniden yaratarak yazacaklar için ardında birincil elden çok az malzeme bıraktı.

1890 yılında Ella Gwendolen Rees Williams adıyla, Galli (işte!) bir babayla Kreol/İskoç bir annenin çocuğu olarak Batı Hint Adaları'nda dünyaya gelmişti. Tarlaları olan ailesi üç kuşaktır Dominika'da yaşıyordu. Babası üzerine titrese de annesi duygusal anlamda mesafeli biriydi ve her ikisi de arkadaşlarından birinin kimse bakmıyorken kızlarından faydalandığını fark etmeyecek kadar ona göz kulak olmaktan uzaktı.

Ancak geriye dönüp bakıldığında ve her şey hesaba katıldığında, Rhys, Dominika'da mutluydu. Orada her şey askıda, beklemedeydi; hiçbir şey için geç olmayacakmış gibiydi. Ancak artık Rhys

ailesi için burada bir gelecek kalmamıştı; servetleri tükenirken yavaş yavaş evlerini terk ettiler. Karayipler'in vahşi renkleri ve sık bitki örtüsü arasında geçen bir çocukluğun ardından Rhys, 1906 yılında İngiltere'ye okumaya gönderildi. Oraya vardığında, her yere hâkim olan kasvetli grilikten ötürü derbeder hissetti kendini. Tüm o "kahverengi" ve "soluk" görüntüsüyle bu ülke, onun hayalindeki rengârenk ve aydınlık İngiltere'yle hiç uyuşmuyordu. Yuvaya dönmüş gibi hissetmeliydi kendini, ancak onun yerine ümit kırıcı bir sürgüne dönmüştü her şey. Cambridge'de yatılı okulda kaldığı süre boyunca tekdüze ritimli Karayip aksanıyla alay eden ve onu "rakun" diye çağıran öğrenciler yüzünden acı çekti. Okul temsillerinde sergilediği performanslarda dikkat çekti ve tiyatroya yetenekli olduğunu düşünerek Londra'daki Tree's School'da, yani günümüzdeki adıyla Kraliyet Sahne Sanatları Akademisi'nde okumak için babasını ikna etmeyi başardı. Ancak aksanı yüzünden orada da tutunamadı. Başkası olsa konuşmasını düzeltmeye çalışabilirdi, ancak Rhys bunu reddetti. Olduğu gibi kabul edilmeyi bekledi. Sesi gibi önemsiz bir şey yüzünden geri çevrildiği için dünya onu değil, o dünyayı suçlamalıydı.

Babası öldüğünde, yurtdışında eğitim masraflarını daha fazla karşılayamayacağını söyleyen ailesi Dominika'ya geri çağırdı onu. Ancak o, kendi sorununu kendisi çözdü. Eve dönmek ya da Londra'da kasvet içinde çürüyüp gitmektense harekete geçti ve dansçı olarak iş bulup, bir müzikal komedi olan *Our Miss Gibbs*'i sahneye koyan ekiple kuzey turnesine çıktı. Oyunu sergiledikleri kasabalar da Londra kadar soğuk ve rutubetliydi, ancak en azından bir macera vaat ediyorlardı. Cazibesi ve zengin bir adamla kurduğu ilişki sayesinde bunu nasıl avantaja çevirebileceğinin farkına vardı. Bu ilişki elbette uzun soluklu olmadı. Adamın hiç

olmayacak bir ismi vardı: Lancelot. Lancelot, Rhys'in asla tam olarak unutamadığı ve yıllar boyunca işler sarpa sardığında sürekli geri döndüğü büyük aşkıydı. Rhys bir işte tutunabilmek için fazla aykırı ve "kararsız" (böyle söylemişti) biriydi; arkadaşlarının ve âşıkalarının merhametine sığındı. İstikrar aradığı zamanlarda başından pek çok evlilik geçti.



1919 yılında Rhys, Paris'e, onu bir yazara dönüştürecek yere doğru sürüklendi. Aslına bakılırsa, oraya yürüyerek gitti.

Jean, savaşı Lancelot'tan aldığı harçlıkla ve Fransa'ya giden askerler için Euston'da kurulmuş bir kantinde gönüllü olarak çalışarak geçirdikten sonra, 1918 yılında Lenglet isminde Hollandalı bir gazeteciyle tanıştı. Bloomsbury'de yan yana dairelerde kalıyorlardı; ortak arkadaşları vardı ve akşamlarını Café Royal'de sigara içip tartışarak geçiriyorlardı. Lenglet Fransız Yabancı Lejyonu'na katılmıştı ve istihbaratta çalışıyordu: Jean'e tam olarak ne yaptığını söylememişti, ancak bunu Almanya, Hollanda, Londra ve Paris'e yaptığı gizli yolculuklardan kestirmek mümkündü. Londra'dan ayrıldığı zaman, Jean sabırla onu bekledi. Ateşkes onları ihtiyaçları olan rahatlığa erdirdi: Noel'de nişanlandılar, 30 Nisan 1919 günü Lahey'de evlendiler.

Rhys, İngiltere'den kaçacağı için sevinçliydi, ancak vatandaşlığı olmayan Lenglet bunun için en doğru tercih sayılmazdı. Bir işi yapmadan evvel iyiden iyiye düşünmeyen ve Rhys gibi ihtiraslı biri olan Lenglet, Birinci Dünya Savaşı'nın ilk zamanlarında ülkesinin iznini almadan Fransız Yabancı Lejyonu'nda gönüllü olduğunda, Hollanda tarafından aforoz edilmesiyle sonuçlanan bir suç işlemiş

sayılmıştı. Savaştan sonra, o sıralar hamile olan Rhys ile birlikte Paris'e dönmek için can atıyordu. Ancak uluslararası seyahatler için yanlarında pasaportlarının olması gerekiyordu ve Lenglet'in artık bir pasaportu yoktu; dolayısıyla Rhys de pasaport sahibi olamıyordu. Lenglet bu ufak problemi Belçika'dan Fransa'ya olan en doğrudan yoldan giderek çözebileceklerine karar verdi: Yürüyerek. Rhys günlüğüne şunları yazmıştı: "...parasız ve pasaportsuzdum ve bir bebeğim olacaktı. Belçika'dan Fransa'ya pasaportumuz olmadan geçecektik. Nasıl? Sınırı yürüyerek geçerek. Gece boyunca sıra sıra kavak ağaçlarının arasından ilerleyerek. Tepemizde ayın olduğu sakin bir gecede. Nöbetçi askerleri geçip ertesi sabah çok ama çok yorgun bir hâlde kendimizi Dunkirk'te bulmak üzere... Ve o korku... Ve işte parasız ve pasaportsuz hâlde, ben bir bebek dünyaya getirmek üzereyken Fransa'dayız." O yıl dünyanın güçlü erkekleri barışa dair müzakerelere başlamak ve yeni sınırlar çizerek Avrupa'yı paylaştırmak üzere Paris'te bir araya gelirken, o orada, nöbetçilerin yanından geçip gidiyordu. Oldukça korkutucu bir gece yürüyüşüydü bu, ancak Rhys bir ayağı diğerinin önüne atmanın güven veren kıymetine dair bir şeyler öğrenmişti.

1919 yılının sonbaharında Paris'e vardılar. Rhys hemen oracıkta âşık oldu şehre. Hava güzeldi: Dışarıda bir kafede oturup güneş ışığı üzerlerine vururken makarna yediler. İngiltere'deyken çok özlediği güneşti bu; Dominika'daki gibi olmasa da eninde sonunda güneşti işte. Kendini hapisten çıkmış gibi hissetmesine şaşmamalı: Londra sokaklarındayken bile kafeste hapsolmuş gibi geliyordu ona. Daha sonraları Paris için, "Her zaman sadık oldum ona ve başka bir şehri asla sevmedim," diye yazacaktı.

Her ne kadar Paris ve Dominika birbirine zerre kadar benzemese de ikisi de Londra'nın tam zıddıydı ve ikisi de Jean Rhys

için cennet sayılıyordu. Paris'in bulvarları Dominika'nın kayalık, çamurlu yan yollarından daha farklı olamazdı. Haussmann bu bulvarları ışık huzmeleri gibi planlamış, dolaşmak ve hayal kurmak, görmek ya da görülmek hangisine hevesliyseniz onun için mükemmel atmosferi yaratmaya uğraşmıştı. Dominika'da ise kısacık mesafeyi katetmek bile saatler alabilirdi. Rhys'in editörü Diana Athill, onun "yabancılığını" ancak yaşadığı adayı ziyaret ettiğinde anlayabildiğini yazmıştı. "Roseau ve Portsmouth arasındaki yol dışında, Dominika'nın dar ve engebeli yolları yalnızca varlıklarını sürdürerek bile şaşkına çeviriyor insanı: Aşılacak pek çok orman, viraj üstüne viraj üstüne virajlarla geçilecek pek çok engebe, erişilen her şeyi alıp götürecektir çok fazla tropik yağmur ... ve çok az para ile pek az hafriyat makinesi var! Bunlar pek çetin ufak yollar ve onları iyi durumda tutabilmek oldukça güç bir iş."⁵ Adanın bir tarafından diğerine uzanan ve gururla İmparatorluk Yolu olarak adlandırılan bir yol yapma girişiminde bulunulmuş ancak yol asla tamamlanmamıştı. O zamanlar Rhys için yollar büyük anlam taşıyordu. İsteddiği her yere yürüyebilmek yeterince güçlendiriciyken, bunu Paris'in güzellikleri arasında yapabilmek bir nimetti.

+

1919 yılında Paris uygar dünyanın merkezi gibiydi muhtemelen. Ocak ayından Temmuz'a dek önemli devlet liderleri Barış Konferansı'nda bir araya geldi; Woodrow Wilson'dan Lloyd George'a, George Clemenceau'dan T. E. Lawrence'a ve Romanya Kraliçesi Marie'den Ho Chi Minh'e dek herkes oradaydı. Lenglet ailesi Versay Antlaşması'nın imzalanmasının ve Milletler

Cemiyeti'nin göreve başlamasının hemen ardından Paris'e ayak basmıştı ve olan bitenin enerjisi onlara da bulaştı. Her ne kadar John Maynard Keynes gibi ekonomistler antlaşmanın adaletsiz olduğu ve uzun vadede felaket getirebileceği konusunda uyarılarda bulunsa da, tüm dünya savaşın sona ermesinden ötürü o kadar rahatlamıştı ki karşı çıkanların sesleri bastırılmıştı. Paris savaştan ötürü hâlâ yaralıydı; Tuileries Sarayı'nda eskiden gül bahçelerinin olduğu yerde devasa bir çukur vardı; caddeler boyunca sıralanan ağaçlar yakılmak üzere kesilmişti. Notre-Dame'ın mozaik camlı pencereleri yavaş yavaş geri yerleştiriliyordu (savaş sırasında çıkarılmış ve başka yerde saklanmışlardı) ve şehirde yeterince kömür, süt veya ekmek yoktu. Ancak Paris, hayatına devam etmeye kararlıydı ve taze bir başlangıca sahip olmanın verdiği olumlu hislerle gününü gün ediyordu. Rhys da benzer hisler içindeydi: Paris bir sığınaktı. Ve yalnız değildi: Doğu, Güney ve merkez Avrupa'yı kasıp kavuran katliamlar, devrimler ve yoksulluktan kaçanlar Paris'e akın ediyordu. Güzel sanatlar, avangard akım ile Georges Braque'ın L'Effort Moderne Galerisi'ndeki sergisinin önyak olduğu ve geleneksel sanat biçimlerine evrilen Düzene Dönüş (*rappel à l'ordre*) arasındaki eşzamanlı gelişmeye tanık oldu. Geriye dönüp bakıldığında, avangardın galip geldiği açıkça görülüyor. Picasso, Modigliani, Giorgio de Chirico, Marc Chagall, Kees van Dongen, Chaim Soutine, Chana Orloff, Constantin Brancusi, Tamara de Lempicka, Man Ray, Lee Miller, Tsuguharu Foujita, Robert Capa, André Kertész: Hepsi de orada meydana gelen biçimsel denemeler ve temsil ettiği modernlikten ötürü dünyanın dört bir yanından Paris'e geldi. 1919, edebiyat için de önemli bir seneydi Paris'te: Marcel Proust *À La Recherche Du Temps Perdu*'nün (*Kayıp Zamanın İzinde*) ikinci cildiyle Goncourt Akademisi Edebiyat Ödülü'nü

kazandı; André Breton ve Philippe Soupault *Littérature* dergisini kurdular (dergi kısa zamanda, yeni oluşan sürrealizm akımının resmî yayın aracı olacaktı), Sylvia Beach, Odéon'un yakınındaki Dupuytren Sokağı'ndaki kitabevi Shakespeare And Company'yi açtı ve Jean Rhys şehre geldi.

Seksen yıl sonra da Paris, gelişmiş ülkelerin arasında isim-siz bir merkez gibi görünüyordu. Nehrin kenarındaki büfelerden ikinci el ucuz kitaplar ya da (eğlence değil, haber amaçlı okunan) kalın gazeteler alıp bir kafede saatler boyunca oturup okuyabileceğiniz, herhangi bir kitapçının önündeki tezgâhın (ki yüzlerce ve her yerdeydiler) Derrida, Foucault, Deleuze gibi isimlerle süslendiği bir şehre geldiğimde şansıma inanamamıştım. Paris, son derece havalı ortamlarda geliştirilecek fikirlerin çarpıcı bir entelektüel karışımıydı. Art Deco kolonları ve mozaikleri, içkini barda aldığın zaman kokteylin yanında getirdikleri karışık çereziyle Montparnasse Bulvarı üzerindeki La Coupole'u ya da sokağın karşısında hem modern hem de geleneksel olmayı başarabilmiş ve kusursuz smokinleri içinde neşeli ve flörtöz garsonlarıyla Sélect Café'yi seviyordum.

Ve sindirmeye çalıştıklarım yalnızca entelektüel fikirler değil, o zamanlar aslında onlarla bire bir örtüştüğünü kabul ettiğim kişisel fikirlerdi. Paris'e varışından kısa süre sonra bir arkadaşımın partisinde Amerikalı bir adamla tanıştım. İkinci Arondisman'da, ter ve dumanla dolup taşan bir barda, sabahın dördüne dek masaların üzerinde dans ettik. O da benim gibi Long Island'dan geliyordu; o da evden uzakta okuyordu. Patrick Dempsey'nin Yahudi hâli gibiydi. Birinci sınıfta aldığım kilolardan ötürü hâlâ biraz etli butlu ve kendime güvensiz olduğumdan bu denli çekici birinin benimle ilgilenebilmesi beni hayrete düşürmüştü. İlk sohbetimiz

özgeçmişimle ilgiliydi. “Elkin nasıl bir soyadı?” diye sordu. “Rus,” dedim. “O hâlde Yahudisin.” “Yarı,” diye cevap verdim. Ancak muhafazakâr bir Yahudi için yarı diye bir şey yoktur, ya öylesindir ya da değildir. Onun kız arkadaşı olmak için “yeterince Yahudi” değildim, o yüzden de hayalet kız arkadaşı oldum ve yakın zamanda bu fikrinden caymasını ümit ettim.

Henüz şartları kabul etmenin ne kadar önemli olduğunu keşfetmemiştim. Birlikte olmanın birlikte olmak anlamına geldiğini ve buna ne dediğinin çok da önemli olmadığını düşünüyordum. Ama birlikte olmaya devam ettikçe, anlaşmamız da bir o kadar tatminden uzak ve hatta aşağılayıcı gelmeye başladı. Birlikte uyur, birlikte seyahat ederdik, ancak yüzüne dokunduğum zaman elimi itip yüzünden uzaklaştırırdı. Göz açtırmıyordu: İçeri hiçbir aşk zerresi giremez ya da çıkamazdı. Yahudi olmamayı –ya da yeteri kadar Yahudi olmamayı– bir sınıf eşitsizliğine dönüştürmüştü; sanki kaderinde cemiyet içi evlilik yapmak olan bir züppeydi ve ben de onun gençken yaptığı bir aptallıktım.

Ardından Jean Rhys’in Lancelot ile olan ilişkisine dayanarak yazdığı, saygın bir beyefendinin metresi olan dansçı kızın başından geçenleri anlatan *Karanlıkta Yolculuk*’u okudum. Adam onu dışarı çıkarır ve belli ortamlarda onunla hava atar, eninde sonunda da kızdan sıkılır. Rhys’in romanları Yahudi Partick Dempsey ile olan biteni anlamlandırmamda yardımcı oldu bana. Ben onun dansçı kızıydım! Ancak ondan ayrılmak söz konusu dahi olamazdı. Yurtdışında okuyan öğrenciler arasındaki dayanışma grubumuzun içindeydi; her partide, her barda vardı ve her muhabbetin içinde mutlaka bahsi geçiyordu. Ondan uzak duramazdım. Ve üstelik, ondan vazgeçmek istemiyordum. Eninde sonunda beni seveceğine emindim; bu bir Jean Rhys romanı değildi. Bir arkadaşından,

birlikte olduğu ilk kadının ben olduğumu öğrendim. Bunun bir önemi olmalı diye düşünüp, kendimi bir şey sandım.

“Ah, tatlım, kendini bir şey sanma,” diyerek kıkır kıkır gülen Rhys’i duyar gibiyim.

+

Rhys’in Lenglet ile geçen günlerinde kader bazı zamanlarda merhametli, kalan zamanlarda ise oldukça acımasızdı. Karnında Paris’e taşıdığı bebeği, doğumundan haftalar sonra zatürreden öldü. Ve Paris’te kalışları pek uzun sürmedi: Birkaç ay sonra Lenglet, Viyana’ya, oradan Budapeşte’ye ve ardından ikinci çocuklarının dünyaya geldiği Brüksel’e gönderildi. Konakladıkları şehirlerde Lenglet onlara nispeten lüks bir hayat sunabildi fakat bunun bir bedeli vardı: Alacaklılardan kaçmak için yurtdışına çıkıp, Paris’te yeniden sığınmacı oldular ve Amsterdam’a geçici sığınma girişiminde bulundukları sırada Lenglet hırsızlık suçlamasıyla yakalanıp hapse atıldı. Parası ve onu destekleyebilecek kimsesi olmayan Rhys, bakılması için kızını Brüksel’de bir kliniğe gönderdi ve 1924 yılında Pearl Adam isimli gazeteci bir arkadaşının yanına taşındı.

Güzel hareket, Jean. Özellikle yirmili yıllarda Paris’te tanıdıklarının kim olduğu çok mühimdi. Bu şekilde kendini arkadaşlarının merhametli kollarına bırakması, Rhys’in bir yazar olarak büyük çıkışını yapmasına neden oldu. Lenglet için gazetelerde bir iş bulabilme umuduyla Adam’a gitmişti; ancak Adam, Lenglet’in yazdıklarıyla ilgilenmeyip Rhys’in bir şeyler yazıp yazmadığını sordu. Rhys ona günlük olarak tuttuğu birkaç defterini gösterdi. Okuduklarından etkilenen Adam, defterleri bir araya getirip her birine başka bir erkeğin ismini verdiği üç bölüme ayırarak

Suzy Tells [Suzy Anlatıyor] isimli bir taslak hazırladı ve o sıralar *Transatlantic Review*'un editörlüğünü yapan Ford Madox Ford'a gönderdi. Ford, Rhys'e akıl hocalığı yapmaya karar verdi ve 1927 yılında ilk öykü kitabı *The Left Bank* [Sol Kıyı] yayımlandığında, kitabın önsözünü yazdı.

Rhys, Paris'e göç edenlerin arasında kendine bir yer edinmemişti. Her ne kadar bohem hayatların hüküm sürdüğü Saint-Michel ve Saint-Germain'deki nehre yakın kalan 5. ve 6. Arondismanlar'la ilgili yazsa da, kendisi Paris'in güneyinde, bugün bile üzerindeki eski püskü havayı atamamış 13. Arondisman yakınlarında oturuyordu. 1964 yılında Diana Athill'e yazdığı bir mektupta, "Tüm bu insanların, Henry Miller'in, hatta Hemingway'in bile hakkında yazdıkları 'Paris', kesinlikle 'Paris' değil aslında; 'Paris'teki Amerika'yı ya da 'Paris'teki İngiltere'yi yazıyor onlar. Gerçek Paris'in onlarla pek alakası yok; turistler gelince *gerçek* Montparnos çekip gitti,"⁶ diyecekti. Ford aracılığıyla Hemingway, Gertrude Stein ve Alice B. Toklas ile tanıştı; "Bohemya Kraliçesi" olarak anılan Nina Hamnett ona "Ford'un hatunu" ismini taktı.⁷ Ancak Rhys onların arkadaşlığından uzak durdu.

Ford, Hemingway'in benzetmesiyle "denizayısı" gibi, kalıplı ve güçlü bir adamdı. D. H. Lawrence, Wyndham Lewis gibi yazarların eserlerini yayımlayan *Transatlantic Review*'un yanı sıra *English Review*'un da tanınmış editörü, 1915 yılında yayımlanan *The Good Soldier*'ın (*İyi Asker*) yazarı olan Ford'un fikirleri edebiyat çevrelerinde oldukça iyi bilinir ve önemsenirdi. Bununla birlikte özel hayatı, şaşkınlıktan gözlerin faltaşı gibi açılmasına sebep olacak derecede hareketliydi. Fiziksel görünümüne karşın kadınlar arasında oldukça popülerdi ve alışılmadık aşk hayatı yüzünden 20'li yılların başında metresi Avustralyalı ressam Stella

Bowen ile Londra'da bir skandala neden olmuş ve oradan ayrılıp yurtdışına yerleşmek zorunda kalmıştı. James Joyce onunla ilgili şunları yazmıştı:

Ey Baba Ey Ford ustalıklı bir hâlin var

Bakire, eş ve dul seni altüst etmek için çılgınca uğraşırlar

Ford, Rhys'in aramaktan bıkmadığı o sağlam ve korumacı tiplerden biriydi. Ella Lenglet olan ismini değiştirmeyi teklif ederek Jean Rhys'in yaratılmasında büyük rol oynadı. Daha da derinlemesine bir etki yaratarak, Rhys'in yalnızca bir yazar olmasına değil, kendini öyle görmesine de yardımcı oldu. Kendini mürekkep ve kâğıda adayarak odasından hiç çıkmadan saatler geçiren Rhys çalışma ahlakına sahipti, ancak Ford ona edebi muhakemeyi öğretti. Bir hikâye aşırı duygusallaştığında fark etmesine yardımcı olarak, ona yazma egzersizleri verdi: Bir cümle işe yaramayacak gibiyse onu Fransızcaya çevirmesini ve hâlâ bir iş çıkmıyorsa, işte o zaman sepetlemesini önerdi. Ford gençliğinde ondan yaşça büyük olan yazar Joseph Conrad ile yaşamış, ikili saatlerce birlikte çalışıp üç roman üzerinde işbirliği yapmıştı. Rhys, Ford ve Stella ile birlikte yaşamak üzere geldiğinde, yaşadığı yerde çalışan akıl hocası rolünü oynama sırası ondaydı. Ancak Rhys Polonyalı, orta yaşlı ve sakallı bir gemici değildi. Ford'un arzularına sahip bir adam için, evdeki boş odada yaşayan tatlı genç kadının varlığı, karşı konulması imkânsız bir şeydi ve ikilinin ilişkisi kaçınılmaz olarak akıl hocalığından ileri gitti.

Hikâye elbette ki kötü sonla bitti. Rhys, zaman içinde Ford'un üzerindeki etkisini dayanılması zor bulacak ve Francis Wyndham'a şöyle yazacaktı: "Yazılarımı etkilediğini düşünmüyorum, ancak

beni inanılmaz etkiledi ve bu da aynı kapıya çıkıyor. [...] Bununla ilgili tutarlı bir şey yazamayacağımdan korkuyorum, o yüzden hiç denemeyeceğim.”⁸

Ancak ilişkileri neredeyse ucu bucağı olmayan edebi bir potansiyeli açığa çıkardı ve taraflardan her biri bu ilişkinin kendi açısından kurgusal kaydını tuttu: Rhys *Dörtlü*’yü (1928 yılında ilk olarak *Postures* adıyla yayımlanmıştı), Ford *When the Wicked Man*’i (1932), Bowen otobiyografisi *Drawn from Life*’ı (1941), (Rhys’den “yayımlanamayacak kadar aşağılık bir roman yazmış” ve “oldukça dramatik bir kişiliğe sahip” biri olarak bahsetmişti), Lenglet ise *Barred* (1932) isimli romanını kaleme aldı.⁹ Rhys saflığının sınırlarını zorlayarak *Barred*’ı İngilizceye çevirdi, üzerinde ciddi oranda düzeltmeler yaptı ve Edward de Nève mahlasıyla yayımlanması için büyük çaba sarf etti. Kimileri onun romanı baştan sona yeniden yazdığını öne sürer: Yazım tarzı kendi kitaplarına oldukça benzemektedir.



1999 yılının Paris’inde bir şeyler öğrenebileceğim bir Ford Madox Ford’um yoktu: Onun yerine Ernest Hemingway’im vardı. Cümle sonlarına koyduğu her bir noktanın bir mermi deliği olduğu fiyakalı Hemingway’e dair, eleştirmen Jacob Michael Leland şöyle yazmıştır: “Hemingway’in erkek kahramanı, erilliğinin bir kısmını Birinci Dünya Savaşı’nda kaybeder ve yerine bir alet koyar: Yukarı Michigan’da bu bir balık oltası ya da cep çakısı; Afrika’da bir av tüfeğidir.”¹⁰ Tatlı Hadley Richardson’la evlenen ve ardından ona Pauline Pfeiffer ile ihanet eden, Pauline’i ise hayatında ilk defa bir yazar ve muhabir olarak kendine eşit gördüğü kadın olan Martha

Gellhorn için terk eden, Martha kendini yetersiz hissetmesine yol açtığı anda ise onu bastırmaya ve ona bilgiçlik taslamaya çalışan adam. (Evliliklerinin sona ermesinin ardından ne zaman biri Babacık'la geçen yılların bahsini açsa Gellhorn ardına bakmadan odadan çıkıp gidecekti.) İşte, Jean Rhys'i bulana dek ondan, bu en olmayacak öğretmenden yararlandım.

A Moveable Feast'i (*Paris Bir Şenliktir*) ilham verici bulduğumu söylemem yetersiz bir ifade olacaktır. Oysa şimdi Paris'te insan içinde bu kitapla görünmeyi utanç verici bulurum –okulda *The Sun Also Rises*'i (*Güneş de Doğar*) okuttuğum sıralarda kitabı metroda çantamdan çıkarmayı reddediyordum– oysa 1999 yılında saftım ve dairemin yakınındaki kafede mutlu mutlu oturup kitabımı okuyor ve uzun müsveddeler hâlinde notlar alıyordum. Genç Hemingway, aşka düşmeye başladığım şehri bana hatırlatır, bir kafeyi çalışmak için uygun hâle getiren özellikleri öğretir ve bir öykü yazarken tükettiği *café au lait*, St James rom, bir düzine istiridye ve yarım karaf beyaz şarap ile kafedeki insanları nasıl izlediğini anlatırken, ilk bölümünden itibaren bu kitabın daha evvel okuduğum hiçbir şeye benzemeyeceğini biliyordum. Ergenlik yıllarımın büyük bir bölümünde elime geçen her şeyi, yani Commack Halk Kütüphanesi'nin Smithtown şubesinde ne varsa okumuştum: Madeleine L'Engle ve Toni Morrison'dan Sylvia Plath ve Krallık döneminde geçen aşk romanlarına (yerinde duramayan, neşeli Josephine askerle mi evlenecekti, yoksa zampara adamla mı?) dek her şeyi. Jeanette Winterson'ın *The Passion*'ı (*Tutku*) ya da E.M. Forster'in *A Room with a View*'u (*Manzaralı Bir Oda*) gibi üniversitede karşıma çıkan kitaplar da hep roman türündeydi ve tecrübelerime uzak kitaplardı. Ancak *Paris Bir Şenliktir* bana Paris'in Sol Kıyı'sında –tam da benim yaşadığım ve okuduğum yerdi bu– ka-

felerde oturan ve yazar olmayı öğrenen genç Amerikalıyı gösterdi. Hemingway bunları yazdığı sırada Birinci Dünya Savaşı'nı görüp geçirmiş, evlenmiş maço bir erkek; bunları okuyan bense bekâr, saf ve savaşa sadece Amerikan haber makineleri tarafından önce sindirilip sonra televizyon ve fotoğraflar yoluyla servis edildiği kadarıyla tanık olmuş, Amerikan banliyölerinden gelen genç bir üniversite öğrencisi olsam da Hemingway yaşça benden çok büyük sayılmazdı. Ancak aramızdaki biyografik farklılıklara rağmen aynı içgüdüleri paylaştığımızı hissediyordum. Tüm uyarlarıyla kafenin mutlu kesişme noktaları, şehrin rasgele yoluma çıkardığı işler ve insanlar, bana yazmak üzere mükemmel içeriği sağlıyordu.

Galleries Lafayette'in kırtasiye bölümünde neredeyse ciltsiz bir kitap ebadında, çizgisiz sayfalarla dolu, ne çok ağır ne çok hafif, biri mint yeşili diğeri ise vanilya rengi kapaklarıyla iki ufak spiralli defter buldum ve önce birini, ardından diğeri Paris'te nereye gidersem gideyim yanımda taşıyıp boş bulduğum her an sayfalarını doldurdum. Hâlâ gittiğim her yere yanımda bir defter taşıyım. Bunu yapmayı Hemingway'den öğrendim.

Ancak Hemingway'in şehre ve şehirde yaşayanlara yaklaşımındaki üstünlük taslama huyundan rahatsız oluyordum. Bir kafede kapıya yakın oturan tatlı genç bir kadını dikizleyen Hemingway, onu Michigan'la ilgili yazdığı "öykünün içine katmak" için ilhamla dolar, ancak "kadının sokağı ve kapıyı görebilmek için orayı seçtiğini ve birini beklediğini bildiğini" de ekler. Konuyla ilgisi olmayan bir cümledir bu; sanki Hemingway onu neden öyküsüne katamadığını açıklayacaktır ama bunun yerine onun birini beklediğini söyleyerek çoktan bir başkasına, bir başka yere ait olduğunu ve istediği herhangi bir yere "koyulamayacağını" söylemektedir. Telaşsızca, erkek arkadaş engelini aşmanın bir yo-

lunu bulur ve şu meşhur paragrafı kaleme alır: “Seni ben gördüm güzelim, artık benimsin sen; birini bekliyormuşsun ya da seni bir daha göremezmişim, dert değil: Şimdi benimsin ya! diye geçirdim içimden. Sen benimsin, Paris de benim; eh işte, ben de bu defterle kaleme aitim.”¹¹ Kendi kafemde oturup etrafıma bakındım ancak tatlı kızlar ya da erkekler görmedim; üstelik görseydim dahi, onların bana ait olduklarını hissedebileceğimden şüpheliydim. Bugün Hemingway’in her şeyi güç ekseninde görmesinin –kadınlar, Paris, gözünün gördüğü her şeyin ona ve kalemine ait oluşu– tüylerimi diken diken etmediğini söyleyemem. Ancak diğer taraftan bunun bir sahip olma değil, ait olma isteği olduğunu düşünüyorum.

+

Rhys de birkaç defter satın aldıktan sonra, kazara yazar olanlardandı. Lancelot ile yaşadığı gönül ilişkisinin bitmesinin ardından kendini boşlukta hissediyordu ve tam da ismiyle müsemma bir mahalle olan Dünyanın Sonu’nda (World’s End) iç karartıcı, badanasız bir kiralık odaya taşınmıştı. “Birkaç çiçek almalı ya da bir şeyler dikmeliyim,” diye düşünmüş ve çiçek bakmak üzere dışarı çıkmıştı.¹²

Vitrinde kırmızı, mavi, yeşil ve sarı renkli bir sürü tüy kalemin sergilendiği bir kırtasiyenin önünden geçtim. Bunlardan birkaçı bir vazoda, masamı şenlendirebilirdi. Dükkâna girdim ve bir düzine kadar kalem aldım. O sırada tezgâhta duran siyah müsvedde defterlerini fark ettim. Şimdiki defterler gibi değillerdi. Şimdikilerin iki katı kalınlığında, kalın siyah kapakları parlak, sırt ve köşeleri kırmızı, sayfaları çizgiliydi.

Neden olduğunu bilmiyorum, sanırım görünümleri hoşuma gitmişti, birkaç tane de onlardan aldım. Sevdiğim türden kalem uçlarından, sıradan bir kalemlik, bir şişe mürekkep ve ucuz bir hokka satın aldım. İşte şimdi eski püskü masam o kadar da boş görünmeyecek, diye düşündüm.

Yazmaya doğru atılan bu önemli adım başıboş dolaşmaktan, çirkin bir masayı neşelendirmeye ve kendine ait bir oda yaratmaya duyulan ihtiyaçtan doğmuştu. O defterler Rhys'in sonraları Pearl Adam'a göstereceği defterlerdi.

Rhys'in Ford'la geçirdiği zaman, kendini bir yazar olarak kabul etmesine yardımcı oldu. Yazar olmak için "mutlu bir kadın olma hayalinden vazgeçmesi gerekiyordu. Bundan vazgeçmesini, nihayet ve sonsuza dek sağlayan kişi ise Ford'un ta kendisiydi... Mackenzie ile Julia'da yaşandığı üzere, Ford 'onun kendine dair birtakım elzem illüzyonlarını yok etmişti'."¹³

Bu, aralarındaki ilişkiye dair sert bir yorum, insanların —özellikle de kadınların— sanatları için acı çekmeleri gerektiğine dair mevcut kanıyı sürdürmeye yönelik bir okuma gibi görünüyor. Rhys'in kadınları onun gibi sanatçı karakterler değillerdi; aksine, öyle olmadıkları için acı çekiyorlardı: Onları ayakta tutacak hiçbir şeyleri yoktu. Ayrıca Rhys'in Ford ile ilişkisinin kötüye gitmesinin ardından mutsuz olması, onun sonsuza dek mutsuzluk içinde yaşadığı anlamına gelmiyordu; başından iki evlilik daha geçti ve muhtemelen bu ilişkileri sırasında neşe dolu günler geçirdi. Kendilerini dünyevi zevklere kaptırmış olgun erkeklerin faydalandığı saf bir genç kız olmadığını da unutmayalım; Ford ortaya çıktığı zaman otuz yaşında bir eş ve anneydi. Ford onun hayatında bir dönüm noktasıydı; Julia'nın *Ayrılıktan Sonra*'da Mackenzie'den

önceki ve sonraki hâllerinin birbirinden farklı oluşu gibi, Rhys'in de hayatında Ford'dan öncesi ve sonrası vardı. Yazarın hayatında, doğuştan gelen ıstırabının bir müjdecisi değildi Ford. Daha ziyade, Rhys'in diğer insanlardan telafi edilemez bir şekilde farklı olduğunu ve onlar gibi geçinip gitmekten aciz olduğunu fark etmesinde bir katalizör görevi görmüştü. Bu da hayatında o sıra ne gibi bir mutsuzluk olursa olsun, her seferinde içkiye sığınmasının sebebi gibi geliyor bana.

Rhys'in dünya görüşünde, Virginia Woolf'un deyimiyle bir "bakış farkı" vardı. Kadın karakterlerinin içinde de var bu hâl: Doğru kıyafetleri giyemez ya da doğru şeyleri söyleyemez, sorulara doğru cevapları veremezler; verdikleri bilgiler ya çok fazladır ya yeterinden az ya da yanlış. Şehir nihayet kendimiz olabileceğimiz yegâne yerdir, ancak Paris'te bile, insanların yargılamalarından kaçmanın bir yolu yoktur. Kimimiz, Rhys'in bir Fransız kliniğinde depresyon tedavisi gören ve içeriği belirtilmeyen bir ameliyata girmek üzere bekleyen genç bir İngiliz kadınla ilgili öyküsünde bahsettiği üzere "makinenin dışında" yaşar.¹⁴ Öyküdeki kadın, hemşireleri ve diğer hastaları onlara "bir güç, bir emin olma hâli" veren "makinenin parçaları" olarak görürken, kendisinin buna sahip olmadığına ve diğerlerinin eninde sonunda bunu fark edeceklerine inanmaktadır. Makine her zaman haklıdır ve kırık parçaları eleme gücüne sahiptir: "‘Şuradaki, işte o işe yaramaz,’ diyeceklerdir onun için." Rhys'in 1969 yılında yayımlanan ve savaş zamanı İngiltere'de geçen "I Spy a Stranger" [Bir Yabancıyı Gözetliyorum] isimli öyküsünde ise Laura, hedeflerini yok etmek amacıyla özümseyen makinenin bir parçası olmuştur: "Her şeyde ve herkeste ürkütücü bulduğum mekanik bir hâl vardı. Metro için bilet aldığımda, otobüse bindiğimde, bir mağazaya girdiğimde, diğerleriyle bağlantılı bir insan

gibi değil de diğerleriyle temas hâlinde bir çark dişi gibi hissediyordum kendimi. Beni yok etmeyi hedefleyen bir mekanizmanın içine çekildiğim hissi bende bir takıntı hâlini almıştı.”¹⁵

Rhys’in kadınlarının birlikte olduğu erkekler de epey içindeydi makinenin; sonuçta para ve koruma sağlayıcılar olarak öyle olmaları gerekiyordu. *Ayrılıktan Sonra*’daki Bay Mackenzie, İngiliz ahlak kurallarının temsilcisiydi. Bir zamanlar epey romantik hırsları olan biri olarak tasvir edilmişti. “Bir zamanlar, gençliğinde,” diye yazıyordu Rhys, “ufak bir şiir kitabı yayımlamıştı,” ancak daha sonra, “kendini duygu ve dürtülerin rüzgârına bırakanların her daim mutsuz olduklarını” keşfetmişti.¹⁶ Bu yüzden de “nadiren uzaklaştığı sabit bir haletiruhiye, sabit ahlak kuralları ve davranış biçimleri benimsemişti.” Julia’yı da bu noktaya çekmeye çalışmaktaydı.

Dörtlü’de Ford’u temsil eden karakter Heidler, “Benim sevgili çocuğum,” der usulca, “hayata bakışın ve yaklaşımın öyle katlanılmaz ve yanlış ki herkesin iyiliği için bunu değiştirmelisin.”¹⁷ Kendini dışarıya belli etmemeyi öğrenmelidir. Heidler onu paylaşmaya devam ettikçe, Marya içinden şunları geçirir: “Tıpkı Kraliçe Victoria’nın bir resmi gibi görünüyor.”

Rhys, düşünüldüğünden çok daha komik bir yazardır aslında.

Kurallar, makine, oyun. *Hayata bakışın ve yaklaşımın öyle katlanılmaz ve yanlış ki*. Rhys’in kadını oyunu kurallarına göre oynamayı beceremez; insanlık dışı ve despotik kuralları, üzerine istiflenmiş kuralları reddeder. Etrafında herkes, “Neden geçinip gidemiyor bir türlü?” diye merak eder. Hiç şüphesiz yeteri kadar çaba göstermiyordur. “Geçip git ya da defol,” diye düşünür *Karanlıkta Yolculuk*’ta Anna.¹⁸ İşte ben de öyle hissediyordum; ancak Rhys’in kadınları onları aşağı çeken toplumsal güçten hiçbir

şekilde kaçamaz ve onlara sunulan sınırlı seçeneklerden en kötülerine meyledip dururken, ben Paris'i uymak isteyip de uyamadığım bir yerden kaçıp sığındığım yer olarak görüyordum. Belki de o yüzden Long Island'dan gelen adamla bu kadar çok meşgul oldum: Benimle asla eve dönmeyecek tarzda biriydi o. Onunla flört etmek, ne kadar aşağılayıcı olursa olsun, gerçekten istersem biriyle geçinebileceğimi göstermenin –kime?– bir yoluydu. Ancak bir noktada, kendi kendimi kandırdığımı anladım.

+

Rhys ile Montparnasse sokaklarında dolaşmaya çıktım. Ev ile okul arasındaki sokaklarda mekik dokudum; lokantalarında yemek yedim, beş franka koca bir demlik kahve ve bir o kadar büyük demlikte buharla ısıtılmış süt alıp masada saatlerce vakit geçirebildiğim La Coupole'de oturdum. Arada bir Le Sélect'e gidip, iri yarı tembel kedileriyle oynadım. Nadiren, sırf değişiklik olsun diye rotamı La Rotonde'a çevirdim. Rhys'in kadınlarının bir aperatif için uğrayacakları, ardından hoş bir erkek onlara yemek ısmarlamayı teklif edene dek ikinci ve üçüncüyü içecekleri kafeler. Bir erkeğe nasıl yemek ısmarlatılır bilmiyordum, Barnard'da kazanabileceğiniz bir beceri değildi bu. Onun yerine kafelerde saatlerce oturup defterlerime aceleyle bir şeyler yazıyor, hayatımda olan bitenle ilgili endişelerimi sayfalara döküyordum. Bu adamı merak ettişimin, her kelimesini didik didik edip çözmeye çalışmamın gerçeklerden kaçmanın bir yolu olduğundan şüpheleniyordum. İlişkimiz bitmeye mahkûmdu; o aşağılık herifin tekiydi. Ancak, onu *sevdiğime* karar vermiştim. Kavgama devam edecektim.

Ford da Rhys gibi hevesli bir şehir yürüyüşçüsüydü. Hatta 1904 yılında Londra'dayken geçirdiği sinir krizini yürüyerek iyileştirdiğini söyleyecek kadar ileri götürmüştü işi. Otobiyografisinde, uyuşturucu bağımlılığından perişan olan akıl sağlığına bakarak, Doktor Tebb tarafından kendisine en fazla bir ay ömür biçildiğini anlatıyordu. Eve gidip biraz dinlenmeye çalışacağı yerde Ford dümeni doğrudan Piccadilly Circus'a kırmış, bir buçuk saat boyunca kendi kendine, "Lanet olasıca kaba adam. Bir ay içinde ölmeyeceğim elbette," diye mırıldanarak etrafta yürüyüp durmuştu. Piccadilly etrafındaki trafikle cebelleştiği sırada fiziksel sıkıntıları yok olmuştu: Londra'nın bu son derece sevimsiz bölgesinde yürüyerek, kendisini neredeyse bir güzel *sarsmıştı*.¹⁹

Bu doğaçlama yürüyüş kürü Ford'a şehir üzerine yazmak için ilham verdi. 1905 yılında yayımladığı kitap, *The Soul of London* [Londra'nın Ruhü] kariyerini başlatan yapıt olacaktı. Conrad'ın öğrencisi olan Ford, Londra'nın bilinmezliğini göstermek için bir denizcinin sesine başvurmuştu. "Herkes İngiltere'nin etrafında tekneyle gezebilir ya da gemiyle dünyayı dolaşabilir. Ancak en coşkulu coğrafyacı bile... Londra'nın haritasını ezberine almış değildir. Şüphesiz kimse etrafında gezinmemiştir. İngiltere ufak bir ada, dünya ise diğer gezegenlere kıyasla ölçülemeyecek kadar küçüktür. Ancak Londra uçsuz bucaksızdır." Ford bunu anlamak için belli becerilerin bir araya gelmesi gerektiğini söyler: "duyarlılık, kişilikten bağımsızlık, görebilmek için tek bir şeye odaklanabilmek ve örneklerini soğukkanlılıkla bir araya getirme gücü, duygusuz bir zihne ve mükemmel bir duygudaşlık, 'konu'suyla hayat boyu meşgul olabilmek ve son olarak, doğru kıyaslamalar yapabilmek için diğer şehirlerle ilgili engin bilgi birikimi. Ayrıca hevesli ve temkinli bir zihne, yorulmak nedir bilmeyen bir bede-

ne ve dikkatli bir mizaca sahip olmalıdır.” Bu kişinin, bir başka deyişle *flanör* olması gereklidir.

Ford romancının “bir şeyleri gözlemleyecekse kalabalıkta fark edilmeden ilerleyebilmesi”nin elzem olduğunu söyler. “Romancının ilk öğrenmesi gereken şey”den bahsederken bunun “geri planda durmak” olduğunu söylemiş, “asla unutmaması gereken şeydir bu,” demiştir. Bu da romancı ile kalabalıkların içinde duran ve o kalabalığı gözlemleyen adam olan flanörü aynı hizaya getirir.²⁰ Bu, Rhys gibi bir kadın ya da onun yarattığı kadınlar için imkânsız bir şeydir. Müdavimlerin olan biteni daha rahat seyretmesi için sandalyelerini sokağa doğru çeviren bir kafenin önünden kim fark edilmeden geçip gidebilir? Flanör –ve erkek romancı– kalabalıkta dikkat çekmeden geçip gitme özgürlüğüne sahipken, Rhys’in karakterleri birer eğlence konusu olduklarının acı dolu farkındalığıyla ilerlerler şehirde. Ümitsizce görünmez olmak için uğraşırlar. Tüm paralarını kıyafete yatırıyor olabilirler –astragan kürkleri bir kamuflej malzemesi olabilir– ancak kaçınılmaz surette yakayı ele verir, uzaktan göründükleri kadar güzel olmadıklarını fark ederek hayal kırıklığına uğrayan erkeklerin sarkıntılıklarına maruz kalırlar. Geri planda durmaya çalışırlar fakat bu imkânsızdır. Tanındıklarıyla buluşmaktan kaçınırlar; karşılaşacaklarını bildikleri yapmacık gülümsemelere ve meraklı bakışlara kendilerini hazırlarlar. Yabancı erkekler sokakta Marya ve Sasha’ya, “*Pourquoi êtes-vous si triste?*”^{*} diye sorar ve bu soru her romanda, boruya düşmüş bilye misali yankılanır durur. Sasha bir kafenin tuvaletinde aynadaki aksine bakar ve sorar kendine: “Ne hakkında ağlamak istiyorum?”

Rhys ve Ford, Paris'i yazmanın en iyi yolunun ne olduğuna dair farklı fikirlere sahipti. Ford *The Left Bank* için yazdığı önsözde, Rhys'in öykülerine şehrin fiziksel tasvirlerini eklemeyi kabul etmediğini söyleyip hayıflanmış, "Coğrafi bazı özelliklerinden bile mi bahsetmeyeceksin?" diye sorduğundan bahsetmişti. Ford'un dediğine göre, Rhys buna karşı çıkmakla kalmamış, geri dönüp metne bir şekilde sızmayı başarmış birkaç betimlemeyi de çıkarmıştı. Ford için Paris'i romantikleştirmeyi reddediyordu. Ford, "Onun işi tutku, zorluklar ve duygularlaydı; bunların gerçekleştiği yerler ise ehemmiyetsizdi," diyerek gözlemini aktarmıştı.²¹

Rhys'in öykü ve romanlarını okuyunca insan bu gözleme hak vermekte zorluk çekiyor. Oturduğu koltuktan seyahate çıkmayı sevenleri tatmin etmese de yazdıkları Paris'le doludur, tabii Ford'un istediği şekilde değil. Rhys, Sol Kıyı Paris'inin tanıdık görünüm-lerini ele alır –Saint-Michel Bulvarı, Montparnasse Bulvarı; Seine, rıhtım alanı, bir kafe, bir dükkân– ve onları kahramanlarının duygusal hayatlarından süzerek dönüştürür. *Dörtlü*'de Marya'nın kocası tutuklandığında, Clichy Bulvarı üzerindeki ağaçlar "gülünç derecede ince ve güçsüz, yapraksız dallarıyla yıldızsız geceye doğru" uzanır; şehir ve Marya tek, matemli ve korunmasız kalmış ya da yaşadığı şok Marya'yı bir orman perisine ya da orman perisini şehrin ta kendisine dönüştürmüş gibidir.²² Daha sonra, "evsiz kediler sokağı" olarak adlandırdığı Saint-Jacques Sokağı'ndan yürüyerek aşağı indiği sırada, orada gördüğü kedileri "sinsi sinsi gezinen, sıska, kaçak, kendi hâlinde ama tuhaf biçimde gururlu serseriler" olarak tanımlar.²³ Marya şehri bir obje hâline getirmektense fantastik bir aynaya dönüştürür. O hâlde de yürümek bir tür kendinden kaçma şekli olabilir: Bir sonraki "sisli" günü "yeteri kadar hızlı ilerlediği takdirde onu kovalayan korkunun pençesinden kaçabilecekmiş gibi

sonsuz ve amaçsız bir yürümeye” ayırır.²⁴ Endişelenip durmanın bir faydası olmadığına karar verdiği zaman ise “Paris sokaklarının sonsuz labirentleri” içini “garip bir heyecan” ile doldurur.²⁵

Sasha’nın Montparnasse’ınınca “beni sevenlerin olduğu kafeler ile sevmeyenlerin olduğu kafeler, dostane sokaklar ile dostane olmayan sokaklar, mutlu olabileceğim odalar ile asla mutlu olamayacağım odalar” şeklinde vaatleri olan, oldukça kişisel bir topografyası vardır.²⁶ Tüm romanlar, kadın kahramanların bu kafe ve otellerde yaşadıkları küçük düşürücü olayların ardından yürüdükleri kafeler, oteller ve sokaklarda geçer. Azıcık *lèche-vitrine* (vitrin seyretmek) onlara hedefleyecek bir şey verir: Yeni bir şapka, yeni bir elbise, yeni bir ceket ve ardından her şey iyi olacaktır. Şehrin sokakları birbirine karışabilir ya da sonsuz bir biçimde uzanıp gidebilir, hatta ona Londra’yı anımsatabilir, ancak hepsi içinde tahmin edilemeyen sürprizler taşır. Rhys’in romanlarında umut, bir sonraki köşeyi dönünce ne olacağını asla bilmemektir. Marya ufak tefek ipuçları yakalar; bir adam “Yes! We Have No Bananas”ı çalmaya çalışırken “akordeonundan gelen monoton vızıltıları” işittir. Adamın şarkıyı yüzüne gözüne bulaştırarak çalışı Marya’ya “yıkık dökük parfümeriler, ikinci el kitap satan tezgâhlar, ucuz şapkacılar, şen şakrak boyanmış kadınlar ile yüksek sesli erkeklerin uğradığı barlar ve ebelerin yaşadığı müstemilatlarla dolu dar bir sokağın gölgede kalmış tarafında yürürken hissettiği hüznü hazzın bir benzeri”ni yaşatır.²⁷

Rhys’in kadın kahramanları Paris’in cilalanmış ve fazla gezilip görülmüş yerlerindense girintili çıkıntılı, kaba saba ve ehlileştirilmez kısımlarını tercih eder. Marya kocasının arzusuna karşı gelip, saygın Montparnasse sınırlarını aşarak yan yollara sapar, “birbirleriyle avazı çıktığı kadar bağırarak konuşan kepli erkeklerle dolu,

gramofonun durmaksızın çaldığı ve herkesin Zaza diye çağırıp kemik verdiği, deli gibi havlayan güzel ve beyaz köpeğin barın altında oturduğu” restoran gibi mekânlar keşfettiği, 14. Arondisman’ın 15. ile birleştiği sokaklarda flanözcülüğe çıkar.²⁸ Herkesin geçtiği yollarda dahi pek de *münâsîp* olmayan mekânlara rastlar. Örneğin, herkesin uğrak noktası olan Montparnasse Bulvarı’nda yer alan ve “kısa kesilmiş saçları, uzun bacakları ve yanlarında görülmeye değer yakaları ve inanılmaz kibirli ifadeli partnerleriyle kadınların akın ettiği o gözde mekânlardan olmayan” Café Zanzi-Bar’ı “küçük, yarı yarıya boş ve kalitesiz; örneğin kahve, Rotonde’ dan beş kuruş daha ucuz” bir yer olarak tanımlar. Rhys’in “The Blue Bird” [Mavi Kuş] isimli öyküsünde, ana karakter Le Dôme isimli gözde bir kafeye girer. Hava sıcaktır ve herkes dışarıda oturmaktadır. (“Yüksek sesleri, pejmürde pantolonları, jarse ceketleri, yatıştırıcı el kol hareketleri, engebeli kalçalarıyla genç erkekler ve mağrur bir edayla kremalı kahvelerinin ardında oturan her zamanki beş parasızlar”). O ve eşlikçisi ise kalabalıktan uzak, içeri oturur.²⁹

Tuhaf ve kendine has durumlar neredeyse Rhys’in kadınları da kendilerini orada rahat hisseder. Julia, yürüyüşlerinden birinde “deforme olmuş ayaklar, içi doldurulmuş bir köpek, tilki ya da Ay fotoğrafları sergileyen” bir mağaza vitrinine hayran kalır.³⁰ Seine Sokağı’nda, vitrininde “etrafı leylak renginde kocaman bir spiralle çevrilmiş bir erkek figürünün fotoğrafı” olan, fotoğrafın altında *La vie est un spiral, flottant dans l’espace, que les hommes grimpent et redescendent très, très sérieusement* yazan mağazanın önünde epey vakit geçirir. Hayat, erkeklerin çok ama çok ciddi bir tavırla tırmanıp indiği, uzayda asılı duran bir sarmaldır.³¹ Julia gibi kadınlar dışarıda durup, onların bunu yapmalarını seyreder. Ancak dışarısı hayli yatıştırıcı ve huzur veren bir yer olabilir. Sokaklarda

dolaşan, vitrinlere bakan, belli bir yere varmaya çalışmadan yürüy-en Julia, “dingin ve huzurlu” hisseder kendini. “Bacakları rahatça hareket ediyordu; nemli ve yumuşak hava yüzüne hoşça vuruyordu. İnsanlığın kalanından bağımsız, tarafsız ve kendi içinde tam olduğunu hissediyordu.”³² Rhys’in romanlarının ve anlattıkları kadınların hayatlarının en büyük trajedisi, dışarıda sessiz sedasız durmalarına izin verilmeyişidir; makine bu şekilde çalışmaz çünkü.

+

Rhys bir Sol Kıyı kızıydı, bir zamanlar benim de olduğum gibi. Nehri yalnızca iş ve aşk için geçerdik. Ya da aşka yeltenmek için. Paris Borsası’nın yakınında, 2. Arondisman’daki küçük odasında pek çok geceyi sevgilimle geçirdim. Onun sokağı Quatre Septembre’da, binasının hemen yanında Le Saint-Laurent isminde bir kafe vardı. Yaşadığı yerin hemen yanında ismimin neon ışıklarla parlıyor oluşunu iyiye işaret olarak kabul ediyordum. Yaşanan bütün geceler şimdi birlikte koşturuyor, ilk ve son gece birleşip tek bir gece oluveriyor. O, kırmızı polo yaka bir tişört giymiş ve daire sıcak. Oda arkadaşının Myrtille isimli kedisi (kedinin aksine, kızın ismini unutmuşum) etrafta dolaşüyor. Çaydanlık kaynamış, kupanın içinde bir çay poşeti var: *thé à la menthe*.^{*} Yanında bir kavanoz bal duruyor. Paris’te bir kış gecesi ne zaman nane çayı yapsam, kalmaya karar verdiğim o ilk gecenin anısı, çay poşeti içindeki kurutulmuş nane yaprakları gibi dibe çökerdi. Bir miktar sıcak su ve işte, her şey gün ağarırken bina çatıları ve bacalara yukarıdan bakan, gri renkli kaldırım taşlarıyla döşeli avlunun altı

kat yukarısındaki o odaya dönüyordu. Bina çatılarından avluya baktığım sırada zihnimde Björk'ün bedeninin *kayalara çarpışını* hayal ettiğini anlatan sesini duyabiliyordum. Pencere ağzı öyle geniş açılıyordu ki çatılar ve kaldırım taşları yatak odasının içinde olup bitenin gerçekdışılığından daha hakiki, daha canlı geliyordu insana. Ancak kaldırım taşlarının gerçekliği beni yerimde tutuyor, hızlıca dışarı dönmemi engelliyordu.

Rhys intihar etmedi, buna yeltenmedi bile. Bunun fazla duygusal ve ödlekeçe olduğunu düşünüyordu. Ancak benim yatağımdan çıkmadan bütün gün alkolle kendimi uyuşturmam gibi o da kendini sakinleştiricilerle uyuşturup uçurumun kenarında geziniyordu. Daha ileri gidebileceğimizi kanıtlamak, orada nasıl hissedeceğimizi görmek için kendimizi uçlara sürüklüyorduk. Tırmanışla kazanılabilecek bir bakış açısı yoktu; ne kadar yükselirsek o kadar kuşatılıyordu çevremiz. Fransızların bunun için bir sözleri var: *la joie du malheur*.^{*} Modigliani kadınlı bu kapak, Julia'nın resme bakarken hem mest olduğunu hem de kendini yargılanmış hissettiğini anlattığı paragrafın da olduğu bu kitap için en doğru seçimdi. En fazla hayranlık uyandıran şey, aynı zamanda en acı verici şey olabilir.

Sabahın erken saatlerinde kuşlar şakımaya başladığı sırada o yüzünü duvara dönmüş, ben de ona sarılmış hâlde dar yatağımızda yatarken düşüncelerimin başıboş gezinmesine izin verirdim. Burada, bu gri sabahta, beni istemeyen ama gitmeme de razı gelmeyen bu adamla ne yapıyordum?

O günlerde Björk'ü, özellikle de korunduğunu hissetmeyi dilediği o şarkısını çok dinledim. Yirmi yaşımıdayken en çok istediğim

şey buydu: Kendini güvensiz hissetmenin nasıl bir şey olduğunu bir defa görmüşken, yeniden güvende hissedebilmek. Bu makine adamın beni çileden çıkarmasına izin veriyordum: Onu geri püskürtmeyi, ayağa kalkmayı ve pencereden uzaklaşmayı öğrenmem gerekiyordu.

+

Bunların hepsini neredeyse on yıl sonra, Paris'te bir üniversitenin edebiyat kürsüsünde yurtdışı eğitim programında öğretim üyesi olduğum dönemde sınıfta *Günaydın Geceyarısı*'nı işlediğimiz sırada hatırladım. Öğrenciler bir zamanlar benim de yaptığım gibi, Sasha'nın içinde bulunduğu kötü durumlarla kendi mutsuzluklarının kaynağını özdeşleştiriyor, istediği şeyi elde edebilmek için ne demesi gerektiğini bilmeyen hatta kendisi bile ne istediğini tam olarak bilmeyen bu yirmi yaşındaki kız ile yakınlık kuruyorlardı. Yirmilikler –Paris sokaklarında anlam arayarak dolaşan türleri– deneyime açtır, ancak henüz kendilerini korumayı öğrenmemişlerdir. Sırf kendilerini nasıl hissedeceklerini görmek, belki de ne kadar güçlü olduklarını anlamak için umutsuzluğa bodoslama dalarlar.

Bir hafta sonra üniversite psikoloğu ile karşılaştım. “Suçlu senmişsin!” dedi beni görünce. “Geçen hafta öğrencilere Jean Rhys okutan senmişsin.” “Evet,” dedim temkinli bir ses tonuyla. “Neden?” “Öğrencilerinden dördü, o kitaptan ötürü mahvolmuş hâlde bana geldi!” Çalışma saatlerim içinde beni görmeye ofise gelen birkaç öğrencim de olmuştu. Sınıfın en enerjiklerinden biri, havalı bir Gallatin mezunu olan çocuk kendini kitapla öylesine özdeşleştirmişti ki elindeki kitabı havada sallayarak, “Ben Jean Rhys'im!” buyurmuştu. Duygusal ilişkilerinde zor bir dönemden

geçiyor ve bir daha mutlu olabilmek için yapabileceği hiçbir şey olmadığından endişeleniyordu. Evden bu denli uzakken böylesine harap hâlde olmanın hem çok yalnızlaştırıcı hem de büyüleyici olduğunu söyledi. Bir başkası geldiğinde gözyaşları içindeydi. Erkek arkadaşı tarafından aldatılmıştı. Çocuk kızın kendisini çirkin ve sıkıcı biriymiş gibi hissetmesine yol açıyordu.

Bu açıdan yirmi yaş da kırk yaş gibidir. Kaybettiğimiz kişi her zaman, bizi isteyecek son kişiymiş gibi gelir bize. Henüz yüzümüze çizgiler, saçlarımıza beyazlar düşmemişse de uçurumun kenarından bakarız. Ama yirmi yaşındayken, bir şeylerin daha ne kadar umutsuz hâle gelebileceğini kestiremeyiz.

“Beni, onun sevdiği gibi seven biriyle bir daha karşılaşamayacağım,” dedi öğrencim. *Bunun için Tanrı’ya şükürler olsun*, demek için kendimi zor tuttum.

Northern Hattı'ndan Tottenham Court Yolu İstasyonu'na doğru, Tottenham Court Yolu'nu çık, Carphone Deposu'nu geç, Boots'u geç, devasa Pret'i geç (Londra'da herhangi bir yerde, İngiltere'nin herhangi bir yerinde olabilirdin), sağda Bedford Bulvarı'na, buradan sonrasını tahmin etmek güç

LONDRA

BLOOMSBURY

“Başlı başına, çekici ve kışkırtıcı olan Londra, zahmetsizce bir oyun & bir öykü & bir şiir verir bana, caddeler boyunca yürüyüş yapma fırsatından bahsetmiyorum bile.”

— Virginia Woolf, *Günlükler*, 31 Mayıs 1928

Bloomsbury Caddesi’nde duruyorum ama Google Maps’e soracak olursanız buranın ismi Bedford Meydanı.

Blackberry’nin ufak kare ekranında birbirini kesen sarı Londra sokaklarını incelerken “haritada ara”ya tıklıyorum. “Bloomsbury Caddesi” yazıyorum. Arama kutucuğu bana alternatifler sunuyor. “Bloomsbury Yolu mu demek istediniz? Yoksa Bloomsbury Meydanı mı?” diye soruyor. Yardımcı olmak istiyor. Ama olmuyor. Bir köşede göz kırpan mavi noktacık, tüm açıklamalara karşın, peşinde olduğum yerin üzerinde değil. Olduğum yer ile olmam gereken yer arasındaki mesafeyi daraltamıyorum çünkü haritanın olduğumu sandığı yerde değilim. Peki ya ben olduğumu sandığımı yerde değilsem? Neredeyim ben? Al sana akıllı telefon vesilesiyle varoluş krizi. Oxford Caddesi nereye kayboldu? Kuzey

ne tarafta kaldı? Ben dönüp durdukça, telefondaki harita ve ar-
dımda kalan sokaklar birbirlerinden neredeyse aynı isim altında
çoğalarak ayrılmaya başlıyor: Bedford Meydanı, Bedford Bulvarı,
Bedford Court Köşkü. İşte bu nedenle şimdi Bloomsbury Bedford
Sokağı Meydanı Yolu'nda, aşırı uyanık bir kafa karışıklığı içinde
duruyorum. En ufak ipucu dahi anlamlı geliyor, ancak ne anlama
geldiğini bilmenin imkânı yok. Virginia Woolf'un 1922 yılında
Memoir Club'da arkadaşlarına, "Bloomsbury nerede sona erer?
Bloomsbury nedir? Mesela Bedford Meydanı'nı kapsar mı?" diye
sorduğu meşhur konuşmasını düşünüyorum.¹ Söyleyebileceğim
kadarıyla Bloomsbury'nin tamamı, oradan hiçbir kaçış yokmuş
gibi, Bedford Meydanı'nın içinde kalıyor.

Burası bildiğimi düşündüğüm bir mahalleydi. Tottenham
Court Yolu'ndan defalarca yürüyüp geçmişliğim var. Ancak bu-
gün beklemediğim kadar çok yol çalışmasına rastlayıp afalladım.
Şehrin oldukça derinlerine, bağırsaklarına bir şeyler inşa ediyor-
lar ve burada, derinin üzerinde alışılmış her şey deforme olmuş
hâlde. Sola dönüp Pekin şehir merkezine varmış dahi olabilirim.

Senato Binası'ndaki konferansa yetişmem gerekiyor. Doğru
olduğunu anladığım yöne doğru az daha yürüyorum. Hiçbir şey
gözüme tanıdık gelmiyor. Bir inşaat işçisine Malet Sokağı'nı bi-
lip bilmediğini soruyorum. Bu civarı şekillendirdiğine göre, bir
harita kadar yer yön duygusu olduğunu farz ediyorum. "Malet
mi?" diye soruyor. Heceliyorum. Bilmiyor. "Şu anda bulundu-
ğumuz sokağın adı nedir?" diye soruyorum. Bilmiyor. Yolun
sonundaki yeşillik alanı işaret ediyorum. "Orası, orası Russell
Meydanı mı?" "Neden herkes bana Russell'in nerede olduğunu
soruyor?" diye cevaplıyor beni. Adama teşekkür ediyor ve onu
işile baş başa bırakıyorum.

Konferans on dakika sonra başlayacak ve iyi bir izlenim bırakmam gerekiyor. Doktoramı yeni tamamladım, bu ekonomide göz korkutucu görünen iş piyasasına atılmak üzereyim ve ilk günden geç kalan kız olmak istemiyorum. Bir aksamaya neden olamam. Lütfen dikkat çekmeden sessizce girmeme izin verin. Neden biraz daha erken gelmedim ki? Ya da Londra rehberimi yanıma almadım? *Neden bu kadar çok kayboluyorum?*

Bir anda aklıma esiyor ya da içime doğuyor, sola dönüyorum ve kendimi doğrudan Senato Binası'nın karşısında buluyorum.

+

Bir zamanlar Londra'da her yerden daha iyi bildiğim muhitte, Bloomsbury'de kaybolmam komik. Paris'e taşındığım 2004 yazından önce Londra'ya ayak basmamıştım. Büyüdüğü yer olan Kensington'dan Bloomsbury'e taşınmasının 100. yıldönümünde Virginia Woolf'u anmak üzere düzenlenen konferansa katılmak üzere şehirdeydim. Babalarının ölümünden sonra Woolf ve kardeşleri, Hyde Park Gate 22 numaradaki aile evlerini bırakıp, o zamanlar için ilginç bir mahalle seçimi yaparak yeni bir hayata başlamıştı. Woolf, Bloomsbury'de yaşamaya (kocasının onu banliyöde yaşamaya ikna ettiği on yıl haricinde) ölümünden önceki döneme dek devam etmişti; ayakta tutan, ilham veren ve kalemini mürekkebe daldırmasını sağlayan bir mahalleydi onunki. Zaman içinde otele dönüştürülmüş, kat aralarındaki merdiven sahanlıklarında paylaşımlı banyoları olan –odalarında lavabo ve bir çaydanlık olan, nezaket içinde yıpranmış İngiliz müessesesi tarzında– bir dizi teraslı evin bulunduğu Gower Caddesi'nde kalıyordum. Orada kendimi, örneğin Elizabeth Bowen'in *To the North*'undaki

Emmeline gibi, 1920'lerde kiralık odasında yaşayan özgür, bekâr ve genç bir kadın olarak hayal edebiliyordum.

Aylardan hazırandı (hayat, Londra, Haziran'da bu an) ve Londra 1999 yılının Ocak ayındaki, bana hayatım boyunca geçirdiğim en kötü bronşiti yaşıtan ilk Londra ziyaretimden farklı olamazdı. O seyahatten hafızamda kalan, rotası Trafalgar Meydanı, Piccadilly Circus ve Madame Tussaud's gibi yerlerden oluşan içler acısı bir turist olduğum zamanları düşündüğümde bana moral veren Bloomsbury olmuştu. Paris'e dönen Eurostar trenine nefretle ve iğrenerek bindiğimi hatırlıyorum. "Bir insan neden kalkıp Londra'ya gider ki?" yazmıştım günlüğüme. Ancak 2004 Haziran'ı, Londra'nın ilk defa etek uçlarını kaldırıp, biçimli bileklerini azıcık da olsa gösterdiği zamandı. Ah, diye geçirmiştim içimden, sanırım şimdi anlıyorum. İkinci el kitaplar satan bir kitapçıdan bir pounda Penguin Classics'in yıpranmış birkaç turuncu kitabını seçmiştim; bir pub'ın dışındaki piknik masalarından birine oturup, ilk Pimms'imi yudumlamıştım. Pret'ten çeşitli hazır yemekler alıp Russell Square'de, benimle birlikte aynı şeyi yapan ve dışarıdan bakan gözlerimle şehirlerinin keyfini süren Londralılar olduğunu düşündüğüm ama aynı zamanda Londra'yı ikinci defa ziyaret eden ve benim gibi şehrin güzelliklerini keşfetmeye çalışan Amerikalılar olabileceklerini de tahmin ettiğim insanlarla birlikte, bir parça güneşin altında piknik yapmıştım.

Londra'yı Woolf'un gördüğü gibi görmek istedim ve onun kaldığı farklı adreslerin izini sürmek üzere hazırlandım. 1924 yılından 1939'a dek yaşadığı Tavistock Meydanı'nda dolandım. Merkezdeki parkta Woolf'un pek de beğenmediğim bronz büstüne rastladım; sonradan onun katıldığı konferansı düzenleyen grup tarafından oraya yerleştirildiğini öğrenecektim. Bronz büstün

yüzeyinde çiçek hastalığı geçirmiş birininkine benzer izler vardı; yamru yumruydı ve Woolf'un yüzü elli beş değil de yüz yaşına dek yaşamış gibi pul pul olmuştu. Zihnimde onu sert bronz yerine yumuşak teni ve saçlarıyla, büyük bir yazarın dışavurumcu bir fikirle biçimlendirilmiş hâliyle resmettim ve giydiği ayakkabıları merak ettim. (Büstlerin ayakkabıları olmaz.) Burası Woolf'un en uzun süre yaşadığı Bloomsbury Meydanı'ydı; romanlarının pek çoğunun yazıldığı yerd. Daireler çizerek dolaştım ancak bir türlü evinin olduğu binayı bulamadım. Adresin 52 numara olduğunu hatırlıyor, o evin savaş sırasında bombalandığını biliyordum, ancak evin artık tuğla ile camdan bir binası ve kurumsal, belli belirsiz bir hastane havası olan Tavistock Oteli tarafından işgal edildiğini fark etmemiştim. Düz tuğlalarla örülü binanın karşısında durmuş düşünürken, Woolf'un hayatından milyonlarca an, onları bir an için yaşayan benmişim gibi zihnime akın ediverdi: Woolf 1920'lerin ortasında bir gün meydanın etrafında yürüyor ve daha sonraları "muazzam istemsiz bir akın" olarak nitelendireceği şekilde *To the Lighthouse* (*Deniz Feneri*) üzerine düşünüyor.² Bedford Sıraevleri'nde (ya da Yeri? Ya da Meydanı?) buldukları dairenin eşyalı olması bir yana (Woolf'ların hâlihazırda kendi eşyaları vardı) müsait de olmayışı, ona bunun Londra'nın en iyi dairesi olduğunu düşündürüyor.³ 1930'da Oxford Sokağı'nda yürürken kavga eden, bir şeyler için mücadele eden, "birbirini kaldırımdan aşağı iten" insanları gözlemliyor. "Yaşlı, şapkasız adamlar; bir otomobil kazası; vesaire," derken "Londra'da yalnız başına yürümek istirahatlerin en büyüğü," diye not düşüyor.⁴ TLS için E. V. Lucas'a dair kaleme aldığı eleştiri yazısında "Kişisel anlamda, şehirdeki her sokak için bir cilt okumaya istekli olmalı ve çok daha fazlasını istemeliyiz diye düşünüyorum," diyor.⁵ 1925 yılında günlüğüne

“Yaz aylarının başında Londra hayatını seviyorum; sokaklarda aylak aylak gezinmeyi ve meydana dadanmayı,” diye yazıyor.⁶ *The Years*’ta (*Yıllar*) Peggy 1918’deki bombalamaları hatırlar ve kendi kendine “Her sokak köşesindeki her posterde Ölüm vardı; veya daha da kötüsü – tiranlık, vahşet, işkence, uygarlığın yok oluşu, özgürlüğün sonu. Biz burada sadece, tahrip olacak bir yaprağın altına sığınıyoruz,” diye düşünür. Ardından 1940 yılında Tavistock Meydanı’nda yürüyüp, evlerinin bombalandıktan sonra kalan iskeletine bakakalır. “Bodrum katı enkaz altında. Yalnızca eski hasır sandalyenin kalıntıları (Fitzroy Meydanı günlerinde alınmıştı) ve Penmans’ın kiralık levhası görülüyor. Onun dışında tuğlalar ve ahşap parçaları. Bitişikteki evin cam kapısı. Çalışma odamın duvarının bir parçası ayakta kalmış görüyorum: Pek çok kitap yazdığım odanın geri kalanı enkaz hâlinde. Pek çok gecemizi geçirdiğimiz, pek çok parti verdiğimiz bu yer artık açık havada.”⁷

Woolf, 1940 ve 1941 yılları boyunca Leonard ile birlikte çoğunlukla Sussex’te yaşadı; yine de şehre gelebildiği kadar sık geliyor, yıkıntıların arasında yürüyor ve yaşadığı yerleri ziyaret ediyordu. Ethyl Smyth’e, “Hayatımın tutkusunu, enkaza dönmüş Londra şehrini o hâlde görmek yüreğimi paramparça etti,” yazdı.⁸ “Ölü bir şehre benzediğini” söyledi. Ethel’e, “Chancery Yolu ile şehir arasındaki belli ara sokaklar ve avlular için senin de belli hislerin var mı?” diye sorarken duygusallaştı.⁹ Ardından, 1941 yılı Şubat ayında, günlüğünde “çok uzun zamandır” yürüyüşe çıkmadığından yakındı ve pek de tesadüf eseri olmasa gerek, aynı gün yazdığı günlük yazısında, “Bana yoğun bir haz yaşatan o cümleleri bir daha yazabilecek miyim?” diyerek endişesini dile getirdi.¹⁰ Bir ay sonra, ceplerinde taşlarla Ouse Nehri’ne girdi.¹¹



Londra ziyaretimden bir yıl sonra, yazı Paris'teki dairemde geçirirken aynı meydanın bombalandığı haberini aldım. *Guardian*'da Ian McEwan, "Londra bir anda değişeceğı, bir sabah meydana gelmiş olayın ardından masumiyetini yitireceğı benzemiyor. [...] Geçmişte ne badireler atlattı," diye yazdı.¹² Atıfta bulunduğu şehir, elbette, 2001 yılına dek hiç saldırıya uğramamış şehrim New York'tu. Öte yandan Londra, savaşlar görmüş geçirmişti. Bu da onlardan biriydi. McEwan Londralıların hâlâ huzursuz olduğunu eklemişti; bilmek istiyorlardı: Metroya, otobüse binmek güvenli mi? Hükümet bu güvenliği temin etmek için devreye girecekti. Ancak merak ediyordu McEwan; "Leviathan'a ne kadar güç verecek, bizden güvenliğimiz karşılığında özgürlüğümüzün ne kadarı istenecek?"

Bu, pek çoğumuzun gönlünün elvermediğı bir takas.

Saldırının ardından aylar boyunca Manhattan sokaklarında tanklar vardı ve bugün dahi tren istasyonlarında makineli tüfekli timler dolaşüyor. Bugün, *Charlie Hebdo* ve Hyper Cacher saldırılarından sonra, Paris'te yaşadığım apartmanın önünde sekiz silahlı koruma yan binadaki Musevi okulunu korumak için beklemekte.

Ve bu, hayatın bir parçası oluyor.¹³



O yazın ardından, parklarında oturmak, British Museum'a, London Review Bookshop ya da Persephone Books'a uğramak, British Library'de geçen uzun bir günün ardından arkadaşlarımla Çin yemeğı yemek için Bloomsbury'yi düzenli olarak ziyaret ettim. O yüzden yolumu tamamen kaybetmem çok garipti. Konferansın

ardından odama döndüğümde gözlerimi kısarak rehberimi inceledim ve ertesi sabah aynı hataya düşmemek için Bedford'ları işaretlemeye çalıştım. O esnada, etraftaki her şeyin Bedford Dükü olan Russell ailesinin mülkiyetindeki Bedford Arazisi'nin bir parçası olduğu ortaya çıktı. Etraftaki tüm meydanlar onlara aitti: Bedford Meydanı, Bloomsbury Meydanı, Gordon Meydanı, Russell Meydanı, Tavistock Meydanı, Torrington Meydanı ve Woburn Meydanı. Her meydan esasında Bedford Meydanı'ydı. Ve her meydana, Bloomsbury Grubu'nun çeşitli üyelerinin eskiden oturduğu yerleri gösteren, bulundurulması zorunlu mavi tabelalar vardı. Gordon Meydanı'ndaki şöyle yazar örneğin: *



(İng.) Burada ve komşu evlerde 20. yüzyılın ilk yarısında aralarında Virginia Woolf, Clive Bell ve Strachey'lerin de olduğu Bloomsburg Grubu'nun üyeleri yaşamıştır. (ç. n.)

Roger Fry, John Maynard Keynes ve E. M. Forster'ın da dahil olduğu bu gayriresmî cemiyet, özellikle de bir gece Lytton Strachey'nin Vanessa'nın elbisesi üzerindeki beyaz lekeyi işaret ederek "Meni?" diye sormasıyla yıllardır korunan resmiyeti kırdığı gecenin ardından Woolf'un şehrin bu kısmında keşfettiği özgürlük için bir araç hâline gelmişti. Yaşadığı şoku atlattıktan sonra Woolf, "Artık Gordon Meydanı, 46 numarada söyleyemeyeceğimiz, yapamayacağımız hiçbir şey kalmamıştı," yazmıştı.¹⁴ Söylentiye göre Dorothy Parker haklarında "Meydanlarda yaşadılar, beyhude resimler yaptılar, aşk üçgenleri kurdular,"* demişti. Ancak onlar Bloomsbury Grubu bir araya gelmeden evvel de kendine has fikirleri olan, eğitilmiş ve sanata yatkın, birbirinden tamamen farklı insanlardı. Her ne kadar bir zamanlar kibar ve burjuva bir muhit olsa da Bloomsbury 20. yüzyılın başlarında gözden düşmeye başladı ve çevrede saygıdeğer bir sosyete hanımefendisinden çok genç bir kâtiple karşılaşmanız daha olası hâle geldi. Bayan Stephen gibi genç hanımların mecbur kalmadıkları sürece yerleşecekleri bir yer olmadığı muhakkaktı. Tarihsel ve edebi anlamda son derece derinlikli olan bu mahalle, bana da zamanında Woolf'a geldiği kadar cazip geliyordu. British Museum, bir zamanlar meşhur duvar resimleri ve mobilyalarıyla tüm siyasal dönemlerde değerli görülen şeylere uzun yıllar ev sahipliği yapmış Montague House'un bulunduğu yere inşa edilmişti. Russell Meydanı, Thackeray'ın (Thackeray evlilik yoluyla Woolf'la akraba olmuştu; Leslie Stephen'in ilk eşi, romanının kızıydı) *Vanity Fair* (*Gurur Dünyası*) romanındaki Sedley ve Osborne'larına ev sahipliği yapmıştı. 1879 yılında yayımlanan ve

(İng.) "They lived in squares, painted in circles, and loved in triangles," cümlesinin orijinalinde squares, circles ve triangles (kareler, daireler ve üçgenler) gibi birden fazla anlamı olan sözcükler kullanılarak bir kelime oyunu yapılıyor. (y. n.)

üvey erkek kardeşi George'un on dördüncü yaş gününde Woolf'a armağan ettiği *Walks in London*'ın [Londra'da Yürüyüşler] yazarı Augustus J. C. Hare'e göre, Bloomsbury ismi, "De Blemontes, Blemunds ya da Blemonts" malikânelerinin 13. yüzyıldaki ismi olan "Blemundsbury" kelimesinin yozlaşmasıyla şimdiki telaffuzuna kavuşmuştu.¹⁵ O civardaki her şey "düke ait ihtişamın hatırasını yaşatmaktadır." Örneğin Howland Sokağı ile Streatham Sokağı, "1696 yılında ikinci dük ile Streatham'lı John Howland'ın kızının evliliklerini" kayıt altına almak, "1778-86 tarihleri arasında inşa edilen Gower Sokağı ile Keppel Sokağı, 1756 yılında İrlanda Kraliyet Temsilcisi olmuş oğlunun" anısını yaşatmak için yapılmıştı. Gordon ve Torrington Meydanları ailenin yaptığı başka evlilikleri işaret ediyordu. Ve Bedford Meydanı yakınlarında tamamen kaybolduğum gün durduğum yere pek uzak olmayan 6 numara, 1809 ile 1815 yılları arasında Lord Elron'un yaşadığı ve Hare'in anlattığına göre Prens Vekili'nin "arkadaşı budala Jekyll için, kadro açığı olan yargıç yardımcılığı pozisyonunu ellerinden çekip aldığı" evdi.¹⁶

Bloomsbury'ye taşınmaları biraz da Vanessa sayesinde oldu; Virginia son sinir krizi ve intihar teşebbüsünün ardından kırsalda sağlığını yeniden toparlamaya çalışırken eski evi toparladı, onlara yeni bir yer buldu ve taşınmayı ayarladı. "Gordon Meydanı 46 numara böyle var oldu," yazmıştı Woolf, sanki Vanessa binayı kendi başına inşa etmiş gibi. Bloomsbury üyelerinin kendilerine has otobiyografik öyküleri paylaştıkları Memoirs Club'daki resmî olmayan toplantılardan birinde sunduğu makalesinde Virginia, Gordon Meydanı'ndaki eviyle Kensington'daki çocukluk evini iki defa karşılaştırır. Anlaşılan o ki birinden söz ederken diğerinden bahsetmemek onun için mümkün olmamış. Woolf "eski

Bloomsbury’de Hyde Park Gate” 22 numaranın “gölge”sinin Bloomsbury üzerine düştüğünü yazar. “Eğer önceden Hyde Park Gate, 22 numara olmasaydı Gordon Meydanı, 46 numaranın bir anlamı olmazdı” ve hiç şüphe yok ki Hyde Park Gate yazarın sonraları sürdürdüğü özgür ruhlu hayattan ötürü Woolf’un zihninde karartılmıştı.¹⁷ Bloomsbury “dünyadaki en güzel, en heyecan verici, en romantik yer” gibi görünüyordu.¹⁸ Hyde Park Gate’in etrafında boğuk, korunaklı bir hava vardı, ancak Bloomsbury’de trafiğin “gürlemesi”ni duyuyor, sokakta Tanrı’nın yarattıklarıyla karşılaşılıyordu: “Yaşlı tipler, meymenetsiz, garip tipler sinsice süzülüyorlardı pencerelerimizin önünden.”¹⁹

Bloomsbury civarı gözden düşmeye başlayınca kiralara daha karşılanabilir oldu ve bu da bölgeye umutsuzca fakir olanları olmasa da düşkün kibarları çekti; bir sürü kiralık oda, genç bekâr çalışan kadınların da evi hâline geldi.²⁰ Jean Rhys 1917 yılında Torrington Meydanı’nda, “çorbanın içinde saçlar”ın yüzdüğü, “cereyanlı, kirli ve rezil” ancak yine de “rahat, sıcak, *eğlenceli*” bulunduğu ucuz bir pansiyonda yaşamıştı.²¹ Yerel gazeteler özellikle genç kadınlar için oda ilanlarıyla doluydu ve onlara yardım amaçlı finanse edilmiş, “genellikle hayırseverler tarafından işletilen, kadınların kişiye özel yatak odalarında kaldığı ama yemek ve oturma alanlarının herkesin kullanımına açık olduğu” pansiyonlar vardı.²² O dönemin popüler yazarlarından Thomas Burke, bu yerlerin “bir çeşit kederli genelev yuvası” olduğunu iddia etmişti.²³ Oy kullanma hakkı isteyen kadınlarla da yakından bağlantılı olduğundan siyasi reformcular tarafından kötülük yuvası olarak da görülüyordu bu pansiyonlar. Woolf, Bloomsbury’ye taşınırken süfrajeterler de yürüyüşlerine başlamıştı ve Russell Meydanı’nda yer alan Kadınların Sosyal ve Politik Birliği ile Gower Sokağı’ndaki Kadınların Oy Hakkı için

Ulusal Birlik de dahil olmak üzere pek çok örgütün ana merkezi oradaydı. 1919 yılında Woolf, romanı *Night and Day*'de (*Gece ve Gündüz*) feminist aktivist karakteri Mary Datchet'i bir Bloomsbury pansiyonuna yerleştirecekti. Barbara Green buna dair şöyle yazar: "Virginia Woolf'un kadınları sokakta yürümeye teşvik edip etmediği tartışılabilir, çünkü ilk yürüyüşe geçenler süfrajeterlerdi."²⁴

Bugün, Stephen kardeşler için oraya taşınmanın ne anlama geldiğini hayal etmek güç; günümüzde varlıklı insanların şehrin salaş yerlerinde kelep bir yer aramasına zaten alışkınız. Woolf o dönem günlüğüne, ev aradıkları sırada kayınbiraderinin o mahalle için "o kadar kötü ki kimseyi misafirlige ya da akşam yemeğine çağırmamalıyız," dediğini not düşmüş.²⁵ Ancak Woolf için orası farklı bir ekosistemdi; Viktoryen ailesinin yaşadığı semtte hissedilen "şark hüznü" ve acı sular, Bloomsbury meydanlarında dizili ıslıl ıslıl, temiz, Gürcü teraslı evlerle değiş tokuş edilebilirdi. Woolf Bloomsbury'de ailesinin, Evin Meleği olan annesi ve o Saygın Viktoryen babasının koruma kalkanından sıyrıldı. "Phyllis ve Rosamond" isimli ilk kısa öyküsü, Bloomsbury'de yaşayan sanatsal ikizleri, Tristam kız kardeşleri, ziyarete giden ve orada karşılaştıkları mimari güzellikler karşısında "Belgravia ve Güney Kensington"ın kusursuz sıraevleri'nde "alçıdan ön cepheler" in ardında bir hayat geçirmeye mahkûm olduklarını fark eden Virginia ve Vanessa model alınarak yaratıldıkları aşikâr iki genç hanımla ilgiliydi. Phyllis, "Alan vardı ve özgürlük; Strand'ın gürültüsü ve ihtişamı içinde, alçıların ve sütunların onu büsbütün koruduğu dünyanın yaşayan gerçekliklerini okuduğu" o sıraevleri Bloomsbury'nin "büyük, sükûnetli meydanları"yla değiş tokuş etmek ister.²⁶

"Phyllis ve Rosamond" da, kurgulanmış görüntüsünün içinde Kensington'da hayatın "insanlarının ağırbaşlı çirkinliklerine

uyması için çirkin bir biçimde geliştirilmiş” olduğunu öne sürer Woolf.²⁷ Bloomsbury’de ise bu biçimleri kendileri yeniden düzenleyebilirlerdi; Bloomsbury Grubu’nun neredeyse on yıl sonra kuracağı ve postempresyonizm etkileri taşıyan mobilya, tekstil ürünleri ve seramik tasarımlarının üretime döküldüğü Omega Seminerleri bunu yapabileceklerini kanıtlar nitelikteydi. Stephen kardeşler evlerine yerleştikleri sırada Woolf hayatlarının farklı, asi, kendine has olmasına karar verdiklerini anımsadı. Memoir Club’da da paylaştığı üzere, “tecrübe ve yenilikler”le doluydular. “Kumaş peçeteler olmadan yaşayacaktık, onun yerine (büyük miktarda) Bromo’muz olacaktı; resim yapacak, yazı yazacak, saat dokuzda çay içmek yerine yemekten sonra kahve içecektik. Her şey yeni olacaktı; her şey farklı olacaktı. Her şey deneme aşamasındaydı.” (Bromo’yu Edward dönemine ait bir çeşit kâğıt mutfak havlusu olarak hayal ediyor ve bunu inanılması güç fakat komik buluyorum.) Küçük Ginny odasını yeniden düzenlemenin keyfini keşfetti ve günlüğüne oda “beğenisine uygun hâle” gelene dek eşyalarının yerini değiştirip durduğunu yazdı.²⁸

İşte böylece, yıllar sonra Memoir Club’da, “Bloomsbury nerede sona erer? Bloomsbury nedir?” diye sormuştu. Woolf için Bloomsbury yalnızca coğrafi anlamda bir semt değil, soyut bir varlık, yaratıcılık, bohemlik ve özgürlüğe dair bir fikirdi. Nerede sonlanmış, nerede başlamıştı? Bu kadar çok özgürlükle ne üretelebilirdi: Kumaş peçete kullanmamaktan başka nelere kadirdi?

1905 yılının kış aylarında Bloomsbury’nin krokisinin ana hatlarını takip ederek bu özgürlüğe bir şekil verdi.

İlerleyen yaşlarında 20. yüzyıl edebiyatının belki de en büyük flanözünü, (Rachel Bowlby'nin dikkat çektiği üzere "yol boyunca oyalanıp, vakit öldüren") kadın kahramanı Mrs. Dalloway'i yaratacaktı.²⁹ Romanda Mrs. Dalloway'in dudaklarından dökülen ilk kelimeler şunlardı: "Londra'da yürümeye bayılıyorum," dedi Mrs. Dalloway, 'yazlıkta yürüyüşe çıkmaktan çok daha güzel aslında.'" Woolf için şehirde tek başına yürüyebilmek o zamana dek hayal edemediği bir özgürlüktü ve bu hareket profesyonel bir yazar olmasına yardımcı olurken, ona yazacak konular da verdi. Sokak ona ihtiyacı olan her şeyi sağladı. Şehirde yürüdükçe olayları kafasında yeniden yazabiliyordu; etrafında gördüğü hayat ona "benim tarafımdan kendiyile eşdeğer diline aktarılacak uçsuz bucaksız, ışıık geçirmez bir kütle" gibi görünüyordu.³⁰ Gördüğü insanları merak etmek, kâğıt üzerinde "hayatın kendisini" nasıl temsil edeceğini düşünmek onu edebiyat projelerinde ilerletti. Ve bunu yapmak için, her seferinde "hayatının tutkusu" olan şehre döndü. Sokakların gürültüsünün bir tür lisan olduğunu düşündü, zaman zaman durup dinleyebileceği ve yakalamaya çalışacağı bir lisan.³¹ *The Waves*'te (*Dalgalar*), bu şu hâle geldi: "Sevgililerin kullandığı türden küçücük bir dili, kaldırımlarda ayakların sürüklenmesi gibi kırık dökük sözcükleri, kendini açıklamayan sözcükleri özlemeye başlıyorum."³² Londra'nın gürültüsü ve karmaşası, hayatın kalp atışlarının ta kendisiydi.

Günlüklerinde, romanlarında, denemelerinde ve aynı şekilde mektuplarında, Woolf özellikle de sokaklardaki kadınları fark ederek şehirle yakın ilişkiler kuruyordu. Bunu *A Room of One's Own*'da (*Kendine Ait Bir Oda*) kabul eder:

Mary Carmichael'a, sanki yanımdaymışçasına, bu sonsuz karanlık yaşamların tümü kaleme alınmayı bekliyor,

dedim ve hayalimde Londra sokaklarında gezinerek, ister köşe başlarında, tombul parmaklarına yüzükler gömülü elleri kalçalarında, Shakespeare'in sözcüklerinin canlılığı anımsatan el kol hareketleriyle konuşan kadınlardan; ister menekşe satıcısı, kibrit satıcısı ve kapı ağızlarına yerleşmiş yaşlı kadınlardan ya da yüzleri güneşteki ve bulutlardaki dalgalanmalar benzeri, kadınların ve erkeklerin gelişlerini ve vitrinlerin titreyen ışıklarını haber veren başıboş gezinen kızlardan gelsin, hiçbir yere yazılmamış yaşamların birikiminin ve dilsizliğinin baskısını hissettim. Meşaleni sımsıkı elinde tutarak bütün bunları araştırmam gerek, dedim Mary Carmichael'a.³³

Woolf dramatik olaylar bulmak için sokakları keşfetmiş, kitaplarını yürürken, alışveriş yaparken, çalışırken, öylece dururken gözlemlediği insanlarla doldurmuştu. Özellikle de kadınlarla: Trende karşısında oturan kadına dair tuttuğu karakter taslağının yanına, "Bütün romanlar karşı köşede oturan yaşlı bir kadınla başlar," diye not almıştı.³⁴ Bir mağazada gördüğü kızla ilgili ise "Napolyon'un yaşam öyküsünün yüz ellincisini ya da yaşlı profesör Z ile benzerlerinin, Keats ve onun Milton'ın getirdiği değişiklikleri kullanışı üzerine yazdıkları yetmişinci incelemenin yanı sıra o kızın da gerçek öyküsünü bilmeyi ne çok isterdim,"³⁵ diye yazmıştı.

Londra'daki ilk gezintilerinden birini şöyle anlatıyordu: "Tüm öğleden sonrayı Charing X yolundaki kitapçıların etrafında gezinerek geçirdim & cüzdanımın izin verdiği ölçüde pek çok şey gördüm. Paston Letters, Rabelais & James Thompson. *Times* tarafından işe alınsaydım kendimi haklı çıkarabilir – & kitaplarımı kullanırdım." On yıl sonra ise, "Holborn & Bloomsbury'nin karan-

lık sokaklarında saatler boyunca başıboş dolaşabilirim,” diyecekti. “İnsanın gördüğü & tahminde bulunduğu – tüm o hengâme & isyan & meşguliyet – Kalabalık sokaklar karşıma – bir – tane – daha – çıkması – durumunda – ne – yaparım diye düşünmemi sağlayan tek yer.”³⁶ Woolf, arada Vanessa’nın başlarda ev hasreti çekermiş gibi görünen köpeğini de yanına alarak her yere yürümeye başladı. Taban ve pati üstünde ilerlerken, zamanla ikisi de iyileşip canlandılar. 26 Ocak günü aldığı notlarda, “Sokaktaki kokuların çeşitliliği Bahçe’nin kokusunu alamayışımızı neredeyse telafi ediyor diye düşünüyorum,” derken kendinden ya da köpekten bahsediyor olabilir.³⁷ Köpek Gurth yeni partnerini evin etrafındaki keşiflerde takip etmeye ve yazı yazdığı sırada başını dizine koyup, onu dışarı çıkarmasını beklemeye başlar.

Woolf kısa zamanda iyice sosyalleşir ve şehrin her köşesinde dolaşmaya çıkar. Bu yürüyüşleri günlük ritüellere dönüştürür, öğle yemeği öncesi ve sonrası gündelik “koşturmalar” ve “haftalık konser” adını taktığı geç vakit yürüyüşleri vardır. Genç Virginia Woolf’u gelenekleri ve alışkanlıklarıyla, her daim bu “haftalık konser”lere sahip olacakmışçasına yeni bir hayat inşa ederken görmek oldukça cazip olurdu. Bağımsızlığın inşasıydı bu. 22 Şubat tarihinde günlüğündeki itirafta, “Bir şeylere bakmayı seviyorum,” yazmıştı ve Tottenham Court Yolu mobilya dükkânları ve Oxford Street’teki kitapçıları ile çok daha ilginçti Kensington High’dan.³⁸ Ben Bloomsbury’ye ilk defa gittiğimde ise –her şey bir sis bulutunun içindeydi– Tottenham Court Yolu olduğuna inandığım, ancak daha sonraki ziyaretlerimde Bloomsbury’nin içinde bile sayılmayan Charing Cross Yolu olduğunu anladığım bir sokakta milyonlarca ikinci el kitapçı bulup, aralarında mekik dokuduğumu hatırlıyorum. Farkında olmadan Oxford Street

sınırını aşarak Soho'ya girmiştim. Bir yere yabancıyken fark edilemeyen sınırlar bunlar.

Woolf şehri yalnızca adımlayarak dolaşmıyordu; en sevdiği aktivitelerden biri zaman zaman Vanessa'yı da yanına alıp Hampstead'e giden otobüse binmek ve her zaman üst katta oturmaktı. 1905 yılında bu yolculuk bir saat sürüyordu ve onun sözcükleriyle "oldukça güzel bir seyahat", Londra'nın ortasındaki kırsalı görmek için güzel bir fırsattı.³⁹ 7 Mayıs günü için, "Hampstead'e doğru, benim gibi bir Doğu Londralı için bile hâlâ sevinç vermeyi başaran bir tatil sabahı yolculuğu – Londra'nın kalbindeki bu bölgenin ufacık görüntüsünde şahane – bir hayal gibi demek istiyorum – bir şeyler var," yazacaktı.⁴⁰ Babasının ölümünden önce tuttuğu daha eski günlüklerinde, Hampton Court'a gittikleri ve hayaletleri resmetmeye çalıştığı zaman gibi, onu heyecanlandıran başka gezilerin de kaydını tutmuştu. "Burunları & Doğu Londralı suratlarıyla her yeri çirkinleştiren o turistlerden yoktu; hayır, bu Hanımlar malikânenin bir parçasıydı." Kendi kendine ya da kız kardeşiyle şehirde iki özgür kadın olarak yaptıkları yolculuklar esnasında, Woolf'un gitgide daha fazla kendisi olduğunu görürüz. Yetişkin hayatıydı bu; özgürlük, içinde nelerin olduğunu görmek için şehrin sınırlarını zorlamak, ilham almak, Kensington kızının içindeki Doğu Londralıyı bulmaktı. İki Bayan Stephen'ı otobüste, üst kattaki küçük koltuklarda yan yana oturmuş, dışarıya bakarken hayal etmeye çalıştım. Bir şeyler mi okuyorlardı? Konuşuyorlar mıydı? Ne ile ilgili konuşuyorlardı? Birbirlerini kızdırıyorlar mıydı? Sessiz, dargın olurlar mıydı hiç? Kıkırdarlar mıydı yoksa kibarca gülümserler miydi?

Thoby 1906'da tifüsten öldü. Vanessa 1908'de evlendi. Bir şeyler değişir ve biz de onlarla birlikte değişmek zorunda kalırız.

Woolf'un eserlerinin bize öğrettiği tek bir şey varsa, o da budur.
Zaman geçer.

+

Şehrin bir haritada ya da telefon ekranındaki çizimde anlaşıl-mayacak bir yönü vardır. Yoğun, muhitin içine işleyen atmosfer-le bağlantılıdır bu ve Woolf bunu Clarissa Dalloway aracılığıyla aktarır: “Çünkü Westminster’da oturunca –Kaç yıl oldu? Yirmi küsur– insan trafiğin ortasında bile ya da geceyarısı uyanınca, Clarissa kalıbını basardı, garip bir sessizlik, daha doğrusu gizemli bir şeyler duyar, açıklanmaz bir kesinti (ama belki de kalbi hasta olduğu için öyle geliyordu, denenlere bakılırsa), Big Ben vurmadan önce. İşte! Yine vuruyor! Önce tatlı bir uyarı, sonra asıl kaçınılmaz ses. Kurşundan halkalar havada eridi. Böyle budalalarız işte biz, diye düşündü Victoria sokağını geçerken. Ancak Tanrı bilebilir neden böylesine sevdiğimizi.”⁴¹ Çan çalmadan önceki o duraksa-ma, yeryüzünden yok olup gitmeye mahkûmsak bile, hayatları-mızı saran ve onları daha anlamlı kılmaya yarayan sınırları işaret eder. Biz şehrin içinde mesafe kaydettikçe, bir an gelir artık tepki vermekle kalmaz, bu sürüp giden rastlaşmalarla yeniden yaratıl-mış hâlde etkileşime girmeye başlarız. Woolf bize ışığın, havanın ve yolun kalitesiyle şekillenen şehrin nabız atışlarına uyumlan-makta bedenlen düşündürücü bir şeyler olduğunu hatırlatır. Bir gün Southwark Köprüsü’nde yolun karşısına geçmeye çalışırken dizimi sıyırdım. Kollarım neden öylece sallanmış, bir yere tutuna-mamıştı? Bilmiyorum. Ama bir şehirde kollarınızı salladığınızda mutlaka onun parçası olan bir şeye ya da orada yaşayanlara temas edersiniz. Hepimiz sağa sola sallanırız. Onun sınırlarına, kendi

sınırlarımıza çarparız. Şehir bizi çevreler ve içimize sızar. Biz mi ona dokunuruz, yoksa o mudur bize dokunan?

Temas noktasını, bahsettiğimiz bu belli belirsiz, etkili içeriği kısaca “duygular” olarak adlandırırız. En ilginç olanlar kelimelere dökülemeyenlerdir; onlara resmî isimler yapıştırırken, sapa bir yolu ciddi bir terminolojiyle kutsarmışçasına gizemlerini öldürür, bu yüzden onların gururunu kırmayacak kelimeler bulmaya çalışırız. Bu, Woolf’un bir yazar olarak yüklendiği görevdi.

1928 yılında günlüğüne yazdığı hâliyle şehir onu her daim “çekiyor, harekete geçiriyor”, ona “bir oyun & bir öykü & bir şiir” veriyordu.⁴² Mrs Dalloway’de Woolf bunu romanları ve günlüklerine dadanan bir kadının anlaşılamayacak bir dilde söylediği bir şehir ezgisine dönüştürür. Regent’s Park Metro Durağı’nda yürüyen Peter Walsh, “bir eli bozuk paralara açık” kör ve yaşlı kadının şarkısını duyar:

O sırada bir ses çarptı kulağına, cılız, titrek bir ses; bu güçsüz, başı sonu olmayan, cansız, tiz ses hiçbir yöne kaymadan dosdoğru göğe yükseliyor, insanlığın anlamını

ee um fah um so

foo swee too eem oo

diye dile getiriyordu, bu yaşı ve cinsiyeti olmayan ses topraktan fışkıran bir ırmağın sesiydi.⁴³

Bu kadının tasviri, Woolf’un yirmi yıl evvel günlüğüne yazdıklarının bir yankısı gibidir; Bloomsbury’ye taşındıktan hemen sonra Oxford Street’te gördüğü ve neredeyse aynı kelimelerle betimlediği yaşlı bir kadın fark etmiştir.⁴⁴ Bu kadın günlüğünde 8 Haziran 1920 yılında yeniden belirir; bu uzun paragrafta Woolf kadını

neden bu denli dikkat çekici bulduğu üzerine düşünüp taşınmak için duraksar.

Yaşlı, kör bir dilenci kadın, Kingsway'deki taş bir duvarın dibine sırtını verip oturmuştu; kollarında kahverengi bir sokak köpeği, yüksek sesle şarkı söylüyordu. Bir pervasızlık vardı hâlinde, tıpkı Londra gibi. Cüretkâr; neredeyse hâlimden memnun, ısınmak ister gibi köpeğine sokuluyordu. Kim bilir kaç haziran, orada, Londra'nın orta yerinde oturmuştu? Oraya nasıl gelmiş, gözünün önünden neler geçmiş, hayal bile edemiyorum. Lanet olsun, diyorum kendi kendime, neden bütün bunları ben de bilemiyorum ki? Belki de insanın tuhafına giden gecenin bir vakti söylenen şarkıydı; avaz avaz söylüyordu şarkısını ama kendi keyfince, dilenmek için değil. Derken itfaiye arabaları geldi; yine avaz avaz sesleri, ay ışığında soluk sarı seçilen miğferleriyle. Bazen her şey gelip aynı ruh hâlinde buluşur; böyle bir şey nasıl anlatılır, bilmiyorum.⁴⁵

Anlaşılmaz şarkısını söyleyen Kingsway'deki kadın ile Oxford Street'tekinin aynı kişi olması mümkün müdür? Belki de onun hayaletiydi? O kadın da şarkısıyla, her ne kadar ahenksiz olsa da, şehrin şarkısına, Woolf'un hissettiği ancak tanımlayamadığı o hisse karışır:

Şu sıralar Londra tarafından mağlup ediliyorum; bu şehirde yürümüş ölüleri bile düşünüyorum... Hungerford Köprüsü'nden görünen gri beyaz çan kuleleri sebep oluyor bu hisse: & yine de "bu"nun ne olduğunu söyleyemiyorum.

Şekil değiştiren, duygu değiştiren, kelimelere dökülemeyen bu şey, şehri arşınlayanın etrafını sarıp içine çöreklenerek onu koşullarını anlamadığı bir antlaşmayla bağlayıverir. Woolf için bunu ifade etmesi, daima meçhul bir duyguya bir form bulmaya çalışması hayat boyu sürececek bir çalışma olacaktır.

+

Woolf kadın ve şehir ilişkisi üzerine derinlemesine düşünen bir yazardı. 1927 yılında flanözlük üzerine harika bir deneme kaleme almıştı: "Street Haunting" [Sokakta Kol Gezmek]. Arada tire işareti yok. Bir kalemin peşine düşen anlatıcı, Londra'da etrafında olan biteni fark ederek yürür. Şehir gözlemcisi "anlayışın merkez istiridyesi" dir; bir madenci ya da dalgıç değildir, bunun beyinle ilgisi dahi yoktur; yalnızca şehirde akıntıyla taşınan "devasa bir göz"dür o. Woolf kadınların şehirde yaşadığı deneyimlerin erkeklerinkinden farklı olduğunun bilincindeydi ve yazdığı deneme Woolf'un (bir kadın için bile) mümkün olduğuna inandığı üzere Londra'da başıboş dolaşırken isimsiz kalınabileceğini söylüyordu. Bir kış gecesi "havanın şampanya rengi açıklığı ve sokakların sokulganlığı"yla çevrili şehre adım atan gözlemci, "karanlık ve lamba ışığının bahşettiği sorumsuzluk"la kutsanmış hisseder kendini. Sokakta "kendimiz olmak"tan çıkarız artık; onun yerine "şehir manzarasının işlevleri" hâline geliriz. Halbuki bakışların odağı olmaktan bir kez çıktığımızda sokak ziyaretçileri olarak cinsiyetsizleştirilmiş gözlem birimlerine dönüşürüz. Kendimizi isimsizlik pelerinine sararız ve şehrin de zaman zaman bize yaptığı gibi, biz de onun için anlaşılmaz oluruz. (Yayaları gösteren bir haritanın nasıl bir kaostan ibaret olacağının düşünün örneğin.)

Ancak gördükleri kadar önemli olan bir başka şey de yürümenin benlik bilincine olan etkisidir. Evlerimizin içinde, der Woolf, bizi biz yapan objelerle çevriliyizdir: Bizim seçtiğimiz ve yerleştirdiğimiz, kimliklerimizi “ifade eden” ve “dayatan” şeylerle. Ancak o ortamı, o “ruhlarımızın yerleşmek için içini boşalttığı o kabuksu tabaka”yı terk ettiğimiz an, “arkadaşlarımızca bilinen benliğimizi de üstümüzden atar ve isimsiz gezginlerin muazzam ordusunun bir parçası hâline geliriz.”⁴⁶

Bu çift cinsiyetlilik, bazı kadınların yazmanın sınırların ötesine adım atma yolu olduğunu fark etmesini sağladığından, Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda*’da en çok önem verdiği değerlerden biridir. “Şimdi hatırlayamadığım hangi fikir beni böylesine cesaretle sınırları çiğnemeye yöneltti kim bilir,” yazar Virginia Woolf, çimlerde yürüdüğü ve bir mübaşir tarafından kışkışlandığı “Oxbridge” gezisini anlatırken: Yalnızca (erkek) öğretim görevlileri ve öğrenciler çimlerde dolaşabilir ya da tek başlarına kütüphaneye girebilirdi. *Kendine Ait Bir Oda* yalnızca dışarıya kapalı, kişiye özel sessiz bir alan ihtiyacıyla ilgili değildir. Aynı zamanda kadınların odanın dışında tosladığı sınırlarla ilgilidir; düşünsel sınırların ötesine geçmek, daha evvel kadın ve kurgu, kadın ve tarih ilişkisine dair sorulmamış soruları sormaya cesaret etmekle ilgilidir. Shakespeare’in bir kız kardeşi olsaydı, diye sorar Woolf, en az onun kadar muhteşem bir yazar olan bir kız kardeşi? Onun gibi eğitim görmeyecekti; onun gibi istediği yere gitmeye izni olmayacaktı. Muhtemelen istemediği biriyle evlendirilecekti. Bunun üzerine Woolf, Judith Shakespeare’in gecenin bir yarısı Londra’ya kaçtığını hayal eder. Oyunculuk yapmak istiyordur, ancak sahne amirleri tarafından alaya alınır. “Kanişlerin dans etmesi ve kadınların oyunculuk yapmasıyla ilgili bir şeyler böğürdü; hiçbir kadın

tiyatro oyuncusu olamaz, dedi. Bir şeyler ima etti, ne olduğunu tahmin edebilirsiniz. Sanatında eğitim görmesi mümkün değildi.” Judith sonunda hamile kalır ve intihar eder ve “şimdi omnibüslerin durduğu Elephant and Castle’ın biraz dışındaki bir kavşakta gömülü yatmaktadır.”⁴⁷

Bunu okuduğum zaman Haziran 2004’te Tavistock Meydanı’nda durup hangi evin Woolf’a ait olduğunu merak ettiğim o günden bu yana ne kadar yol kat ettiğimi fark ediyorum. O zaman haritanın üzerinde Elephant & Castle’ın nerede olduğunu bile gösteremezdim. Şimdi ise Londra’nın güneydoğusuna dair hem oldukça geniş bir bilgiye hem de büyük bir sevgiye sahibim, ancak bu paragrafı okuduğum zaman Elephant & Castle’ın bugünkü berbatlığını düşünmeden duramıyorum; Woolf’un zamanında omnibüsler vardı; şimdi ise yepyeni parlak lüks daireler yapmak üzere eski püskü barları yıktıkları, yaşayanların lanetlenmiş gibi bir hayat sürdüğü, çökmekte olan bir geç kapitalizm çöplüğüne dönmüş durumda. Belki yakın bir zamanda inişli çıkışlı geçmişi önemsizleşir ve sadece psikocoğrafyacılar için bilinir hâle gelir, ancak şimdilik o da harap hâlde. Bırakalım onun çirkinliği de ötekileştirilmişlere el uzatmayan bir toplumun çirkinliğini temsilen orada dursun.

Ve işte böyle, Elizabeth döneminde bir kadın, eğitim alamayacağı ya da yaratma serbestisine sahip olamayacağı için Shakespeare’in eserleri gibi eserler yaratamazdı. Peki ya olsaydı, diye sorar Woolf, bir kadının yazacağı destan ya da onun kaleminden çıkacak beş perdelik bir şiirsel tragedya neye benzerdi? “Bunlar geleceğin alakaranlığında bekleyen zor sorular,” diye cevaplar bu soruyu. “Onları bir yana bırakmalıyım, çünkü beni konumdan uzaklaşıp kaybolabileceğim yolu izi olmayan ormanlarda dolaşmaya

kışkırtıyor.” Argümanı uğruna –ikna olamamaya kararlı olanları inandırmak uğruna– Woolf varsayımların peşinden koşmaktansa gerçek ve mantığın temiz açık yolundan ayrılmaması gerektiğinin farkına varır. Onun için düşüncelerde kaybolmak yaratıcı ihtimallerle doludur ve yanıltıcı nedenlerin “yolu izi olmayan ormanı”na yaptığı atıf, mitsel dışının karanlık ve mantıksız olarak tanımlanmasına, yolcuların kurtulamayabileceği o iğdiş eden dişil karanlığa dair alaycı bir yakarışdır. “Doğa Ana”nın karanlık köşeleri ve gizemleri, kim olduğumuz ve buraya nasıl geldiğimize dair kültürel yorumlarda sıkça karşılaşılan sözbilimsel bir figürdür: Courbet’nin *L’Origine du Monde* (*Dünyanın Kökeni*) isimli tablosu ile Darwin’in *Türlerin Kökeni*’nde geçen dolambaçlı hipotezinin bir yankısı olan Marcel Duchamp’ın *Étant donnés* eserini düşünün. Hepimiz kadın bedeninin karanlık yabanlığından vücuda geliyor, ancak argümanlarımız ciddiye alınırsa kalmak zorunda olduğumuz ışığın içine doğuyoruz.

İçinde yaşadığımız kültür var olabilmek için anlaşılmazlığa ihtiyaç duyuyor; bu sebep mantıktan ve detaylı araştırmadan uzaklaşmayı sağlıyor ve biz de bunu yüzyıllar boyunca onları tam bir dünya vatandaşı saymayan, şimdi ise erkeklerden farklı olma haklarına karşı çıkan bir dünyada yollarını bulmaya çalışan kadınların üzerine yansıtmaktan oldukça memnunuz. Dickens’ın *Hard Times*’ında (*Zor Zamanlar*) Louisa Gradgrind zamanının çoğunu şömineye bakarak geçirir; erkek kardeşi en sonunda onun içinde ne gördüğünü sorar. “Benim görebildiğimden çok daha fazlasını görebiliyor gibisin,” der Tom. “Bir kız olmanın faydalarından biri de bu sanırım.”⁴⁸ Ancak ateşin içinde bakacak ne kadar çok şey bulursak orada gördüklerimizin peşinde koştuğumuzda kaybedebileceklerimiz de o kadar çok olur. Evi ateşler içinde bırakabilir ya

da tamamen ateşe verip, yanıp kül olmasına sebep olabiliriz; evde kalıp içten içe yanan biz olabiliriz ya da kendimizi ortaya koyma-
nın büyük ve tahrip edici yangınından sağ çıkmayı başarabiliriz.
Yıkımın, arzusun ve hırsın alevlerini izler, neleri riske atıp, neler
kazanabileceğimizi merak ederiz.

+

Taşındıktan yıllar sonra dahi Woolf büyüdüğü, muhafazakâr
Viktoryen dünyanın kadınları içeride tutmak için geliştirdiği yön-
temlerini düşünüyordu. 1937 yılında yayımladığı romanı *Yıllar*'da,
Woolf kendi ailesine çok benzeyen Pargiterleri yaratmıştı. Roman
1880 yılında ailenin oturma odasında, Evin Meleği –Viktoryen
aile reisi sayılan kadın– üst kattaki yatak odasında son nefesini
verirken başlar. *Yıllar*, hayalî bir okur kitlesine hitaben yapılan bir
konuşmaymışçasına, birbirini izleyen bölümler ve o bölümleri de-
rinlemesine inceleyen denemeler olarak tasarlanmış ve *The Pargiters*
[Pargiterler] adıyla bir deneme-roman olarak ortaya çıkmıştı. Ancak
zamanla, Woolf'un deneme yazarı olarak üslubu, romancı olarak
estetik anlayışıyla uzlaşamayacağını gösterdi ve Woolf denemeye
dair unsurları temizleyerek enerjisini aile üyelerinin, özellikle de
kadınların, yaşlanma sürecindeki hayatlarını yazmaya odakladı.
Her bölüm saat yavaşlayana dek on bir, ardından on altı yıl ilerle-
yerek akıyor ve biz 1907, 1910, 1911, 1913, 1914 ve devam eden yıl-
ları ziyaret edip en sonunda 1930'ların ortasına, romanın şimdiki
zamanına varıyoruz. On yıllar boyunca gerçekleşen bu sıçramalar
Woolf'un duraksayıp, her dönemin cinsel ilişkilerini, ailenin reisi
olan Abel Pargiter'in fetheden, ataerkil erkek cinselliğinden, “kirli...
sefil... ahlaksız bir sokak”ta yaşayan özgür kadınlara, pek çok isimle

anıldığı için kimsenin gerçek ismini bilmediği eşcinsel adamdan, meslek hayatına atılan ve doktor olan genç bir adamın “Ben, ben, ben,” diye kekelemesini dinleyip, kendi konuşmaya başladığında adamın ondan uzaklaşacağını ön gören genç Peggy’ye kadar (“O ‘sen’ olamaz.”) herkesi kısaca incelemesine olanak sağlıyor.⁴⁹

Deneme malzemesinde, Woolf kimi zaman sosyolojik olarak daha açık sözlüydü; örneğin genç Edward Pargiter genç yaştan itibaren tek başına Londra’da dolaşma iznine sahipti ve sokaklarda, okuldaki oğlanlardan duyduklarıyla da tamamlanan belli tür “bilgi”ler kazanmıştı.⁵⁰ Kadın ve erkeğin mekân kullanımındaki farklılıkları incelemek Woolf’un feminist gündeminin bir parçasıydı. “Eleanor ve Milly ve Delia muhtemelen tek başlarına yürüyüşe çıkamazdı; Abercorn Terrace civarındaki sokaklar buna dahil değildi, ancak o zaman bile sekiz buçuk ile gün batımına dek dışarıda olabilirlerdi.” Woolf açıkça, “Şehrin batı yakasında, gündüz vakti olsa dahi yürümeleri söz konusu bile olamazdı. Bond sokağı, anneleriyle birlikte bile olsalar, timsahlarla dolu bir bataklık kadar geçilmezdi. Burlington Pasajı ise bildikleri kadarıyla sıtmalı bir bataktaneden başka bir şey değildi,” demişti.⁵¹

Buna rağmen Pargiter kadınları şehirde yürümeyi severler; Strand’in heyecanı Eleanor’a bir “genişleme” hissi verir.⁵² Eleanor vasıtasıyla, orta sınıf mensubu bir kadın için tek başına evden çıkabilmenin, şehrin daha fakir bölgelerinde yürüyebilmenin yollarından birinin hayır işleri olduğunu görürüz. Keyif ya da vakit geçirmek için değil, daha az şanslı olanlara yardım amaçlı Viktoryen bir iyi niyet gösterisi için olsa dahi Eleanor gibi kadınların bundan aldığı özgürlük hissi azaltılamaz.

Ve işte bir de Pargiter ailesinin en genç üyesi, tek başına dolaşmak isteyen Rose vardır. Bunu gerçekleştirdiğinde, sokakta öğren-

diklerinden bir anlam çıkaramaz; onun için erkek kardeşi Edward gibi bir şeyleri çözebileceği, neyin ne olduğunu anlayabileceği bir okul yoktur. Bir akşam, küvetine ördekler ve kuğular almak için oyuncakçıya gitmek üzere evden gizlice çıkar. Ön bahçede ilk gezintisine çıkmış minik bir kedi gibi parmak uçlarında ilerler ve bahçenin köşesine vardığında sırtını doğrultur ve “kuşatma altındaki garnizon”u kurtarmak üzere gizli görevde olduğunu hayal edip bir kahraman rolüne bürünür. “Ben Pargiter Atı’nın Pargiter’iyim,” dedi elini gösterişle sallayarak, ‘imdatlarına yetişiyorum atla!’”⁵³ Mağazaya, yani garnizona, yaklaştığı sırada ürkütücü bir adam yüzüne pis pis bakar. Ellerini nişan alacakmış gibi birleştirip “‘Düşman!’ diye haykırdı Rose kendi kendine. ‘Düşman! Paat!’ diye haykırdı, yanından geçerken dosdoğru yüzüne bakıp tüfeğinin tetiğini çekerek. Korkunç bir yüzdü; beyaz, kabuk kabuk soyulan, çiçek bozuğu.” Adam kolunu uzatır ve neredeyse yakalar onu. Rose eve dönerken tekrar yanından geçtiğinde adam üstündekileri çıkarmaya başlar ve “miyavlama”ya benzer sesler çıkarır.⁵⁴ O gece yatağına yattığında bir türlü uyuyamaz; kız kardeşleri ne olduğunu anlayamazken, Rose da onu uyanık tutan korkuya ve suçluluğa anlam veremez. Yalnızca bir “hırsız” gördüğünü söyleyebilir. Ancak ondan çalınan şeyi anlatması imkânsızdır. Büyüdüğünde bir süfrajette olacak, ister politikada ister şehirde kamusal alandaki her türlü erkek egemenliğini reddedecektir.

Yıllar, Woolf’un romanı kaleme aldığı yıla doğru hızla ilerler ve aile kimi yerde genişler kimi yerde ise birer birer tükenir, üyelerini yeniden ve yeniden dokur. Ancak sokaklar değişmez. Faytonun yerini araba almış, metro bir yenilik olmaktan çıkıp daha alışılmış bir taşıma aracı olmaya başlamıştır; onları kapayabilir, yönlerini değiştirebilir ya da başka bir yerde inşa edebiliriz ancak sokaklar

özgürlük beyanı için hâlâ bir sahne ya da Rose'un durumunda özgürlüğü engelleyen güçlere karşı bir direniş olabilir. Roman her ne kadar bir ailenin bir nesil boyu sürüp giden tarihini anlatsa da aynı zamanda genel olarak İngiliz kültüründeki davranışların, örf ve âdetlerin değişimini kayda geçirir.

"Sokaklarda Kol Gezmek," gibi o da kadınların yürüyerek istedikleri yere gidebildikleri bir özgürlüğün hayalini kurar. Romanın final sahnesinde aile, çok uzun zaman önce İrlandalı kocasıyla beraber Londra'dan ayrılmış Delia'nın verdiği bir partide buluşur. Yeniden bir araya gelip, gecenin ilerleyen saatlerine dek ayakta kalırlar ve artık yetmişlerinde olan Eleanor bir şeyin farkına varır: "Bütün yeraltı trenleri durmuştur şimdi, otobüsler de," dedi arkasını dönerek. "Nasıl gideceğiz eve?"

"Yürüyebiliriz," dedi Rose. "Yürümenin bize zararı dokunmaz."⁵⁵

+

Woolf'a pek çok roman, öykü, şiirin yanı sıra edebi ve kişisel anlamda bunca özgürlük veren şehir; 2004'te Bloomsbury'ye gittiğim o haziran gününden beri benim de aradığım buydu. İngiliz eşimle tanıştığımız 2012 yılından bu yana belli aralıklarla orada kalıyorum ve yürüyerek keşfettiğim köşe bucağı, özellikle de beni bir süre ağırlayan nazik bir editörün evinin bulunduğu Primrose Hill'in de yer aldığı yapraklarla kaplı kuzey bölgesi ve cömert bir mimarın bir odasını kiralamama izin verdiği evinin olduğu Brockley'in bulunduğu yemyeşil güneydoğu bölgesi ile şehre gerçek bir yakınlık hisseder oldum. Her yere yürüdüm ve Peckham High Sokağı'nı ve Highgate'i, Bethnal Green & Green Park'ını,

Holland Parkı'nı ve Honor Oak'u, Isle of Dogs'u ve Dulwich'i, Clerkenwell ve Camberwell'i, Greenwich ve Gravesend'i öğrendim. Ancak benim Londra'm, Woolf'un muhtemelen tanıyamayacağı bir 21. yüzyıl şehri.

Onun sevdiği Londra: Artık onu hatırlayan insan sayısı gitgide azalıyor, bizlere ise Woolf'un günlüklerini, mektuplarını ve kitaplarını okuyup kendi kendimize şehri yeniden inşa etmek kalıyor. Bir dünyayı kâğıt hışırtılarıyla yeniden yaratmamız gerekiyor.

Ya da ayakkabılarımızı giyip kapıdan dışarı çıkabiliriz.

*Départ Sokağı'nda kuzeydoğuya doğru yürü, 18 Juin 1940
Meydanı etrafından sağa dön, bulvarı geç, Rennes Sokağı'ndan
kuzeye, Fnac, Naf Naf, H&M'i geç, St Placide'den sağa ve
Vaugirard Sokağı'ndan kuzeydoğu yönüne, bir zamanlar ders
verdiğim Katolik Enstitüsü'nü geç, eski kasap dükkânının
yerine açılmış tatlı kitapçısı gözden kaçırma, Lüksemburg
Bahçeleri'ni geç, dönemeci takip et, ardından gerçekten kü-
çük olan sokaklardan birini seçebilirsin, sadece kuzeydoğu
yönünde ilerle, Saint-Michel Bulvarı'na çıkana dek ve nehre
varana dek yolu takip et*

PARİS

DEVİRİMİN ÇOCUKLARI

“Bu yollar dosdoğru ilerlemez, birçok dönemeçle bezelidir onlar.”

— Josephus

Ne zaman Paris'te bir yol çalışmasına denk gelsem, her seferinde nereleri kazdıklarını merak eder, bir durup bakarım. Kat kat, yeşil ve gümüşü bariyerlerin üzerinden enlemesine aşağı akan yüzyıllar boyunca üst üste binmiş sokak katmanlarını seyredirim. 1968 ayaklanmasının ardından döşenen kaldırım örtüsünün altında gömülü, aşağılarda kalmış taşları arar gözlerim. Geleneksel olarak, ne zaman bir ayaklanma olsa Parisliler kaldırım taşlarını yerlerinden çıkarıp, yetkili mercilere –Cumhuriyetçi askerler, çevik kuvvet, kim olursa– fırlatmışlardır, bu yüzden de kimi semtlerde taşların üzerine koruyucu bir katman olarak asfalt dökülmüştür. Onların yeniden gün ışığına çıkmasını görmek beni heyecanlandırır; konağın hiçbir zaman açık olduğunu görmediğin giriş kapısının önünden geçerken bir an için içeride uzanan geniş avluyu görüvermek, eskiden bir binanın yükseldiği çamurlu inşaat alanına bir bakış atmak ve hatta, yerin üstünden giden bir metro

hattında, örneğin 6 ya da 2 numaralı olanlarda, evlerinin içinde görünür olduklarını bilmeyen ya da bunu umursamayan birilerini bir anlığına görmek gibi, görmemen gereken bir şeyi gördüğün zaman hissettiğin, genellikle üstü kapalı ya da gizlenmiş bir şeyi görmekten duyulan heyecana benzer bu.

Paris'te işçiler sokakları kazdıklarında, yoldan geçenlere çoktan olup bitmiş, üstü kapanalı çok olmuş devrimlere bir göz atma fırsatı verirler âdetâ. Peki 1848'den, 1830'dan sonra değiştirdikleri kaldırım taşlarına ulaşmak için ne kadar derin kazmaları gerekir? O taşlarda bu isyanları planlayarak kimlerin yürüdüğünü merak ederim. Bir insanı parmaklarını Paris'in kumdan ibaretmiş gibi görünen kabuğunun içine saplayıp, bir keski ve küreğin de yardımıyla belki taşları yerlerinden zorla gevşetmeye iten nedenleri merak ederim. *Sous les pavés la plage* (Kaldırım taşlarının altında kumsal var) yazılıdır şehrin pek çok duvarında, bazen de önceden yazılmış *Défense d'afficher* cümlesi (İlan yapıştırmak yasaktır) görülür. 1968 yılında Siyasi Bilimler Fakültesi'nin duvarlarından birine biri *Défense de ne pas afficher* (İlan yapıştırmamak yasaktır) yazmıştı.

Bir devrim sona erdikten sonra ona dair neler görürüz? Belki daha iyi bir dünya. Toplum yapısında birtakım değişiklikler. Ama bunlar her zaman olan şeyler değildir; bazen de hiçbir değişim olmaz. Elizabeth Bowen'ın 1935 yılında yayımlanan romanı *The House in Paris*'in [Paris'teki Ev] başkahramanı genç kadın, "İnsanlar sokakları paramparça edip barikatlarda dövüşürken ne kadar çok şey ümit ediyorlar kim bilir," diyerek derin düşüncelere dalar. "Ancak, kim kazanırsa kazansın, sokaklar yeniden döşenir ve tramvaylar yeniden çalışmaya başlar."¹ Karen topyekûn, geri dönüşü olmayan bir devrime hasrettir ancak içine doğduğu dün-

ya –üst sınıf, Regent’s Park’ta, Kral V. George zamanından kalan sıraevleriyle Londra– değişime dair tüm girişimlere direnmektedir. Karen daha kişisel devrimlerden, aile ve geleneklerin çökertilmesi gibi romanın ana ihlallerinden biri olarak deneyip, daha sonra hiç olmamış gibi davrandığı türden devrimlerden söz eder.

Parisliler şehirlerine baktıklarında hâlihazırda görünür olandan çok yok olanı yazmaya meyletmişler. “Eski Paris yok (yazık! Bir kentin şekli daha çabuk değişiyor ölümlünün kalbinden),” yazmış Baudelaire.² “Heyhat! Eski Paris dehşet veren bir hızla yok oluyor,” diye iç çekmiş Balzac.³ Sürrealist şair Louis Aragon ise 1822 yılında inşa edilmiş ancak Haussmann Bulvarı’nda alan açmak üzere 1925 yılında yıkılması planlanmış Passage de l’Opéra için bir ağıt kaleme almış. Ortam/hava ölçümü için gerekli tüm teknolojilere sahip Termometre Galerisi, Barometre Galerisi ve Saat Galerisi’nden oluşan eser, sürrealizm toprakları için mükemmeldi. Guy Debord, otobiyografisi *Panegyrique*’te (Methiye) “Sen Nehri’nin kıyısını görmek ıstırabımızı görmek demektir: orada artık telaşlı sıralar hâlinde motorlu kölelerin oluşturduğu karınca yuvalarından başka bir şey bulunmaz,” diyerek hayıflanmıştır.⁴ Baudelaire *yazık, bir kentin şekli daha çabuk değişiyor ölümlünün kalbinden*, diyerek iç çekerken, bir bakıma insan kalbinin ölçemeyeceği bir değişim hızından, bireysel kapasitenin ötesine geçen değişim güçlerinden bahsediyor. Geçmişte kalan şehrin izleri, bir şekilde, eskiden olduğumuz kişiden kalan izler de olabiliyor.

Onlara orada burada rastlıyor ve bu izleri fetişleştiriyoruz. Bir binanın yan duvarında belli belirsiz okunan bir yazı olabiliyor bu; Parc Montsouris ve Ménilmontant gibi yerlerde göze ilişen ve Petite Ceinture olarak bilinen metruk demiryolu rayları veya eski evimin

yakındaki insanları ayaklarının altında bir zamanlar Bièvre Nehri'nin aktığını, ancak nehrin üzerinin sağlık hizmetleri çerçevesinde 1912 yılında kapatıldığını bildiren tabela da. Atget ve Marville'in çektiği fotoğraflara dikkatle bakıp, tanımadığımız sokaklarda önlükleri ve kasketleriyle kapı sövelerine yaslanmış o insanların bir Zola romanının kahramanları değil de filme alınabilecek kadar uzun süre ayakta dikilen, orada yaşamış ve nefes almış gerçek insanlar olduğunu canlandırmaya çalışıyoruz zihnimizde. Bu fotojenik şehir manzaralarında, kameranın yakalayamayacağı hızla oradan oraya koşturan pek çok Parisli, kardeşlerinin aksine öylece durmuştur.

Yavaşla: Ölümsüzlüğünü garanti altına almanın tek yolu bu.



Caddelerde hayaletler ararım hep. Paris'ten o kadar insan gelmiş geçmiş; onlardan geriye kalan bir şey var mı? Şehrin bazı bölgeleri orayı terk etmeyecek kadar yaşlı ruhlar tarafından ele geçirilmiş gibidir hâlâ; Portes Saint-Denis ve Saint-Martin'e giderken uzun etekleri ve melon şapkalarıyla onları, benim zamanımın tanıdık başı açık ve kısa etekli insanlarıyla birlikte yanımdan geçip giden o kalabalığı hissedebildiğimi düşünürüm. Diğer mekânlar ise *tabula rasa* gibi, geniş kaldırımları, cam ve çelikten yeni binaları ile ABD'nin Herhangibirşehri'ni andıran 13. Arondisman'daki kütüphanenin yakınındaki yepyeni şehir—içinde—şehir gibi tamamen boş görünür. Orada daha evvel bir şey ya da birileri olduğuna, hayalet kiracılar otursun diye şehir planlamacıları tarafından getirilen bir parça topraktan ibaret olmadığına inanmak güç.

Yetişkinliğin dönüm noktasında, temelli olarak buraya yerleştiğimden beri, hayatımın en anlamlı olayları burada gerçekleşti.

Büyük mutluluklar açığa çıktı, neşe yoktan var oldu; hayatım başka pek çok insanla yan yana titreşti sokaklarında. Paris'te duygusal haritamdaki kilit noktalar bir süre alevlenip ışıldadı, ardından bu ısı ve ışık hafifledi; Comédie Française yakınındaki çeşmenin yanından geçip gidebilir ve bir zamanlar orada biriyle buluştuğumu hatırlamayabilir ya da eski erkek arkadaşlarımdan biriyle paylaştığım dairenin yakınından geçip onu ve o yılları aklıma dahi getirmeyebilirim. Bu, o yerlerin anlamını tamamen yitirdiği anlamına gelmiyor; bir kibrit çakıp havayı ateşe vermek için beklenmeyen bir şey gerekir. Beklenmeyen bir yüz. Bir şarkı. Birinin parfümü.

Ancak bu sinyaller benim kişisel frekansım içinde yer alır; başka birine çok da anlam ifade etmeyebilirler. Onların da dinledikleri ya da duymamak için çaba sarf ettikleri başka sinyalleri vardır.

+

“Mekânlar olayları hatırlar,” diye not almış James Joyce *Ulysses*'in sayfa kenarına.⁵ Bunun kanıtını görmek istiyorum. Bir kitapta okuyabileceğimin ötesinde, önceden yitmiş birtakım yazılar. Burada neler olup bittiğini bize hatırlatan ipuçları şehrin dört bir köşesinde. Savaş, binaların ön cephelerindeki yüzeye yerleşmiş. Mermi izleri. Bize kimin nerede öldüğünü söyleyen levhalar. Tanrı'ya Paris Komünü'nde gerçekleşen katliamın mimari özü olan Sacré-Coeur Bazilikası, Mont des Martyrs'in tepesine neo-Bizans düğün pastası gibi yerleşmiş. Komün hakkında bilgi edindiğimde Paris'te üniversite öğrencisiydim ve olan bitene inanmamıştım. Paris sokaklarında yalnızca 130 yıl önce on bin insan mı öldürülmüştü? Kan donduracak kadar acımasızca bir şeydi bu. Bunu neden daha önce duymamıştım? Neden kimse bundan

bahsetmemiştii? Levhalar Yahudi çocukların sürüldüğü okulların bulunduğu yerleri gösterirken, direnişçilerin vurulduğu yerlerde de kimi zaman metal bir vazonun içinde çoktan solmuş karanfil-ler oluyor. Haftada en az bir gün Monsieur-le-Prince Sokağı'nın üzerinde, 1986 yılında gerçekleşen öğrenci ayaklanması sırasında polis tarafından öldüresiye dövülen Malik Oussedine'e adanmış taş levhanın yanından geçiyorum. Protesto edenlerden biri bile değildi üstelik. Sen Nehri 1961'de yüz kadar Cezayirliyi yutmuştu; Nazi işbirlikçisi Maurice Papon'un emrindeki polisler Cezayir'e özgür-lük adına Fransa'da gösteri yapmaya hazırlanan Ulusal Özgürlük Cephesi destekçilerine ateş açmıştı. 1961 yılında birisi köprünün duvarlarına *Ici on noie des Algeriens* (Burada Cezayirliler'i boğduk) yazdı. Bugün ise Pont Saint-Michel'de bir anıt dikili. Ne var ki su onlardan geriye hiçbir iz bırakmadı.

+

Théophile Lavallée'nin 1845 yılında not düştüğü üzere Paris'in aceleci, kaynayan, patırtılı nüfusunun içinde süregelen bir "ar-bede isteği" vardı ancak bu şehir günümüzde devam eden tüm berbat olaylara ve cinayetlere rağmen sakin yüzünü sergiliyor dün-yaya.⁶ Kuzey Garı'nın alt katlarında yapacağınız bir yürüyüş ya da polisiye dizi *Spiral*'in birkaç bölümünü izlemek, günümüzde bu şehirde içten içe kaynayan ahenksizliği çabucak anlamanıza yardımcı olacaktır.

Ancak yine de bazı sokaklarda bunların hepsini unutabilir, o güzelim yerlere hiçbir kötülük uğramamış gibi hissedebilirdiniz.

Yeryüzündeki bu yer her daim bu kadar güzel miydi? Romalılar buradaki ışığı fark etmiş miydi?

Yine de Paris'in güzelliğinin büyük bölümü spekülasyon ve çatışmalardan yontulmuş ve insan elinden çıkmadır. On yedinci yüzyılın sonlarında Kral XIV. Louis, başbakanı Jean-Baptiste Colbert'nin Paris'te bina yapımında kullanılacak en iyi taş cinsine karar vermesini ister. Şehrin tam altında yer alan ve daha evvel kullandıklarında tahmin edilebilir yapısal sorunlar çıkardığından yeni bir taşocağı aramaktadırlar. (Bu ocaklar Charles-Axel Guillaumot tarafından desteklenmiş ve 18. yüzyılın sonunda tahrip edilmiş Masumlar Mezarlığı'ndan kalan kemiklerin depolanması için kullanışlı bir yer hâline gelmişti.)⁷ Colbert, görevlilerin tekne ile rahatlıkla ulaşılabilir olan Oise bölgesinde, Notre-Dame'ı inşa ederken kullanılanlarla eş kalitede taş çıkarılan bir ocak bulduklarını bildirdi. O zamandan beri Paris binalarının tuğlaları Saint-Maximin'de yer alan kireçtaşı ocaklarından gelir.⁸ Işığı emip yansıtan evler inşa ettiklerini biliyorlar mıydı? Peki ya meyilli kayrak taşları ve baca külahlarıyla, parmaklarının kıvraklığı ve kaldırma kuvvetiyle tozu dumana katan bir balerinin *port de bras*'yı sonlandırışı gibi bina çatılarının kıvrımlarından yükselen taş işçiliğiyle o çatıları kim çizmişti?

Bu binalardan bazıları Haussmann'ın Paris'i modernleştirme yolundaki kararlılığı sonucunda koskoca mahalleleri yıkıp günümüzde tam anlamıyla Parizyen görülen bulvarlara alan açmak amacıyla orada yaşayanları yerlerinden etmesiyle meydana gelmiştir.⁹ Şehir planlamacılığına dair hayranlık verici bir ustalık ile insanların günlük hayatlarına dair nefes kesici bir kayıtsızlığı aynı anda temsil ederler. Bulvarların muhteşem güzellikleri karşısında hayranlık ve saygı duyarken, meydana gelebilecek her türlü ayaklanmayı (1848'deki mücadele esnasında kurulan barikatların anısı hâlâ canlı) bastırmak üzere şehirde rahatça hareket edebi-

lecek askerî birliklerin işlerini kolaylaştırmak, bu esnada ayrıca yeni inşa edilmiş, Zola'nın 1883 tarihli romanı *Au Bonheur des Dames*'da (*Kadınların Mutluluğuna*)kurguladığı Bon Marché gibi *grands magasins* aracılığıyla satılabilecek ticari eşyanın miktarını artırmak için üretildiklerini düşündükçe boyutlarına karşı çekimser kalırım. Londra'da yaşayan Amerikalı bir arkadaşım Paris'in güzelliğini ve iyi korunmuş hâlini kışkandığını söylerken, şakayla karışık bunları koruma pahasına Naziler ile işbirliği yaptıklarını belirtir. "Londra'nın savaş sonrasındaki dürüst çirkinliğini tercih ederim," der ve bunda da haksız değildir.

O zamanlar Londra da Paris gibi kasalarını doldurmuş ve İmparatorluk'un yağmalanmasının ardından kendi mucizelerini yaratmıştı.

Günümüzde, Paris'te bina cephelerine dair politika, Haussmannvâri (ve Haussmannvâri öncesi) binalardaki eşbiçimliliği, arkadaki bina öyle olmasa dahi korunmasına yönelik ve bu geleneksel Paris estetiği içinde melez bir yapı ve kullanıma yol açan, ilginç bir ödün verme olarak düşündüğüm tartışmalı bir uygulama. Ancak bu binaların sevimli sahne dekorlarından hallice bir şeye dönüştüğünü savunarak karşı çıkanları da anlayabiliyorum. Her şehirde, her durumda bunun işe yaradığından emin değilim ve Paris'te dahi bu işler kötü yapılabiliyor, ancak prensipte bunlara çok takılmıyorum. O üst katmanın içine koca bir kültür damıtılmış ve onsuz Paris Paris olamazdı. Dördüncü Arondisman'da bu kural öylesine aşırıya kaçılarak uygulanmış ki Beutrellis Sokağı'nda, 17. yüzyıldan kalma bir *hôtel particulier*'den geriye kalan, her şeyden bağımsız sürreal bir biçimde dikilen bir antre bulunmakta. Ardında, eski kapı yerinden bağımsız, 1960'lardan kalma beton bir bina dikiliyor. "Senin için Fransa böyle bir

yer,” diye söylenmişti eski sevgililerimden biri, buranın önünden geçtiğimiz esnada. “Hiçliğe açılan bir kapı.”

Paris sokaklarında zamanın, devrim ve ayaklanmaların izlerini aradığımda, Parislilerin onlara zorla kabul ettirilmeye çalışılan şeylere karşı savaştıklarına, hayatlarını olabildiğince rahat kılmak için ses çıkarmayanlardan olmadıklarına dair kanıtlar arıyorum. 1789 ile 1871 arasında bu insanlar her yirmi yılda bir kanlı ayaklanmalara şahit oldu. Onların nasıl ayaklanabildiklerini, sıradan vatandaşın bir kralı devirip dünyasını yeniden nasıl inşa edebileceğini anlamaya çalışıyorum.

+

Benim geldiğim yerde, öylece yurtdışına taşınamazsınız. Ailemin İtalyan tarafı hariç, çünkü onlar Mussolini'den kaçmıştı, benim neden böyle bir şey yaptığımı ise kimse anlamadı. Faşist bir yönetimden kaçmıyordum, o hâlde neden doğduğum yerden, ailemden, arkadaşlarımdan, yaşadığım şehirden, kendi dilimden ayrılıyordum? Hepi topu altı saatlik bir uçak yolculuğuydu, ancak JFK'den Paris'e uçtuğumda dünyanın ucuna kadar gelmiş de uçurumdan atlıyormuş gibi hissetmiştim kendimi. Paris'e hep buhranlı bir sersemlik ve saat farkından ötürü bir uyku düzensizliği ile vardım. Burada ne yapıyorum? Beni burada tutan şey ne? O kadar uzağa, o kadar çabuk şeyahat etmiş olmak, beni kendimle sevdiğim insanlar arasındaki mesafeyi yutuvermişim ve bu da karnımı patlatmak üzereymiş gibi fiziksel olarak tüketiyordu. Bunun sonuncunda lojistiğe ilgi duymaya başladım, bir de mesafelere, bu ikisinin arasında gerilen ailelere. Herkes bir yana, ben en çok, 1831 yılında işe yaramaz kocası ve çok sevgili çocuklarını, Fransa'nın göbeğinde

Nohant'daki malikânesini terk edip Paris'te yazar olmaya giden George Sand'ı düşünüp durdum. Bu daha da farklı bir uzaklık türüydü. Saat farkından kaynaklanan rahatsızlıklar yoktu fakat telefon denen şey de yoktu. İyi geceler dilemek için çocuklarını arayamıyordu. Aynı ülkede de olsa onlardan tamamen koparılmış hâldeydi. Onun dahil olduğu sınıfa mensup kadınlar çocuklarını önce süt annesine, biraz büyüdükten sonra ise okumaya gönderirdi. Ancak annenin evini terk etmesi? Bu bir skandaldı.

Révolution. Kelime, gökyüzündeki cisimler gibi bir eksen etrafında dönerek başladığı yere dönüşü, o hareketi ima ediyor. Fransızca *révolu* kelimesi, [zaman için] tamamlanmış, bitmiş anlamına gelir. Ancak geçici olarak, tarihsel açıdan konuşacak olursak başladığımız yere dönmemiz imkânsızdır. 1832'de yaşandığı üzere, bir devrimin başarısız olacağı ve hiçbir şeyi değiştiremeyeceği hissedilse bile, ben kelimeyi o alışılmadık "bir dönüş ya da sapma, bir eğilme ya da dolaşma" anlamıyla tercih ederim. *Oxford İngilizce Sözlük* bizi William Whiston'ın 1737 yılında yaptığı çevirisiyle Josephus'un şu sözüne yönlendiriyor: "Bu yollar dosdoğru ilerlemez, birçok dönemeçle bezelidir onlar."

George Sand'ı da böyle bir dönemeç olarak hayal ederim: Yolda yapılan bir sapma gibi.

+

Hikâyeyi bildiğimizi düşünürüz: karşı cinsin elbiselerini giymek, purolar, âşıklar, yazılan çok, pek çok roman. Ona dair söylenceler kültürel bilincimize kazınmış olsa da Sand'ın işleriyle ilgili pek konuşmayız. Bunun bir sebebi kitaplarının İngilizce çevirilerinin kolay bulunamaması ama bir diğer sebebi de İngilizceye çevril-

diklerinde okurların onları duygusal ve moral bozucu bulmasıdır; kitaplarda çok fazla ağlama ve ayılıp bayılma sahnesi yer alır. Her ne kadar Flaubert'in başyapıtı Sand kariyerinin doruklarındayken yayımlanmış olsa da, ölü Emma Bovary masada çürürken ağzından akıveren siyah sıvıdan birkaç ışık yılı uzaktayız artık. Sand, arkadaşı ve çağdaşları olan ve kadın ve erkekleri sayfalarında bütün ayrıntılarıyla, oldukları gibi resmetmeye uğraşan Balzac ve Flaubert'in aksine insanların aile, evlilik, kilise ve cemiyet gibi toplumsal zincirlerden kurtulduklarında nasıl kişiler *olabileceklerini* anlatmaya çalışıyordu. Romanlarında İtalya (Madame de Staël'in 1807 tarihli romanı *Corrine, ou l'Italie*'den çok ilham almıştı) ve Reunion Adası gibi egzotik mekânlara romantik bir meyil vardır ve içinde yaşadığımız dünya yerine başka seçeneklerin de mümkün olduğu yerlerde geçerler. Kadın kahramanlarından biri olan Indiana aşkı için itibarını bir kenara atmaya hazırken, bir diğeri, Consuelo iffet ve saygınlığını her şeyin, aşkın bile üzerinde tutmak için uğraşır. İki romanda da çokça gözyaşı ve bayılma vardır. Tüm bunlar Sand'a dair sahip olduğumuz o pantolon giyen, purosunu tüttüren bohem imajdan beklediğimiz şeyler değildir pek.

Sand erkek ve kadın arasındaki eşitliğe dair hararetle yazdı, ancak tam olarak bir feminist sayılmazdı. Indiana'nın en büyük hayali, "hayatındaki her şeyin değişeceği, başkalarına iyilik yapabileceği ve biri onu sevdiğinde, ona kalbini veren adama onun da tüm kalbini vereceği günün gelmesi"ydi; "o gün gelene dek de sessizce acı çekecek ve onu özgür kılacak adam için aşkını içinde saklayacak"tı.¹⁰ Söz konusu karakter kocasını terk edip, başka bir adamla kaçtığından, bu 1832 yılı için evlilik eşitliğine dair oldukça cüretkâr bir bakış açıсыydı. O günün feminist grupları tarafından

davalarına katılması teklif edildiğinde Sand, yalnızca kadınların değil, herkesin hakkı için çalıştığı yanıtını vermişti.

Bu sınırlandırmalara rağmen Sand, gündelik hayatı büyük hayalleriyle uzlaştırma girişimi ve hayatını ondan beklenildiği şekilde yaşamayı reddedişiyle yaşadığı dönem için bir ilham kaynağıydı. Alexander Herzen onu “devrimci fikrin vücut bulmuş hâli” olarak adlandırmış ve romanlarının Rus radikallerinden oluşan bir jenerasyonun tamamı üzerinde etkili olacağını (yayılan fikirleri Rusya’da bir süre sonra *Jorjsandizm** olarak bilinecekti) ve günümüzde de bize ilham vermeye devam edeceğini iddia etmişti. Ancak bohem Sand’ın üzerine saldırdığımız sırada, onun en ilginç hâlini es geçmiştik: Gündelik hayatın radikali Sand’ı. Özellikle de otobiyografik yazılarında Sand bize tarihin çatlakları arasında sıkışmış kadınların zorluklara göğüs gererek gündelik devrimler yaptığını ve şehrin özgürleştirici rolünü gösterir. Onun sorunu özgürleşmiş bir kadının neye benzediğini tam olarak hayal edememiş olmasıydı.

+

George Sand’ı belli bir yere koymak zor. O da bir yere koyulmayı reddetmişti zaten. Amandine Lucile Aurore Dupin adıyla 1804 yılında dünyaya gelen ve Aurore ismiyle çağrılan Sand’ın babası Maurice Dupin, Napolyon’un ordusunda görevliydi. Annesi, Sophie-Victoire Delaborde “Paris’in en mütevazı tiyatrolarından birinde” dansçıydı. Demokratik idealizm ile kralcı lüks arasında

George+Sand+izm: 19. yüzyıl Rus edebiyatında George Sand’a özenme modası; aşkı her şeyin üstünde tutarak, sosyal ve kültürel kodları ihlal etme, bohem bir hayat tarzı benimseme anlamlarında da kullanılmıştır. (y. n.)

kalan bir ortamda doğan Sand'ın kendisi de politik anlamda çelişkilerle doluydu. Baba tarafından büyükbabaları Polonya Kralı ve Saksonya Mareşali'nin soyundan geliyordu. Diğer taraftan ise Parisli bir kuş satıcısının. John Sturrock *London Review of Books'a* yazdığı makalede, George Sand'ın içinde "Eski rejimle Paris proletaryasının birleşmesinden doğan gayrimeşru bir çocuk vardı," diyordu.¹¹ Sand, işçinin, sokaktaki adamın ve kadının yanında mücadelede yerini almış ve her ne kadar Paris ve Nohant'da rahat bir hayat yaşamışsa da bu daha çok yorulmak bilmeyen kaleminin yardımıyla olmuştu. Taşra ve şehir arasında sürekli hareket hâlinde olan Sand, birindeyken diğerinin, diğerindeyken ötekini hasretini çekiyordu. Pragmatik ve rasyonel davranarak, aşırıya kaçmayı düşman bellemiş olmasına rağmen pek çok âşığı oldu ve pek çok, uzun, 19. yüzyıl gecesi kadar uzun ve o günden bugüne herhangi birinin anlayabileceğinden çok roman yazdı. (Colette anılarında, "George Sand nasıl oldu da yapabildi bunu?" diyerek merakını dillendirmişti.)¹²

Hayatı devrimlerle işaretlenmişti. Napolyon'un kendini imparator ilan ettiği, on beş yıl önceki devrimden beri hüküm süren sonsuz gruplaşma ve kavgalara bir son verdiği ve Avrupa'nın kalanında kan akıtmaya yöneldiği yıl dünyaya geldi. Sand'ın âşığı Alfred de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle* (Bir Zaman Çocuğunun İtirafı) isimli romanında kendi kuşağından, "Savaşlar arasındaki boşluklarda doğmuş, okullarda davul sesleriyle yetişmiş binlerce çocuk haşın bakışlarla birbirini süzerken çelimsiz kaslarını sıkardı. Zaman zaman üzerlerinden kan damlayan babalar belirir, çocuklarını kaldırıp altın madalyalarla dolu göğüslerine bastırır, ardından onları yeniden yere bırakıp atlarına atarlardı," sözleriyle bahsetmiştir.¹³ Yüce Sezar, Fransa gençliğine kendi tara-

fında savaşmalarını emretti ve bir süre sonra da devrildi. Yine de, onun çocukları için, “özgürlük kelimesinde kalplerini felaket bir geçmişin hatırası ve ihtişamlı bir geleceğin umuduyla çarptıran bir şey vardı.” “İmparatorluğun çocukları ve devrimin torunları” kendilerini hovardalığa verip, “şarap ve fahişelerden oluşan bir israfın içine dalmışlardı”; “dönemin illeti” buydu. Sand ise bunu iyileştirmek için çalışmaya verdi kendini. Daha sonraları Gustave Flaubert’e “Sen keder üretiyorsun,” diye yazacaktı, “ben ise teselli.”

+

19. yüzyıl Fransa’sının hâli şöyleydi: Bir katliamın ardından sadece bir sonrakine uğrayana kadar ve bu defakinin gerçekten daha adil bir dünya doğuracağına dair umutla sonsuza dek yaralarını sarmak. O zaman asla gelmese dahi Fransa bunu beklemeye bir son vermiş sayılmaz.

+

1830 yılında, taşranın uzak bir köşesinde aşksız bir evliliğin içinde sıkışmış Aurore Dudevant’ın hayatı katlanılmazdı. Aşk, evlilik ve saygıya dair tüm hayallerinin heves kırıcı eşi tarafından kökü kurutulmuştu; evliliği ruhların güzel bir birleşimi değil, at sürmek dışında ortak bir noktada buluşmadığı bir adamla yaşamaktan ibaretti. O günden sonra ilelebet “mantık evliliği” ne ve evliliğin kendisine dahi sövüp sayacaktı. Kocasını Casimir’in yatak odasında böbürlenecek pek bir meziyeti yoktu ve eşine okkalı bir tokat atmaktan da çekinmezdi. Aurore’un Aurelien de Sèze ile gözünde idealleştirdiği (yani tamamına erememiş) ve kimilerinin ikinci çocuğunun babası olduğunu

düşündüğü Stéphane de Grandsagne ile ise “idealleştiremediği” birliktelikleri olmuştu. Casimir evin hizmetçisiyle gönül eğlendiriyordu ancak kimsenin bunu önemseydiği yoktu. İnsanların dedikodusunu yaptığı kişi Aurore’du. Aurore ise kendini küçük düşürülmüş, tatmin olmamış hissediyordu. Erkek kardeşi dışını sıkmasını söyledi; kocasının tarafını tutma eğilimindeydi. Çocuklar vardı; onlar için dayanmalıydı. Ancak vaziyet tahammül edilecek gibi değildi. Her türlü kaçış planı bir noktada çocukları da içermeliydi.

O kuru sıcak yaz gününde, şehirdeki devrim söylentileri Nohant’da da isyan kıvılcımlarına sebep oldu. Olan bitene dair haberler, arkadaşı Jules Boucoiran’a da anlattığı üzere Aurore’un kanını kaynattı. “İçimde var olduğunu düşünmediğim bir enerji hissediyorum. Ruhum bu olaylarla gelişip olgunlaşıyor.”¹⁴ O sırada Paris’te kalan Boucoiran ona olup bitenleri anlatan mektuplar gönderiyordu. X. Charles (1814’te monarşinin geri gelişinden beri Bourbon soyundan gelen ikinci Kral’dı) popülerliğini iyiden iyiye kaybetmeye başlamıştı; 1814 anayasasını ihlal edecek şekilde Kilise’yi ve soyluları kayırıyor ve basını sansürlemek için bazı yasaları uygulamaya koyup Temsilciler Meclisi’nin şiddetle kınamasına yol açıyordu. 1830 yılının Mart’ında Kral’a ve vekillerine karşı “güvensizlik oyu” verildi.

Ortalık gergindi; insanlar Charles’ın yanlış bir adım atmasını bekliyorlardı ki ona karşı ayaklanabilsinler. Charles onlara gereken bahaneyi,²⁵ Temmuz’da basın özgürlüğünü askıya alan, yeni oluşturulmuş meclisi henüz toplanamadan dağıtan ve orta sınıfı oy vermekten ya da seçimlerde adaylığını koymaktan meneden kararnameyi imzaladığında verdi. İnsanlar ayın 26’sından başlayarak 28’i boyunca barikatlarda –ki daha sonra *Trois Glorieuses*, yani Şanlı Üç Gün olarak adlandırılacaktı bu tarihler– yerlerini

aldı. Sand halkın davasıyla duygulansa da doğası gereği pragmatik biriymi ve insanların “fikirlerle sözcükleri karıştırdığını” düşünüyor ve “*gelecekteki* mutlakiyete dönüşe fazlaca yer” bıraktıklarından endişe ediyordu.¹⁵ O dönüş beklediğinden de çabuk geldi: Devrim yalnızca bir kralı diğeriyle değiş tokuş etmeye, X. Charles tahttan çekildikten sonra Louis-Philippe’in tahta geçmesine yaradı. Paris’ten gelen haberleri almak için her gün atla La Châtre yakınlarına giden Aurore, yaz tatilinde babasını ziyarete gelmiş Jules Sandeau isimli genç bir adamla karşılaştı. O yirmi altı yaşındayken, Jules yalnızca on dokuzundaydı. Âşık oldular ve tutkulu bir ilişki yaşamaya başladılar. Yazın sonunda Jules, Paris’e dönüp Aurore’u kocası ve çocuklarıyla bıraktığında bir an önce kavuşacaklarına dair birbirlerine söz verdiler.

İşler, Aurore’un bir gün kocasının masasında bir şey ararken üzerinde “Yalnızca ölümünden sonra açılın,” diye not düşülmüş ve ona hitaben yazılmış bir tomar mektuba denk gelmesiyle dönüm noktasına ulaştı. Kocasını hayatta ve sağlıklı olmasına rağmen Aurore bu mektupları açtı (siz olsanız açmaz mıydınız?) ve hepsinin onu hedef alan iğneleyici, ağır sözlerle dolu olduğunu gördü. İşte o zaman ayrılmaya karar verdi. “Nafaka istiyorum,” diyerek duyurdu bu kararını Casimir’e. “Sonsuza dek yaşamak üzere Paris’e gidiyorum; çocuklarım Nohant’da kalacak.”

Blöf yapıyordu; bir pazarlık taktiğiymi yaptı. Asıl istediği – ve eninde sonunda sahip olduğu – şey, kızını yanına alıp üç aylık artışlarla yılda 3.000 franklık bir nafaka almak ve yılın yarısını Paris’te geçirmekti. 1831 yılı başlarında erkek kardeşinin Paris’te, Seine Sokağı 31 numaradaki dairesinde yaşamaya başladı. Kısa bir süre sonra ise Jules ile Pont Neuf’e bakan ufak bir tavanarasına taşındılar. Daha sonra Quai Saint-Michel, 25 numarada, Notre-

Dame manzaralı üç odalı bir daireye geçtiler. Sand otobiyografisinde bu dönemi anlatırken, yatak arkadaşını olayların tamamen dışında bırakır.

Onun anlattığına göre, Paris'e cebinde tek kuruş olmadan, bir yazar olma gayesiyle gelmiştir. Beş katlı, asansörsüz bir apartmanın beşinci katında ("Merdivenleri tırmanmayı hiç beceremezdim ama tırmanmam, çoğunlukla da kızım kucağımdayken tırmanmam gerekirdi") ve aylık on beş franka temizlik yapan, güvenilir kapıcı kadın dışında hizmetçisi olmadan nasıl yaşadığını anlatır. Ucuz/kirli lokantaların 19. yüzyıldaki denginin sahibi günde iki franka yemeğini getirmektedir. "Keten iç çamaşırlarımı kendim yıkıyor ve ütülüydüm." (Kim bilir kendi çamaşırlarımızı yıkayıp yemeklerimizi hazırladığımız 21. yüzyıl hayatlarımızı görse ne düşünürdü? Dehşete mi düşerdi yoksa gıpta mı ederdi?)

Yüzyıllar boyu pek çok kadın ve erkek için kasabadan şehre gelmek kendini yeniden bulmak için bir fırsat olmuştur. Stendhal'ın *Le Rouge et Le Noir*'ından (*Kırmızı ve Siyah*) (1830) Balzac'ın *Illusions Perdues*'üne (*Sönmüş Hayaller*) (1843), Flaubert'in *L'Éducation Sentimentale*'inden (*Duygusal Eğitim*) (1869) Zola'nın *L'Œuvre*'üne (*Eser*) (1886) 19. yüzyılın büyük Fransız yazarlarının pek çoğu bu hikâyenin kaydını tutmuştu. Sand ise bir kadın olarak şehre adım attığı an, bir sanatçı olarak Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau ya da Claude Lantier'nin sahip olduğu özgürlüğe sahip olamayacağını gördü. Tüm o eteklerden, zarif ayakkabılarından ve genel olarak kırılğan görünümünden kurtulmak için bir şeyler yapması gerekiyordu. Otobiyografisinde şöyle yazmaktadır:

Kendime ağır gri bir kumaştan birbiriyle uyumlu ceket, pantolon ve yelek dikmem gerekti. Gri bir şapka ve geniş

yün bir kravat ile mükemmel bir birinci sınıf öğrencisi olmuşum. Botlarımın bana verdiği mutluluğu açıklayamıyorum: Erkek kardeşimin ilk botlarıyla yaptığı gibi, ben de ayağımda onlarla uyuyabilirdim. O ufak demir topuklarla, kaldırımlarda sağlam ilerliyordum. Paris'in bir köşesinden diğerine âdeta uçuyordum. Bu hâlde dünyayı dolaşabilirmişim gibi geliyordu bana. Ve ayrıca, kıyafetlerimin hiçbir şeyden korkusu yoktu. Her havada dışarı çıkabiliyor, günün istediğim saatinde eve dönebiliyor ve tiyatrodaki istediğim yere oturabiliyordum. Kimse bana dikkat etmiyor ve kılık değiştirdiğimi anlamıyordu... Kimse beni bilmiyor, bana bakmıyor, bende bir gariplik olduğunu sezmiyordu; kalabalıkların içinde kaybolmuş tek bir atomdum.¹⁶

Şık kadın kıyafetleri, Berry'den gelen genç sanatçı erkeklerden oluşan seçkin çevresiyle şehirde gezinmek için tasarlanmamıştı.

Edebi ve politik olaylar, tiyatroların ve müzelerin verdiği heyecan, kulüpler ve caddeler; hepsini görüyor, her yere gidiyorlardı. Bacaklarım onlarınki kadar güçlüydü, bozuk yollarda, kalın tahta kütükler üzerinde dengede kalmayı öğrenen kuzu ayaklarım da öyle. Fakat Paris'in kaldırımlarında, buzdaki bir tekne gibiydim. Nazik ayakkabılarım iki günde parçalanıyor, galoşlar beni sakarlaştırıyordu; eteklerimi kaldırarak yürümeye alışkın değildim. Çamur içinde, yorgun, burnu akar hâlde kıyafetlerime ve ayakkabılarıma baktım –küçük kadife şapkamı da unutmamak gerek– yağmur oluklarından üzerine sular sıçramış, korkutucu bir hızla mahvolan.”¹⁷

Aurore kasabada at bindiği zaman da erkek kıyafetleri giyyordu; Berry’de genç kadınların uyguladığı yerel bir gelenek gibiydi bu. Ancak Paris’te bunu bir adım öteye götürmüş, bir erkeğe ya da en azından bir erkek çocuğuna –oldukça başarılı biçimde– benzemeyi denemişti. Pantolon ve botlarının içinde şehrin bir köşesinden diğerine, havaya, saate ve mekâna aldırmaksızın “uçabiliyor”, gerçek bir flanör gibi kalabalığa karışabiliyordu. Araziye uymak için yaptığı bu kandırmacanın tam tersine Sand’ın dikkat çekmesine neden olması ne ironik. Karşı cinsin kıyafetlerini giymek Aurore Dudevant’ı George Sand’a çevirdi ve hayatının kalanında göze çarpan biri olarak kalmasına sebep oldu.

Sand’ın purosu ve âşığıyla erkek kıyafetleri içinde, fiyakalı ve cüretkâr hâлиндense bu hâlini daha çok seviyorum; kararının kibirli idealizmden değil saf öfkeden geldiğini düşünmeyi tercih ediyorum. O küçük kadife şapkasını yere atıp hırıltılar ve sövgüler eşliğinde üzerinde tepindiğini görebiliyorum. Bir başka ilham kaynağı ise genç bir kadın olarak kısıtlı bir bütçe ile Paris’te yaşamış annesiydi. Sand’ın babasının onu bir erkek çocuğu gibi giydirmesinin altında para tasarrufu olduğunu söylemişti: “Geçim giderlerimiz yarı yarıya azalmıştı.”¹⁸

Sand’ın zihninde dört dönen tilkileri görebilirsiniz. Yürümek, otobiyografisinin değişmez temalarındandı; hatta “herkesin iyiliği için” yürünen yolu anlatmak için kullandığı *marcher*: yürüyüşe geçmek kelimesiyle bitiyordu. Tek başına, ruhuna sadık kalarak yürüyebilmek Sand için özgürlüğün en temel ifadesiydi. Çok sevdiği ve çok sık giyinen büyükannes, Sand’ın anlattığına göre yas tuttuğu zamanlar dışında hiçbir yere yürümemişti. “*Ma fille, vous marchez comme une paysanne,*” demişti bir gün torununa: “Bir köylü gibi yürüyorsun.”¹⁹ Kuş satıcısının kızına, Sand’ın annesine batırılan bir iğne daha.

Bunun üzerine Sand bir hanımefendi gibi yürümeyi öğrendi. Ardından da bir erkek gibi.

Kadın karakterleri de benzer tedbirleri benimseyecekti: Consuelo, Joseph Haydn ile çıktığı yürüyüşlerde korunmak için erkek gibi giyinir, yaşlarından genç yüzleriyle iki serseri, Bohemya'dan Viyana'ya yürürler. Sand'ın yazdığı ve oyuna ismini veren Gabriel, bir kadın olarak doğar ancak on yedi yaşında gerçeği keşfedene dek erkek gibi yetiştirilir. "Ruhumun bir cinsiyeti varmış gibi hissetmiyorum kendimi," der Gabriel.²⁰ Bir erkek gibi giyinmeleri Sand'ın karakterlerinin hayatın farklı deneyimlerine, başka fikirlere ulaşmalarına ya da cinsiyetler arası eşitsizliklere dikkat çekmelerine olanak tanır. Sand'ın sık sık yaptığı üzere bir erkeğin bakış açısıyla yazmak da karşı cinsin kıyafetlerini giymekle eşdeğerdi ve ona başka bir hayat tarzına göz atabilme imkânı tanıyordu.

+

Sand'ın pantolon giymesi kendi çağında bir devrim niteliği taşıyordu; her şey bir yana, yasalara aykırıydı. 1800'lü yıllarda kadınların halka açık yerlerde pantolon giymesini yasaklayan bir kararname yürürlüğe girmişti. Bu kararname günümüzde görmezden gelinmesine rağmen hâlâ yürürlükte; ancak 1969 yılında mahkeme tarafından bozulması istemi geri çevrildi. Yasanın hâlâ aktif olarak savunulduğu zamanlarda, etek giymek istemeyen bir kadının karşı cinsin kıyafetlerini giyebilmesi için izin başvurusunda bulunması gerekiyordu. Bu izni alabilmek içinse sağlık raporlarını kullanarak, etek giymesini engelleyen korkunç bir sakatlık geçirdiğini kanıtlaması şarttı. Bu izni aldıktan sonra bile, pantolon giyen

kadınların balolara, tiyatroya ya da halka açık buluşmalara bu şekilde katılmaları yasaklanıyordu.²¹ Kana bulanmış Condorde Meydanı'na karşı kendini yeniden tanımlamaya çalışan bir kültür, Yeni Cumhuriyet'in kalbine belli değerleri aşlamak için bir araç olarak kullandığı kadın bedeniyle kafayı bozmuştu.

Fransız Devrimi sırasında karşı cinse ait kıyafetler içinde sayısız kadın kocaları, sevgilileri, kardeşleriyle birlikte, erkek askerler gibi dövüştü. Ancak eteklerin içinde oldukları zamanlarda bile Fransız tarihinde kadınların yıkıcı bir güçleri olmuş ve bu güç, onlar yürüdüğü zaman ikiye katlanmıştı. Örneğin Fransız Devrimi bir grup kadının Versay Sarayı'na yürümesiyle gerçek anlamda başlamıştı. Bastille baskını ise daha çok sembolik bir olaydı; yalnızca birkaç sahtekâr ve deliden oluşan yedi tutuklu özgürlüklerine kavuşabilmişti. Ancak 1789 yılının Ekim ayında Versay Sarayı'na yapılan Kadın Yürüyüşü Kral'ı ve ailesini kalabalıkla birlikte Paris'e, hapis kalacakları Tuileries Sarayı'na geri dönmeye razı etti. Kadınlar silah depolarını basıp taşıyabilecekleri tüm silahları kuşanmıştı, yani ciddi ölçüde silahlıydılar ve sarayın kapılarından sağa sola sallanarak geçerken dehşet verici göründüklerinden eminim.

Kadınlar bulaşıkçı, hizmetçi ya da hemşire, kantin işletmecisi, eş, metres ya da besin zincirinin en altında yer alıp, kimsenin saygısını kazanmaksızın askerlere fiziksel rahatlama sağlamakla görevli fahişeler olarak, onları kamptan kampa takip edip ordularla uzun süre işbirliği yaptılar. Savaşanlar ise bunu top ve tüfekte, yayan olarak ya da at üstünde gerçekleştirdi; kahramanlık sergilemek, Cumhuriyetleri için savaşmak ve erkekleriyle eşdeğer olduklarını kanıtlamak istediler. Evde kalıp, erkeğe kamusal, kadına ise özel alanları tahsis eden ayrımı devam ettirip aile ocağını savunmakla yetinmek istemediler.

Fransız kadınları Devrim'i, istedikleri dünyayı inşa etme ve beraberinde siyasi haklarını talep edebilme şansı olarak gördü.

Başta iyi karşılandılar. Hatta kimisi Onur Nişanı'yla ödüllendirildi. Ancak zaman geçtikçe, bir nedenden ötürü –belki ordularla bağlantıda olan kadınların hafifmeşrepliklerinden dolayı– sahtekârlıkla suçlandılar. *Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi*'nin (1791) yazarı Olympe de Gouges ile Madam Roland'ın kaderleri, Jakobenlerin çizgiyi aşan kadınlara neler yaptıklarının bir anımsatıcısı.

+

1831 yılında, insan hakları için harekete geçmeden yıllar önce, Sand'ın tek istediği şey özgür olmaktı. Şehrin de bu istek içinde önemli bir rolü vardı. Ondan daha acil olan şeyse hayatta kalmaktı. Para kazanmak için, Boucoiran'a da yazdığı üzere, o zamanlar pek az abonesi ve ufak bir ekibi olan, muhalif bir gazete sayılan *Le Figaro* için yazmaya başlayarak, "kendini edebiyatın çalkantılı sularına bıraktı." Yine de ona mütevazı bir hayat yaşayabileceği kadar iyi ödeme yapıyorlardı ve Aurore hükümeti eleştirdiği yazılarıyla kısa zamanda ün kazandı. Jules ile birlikte *La Revue de Paris*'e yazmaya başladı ve J. Sand mahlası altında *Rose et Blanche* [Pembe ve Beyaz] isimli romanın yazarlarından biriydi. Kitap büyük başarı kazandı ve editör gerisini getirmelerini talep etti. Ancak Aurore yola tek başına devam etmek istiyordu. Jules ile ortaklığına son verdi (ilişkilerini ise 1833'e dek bitirmedi) ve mahlası kendi yazdıkları için kullanmaya başladı. İlk ismi için yerlisi olduğu Berry'de sık kullanılan bir isim olan Georges'u tercih edip, çocukken gittiği rahibe okulundaki İngiliz rahibelere hürmeten

bu ismi İngilizleştirdi. Sand ismini değiştirirken, “Devrimci ve değişen dünyamızda bir isim nedir ki?”²² diye sorarak, “genç şair çırağı hâli ile çabalarından ötürü onu teselli eden ilham perisi arasında” “yeni bir evlilik” yapmış oldu. Kendisi için yaratıp biçim verdiği, kocasına ya da babasına, hatta ortağına dahi ait olmayan bir isimdi bu.

Yeni ismiyle ortaya çıktığında Sand neredeyse bir gecede meşhur oldu. İlk romanı *Indiana*, 1832 yılında yayımlandı ve aldığı eleştiriler baş döndürücüydü. En azından Sand’ın başı dönmüştü; eleştirilerin beraberinde getirdiği akıl almaz şöhretten ve romanın içerdiği siyasi gündemi kınamakta ya da yüceltmedeki şiddetlerinden dolayı şaşkıındı. Konusuna sadık kalan bir hikâyeyi anlatmaktan başka bir gündemi olmadığını –belki de kurnazlıkla– savunarak, söylenenleri reddetti. Romanın bir erkek tarafından yazıldığına ikna olmuş okur sayısı fazlayken, kimileri de metindeki “cesur şehvet düşkünlüğü”nün açık ettiği üzere romanı bir kadın ve erkeğin birlikte yazdığını öne sürüyordu: “Genç adamın eli kaba, pespaye kumaşı düzeltmiş, kadının eli ise ipek ve altın çiçeklerle işleyip süslemiş olmalı.”²³

Romanın önermesi, Sand’ın Paris’e gitmeden önce içinde olduğu durumla benzerlik taşıyordu. Indiana Île Bourbon’da (şu anki Reunion Adası) doğmuş genç bir Fransız Afrikalı melezidir. Fransız sosyetesinin dışında yetiştirilmiştir: Romantik ideallerle bağdaşan oldukça toy hâlini açıklamada sık sık kullanılan bir unsurdur bu. Kendisinden yaşça büyük bir albay ile mutsuz bir evliliği vardır ve onunla birlikte Paris dışında yaşar. Onunla aynı yerde doğan ve küçük bir kızken terk edildiğinde onu büyüten uzak kuzeni Ralph, gizliden gizliye Indiana’ya âşıktır. Indiana ise Raymon ile tanıştığında ona çılgınca âşık olup tüm saygınlığını

riske atarak (Romantizm dönemi Jean Rhys karakterini andıracak şekilde), onunla birlikte olabilmek ve birlikte Fransa'dan Réunion'a denizler katedecekleri tehlikeli yolculuklara atılmak için ideal ruh hâlinde. Romanın devamında adam elbette ki sadakatsizlik eder (daha sonraları onu Indiana için terk ettiğinde kendini boğan hizmetçi Noun ile bir ilişki yaşamış olduğunu da öğrenecektir) ve başkasıyla evlenir. Indiana, Temmuz Devrimi ile aynı zamana denk gelen bir çöküş yaşar ve bunun sonucunda saçı başı dökülmüş, kimlik belgeleri yok olmuş hâlde Paris sokaklarında gezinmeye başlar. Ondan sonrası Ralph'ın Indiana'yı Sen Nehri'nde boğulmaktan kurtarmasının yalnızca aşkını ilan etmek ve birlikte Réunion'da bir uçurumdan aşağı atlayarak intihar etmeye onu ikna etmek için olduğunu okuduğumuz garip bir hikâyeye döner. Romanın bitiminde onların hayatta olduğunu, geçinip gittiklerini ve iki kişilik bir nevi gizemli komün içinde kulübelerinde yaşadıklarını öğreniriz.

Okurlar romanda evliliğin kınandığını gördü. Sand, buna itiraz ederek kitabın sonraki basımlarına eklediği önsözde toplumu güçten düşürmek gibi bir niyeti olmadığını açıkladı. "Kimi insanlar kitapta evliliğe karşı kasti bir argüman olduğunu görmeyi seçiyor," diyordu 1852 yılında kaleme aldığı önsözde. "Ben o kadar hırslı biri değilim ve eleştirmenlerin huzur bozucu amaçlarına dair yazdıklarını okumaktan ötürü son derece şaşkınım."²⁴ Onunki de itirazı biraz abartıya kaçırıyordu: Metinde *joug* yani boyunduruk kelimesi en az yirmi kere kullanılmıştı.

Oysa Sand'ın hedef aldığı şey evliliğin kendisi değil, içinde yaşadığı toplum tarafından desteklenen ahlak anlayışıydı. Romanın sonu Sand'ın akından geçenleri gösteriyordu: Indiana ve Ralph'ın bir yanardağın yamacındaki kulübelerinde kurduğu gibi bir denge

ve eşitlik hâli. Sand'ın dile getirmeye çalıştığı ona kendi zamanında emredilenlerden daha doğru, daha saf ahlak kurallarıydı. Bunun anahtarı ise özgür irade anlayışıydı ve kadın, erkek herkesin bunu kendi hayatında uygulayabilmesi için savaştı. "Hepimize ilahi adalet tarafından tanınan özgür irade olmadığı takdirde bizi korkunç bir kaderciliğe yönlendirecek içgüdülerle doğduk," diye yazdı.²⁵ Berry'de geçen ve ahlaki açıdan yol gösterici gibi görünen *François le Champi* (Şeytanlı Göl) ve *La Petite Fadette* (Küçük Fadette) isimli pastoral eserleri (*romans champêtres*) dahi Sand'ın başkalarıyla uyum içinde yaşama ve kendi vicdanına sahip çıkmayla ilgili fikirlerini keşfettiği örnek olaylar içerir.



Tarihteki tüm hareketler günlük devrimlerden doğmadır. 1830 yılı, işçilerin ve öğrencilerin zorbalığı alaşağı etmek için barikatlarda birleştiğine şahitlik etti. Elde ettikleri şey ise sadece başka bir aileden, daha mutlakiyetçi bir hükümet oldu. 1832'de Sand'ın Paris'e taşınmasından bir yıl sonra, öğrenciler monarşinin temelli devrilmesini hızlandıracak desteği vermek için yeniden barikatlarda yerlerini aldı. Başarısızlığa uğradılar ve Sand, Saint-Michel Meydanı'na bakan dairesinden trajik sonlarına tanıklık etti.²⁶

Sand o sırada kızıyla Paris'te yalnızdı. Kolera salgının kol gezdiği günlerdi ve şehri terk etmeye korkuyorlardı –gitmenin kalmaktan daha tehlikeli olacağı söyleniyordu– ve hastalığa yakalanmışlarsa Sand bunu Nohant'a taşımak istemiyordu. Bu gergin dönemin tam ortasında, Sağ Kıyı'da Paris'in göbeğindeki Saint-Merry Kilisesi'nin etrafındaki dar sokaklarda çatışmalar başladı: Barikatlar Saint-Martin Sokağı'ndan yokuş yukarı çıkarak Aubry-

le-Boucher Sokağı ile Maubouée Sokağı'nın köşesinden ilerliyor ve şimdilerde Pompidou Merkezi'nin olduğu yerin içinden geçiyordu. İsyanclar, Ulusal Muhafızlar'ın kuzey ve güney yönlerinden gelen saldırılarını savuşturdu. Saint-Merry direniş birliğinin lideri Charles Jeanne kız kardeşine yazdığı mektupta olanları şöyle anlatır: "Üzerimize açtıkları ateşe karşılık vermeyip iyice yaklaşmalarına izin verdik ve ardından birdenbire '*Vive la république!*' çığlıkları ile ateş açtığımızda ne yapmaları gerektiğinden emin olamadan bir an kalakaldılar. Duraksamaları uzun sürdü ve ardından bari-katlardan ve açık camlardan yeni bir tur ateş açılmaya başlanınca asker safları tainamen yıkıldı. O andan itibaren disiplinli bir askerî teşkilattan çok, tarumar olmuş bir Kazak sürüsüne döndüler."²⁷

Mütemadiyen geçmişi düşlemek, bundan heyecan duymak, onu takıntı hâline getirmek, onun bir parçası olmayı istemeden tek bir an geçirmemek tarihçilere özgü bir hâldir. Şehirde yürür ve tarihine dair görünür ipuçları ararken, 19. yüzyılda Fransa'da yaşayan bir kadın olmadığım için pişmanlık duyduğumu söyleyemem. Hissettiğim şey nostalji ya da daha "sahici" bir şeye duyulan özlem değil. Sand'ın yaşadığı yüzyılı görüp geçirmek dehşet verici olurdu. Charlie Hebdo saldırılarının ardından evimin kapısından çıkıp taramalı tüfeklerle bekleyen askerlerin yanından geçip gitmek dahi yeterince rahatsızlık vericiydi. Geçmiş, her şeyin olup bittiği yerin üzerinde durduğumda bile başka bir gezegen kadar uzak geliyor. Onların dünyasının bizimkinin içinde erimesini sağlayacak bir şeylerin aynı hizaya gelmesine, o bağın kurulmasına dair bir arzu benim hissettiğim.

Sand, askerî birliklerin parkın iki yanından içeri girdiğini fark ettiğinde kızıyla beraber Lüksemburg Bahçesi'nin pek de uzak olmayan bir köşesinde oynuyordu. Oradan hemen ayrılıp, "güvenlik

çemberi içinde kalıp, sorgudan geçirildikten sonra panik hâlinde birbirini ezen güruh”tan kaçınarak, yan yollardan eve ulaşmaya çalıştılar. Sand evde olmanın en güvenlisi olduğunu anlamış ve kızıyla “daha evvel bir sokak çatışması görmediği ya da ne ile karşılaşacağına dair bir fikri olmadığı hâlde ne olup bittiğine bakmak için duraksamadan” hızla ilerlediği sırada, “bir askeri esir almış ve bir savaşta karşılaşılabileceğiniz en ölümcül düşmana dönüştürmüş kana susamışlığı” görmüştü.²⁸ Şehir zorbalığının tarihinde, pek çok insanın yakınında olan bitenle ilgili hiçbir fikri olmayışına ve saldırıya uğrayacakları korkusuyla bir başkasına saldırmalarına dair pek çok vaka olsa da buna hiç şaşırmamış olması üzerine etraflıca düşündü. Şiddetin söylentisi “milyonlarca hezeyanlı hayal aracılığıyla” yayılıyordu.

Bir zamanlar hasretini çektiği özgürlüğü bulduğu sokaklarda, artık o özgürlüğe galeyana gelen bir kalabalığın el koyduğunu gördü Sand; ancak her ne kadar Saint-Michel Meydanı üzerindeki ufak dairesinde köşesine çekilmiş olsa da isyanın görüntülerinden tamamen uzak kalabilmiş değildi. Dışarıda, sokaklar öfkeli Parisliler ve korkmuş, kana susamış askerler tarafından işgal edilmişti, ancak sokak çatışmalarının dehşeti Sand’ın evine sızmak üzereydi. Serseri kurşunların içeri girmesini engellemek için pencerelerin üzerine döşөгünü attı ve korkudan hasta olmuş kızını sakinleştirdi. “Dışarıdakilerin babası ve dayısının Nohant’da yaptığı gibi yarasa avına çıktığını söyledim ve onu sakinleştirip, silah seslerinin ortasında yatağına yatırdım.” Yazdığına göre, gecenin bir kısmını balkonda durup, aşağıda gölgelerin arasında neler olup bittiğini anlamaya çalışarak geçirir. (Paris o zamanlar henüz Işığın Şehri değildi; gaz lambalarının sokaklardaki yerini alması 1830’ların başını bulmuştur.)

Bunlar Sand'ın otobiyografisindeki en heyecan verici paragraflardır. O korkuyu hissetmek, Sand'ın yanında olmak isterdim. Onun yanında, tavan arasındaki odasında, dehşete düşmüş bir hâldeyim ama aynı zamanda kendi odamda, heyecanlanmış ve serseme dönmüş durumdayım. Onun tarafını okumak, –onun da söylediği üzere– bir sokak ötesinde neler olup bittiği hakkında ne kadar az şey bildiğini fark etmek inanılmaz. Dünyanın bir ucunda yaşanan olayları kavramak kadar, arka bahçende olanları idrak edebilmek de zor. Hatta 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'nin bir mil uzağında olup İkiz Kuleler'in yıkılışını seyrederken yaşadığım üzere, gözlerinin önünde olanları dahi algılamakta güçlük çekebiliyor insan. Sand'ın kavgalara dikkat kesilişi ise oldukça farklıydı: Bir kere olan bitene dair hiçbir şey görmüyordu ve onun kültürü bizimki gibi bir görüntü doygunluğu anlayışına sahip değildi. Ancak şiddet anlarında gerçekliğin yerini gösterinin aldığını idrak etmişti.

O gece, on yedi isyancı Hôtel-Dieu Köprüsü'ndeki barikatların nöbetini devraldı. O gece, Ulusal Muhafızlar sürpriz bir saldırı başlattı. "Bu talihsizlerden on beşi," yazdı Louis Blanc, "parçalara ayrıldı ve Sen Nehri'ne atıldı. İkisi ise ara sokaklarda yakalandı ve boğazları kesildi."²⁹ Sand "gecenin gizli kıvrımlarında yaşanan bu korkunç manzara"ya tanık olmamış ancak "şiddetli bir feryat ve ürkütücü bir kükreme, ardından korkudan tükenmiş hâlde uyuyan şehrin üzerini örten ölümcül bir sessizlik" işittiğini bildirmişti.

Sabah olduğunda sokaklar sessizdi. Köprüler ve yakınındaki sokakların girişleri gözetim altındaydı ve trafik akımıydı. Defterine, "Parlak güneş ışığı altında uzanan boş rıhtım, kolera şehrin son sakinini de alıp götürmüşçesine ölü şehrin çehresini ele geçirmişti," diye not düşmüştü. Şehirde hareket eden tek şey,

“bu alışılmadık sakinlik onları ürkütmüşçesine, endişeli bir süratle suyun yüzeyine dokunup geçen kırlangıçlardı.” Notre-Dame’ın kuleleri etrafında daireler çizen kuşların “acı çığlıkları” dışında çıt çıkmıyordu. Paris’in esir halkı neler olup bittiğine dair bir şeyler görebilmek için pencerelere, bina çatılarına çıktı. Ve tam o sırada o “meşum” gürültü yeniden başladı:

...kendi adaletlerini taşıyan atış mangaları. Balkonda oturup, Solange’ı dışarı bakmasını engellemek için odasında meşgul etmeye gayret ederken, her saldırıyı ve karşı saldırıyı sayabiliyordum. Tam o sırada bir bombardımanın gürültüsü duyuldu.

Köprüyü çatışmalardan kalan döküntülerle ve kan izleriyle dolu gördüğümde, ayaklanmanın hâlâ canla başla devam ettiğini düşündüm. Ancak hücum sesleri zayıflıyordu... Kısa süre sonra etrafa yeniden sessizlik çöktü ve insanlar çatılardan sokaklara indiler. Kapıcılar ve karikatürden fırlamış gibi görünen korku dolu ev sahipleri haykırıyordu: *Bitti!* Ve olan biteni izlemekten başka bir şey yapmamış olan kazananlar, bu gürültü patırtıda ortaya çıkıp kabardılar. Kral rıhtımında yürüdü. Şehir ve kasaba burjuvaları her bir sokağın köşesinde bir araya gelip, hoş beş etti. Askerî birlikler ciddi ve temkinli bir tavırla dikiyordu. Bir an için bile olsa, ikinci Temmuz Devrimi’nin yanı başlarında olduğuna inanmışlardı.

O gecenin hatırası hayatı boyunca aklından çıkmayacaktı Sand’ın. Birkaç gün boyunca Saint-Michel Rıhtımı’nın kanla kaplı kaldığını yazdı. İki hafta bir şey yiyememiş ve sokakların kanla kırmı-

zıya boyandığını, “tüyler ürpertici yığınlar hâlinde” pencerelerin önünde üst üste yığılmış cesetleri görüp, şehirde yükselen “baharın son demlerinde, 6 ve 7 Haziran’da uykudan uyandıracak kadar acı ve buruk” kokuşmuş et kokusunu aldıktan sonra uzun süre et yiyemeyecekti.

Tüm bunlar ne içindi? Haziran 1832 katliamı yönetimde bir değişikliğe sebep olmadı: Umutsuzluğun ifadesine aldırış edilmedi. Monarşi kendi işine bakmaya devam etti. Şehirden midesi bulan Sand, Nohant’da inzivaya çekildi ve beş kuruşu olmayan bir çiftçiye âşık olan genç bir aristokrat kadının hikâyesini anlattığı *Valentine*’i yazarak, o dönemde kaleme aldığı romanların ana temalarından birine dönüş yaptı: Evliliğin kadın hayatına getirdiği kısıtlamalar ve eğitimin ufuklarını genişletmeye ve kendileri için daha iyi seçimler yapabilmelerine nasıl yardımcı olabileceği.

Saint-Michel Meydanı’nda kan izleri silineli çok oldu; her türlü iz yeni kaldırım tabakalarının altında gözden kayboldu. Ben ise merak ettim: Bir cuma gecesi orada toplanan, *break-dance* yapan grupların arasında ellerinde cep telefonları, birbirini süzen, flört eden ya da edemeyen bu çocukların, neon ışıklı oyuncakları bir daha hiç aşağı inmeyecekmiş gibi havaya fırlatan Pakistanlı adamların kaç o sırada durdukları yerde, 180 yıl önce genç adamların monarşiye karşı çıkarken canlarından olduğunu ve o sırada George Sand’ın balkonundan aşağı bakıp gölgeler arasında onların fedakârlıklarını seçmeye çalıştığını bilebilirdi?

*en hızlısı nehri geçip yürüyerek Châtelet'ye varmak ve 1. hat-
tan Lyon Gari'na gitmek ama daha da güzeli rıhtım boyunca
yarım saat yürüyüp, yol boyunca kitap satan küçük kulübelere
 uğrayarak ardından nehri geçmek, o kadar uzak değil, ardın-
dan da gece trenine binmek, gerçi bu günlerde Châtelet'den
Orly'ye ulaşip uçağa da binebilirsin*

VENEDİK

İTAAT

“Kendimi bir labirentin girişinde, bu şehrin ve bu hikâyenin içinde kaybolmaya hazır görüyorum. Uysallıkla.”

— Sophie Calle, *Suite Vénitienne*

Birkaç yıl boyunca, doktora tezimi yazmak yerine, Venedik hakkında bir roman yazdım.

Ian McEwan'ın kanallar ve kaçamak yollarla dolu karanlık, esrarengiz ve isimsiz bir şehirde geçen romanı *The Comfort of Strangers*'ı (*Yabancı Kucak*) okuyordum. Kitap zihnimde bir şeyleri ortaya çıkarmış, belki de bir şeyin tohumunu atmıştı, emin değilim. McEwan'ı okurken, anlayamadığım bir şeyin beni Venedik'te geçen, kayıpla, kaybolmakla ve aşkla ilgili bir hikâye yazmaya zorladığını hissettim. Şimdi geriye dönüp baktığımda, bilinçaltımda Venedik'i Paris'in gölgeler içindeki ikizi gibi kabul ettiğimi ve bu şehri, hiç tanımadığım ve gitmek için hiçbir nedenim olmayan bir yerde kendime bir hayat inşa etmekten bahsetmenin bir yolu olarak seçtiğimi düşünüyorum. Bir başıma yeni bir ülkeye taşınmak, suyun üzerine ev inşa etmek kadar saçma görünmüştü gözüme.

Roman şekil almaya başladığı zaman, ona *Floating Cities* [Yüzen Şehirler] adını verdim.

Kimi romancılar –örneğin Jeanette Winterson– hiç gitmedikleri hâlde Venedik hakkında yazmış ve hayal güçlerinin katıksız kuvveti sayesinde şehri okurun gözünde canlandırmayı başarmışlardır. Ancak benim her şeyi kendi gözlerimle görmem gerekir. Venedik’i icat etmek istemedim, yalnızca kültürel hafızamızda değil gerçekte nasıl olduğuna dair bir şeyler yakalamak istedim. Bütün mesele buydu: Venedik’e yeniden bir *mekân algısı* kazandırmak.

Venedik’i turist olarak birkaç defa ziyaret etmiş ve belli başlı yerleri keşfetmiştim ancak bu yeterli değildi; oradaki hayata dair bir şeyler yazabilecek yetkinlikte hissetmiyordum kendimi. Venedik Enstitüsü’nde İtalyanca öğrenip, şehirdeki günlük hayata dair notlar alarak bir ayımı orada geçirmeye karar verdim. Önceden öğrenebildiğim kadar çok şey öğrenmem ve orada olmasam keşfedemeyeceğim şeylere dair neler bilmek istediğimi sezebilmem gerekiyordu. Ayrıca hâlâ olay örgüsü üzerinde çalışıyordum ve Venedik’in beni yönlendirebileceğini, sokaklarında hikâyenin de kendi yolunu bulacağını ümit ediyordum.

Ana karakter benim gibi öğrenciydi ancak o, erken Rönesans dönemi üzerine uzmanlaşan bir sanat tarihi öğrencisiydi. Her zaman sanat tarihçisi olmak istemiştin ve bu da bir fırsattı benim için; yani bir çeşit fırsattı. Ona büyük büyükannemin ve evlenmemiş kızların, öğretmenlerin ve akademisyenlerin koruyucu azizesinin ismi olan Catherine’i uygun gördüm. Araştırması kitabın tarihçesi üzerine olacaktı. Ancak yurtdışında okuyan öğrencilere temel sanat tarihi dersi verecekti, bu yüzden de sarayların ön cepheleleri, San Marco’nun mozaikleri ya da Accademia’daki resimler hakkında nasıl konuşulacağını bilmem gerekiyordu. Paris’te öğ-

rendiğim üzere, bir yerde yaşamış insanla oradan yalnızca geçip gitmiş insan arasındaki farkı işaret eden şeyleri öğrenmek istiyordum. Ve kitabın kalbinde, gizlenmiş bir sinagog olduğu için bodrum katının olmadığı bu şehirde onu koyabileceğim bir yer bulmam gerekiyordu.

Projemden ötürü sevinçten havalara uçuyordum ama aynı zamanda endişeliydim. İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu bir öğrenci için roman yazmak pek de kabul edilir bir şey değildi. Bu ancak, tamamlanması sekiz yılı bulabilen doktora tezleri sırasında, öğrencilerin ister istemez başka projeler üzerinde de çalıştığı Amerika'da anlaşılır bir şeydir. Ancak kurmaca bir karakter için kurmaca bir doktora konusu icat etmek ve tüm zamanınızı kendinizinki yerine onun konusu üzerine araştırma yaparak geçirmek, özgeçmişinizi oluşturmanın en iyi yollarından biri sayılmaz.

Ancak tüm araştırmacıların da bildiği üzere, ipucunu takip ederek, sizi götürdüğü yere gitmeniz gerekir.

+

Orly'den kalkan uçağım bir cumartesi günü saat 09:40'ta Venedik'e iniyor ve havaalanından kalkan otobüs bizi öğle vakti Piazzale Roma'ya bırakıyor. Etrafa sular sıçratarak güneye doğru ilerleyen vaporettoda bir tarafa yaslanıp yüzümü şehre dönüyorum. Suyun içinden sayısız referans geçip gidiyor. Güneş, hatırladığımdan daha azametli kıvrımlarıyla kanalı ısıtırken saraylar, pırıl pırıl bir çürüme içindeki hâllerıyla Sally Potter'ın *Orlando*'sundaki Quentin Crisp'i hatırlatıyor; tek fark Türk tipi pencereler. İçimde yaylı çalgılar etkileyici bir konsere başlıyor. İşte şimdi geç Gotik ile erken Rönesans arasındaki farkı söyleyebilir, tuğla duvarların üzerinde

yemek tabakları gibi duran yuvarlak bas-rölyef heykelleri *paterae* diyerek tanıyabilirim; Ruskin'in *The Stones of Venice*'indeki (Venedik'in Taşları) çizimlerinden binaların detaylarını anımsıyorum. Kütüphanem yaşayan bir şehre dönüşüyor: Okuduklarımın pek çoğu benden önce olan bitenlerin doğal sonuçlarını anlatıyor. Mary McCarthy'nin *Venice Observed* kitabında turizm üzerine yazdığı müstehzi satırları düşünüyorum: "İnsanın, hissetmek ya da söylemek üzere olduğu şeyin yalnızca Goethe ya da Musset tarafından söylendiğini değil, kürkü ve mücevherli broşları içinde karısıyla beraber Iowa'dan gelip San Marco Meydanı'na konmuş turistin de dilinin ucunda olduğu gerçeğini kabul etmesi gerekir." Her daim görevine sadık olan ben ise kitaplarda olmayanları yakalamak ve kendiminkine katmak üzere kullanacağım ufak, turuncu renkli Claire Fontaine defterimi yanımda getirmiş ve üzerine "Venedik, Haziran 2007" yazmıştım. Çünkü evet, Mary McCarthy'nin *izniyle*, Venedik'e dair farklı bir şey söylemenin mümkün olduğuna inanıyordum. Kimse onu benim gördüğüm gibi, roman kahramanımın gördüğü gibi görmemişti. Çünkü Goethe ya da Iowa'dan gelen hanım ile aynı dünya görüşünü paylaşmıyorduk.

San Stae'de indikten sonra evinde kalacağım Laura ile buluşmama birkaç saat var; o gün öğleden sonra hasta babasına bakmak için gittiği Torino'dan dönecek. Santa Croce etrafında yürüyüp öğle yemeği yiyebileceğim, daha sonra kahve içebileceğim, ardından da sadece oturup vakit geçirebileceğim bir yer arıyorum. Tercihen çok da sıcak olmayan, herhangi bir yer.

Yapacak hiçbir şey ve gitmem gereken hiçbir yer olmamasının keyfini çıkarmaya çalışıyorum, ancak bavulum ayak bağı oluyor bana. Tekerlekleri var ama yine de ağır ve iki ucunda en az yedişer basamağı olan Venedik tipi köprüleri geçmesi kolay değil. Köprüye

çıkıp inerken bavulumu kaldırıp taşımak yerine daha sonra gerçek Venedik stili olduğunu öğreneceğim yöntemi benimsiyorum: Bavulu çıkarken yukarı, inerken aşağı sürüklüyorum. Mükemmel bir çözüm değil elbette. Yoğun bir turist kalabalığı var ve çantamla kimseyi düşürmemek için gayret gösteriyorum, ancak önlerine bakmayan birkaç kişi maalesef çantaya takılıveriyor. Şehirde yaşayanlara ve ziyaretçilere verdiğim ufak zararların ardından nihayet tekrar San Stae'deki vaporetto durağına dönüyor ve Sant'Eustacio'nun basamaklarına oturup Büyük Kanal'dan gelen esinti kafa derimdeki teri kuruturken saatin dört olmasını bekliyorum.

+

Ben bir turistim ama iyisinden bir turist olduğumu düşünürüm. Şehirden bir şey koparmak için değil, onu gözlemlemek için buradayım. "İyi bir turist" olarak şehrin bana azıcık da olsa kendini açacağını ümit ediyorum. İçinde olmanın, içinde yemenin içmenin, insana bu biricik ve zahmete değer bir deneyimdi hissini verdiği yerler bulmayı umuyorum. Yemeklerin ve içkilerin leziz olacağını umuyorum.

Hatalar yapıyorum. Hatalarımı önlemeye, daha iyi bir yer bulmak için gözümü dört açmaya çalışıyorum ancak bu arayış, öğle yemeğini Accademia Köprüsü'nün altında turist kazıklayan bir yerde yememle sonuçlanıyor. Burası bir "snack bar". Dorsoduro çölünde buraya yığılıp kaldım ve kum yemeye mahkûmum. O kadar açım ki umurumda bile değil. Dışarıdaki menü 7 avroya Margherita pizza vaat ediyor. Pizza geliyor ve hamuru öyle bayat ki masayı sallamadan kesmek imkânsız. Garson şüpheyle beni süzüyor. Acaba sorun çıkaracak mıyım?

Mekân dinlenen turistlere güzel bir manzara sunuyor. Kiminin bacağına ya da silah gibi beline doladığı en az üç fotoğraf makinesi çantası var. Turistlere “ordu” demek tam bir klişe, ancak pek çok klişe gibi bu da doğru. Düzenli gruplar hâlinde geliyor, üniforma giyiyorlar (aynı şortlar, spor ayakkabılar ya da İtalya’da üzerinde “Mt Laurel Soccer” yazılı kasketler), eşit hızda ilerliyor ve onlara bağırarak komut veren ve şemsiye-kasaturasını taşıyan birini takip ediyorlar.

Benimse bir ordum yok. Ben buralara yabancı, zavallı bir kâtibim. Bir korumam yok ve tehlike arz etmiyorum. Ama ben de onlardan çok farklı değilim. Ben de buradan istediğimi almaya geldim ve bunun için gerekeni ödemeye hazırım.

Bazen şansım yaver gidiyor. Campo Santa Margherita’da bir kafede garson kız kaba saba ama dostane davranıyor: “*Tenzione, ragazzi! Un altro martini bianco?*”^{*} Parlak mavi judo pantolonu, kırmızı tişörtü ve topuzuyla, bel çantasına takılı bir şişe Camsili var. Bana Spritz’imin yanında patates cipsi ikram ediyor.

Şehrin güney tarafındayım, çünkü romanım buralarda geçiyor. Sinagogumun Yahudi mahallesinde olmasını istemedim; daha şaşırtıcı bir yerde olması gerekiyordu. Kimsenin bakmayı akıl edemeyeceği bir yerde. Dorsoduro’nun söylenişi ve anlamı hoşuma gitmişti: Sert sırt. Venedik’te bir şeylerin dikili olduğu, toprağa benzer tek bölgesi. Üniversite de burada yer alıyor, yani Catherine’in burada olması mantıklı. Gözümle meydandaki binaları tarıyor ve onu bunlardan birine yerleştirmeyi planlıyorum.

Sarhoş oluyorum.

Çalışmaya başlamam gerek. Dikkatimi vermeliyim. Saat 18:15. Burada çanlar asla susmuyor, on beş dakikada bir, on beş daki-

(İt.) Gerildim ama, çocuklar! Bir Martini Bianco daha? (ç. n.)

kalığına alıyorlar. İnsanlar sandalyeleri ve masaları çekip duruyor, içeceklerini yudumluyor ve gazetelerini okuyor. İki yanaktan öpüşüyor, sigaralarını ciğerlerine çekiyor, yükseklik ve genişliğı anlatmak, yol tarif etmek için el kol hareketleri yapıyor, masaların altından bacaklarını sallıyor ve bir şeyler anlatıp anladıkları zaman da “aah!” diye bağııyorlar. Giyim tarzları uçuş uçuş kumaşlar ve ilginç takılardan oluşuyor gibi. Sakallı bir adamın gazetesindeki haberin başlığında “Quando Tintoretto” kelimelerini seçiyorum ancak devamını okuyamıyorum. Oturduğum yerden iki pizzacı ile Planet Earth isminde bir organik market görüyorum. Köpekler havlıyor, bebekler ağlıyor, yakınlardan bir radyonun sesi geliyor. Yine anlar. Yer parke taşlarla döşeli, düşündüğüm gibi Arnavut kaldırımıyla değil; her biri bir ayak boyu uzunluğunda ve on beş santim genişliğinde. Gri ve kabarcıklı, taşların içine sızmış gibi duran ufak su birikintileriyle dolu. Yakın zamanda yağmur yağmadı ama pizzacıyı su basmış gibi duruyor. Hepsini not alıyorum.

+

Bir akşam Laura beni Rialto yakınındaki rıhtımda bir bar ve restoran olan Bancogiro’ya içki içmeye götürüyor ve dışarıda oturup, parlak turuncu Spritz’ler içiyoruz. “Şuradaki adam Toni Negri,” diyor arkadaşlarından biri, hâl böyleyken buranın Marksist felsefecilerin kalabalığına karışmak için geldikleri yerlerden biri olduğunu anlıyoruz. Ertesi akşam tek başıma çıkıyor, Il Refolo isimli bir sokak pizzacısı buluyorum. Benim için bir masa ayarlıyorlar; orada tek başına yemek yiyen bir ben varım. Bana eşlik eden *The Wings of the Dove*’u (*Güvercinin Kanatları*) okuyorum. Sol tarafımda İngilizce ve İtalyanca konuşan insanlarla dolu kalabalık bir

kutlama masası var, onlara gülümsüyor ve kendimi nispeten daha az yalnız hissediyorum. O sırada, mavi plastik çerçeveli gözlükle-riyle oldukça bronz tenli bir adam, yanımdaki masadan yükselen alkışlar eşliğinde yanaşan gondolun içinden restoranın avlusuna atlıyor. Bu adam Peter Weller. “Hayatta bir kez altmış yaşında olursun!” diyor RoboCop, masanın başında yerini alırken.

+

Bir başka gün, Laura ile Bienal’i ziyaret ediyoruz. Laura’nın arkadaşı Ricardo Fransa Pavyonu’nda çalışıyor ve saat ikide bitecek vardiyasından evvel gelirsek bizi ücretsiz olarak içeri alabileceğini söylemiş. Akşamdan kalma ve sıcaktan bunalmış hâlde olsak da zamanında ulaşmayı başarıyor ve Sophie Calle’in *Prenez soin de vous* isimli sergisine giriyoruz.

Video, fotoğraf ve camın altına yerleştirilmiş çeşitli belgelerden ibaret bir kakofoni dört odaya yayılmış. Her birinde başka bir kadın aynı metnin orasından burasından parçaları alıp, onları kullanarak konuşuyor, şarkı söylüyor, fısıldıyor, slogan atıyor, dans ediyor, zıplıyor ve maskaralık yapıyor: “Bunu sana yüz yüze söylemek isterdim ama yapamadım, o yüzden işte söylüyorum.” “Aşkın buna yeteceğini düşündüm...” “Bana 4 numara olmak istemediğini söyledin... ama B ve R ile görüşmeye devam ettin.” Her performans aynı cümleyle sonlanıyor: *Prenez soin de vous*. Kendinize iyi bakın.

Metnin sergide yalnızca X harfiyle tanımlanan erkek arkadaşından Calle’e gönderilen bir e-posta –bir e-posta! alçak herif– olduğu anlaşılıyor. Süslü, inkâr eden ve kibirli Fransızcayla (birbirlerine *siz* diye hitap eden sevgili kaldı mı?) yazılmış mektuptan adamın

suçlayıcı, yabancılaşmış ve ödlele biri olduğu anlaşıyor. Daha sonra mektubu kaleme alan kişinin daha evvel Calle'i *L'Invité Mystère* [Gizemli Misafir] isimli romanında bir karakter yapmış yazar Grégoire Bouillier olduğunu öğreniyorum. Bunun üzerine Calle de işlerinde onu kullanma konusunda kendini rahat hissetmiş olmalı. Sergide yer alan kadınlardan bazıları –kendi yorumunu bir reçete defterine yazan– seksolog Catherine Solano, müzisyen Feist, aktrist Arielle Dombasle, bir Kabuki bebeği, soğan doğrayan İtalyan bir aktris, metin analizi yapan bir edebiyat öğrencisi ve mektubu gagasıyla paramparça edip, “Kendinize iyi bakın!” diye ciyaklayan bir papağan.

Calle hayatını sık sık sanatı için bir sıçrama tahtası olarak kullanıyor. Onun varlığından ilk defa Paul Auster'ın Calle'den ilham alarak yarattığı Maria isimli sanatçı bir kadının hikâyesini anlattığı *Leviathan* romanını okurken haberdar oldum. Maria günlerini ya da haftalarını planlarken kendine renk ya da harf gibi belli tematik kısıtlamalar getirir; Auster'ın yazdığı üzere, bazı haftalar Maria kendine yalnızca belli renkte yiyecekleri tüketebileceği “renksel bir rejim” hedefi koyarken, kimileri de b, c ya w harfleriyle başlayan yiyeceklerle “alfabe temalı”dır.¹

Buna çok sevinen Calle, bu oyunları gerçek hayata uyarlayarak Maria'nın renksel rejiminden çeşitlemeler yiyerek ve fotoğraflayarak, kendi alfabe temalı günlerini üreterek cevap verir. İşlerini bir araya getirdiği kitabı *Double Game*'in [*İkili Oyun*] kapağında Calle'i Maria Turner'ın doğum gününü canlandırdığı ve 1960'lerden sarışın bir *pin-up* kızı olarak giyindiği hâliyle görürüz; yataкта uzanmaktadır, etrafında vahşi hayvan oyuncakları ve yüzünde mahcup bir ifade vardır. Fotoğrafın altyazısında ise doğum günü için kullanılan “b day”e atıfla “B for Beauty and the Bestiary, for

Bat, Bantam, Boar, Bull, for Bug, Badger, Bray, Bellow, Bleat, Bark, for Beastly Birdbrain, for BB”* yazmaktadır.²

Bu projeler daha sonra Fransızca *De l'obéissance* [İtaat Üzerine] isimli bir kitapta toplandı. Başlıktaki Calle'in yalnızca kurgusal ikizinden bir oyun çıkarmış olmasından değil, aynı zamanda ona itaat ederek Auster'la belli belirsiz şakalaşmasından mütevellit bu ince ironi hoşuma gitmişti. Bunun bir numara olduğunu, Calle'in karşımıza nasıl çıkacağı konusunda her zaman ipleri elinde tuttuğunu biliyoruz. Ancak yine de bu başlık Calle'in işlerindeki çelişkiyi tetikler nitelikte, zira önce kendisinin ya da işbirlikçisinin uyması gereken birtakım kurallar belirleyerek oluşturuyor senaryosunu, böylelikle iş; ve dolayısıyla oyun başlayabiliyor. Sonuçta Calle'in ortaya çıkacak işler üzerinde tam anlamıyla bir kontrolü kalmıyor.

İtaat ve itaatsizlik, Calle'in hayatının olduğu kadar sanatında da ana motiflerden biri. Calle 1970 yılında öğrencisi olduğu ve günlük hayatın bir yanılsama olduğunu söyleyen filozof Jean Baudrillard'ın da ders verdiği Nanterre Üniversitesi'nden ayrıldı. Ondan iki yıl önce, Paris'in batısında işçi sınıfının banliyösü olan Nanterre'de, karma yurtlarda yapılan düzenlemeler üzerine çıkan uyuşmazlıklar sonucunda Mayıs 1968 “olayları” patlak vermişti. İddia edildiği üzere, Baudrillard ödevlerini tamamlamamış olmasına rağmen Calle'in mezun olmasına yardımcı olmak için onun yerine başka bir öğrencinin kâğıtlarını teslim etmişti. Bunun ardından Calle yedi yıl sürecek bir yolculuğa çıktı: Fransa'nın güneyindeki Cévennes'e, ardından Girit'e gitti ve cebindeki tüm parayı harcamayı göze alıp gittiği seyahat acentesine parası nereye yeterse

(İng.) doğum gününe atıfla: Güzellik, Hayvanlar kitabı, Yarasa, İspenç, Yabandomuzu, Boğa. Böcek, Porsuk, Anırma, Feryat Etme, Meleme, Havlama için B, Hayvani Kuşbeyinli için BB. (ç. n.)

oraya gitmek istediğini söyledikten sonra kendini Meksika'da, ardından Amerika'da ve en sonunda, bir sirkte çalıştığı Kanada'da buldu. Yaptığı söyleşilerde de belirttiği üzere tüm bu seyahatler ya birinden kaçmak ya da birine katılmak için yapılmıştı.

Paris'e döndüğünde babasının yanına taşındı. Babası, Calle'in söylediğine göre, her zaman yapılı saçları ve yüksek perdeden kahkahalarıyla dikkat çeken bir grup genç ile birlikte Closerie des Lilas'da vakit geçirmeyi seviyordu. Calle'i de onunla gelmeye ikna etmeye çalıştı ancak bu insanlar kendini kibritçi kız gibi hissetmesine sebep oluyordu.³ Bir işi, arkadaşları yoktu; kendiyle ne yapması gerektiğini bilmiyordu. Kendini kaybolmuş hissetti. İşte bu yüzden de insanları takip etmeye başladı, yapacak bir şeyi olsun diye.

+

Gençken, önünüzde seçeneğiniz çokken, içlerinden hangisinde karar kılarırsınız? Her biri bir daralma demektir. Birinin sana gideceğin yeri ve yapman gerekenleri söylemesini istersin. İstemediğim ve onunla ne yapacağımı bilemediğim bu hayatıma dair sorumluluklarımı lütfen al benden. *Beni bir yere koy.* Ben de bir keresinde bir adamı –Calle gibi, ona X diyelim– sırf aksini yapmamaktan kaçınmak için Tokyo'ya dek takip etmiştim.

+

Calle bir gün bir kadını Froidevaux Sokağı boyunca "sırf saç modelinden hayrete düştüğü" için takip eder. Takip ettiği iki adam önce Clausel Sokağı'na, ardından da yolun tam ortasından yürüyerek l'Odéon Sokağı'na sapar. Ancak etraftaki insanları takip

etmek dahi onun yeteneklerini aşan başka bir şey daha gerektirir. Günlüğüne, “Sabrım yok,” yazar. “Birini takip etmeye başlıyorum ama bir süre sonra bu amaç beni yoruyor ya da bana uzak gelmeye başlıyor...” Saat 14:25, Lüksemburg Bahçesi’ne döner. “Kötü bir gün ve biraz suratsızım. Bir güvercin ile idare etmeye karar verdim.”⁴ Takipçinin pasif rolüne kolay kolay geçiş yapamaz. Bir akşam katıldığı sergi açılışında, o gün daha erken saatlerde takip ettiği ancak daha sonra izini kaybettiği bir adamla karşılaşır. Bu rastlantı ona bir işaret gibi görünür. Adam ona ertesi gün Venedik’e seyahat edeceğini söylediğinde, onu orada da takip etmeye karar verir. Bu daha aktif ve her halükârda, sınırları hiçe sayan garipliğiyle çok daha ilginç bir tercihtir.

Bu, Calle’in Venedik’e ilk gidişi ve neredeyse otuz yıl sonra bu defa Uluslararası Sanat Yıldızı olarak dönüşünü mümkün kılacak kariyerini başlatan ilk seyahati ve projesiydi. Şehre böylesine bağlı oluşu kaderinde yazılıydı sanki; soyadı, Venedikliler arasında “so-kak” için kullanılan kelimeydi sonuçta.

+

Geniş zaman kipine dönelim. Calle, 11 Şubat 1980’de bir Pazartesi günü Venedik’e varır.⁵ Yanına bir defter almıştır ve yazdıkları, proje metninin büyük bir kısmını oluşturur. Kaçık bir gazeteci ya da özel dedektif gibi olan biteni her gün kayıt altına alır. Ona Henri B. der. Adam bir fotoğrafçıdır, bu yüzden o da adamı Venedik’te gittiği yerlerde fotoğraflamaya karar verir. Bavulunda (ki tekerlekli değildir) sarı bir peruğu, birkaç şapka ve baş örtüsü, gözlükleri ve eldivenleri vardır; kendini gizlemek için ihtiyacı olabilecek her şey. Aynı zamanda yanına Leica fotoğraf makinesini ve makineyi

doğrudan onlara çevirmeden insanların fotoğraflarını çekmeye yarayan aynalarıyla Squintar lensini almıştır. Calle sokakta insanları doğrudan çekmek için fazla utangaçtır; sadece yan açıdan çekim yaparken kendini rahat hisseder.

Ah, ve büyük perhizin getireceği feragatler öncesinde maske-
li hovardalıklar ve isimsiz buluşmaların geleneksel zamanı olan
Karnaval da tam o sırada başlar.

+

Venedik'in kentsel gücü yüzyıllar boyunca bir gözetleme sistemi sayesinde korunmuştur. İnsanlar bunu büyüleyici bulur; Donna Leon, günümüzde Venedikli bir polisin başından geçen gizemli olayları anlatan romanlar yazarak kendine bir kariyer inşa etmişti. Onlar Meclisi, Venediklilerin hemşerilerini ispiyonlayabilmeleri için şehre kendi *bocche di leone*'lerini* yerleştirmişti (o zamanlar etkili bir polis teşkilatı yoktu). Ortalama vatandaşın hükümetle iletişime geçmesi için kabul edilebilir iletişim hatlarıydı bunlar. Venedik hükümetinin doğası gereği—monarşi değil bir cumhuriyetti—kararlar, her birinin kendi maiyetine sahip olduğu 250 senatör tarafından alınırdı. Bu denli parçalara ayrılmış bir ortamda güç, en çok istihbaratı kimin topladığına dayanan bir oyun hâline gelmişti. Sır alım satımı yapılıyordu. Berberiniz bir muhbir olabilirdi. Ya da gondolcunuz. Cumhuriyetin yönetimiyle ilgili bilgiler ise, bir senatörün ağzından kaçmadıkça, özenle korunuyordu: Eczacınız hükümette neler konuşulduğuna dair sizden daha fazla

* (İt.) Aslan Ağzı. Önemli ihbar mektupları aslan başı şeklindeki kabartmanın ağız kısmından içeri atılıyordu. (y. n.)

bilgiye sahip olabilirdi. Yazarların işleri tıkrındaydı: Gazetecinin Venedik versiyonu olan *novellisti*'ler, şehrin farklı bölgelerindeki diğer *novellisti*'ler ile haber olarak geçebilecekleri hikâyeleri eğip bükerek bilgi değiş tokuşu yaparlardı.

Calle'in otele uğradıktan sonra şehirde ilk durağı polis merkezi Questura olur. Otel giriş kayıtlarının tümünün orada dosyalandığını öğrenmiştir. Ancak memur ona "arkadaşı"nın nerede kaldığını söylemez; bu "kurallara aykırı"dır. Ona tren istasyonuna sormasını önerir. "Neden ona rüşvet verecek kadar cüretkâr değilim?" diye düşünür Calle.⁶ Tren istasyonunda ise onu Questura'ya havale ederler. Bu, boşa uğraşmanın idari karşılığıdır.

+

Adamın izini bulmak zordur. Onun San Bernardino adında bir "pensione"den bahsettiğini yarım yamalak hatırlar ama Venedik'te bu isimde bir otel yoktur. Aziz isimleriyle başlayan tüm otelleri arar, ancak hiçbirinde Henri B. isimli biri kalmıyordur. 15 Şubat Cuma günü saat 14:00'te, Venedik'teki tüm otellerin yıldız sayısına göre sıralandıkları rehberi alır ve her birini tek tek aramaya başlar: Bauer Grunwald, Cipriani, Gritti, Carlton Executive, Europa & Brittania, Gabrielli, Londra, Luna, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel ve devam ederek Serenissima, Spagna, Stella-Alpina, San Maurizio ve böylece devam eder. Ülkeler, şehirler, takımyıldızlar, azizler ve Venedikli ailelerden ilham almış isimleriyle toplam 181 otel vardır. Saat 18:45'te Casa de Stefani'yi arar ve Henri B.'nin dışarı çıktığı bilgisini alır.

"Kendimi bir labirentin girişinde," yazar günlüğüne, "bu şehrin ve bu hikâyenin içinde kaybolmaya hazır görüyorum. Uysallıkla."⁷

Labirent şehir için en sık kullanılan metaforlardan biri: Onu çözdüğümüzü sandığımız anda yönünü değiştirme biçimini, kendine ait bir vekili varmış gibi görünme biçimini, bize köstek olup kafamızı karıştırma biçimini ve onu savuşturmak için yollar bulmaya çalışan zihnimizi ele geçirme biçimini anlatacak bir kelimeye ihtiyacımız vardır. Atina kralı Theseus, Minotor ile savaşmak için labirente girerken, aşkı Ariadne'nin geri dönüş yolunu bulması için verdiği ip yumağını salarak izler bırakır ardında. Esasında bir labirent, içine gireni zaman içinde merkezine yönlendiren yol düzenlemelerinden oluşur. Onların içinde kaybolamazsınız; aslında yalnızca bir dolambaçlı koridor vardır. Sizi yavaşlatır, o kadar. Öte yandan şaşırtmacalı labirent, hiçbir zaman varamayabilirmişsiniz hissini vermek ve kafa karışıklığı yaratmak üzere inşa edilen bir yapıdır. Bu türden bir labirent size seçenek sunar: Bu taraf mı, yoksa öteki mi? Ve eğer bu tarafsız orada ne var? Minotor'un tutulduğu yer de muhtemelen böyle bir labirentti.

Neden bu hatayı yapmakta ısrarcıyız? Neden şehrin onunla ya da ona karşı mücadele edilecek bir şey olmasını istiyoruz?

Seçim yapmak istiyoruz, kaybolmak ve bulunmak arasında bir vasıtamız olsun istiyoruz. Şehre meydan okumak ve onun şifrelerini çözmek, değişkenleri arasında savrulmak istiyoruz.

Ve Minotor ile yüzleşmemiz şartsa, geri dönüp dışarı çıkabilmemiz de mümkün olsun istiyoruz.



Calle vaktini harcadığından endişe duyar ve sabırsızlanır. “*Bu hikâyenin beni nereye götürdüğünü merak ederek, olası neticelere kafa yormayı bırakmalıyım. Sonuna dek takip edeceğim bunu.*”⁸



Venedik'te hayalî sinagogların peşinde koştuğum için kendimi suçlu hissediyorum. Vaktimi disiplinli bir şekilde ayarlamaya çalışarak sabah İtalyanca dersine katılıyor, öğlen Venedik'te dolaşıyor, akşamları ödevlerimi yapıyor ve gece yatmadan Virginia Woolf okuyorum. Yoğun bir programda ne sürprizlere yer vardır ve ne de kaybolmak için zaman.⁹

Ancak Venedik belli bir programla yaklaşabileceğiniz bir şehir değildir; kaybolacağınız ve niyetlendiğiniz neredeyse her şeye geç kalacağınız kesin. Muhteşem bir yer yön duygusuyla kutsanmış olanlar bile bu gerçekten kaçamaz; şehirde yürüdüğünüz sırada sokaklar, iskambil kâğıtlarını karıştıran bir krupiye gibi ustalıkla yeniden düzenlerler kendini. Denemek istediğiniz bir lokanta ya da mağaza görürseniz bunu hemen, oracıkta yapın çünkü o yeri bir daha bulabilme şansınız oldukça düşük. Venedik'te Brigadoon misali yüz yılda bir sislerin arasından kendini gösteren yerler vardır. Aynı yörüngeden bir türlü çıkamadığınız, o dükkânı görmekten artık ölümüne sıkıldığınız ve başka bir dükkân görmek istediğiniz hâlde neden sürekli ona rastlayıp durduğunuzu hatırlayamadığınız, aynı köprülerden geçip durduğunuz o günlerden birini yaşamıyorsanız tabii. Tüm bunlar olabiliyor pek tabii.

Birkaç yıl önce Piazza San Marco, Rialto ve Accademia Köprüsü'ne ve tren istasyonuna gitmek için izlenecek yollara sarı işaretler yapıştırılmıştı. Bazı muzip Venedikliler ise işaretlenmemiş köşelere ve kemerli geçitlere "Per Rialto!" etiketleri yapıştırarak kendi tarzlarında "yardım ettiler", ancak bu işaretlere uymanın riski size ait: Kendinizi şehrin bambaşka bir köşesinde bulmanız daha yüksek bir ihtimal.

O sarı işaretler şaşırtmacayı labirente çeviren şeyler aslında. Buradan oraya, oradan şuraya, Rialto'ya, San Marco'ya, Accademia'ya. Biz aynı yollarda zikzaklar çizer, aynı köprülerden tekrar tekrar geçerken zaman yavaşlıyor. Bu yol ne kadar işlek, diye düşünüyoruz. Ondan kurtulmak istiyorum. İtaatsizlik istiyorum.

+

Bir gün, roman için yapacağım söyleşiye yetişmek üzere eski Yahudi mahallesinin bulunduğu Cannaregio'ya giderken yolumu kaybediyorum. Vakit geçer ve tepemde güneş tüm sıcaklığıyla bastırırken *calle* üzerine *calle'*ye sapıyor, o internet kafeyi ya da şu manavı beş dakika önce mi, yoksa beş gün önce mi görmüştüm, emin olamıyorum. New York gibi karelere bölünmüş ya da Paris gibi tekerlek şeklinde düzenlenmiş şehirlerden gelen birinin saflığıyla yürümeye devam edersem yanlış dönüşleri de doğruya çevirebilir ve aradığım yeri eninde sonunda bulabilirim diye düşünerek aynı yoldan tekrar geçmeyi reddediyorum. Belki de bu, yeniden aynı yere çıkmanın getireceği can sıkıntısını engellemek için. Ya da topografik mağlubiyeti kabul edememenin gururlu acizliğinden.

Tam o sırada bana iyi bir his veren uzun, dar bir sokağa sapıyorum. Evet, diyorum kendime, yol bu yol, kesinlikle kuzey-kuzeybatıya ilerleyecek ve ardından köprüünün yanındaki o sokağa çıkacağım ve ardından neredeyse orada... Yol bir anda suya varana dek, birkaç dakika boyunca sokakta ilerliyorum. Botum ya da dalış giysim olmadan yola devam etmem imkânsız.

Bunun Bir Anlamı Var gibi: Hayatımın bir alanında gösterdiğim her ilerlemede olduğu gibi, adımları birbiri ardına dizerek zaman öldürmem, kendimi yakalamam ve tutumumu değiştirmem

ve ardından yine ilerlemem gerekiyor. Hiçbir şey düz bir çizgide ilerlemiyor. Aynı yoldan geri dönmeyi de bilmek lazım.

Tabelaları boş ver. Haritayı koy bir kenara. Çıkamaz sokaklara gireceksin. Ama merak etme: Hikâye suda sonlanmayacak.

Venedik'te fazla sorumluluk sahibi olmak istemezsin.

+

Calle aradığı adamı bulur bulmaz, Henri B.'nin seyahat programı onun da seyahat programı, Venedik'i onun da Venedik'idir artık. Yürüdükleri bütün sokaklara (adamın birlikte yürüdüğü kişi, başına çiçekli bir eşarp bağlamış karısıdır), durup baktıkları mağaza vitrinlerine ve adamın çektiği fotoğraflara dair notlar alır. Calle çektiği fotoğraflara benzer fotoğraflar çekerek, durduğu yerlerde durarak adamı taklit eder ve onun izlediği yolu takip ederken defterine kendini şehrin her yerinde ve adamın yörüngesindeki hâliyle kaydeder; Henri B.'nin tercih olarak düşündüklerinde, ki aslında gerçekten de tercihtir onlar, Calle'in gizli damgası yer alır: "calle de Camai, calle del Chiovere, campo San Rocco, calle Larga."¹⁰ Çiftin izini kaybettiğinde ise Lido'daki eski Yahudi mezarlığına gider. Henri B.'ye dair bildiği şeylerden biri de onun mezarlıkları sevdiğidir. Oraya gitmiştir herhalde, diye yazar. "*Ona dair yüksek beklentilerim var.*"¹¹

Şehrin labirenti, arzuyu besleyip büyötmek için inşa edilmiştir. İstedığımız her şey bir sonraki köşede gözden yiterken, sanki her zaman bizden birkaç adım ötededir. Her ne kadar başlangıçta Calle'in merakı bir rastlantıdan doğmuşsa da Henri B. onun takıntısı hâline gelir. Kendine ona karşı belli bir his beslemediğini, hissettiği şeylerin ise içinden değil, oyundan kaynaklı olduğunu

hatırlatması gerekir. Ancak yine de “sinsice” Henri B.’nin kaldığı otelin önünden geçip, antikacının dışında onu beklemek, gizlice aşkının nesnesini takip etmek gibi reddedilmiş ya da yok sayılmış bir âşğın sergileyebileceğı tüm davranışları sergiler. Ona belki de âşık olduğunu düşünmeye başladığında, projeye bir kız çocuğa yakışır, neredeyse enseste benzer bir hava sinmektedir. Onu takip etmesinin nedeni bu olmalıdır, öyle değil mi? Başka nasıl bir sebep olabilir ki? “Yalnızca aşk,” yazar günlüğüne, “akla uygun gibi.”¹²

+

Çocukken bir keresinde arkadaşımın havuzunda neredeyse boğulacaktım. Zeminin üzerinde duran tiplerdendi; arka bahçenin ıslak çimleri üzerine konmuş klorlu suyla dolu, fazla büyük olmayan bir halka. Havuz, oyuncaklar, dubalar ve birkaç şişme botla doluydu ve dibe dalıp içi kumla doldurulup ağırlaştırılmış plastik halkaları topladıktan sonra suyun üstüne çıkmak istediğimde arkadaşlarımın üzerinde oturdukları botlardan oluşan filonun altında kısılıp kaldım. Nefesim tükenmek üzereydi ve üzerindeki etle ağırlaşan plastikte kapanmamış bir aralık bulamıyordum. Nihayet son anda su yüzüne çıkmayı başardım ancak yaşadığım paniğı asla unutmadım.

Paris’e taşınmamın ardından neredeyse bir yıl geçmişken, arkadaşımın şişme botlarının altından çıkamadığım günü hatırladım. Âşık olduğum adam Fransa’nın güneyinde hukuk okumak için beni terk etmişti ve onun ardından yaşadığım çöküntüyle bir terapistle gitmeye başlamıştım. Çoğu günler yataktan çıkmayı dahi başaramıyordum, dışarıdaki dünya âdeta bir bataklıktı, bu da günlük aktivitelerin bana ağır gelmesine sebep oluyordu, san-

ki attığım her adımda bir dirençle karşılaşıyordum. Seanslarımız sırasında tek bahsedebildiğim şey oydu ama onu unutmaya dair azıcık gelişme dahi göstermiyordum. Bir öğleden sonra terapistime önceki gece gördüğüm rüyayı anlattım: Açık denizde bir gemi kazası geçirmiştım ve umutsuzca bir tür yüzen alete tutunmuştum.

Bu o adam, dedi bana. Ya da, pekâlâ, senin için neyi temsil ediyorsa o. İşte o yüzden bırakamıyorsun onu, senin şişme botun o. Hayatta kalmak için sıkı sıkıya ona tutunuyorsun.

Sıkı sıkıya tutunuyordum herhalde; ama o bot aynı zamanda beni öldürüyordu.



İşte bu yüzden, benden ayrılabilir bir insan haricinde bir şeye tutunmaya çalışıyorum. Bu yüzen şehirde, beni bir arada ve su yüzünde tutan şeyin ne olduğunu bulmaya çalışarak Dorsoduro sokaklarında yürüyorum. Venedik'te bir yandan yoğun bir dindarlık var ancak ben dine yönelmeyi hâlihazırda denemiş, onun bir kördüğüm olduğunu görmüştüm. Dinini terk etmiş bir Katolik ile Yahudi'nin çocuğu olan bana, tamamen ait olamadığımı hissettiğimden ikisi de uymamıştı. Catherine'e de aynı geçmişi ve aynı ait olma özlemini veriyorum; Parrish soyadını verip, onu komşuları, *parrocchia* tarafından organize edilmiş bir şehir olan Venedik'e gönderiyorum; bir yere ait olma konusunda dini dahil olunacak ya da dışında kalınacak bir kavram olmaktan belki de çıkaran bir tercüme bu. Ancak bir açıdan da bunun doğru olmadığını düşünüyorum. İnsanlar tarafından da kabul görmek istiyoruz.

Ne zaman yeni bir yere gitse “yazan eline yol göstermesi” için bir kiliseye girip mum yaktığını söyleyen Philippe Sollers'in tav-

siyesine uyarak Santa Maria della Salute'ye gidiyorum. Pek çok konuda rehberliğe ihtiyacım var, ancak yazıyla ilgili biraz yardım alabilirsem kalanlara o kadar takılmayacağım sanırım.

Kilisenin nefine vardığım sırada sinek kaydı tıraşlı genç bir adam yanıma geliyor ve başını onaylamadığını gösteren bir biçimde sallıyor. Bakışlarıyla eteğimi işaret ederek, "*Troppo corto,*" diyor. Kolsuz bluzumun üzerine bir hırka almayı akıl edebilmişim, ancak etek konusu aklıma bile gelmemiş. Yanımızdan atlet ve şortuyla bir adam geçiyor, ancak ona hiçbir şey söylenmiyor. Kendimi Katolik Kilisesi'nin güzelliğine teslim etmek üzereyken, annemin bacağına fiske vuran rahibeyle yaşadığına benzer bir şey yaşıyorum. "Gitmeden bir mum yakabilir miyim?" diye soruyorum. Kaşlarını çatıyor ancak izin veriyor. Günah, bağış kutusuna bir avro attığı sürece mum yakabilir.

Şabat'ta, cumartesi günü gerçek bir sinagogu ziyaret ediyorum, sabah ayini. Roman kahramanımın atalarından bazıları 1516 yılında Venedik Gettosu kurulduğu sırada İber Yarımadası'ndan gelip Hırvatistan'a geçmeden Venedik'te mola veren Sefarad Yahudilerinden olduğu için İspanyol Sinagogu'nu seçmiştim. Getto bünyesinde barınmayı reddeden ve özgürlüklerini kaybetmemek için Hristiyanlığı benimsemiş gibi yapan ancak evlerinde gizli dinlerinin gereklerini devam ettiren Venedik Yahudileri hakkında yazmak istiyorum. Erkenden uyanıp Dorsoduro'dan yola koyularak doğru olduğunu umduğum rota boyunca ilerlemeye başlıyor ancak öngördüğüm üzere fena hâlde kaybolarak, sinagoga geç kalıyorum.

Giriş silahlı iki adam tarafından korunuyor. Biri benimle İngilizce konuşuyor. Çantama bakmak istiyor ve kameram ile telefonumu bulduğunda içeri girmeme engel oluyor. "Burası bir

Ortodoks Sinagogu, *sinjorina*.” Şabat’ta, anladığınız üzere, ateş yakmamak ya da herhangi bir iş yapmamak durumundasınız. Elektronik alet kullanmak da ateş yakmak olarak kabul ediliyor ve potansiyel ateş yakıcılar dahi *verboten*. Onu ikna etmeye çalışıyor (“Ama hiçbirini çalıştırmazsam kuralları da ihlal ediyor sayılmam!”), ardından gözyaşlarını (“Ama taa Dorsoduro’dan geldim ve yolda kayboldum...”) ve en sonunda Tanrı’yı işin içine dahil etmeyi deniyorum: “Ama bugün Şabat! Sebt Günü’nü kutlamam gerekiyor!”

Söylediklerime kanmıyor, ancak bana bir anlaşma önerisiyle geliyor. “Sana ne söyleyeceğim. Bunları bırakacak bir yer bulabilirsen, seni içeri alırım. Aksi takdirde akşamki Havdalah için gelirsin. Ama bak uyarıyorum,” diyor (sözde alçakgönüllülük göstererek), “buradaki pek çok dükkân Şabat günü kapalıdır.” Hayatta ayağımı sürüye sürüye eve dönüp geri gelemem, o yüzden de meydan okumasını kabul ediyorum. Tren istasyonuna doğru bir köşede açık bir antikacı olduğunu fark ediyor ve oraya yöneliyorum. Şansım var: Orta yaşlı nazik dükkân sahibi cep telefonumu ve fotoğraf makinesi neden ona uzattığımı anlayabilecek kadar Fransızca biliyor.

Sinagoga dönüyor ve muzaffer bir ifadeyle çantamı açıp adama gösterdiğim sırada cüzdanımın altından ucu görünen iPod’umu fark ediyorum. Neyse ki o fark etmiyor ya da fark etmemiş gibi yapıyor ve beni içeri alıyor.

+

“Getto” kelimesi Venedik’teki Yahudiler ile birlikte kullanılmaya başlamıştır; Venedik Gettosu, Cannaregio’da *ghèto* isminde eski bir demir dökümhanesi üzerinde kurulmuştur.

Yine de işte burada, dinî kimliğin gettosuna sızmaya çalışıyorum. Bir başkasının kurallarına bağlı olmaktan dolayı neden bu kadar huzursuzum acaba?

+

Sophie Calle bir geçitte çömelmiş, takip ettiği adamın saatler önce eşiyle birlikte girdiği antika dükkânından çıkmasını bekliyor. Bu hiç kuşkusuz biraz sapıkça bir davranış ve o da kendini oldukça sersem hissediyor. Hava buz gibi soğuk. Adamın onu denediğini, absürd denebilecek bir süre boyunca içeride kalarak ona, “Beni dilediğin kadar bekleyebilirsin, dışarı çıkmayacağım,” mesajını vermek istediğini düşünüyor.¹³

Ne yaptığını sanıyor? Ne tür bir *flanöz*-cülük bu? *Flanöz* özgürleşmiş, gitmemesi gereken yerlere gitmeye kararlı bir kadınsa birini takip etmek de ne demek? İsimsiz, kalabalıkta herhangi bir yüz olan, ancak kafelerde vakit geçirip sokaklarda aylak aylak dolaşarak zamanın uçup gidişini seyreden belli bir adamı, yani klasik bir *flanör*ü anlatan Edgar Allen Poe’nun kısa öyküsü “Kalabalıkların Adamı”nı (1840) düşünüyorum. Poe’nun adamının ilgisi tüm şehir boyunca yalnızca izini kaybetmek üzere takip ettiği biri üzerine çekilir. Flanörün takip eden mi takip edilen mi, şehirde seçimler yapan mı yoksa ismini koyamadığı, yalnızca yüzünü bildiği bir şeyi elde etmek üzere seçeneklerinden feragat eden kişi mi olduğu konusu tartışılır.

Calle ise kestirmeden gitmiyor; takip ettiği adam sarı işaretlere uymadıkça o da uymuyor. Ancak şehirdeki ilerleyişi hiç de pasif değil. Bunun sanat olduğunu bilmiyordu elbette. Hepsini bir oyun gibi düşünüyordu. O yüzden de yeteri kadar fotoğraf

çekmedi. Ardından geri dönüp, boşlukları doldurması gerekti. Fotoğraflarda Henri B. olduğunu düşündüğümüz adam o değil. Takipçiden iz sürücüye, sanatçıya, fotoğrafçıya dönüştü. Bunun sanat olduğunu anladığında, projesini sonlandırmak için ihtiyacı olan şeyi alması gerekiyordu. Projesine *suite* kelimesinin işaret ettiği tüm anlamlarla birlikte *Suite Vénitienne* ismini verecekti. Fransızca *suivre*, İngilizce ise *to follow*, yani takip etmek fiiline dönüşen Latince *secutus* kelimesinden geliyor bu isim. *La suite* ise bir sonraki, izleyen, devamı anlamına gelir. Bir olaylar serisi ya da hareketler silsilesidir. Klasik müzik de süitlerden oluşur. Otel odanızı eğer şanslıysanız süit olarak seçebilirsiniz.¹⁴

Calle antika dükkânının üzerinde, “Bana evini göster, sana kim olduğunu göstereyim,” yazılı bir tabela olduğunu fark eder.¹⁵ Bu, Breton’a bir gönderme olmalıdır: “Bana takip ettiğin kişiyi söyle, ben de sana kim olduğunu söyleyeyim,” diye yazar André Breton, romanı *Nadja*’nın (1928) başında egzotik Rus güzelliğinden ötürü Nadja adını verdiği akli dengesi bozuk genç sanatçıyı takip edip baştan çıkarmak ve ardından terk etmek üzere harekete geçtiği sırada. Breton ayrıca takip etmeyi aşkın kaçışlarla kuvvetlendiği ve hatlarının onu çevreleyen şehirle biçimlendiği yıkıcı bir faaliyete dönüştürür. Edebiyat takip eden erkekler ile takip edilen kadınlarla doludur. Durumu tersine çevirmek içinse Sophie Calle gibi bir sanatçı gerekir.¹⁶

Sokaklarda insanları takip eden ne ilk ne de tek sanatçıdır Calle. 1969 yılında New York’ta Vito Acconci insanları özel bir alana girene dek saatlerce takip edip, buna benzer bir iş ortaya koymuştu. Sokakta yanında kamerasıyla dolaşmış ve gözünü her kırpışında bir fotoğraf çekmişti. Notlarında bunun evden çıkmanın, kendinden daha büyük bir şeyin içine çekilmenin bir yolu

olduğunu söylemişti. Bu tip çalışmalar halka açık bir yerde bulunmanın getirdiği kamusal alana ait olma hissinin, bunun getirdiği hassasiyetin, heyecan yaratan atmosferin ve bununla yüzleşmekten ve yakayı ele vermek, tehlike ve erotik rastlaşmalar gibi bu yüzleşmenin içerebileceklerinden kaçınarak kaçırdıklarımızın farkına varmamızı sağlar.

Takipçinin kadın ya da erkek olması ise birbirinden farklı şeyler. Bir sürü farklı ima giriyor işin içine. Bir erkeği takip eden kadın itaatkârdır. Öyle değil mi? Ancak bir kadını takip eden erkek tutkulu bir kovalamacı içindedir. Calle, *Suite Vénitienne* boyunca erkekler tarafından takip edilir; kimi onunla konuşur, kimi konuşmaz; kimisi tehditkârdır, kimisi değil. Çoğunlukla bu ilgiden hoşnuttur. (Kibrimizle, fark edilme ve görülme isteğimizle biz de bu suça ortak oluruz. “Bugün, hayatımda ilk defa,” yazar Calle cilveli bir tonla, ”biri bana güzel sarışın dedi.”)¹⁷ Ve, Calle’in de işaret ettiği üzere, Acconci etki ve his alanında çalışmıyordu. Acconci’nin işi halka açık bir yerde bulunma ve performans üzerineyken, Calle’inki daha çok mahremiyet ve içselliğe ilişkindi. Yalnızca Henri B.’nin gittiği yerleri ve orada yaptıklarını değil, aynı zamanda onu takip etme eylemine dair kişisel tepkilerini de kayda alıyordu.

Henri B. ve eşi nihayet antikacı dükkânından çıkıp, vaporetto durağına yürüdükleri sırada Calle vitrinleri seyrederek onlara yakın durur ve tam kalkacağı sırada teknelerine biner. Karı koca kamarada otururken, Calle Henri B. ile aynı Venedik’te, aynı sularla çevrelendiğini hissederek dışarıda ayakta durur.

Henri B.'nin Venedik'i onun Venedik'idir.

Beni bir yere koy.

Sen nereye gidersen ben de oraya gideceğim ve nerede kalırsan ben de orada kalacağım. Senin insanların benim insanlarım ve senin Tanrın benim Tanrım olacak.

Dininden dönenin imanı.

+

Takip etmek, kültürümüzde değeri düşürülmüş bir davranıştır; takip eden olmakta şüpheli bir şeyler vardır, zayıflığı ve hatta sapıklığı çağırıştırır. Lider olmaya teşvik ediliriz. Harekete geçen, kendi yolunu çizen kişiler olmak için. Ancak itaatkârlıkta altüst edici bir şey var. Calle'in işi de bunu yansıtıyor: Bir dizi kontrolün arasında doğan bir fırsatın ihtimalini deşiyor. Ve Calle de kontrol sahibi. Başka birine bel bağlıyor ama kararları veren kişi hâlâ kendisi. Erkek ise yalnızca ona labirentte "kaybolma" hissini bağıslıyor: Calle'in gözleri ona dikili olduğu sürece, aslında tam da olması gereken yerde.

On yıl sonra başka bir adamla, görünürde aynı şartlar altında yolculuğa çıktığı zaman durum bu değil elbette. 1992 yılında eski kocası Greg Shepherd ile birlikte çektiği *No Sex Last Night* [Dün Gece Seks Yapmadık] isimli film, çiftin ilişkisinin bitiş hikâyesini anlatıyor ya da anlatmıyor olabilir. Filmin ne kadarının önceden kurgulanmış ne kadarının doğaçlama olduğu belli değildir. Çiftin birlikte ülkeyi boydan boya kat etmeye ve bundan bir film çıkarmaya karar verdikleri varsayılır. Ancak Calle New York'a vardığında Shepherd henüz hiçbir hazırlık yapmamıştır; araba servise gitmemiş, Shepherd ehliyetini kaybetmiş, kamera kiralamamış

ya da satın almamış ve Calle'i havaalanından almayı unutmuştur. "Onun artık buradan ayrılmak istemediğini biliyordum," der Calle'in dış sesi, "ancak seyahatimi koruma altına almak için ben her şeyi organize ettim. Her şey bir felaketle sonlanacak olsa dahi bu yolculuğa çıkacağız."

Yalnızca arabanın içindeyken kayıt yaparlar; arabadan indikleri zaman ise otellerin, lokantaların ve ikilinin fotoğraflarını görürüz. Calle, Shepherd ile İngilizce, dış seste Fransızca konuşur, *photo-reality*-şova has bir tür itirafçı anlatımdır bu, bir istisna dışında: Dış ses genelde ikilinin beraber olduğu sahnelerde devreye girer, böylece her birinin ne düşündüğüne ve birbirlerine söylemediklerine şahit oluruz. "Neden buradayım?" diye sorar kendine Shepherd. "Kameraya karşı Fransızca konuşmasından sıkılmaya başladım," diye söylenir. "Düşündüğün şeyi, söylemek istediğini söyle işte." Calle'in Fransızcası onun erişemeyeceği bir yerdir. Zihni de öyle. Her gece bir otelde kalırlar ve Calle her sabah odalarının bir fotoğrafını çekip, dış seste açıklar: "Dün gece seks yapmadık."

Greg'in dış seste anlattığı üzere, Boston'daki sergilerinden birini gördükten sonra kapılmıştır Sophie'ye. Sanata ve insan ilişkilerine dair sıradışı yaklaşımından ilham alarak bir gün onu bulmaya ve onu takip etmeye karar verir. Ancak Sophie, Greg'in onu aramasına fırsat bırakmadan, bir gün New York sokaklarında karşısına diker: "Beni ilk o buldu." Ancak şimdi Calle'in oyunları kendini yabancılaşmış ve şüpheli hissetmesine sebep olmaktadır. Calle'i sürekli ona karşı kanıt bulmak için "bir şeyleri evirip çevirmekle" ve mahremiyet ihlaliyle –"ikimiz de biliyoruz ki bu senin uzmanlık alanın"– suçlar. İkili, ülkeyi bir uçtan diğerine kateden boktan bir arabanın içinde düdüklü tencereye atılmış gibidir. Araba, her defasında daha çok paraya ve zamana mal olarak bozulup durur.

Birbirlerine ihtiyaçları olan şeyi vermedikçe aralarındaki hassas bağ yıpranır. Asıl sorunun Greg olduğunu ikisi de bilmektedir –olgunlaşmamıştır ve kimseye bağlanamaz, klasik nevrotik, acı çeken ve çektiren yaratıcı erkek– ancak Sophie onun kendine güvensizliğine her şeye “ironik” yaklaşarak katkıda bulunur; Greg onu “peşin hükümlü” bularak, Sophie ne söylerse söylesin içinde art niyet arar. İkisi de gittikleri yere ulaşmak için sabırsızlanır.

Greg yolculuk boyunca düzenli olarak başka kadınlara telefon eder ve arabanın tamir masrafları için Calle’i sömürür. Bir sahne- de ona, “İyi misin?” diye sorar ve dışarıda yağmur yağar, radyoda biri mızıka çalarken Calle neredeyse on saniye boyunca gözünü bile kırpmadan, tek kelime etmeksizin başını evet anlamında sallar. Rol yapmıyordur.

Hayranlık beslediğin birinin, elleri ve kollarındaki kılları ısı- rarak koparan bir adam yüzünden kalbinin kırıldığını görmek çok zor.

+

Bu, Calle’in kendini nasıl psikanalizde bulduğunu anlatan hikâye. Otuz yaşındayken babası ona ağzının koktuğunu ve bir doktora görünmesi gerektiğini söyler. Kızı için randevu alır ancak Calle randevusuna gittiğinde muayenehanenin aslında bir psikiyatri kliniği olduğunu görür. Psikiyatriste bunun bir hata olduğunu, babasının ağız kokusu için onu bir doktora gönderdiğini söylediğinde aldığı, “Babanızın size söylediği her şeyi yapar mısınız?” cevabının ardından onun hastası olmaya karar verir. Bu, babasının yönlendirmelerini takip etmenin ve etmemenin bir yoludur.

Henri B.'yi takip etme projesi bir halat çekme oyunu gibidir; bazen kontrolü karşısındakine bırakır, bazen de ipe sonuna dek asılır. Henri B.'nin günlük mevcudiyetinin dışında derlenip toplanacak bir istihbarat, alınabilecek bir bilgi yoktur. Dedektifi oynar ancak ortada bir suç, bir araştırma nedeni yoktur. Birkaç yıl sonra, *kendisini* Paris sokaklarında takip etmesi için özel bir dedektif tuttuğu zaman bu fikirle oynama şansı olacaktır. Gizliden gizliye o da dedektifi takip eder.

O zamana dek takip etme konusunda daha iyi olan taraf odur. Ya da en azından biz öyle olduğunu düşünürüz; dedektifin Calle tarafından takip edildiğini öğrenip öğrenmediğini bilmiyoruz. Öte yandan Henri B. bunu bilir. Calle'in onu saatler boyunca antika dükkânının önünde beklediği günün ertesinde, S. S. Giovanni e Paolo Hastanesi'nin içinde onu görür ve takip edildiğini fark eder. Onu ele veren şeyin gözleri olduğunu söyler. Gözlerini tanır. Onları gizlemenin daha iyi bir yolunu bulmalıydı.

Tam da bundan önce Calle neşe, tedirginlik ve galibiyet hisleriyle neredeyse sersemlemiş hâldedir. "*Onun dikkatini başka yöne çektim,*" diye yazar. "*Kafası karıştı.*"¹⁸

Bu bana Calle'in başka bir işinde, *Le Carnet d'Adresse*'te (Adres Defteri), "hedef aldığı" başka bir adamı düşündürüyor. 1983 yılında Paris'te bir sokakta (kendi Venedik projeme başlamadan evvel oturduğum sokağın, Martyrs Sokağı'nın köşesinde) yerde öylece uzanan bir adres defterini bulmasının ardından Calle, defterde listelenmiş herkesi arayarak, onu kaybeden adamı kafasında canlandırmaya çalışır. Bu konuşmalardan ufak makaleler çıkarır ve bunları *Libération* gazetesinde yayımlar. Söz konusu adam bundan rahatsız olur ve mahremiyetin ihlalinin ötürü Calle'i dava etmeye çalışır. Ayrıca Calle'in çıplak fotoğraflarının *Libération*'da

yayımlanmasını sağlamaya uğraşır. İşte bu, Calle'in fazla ileri gittiğini kabul ettiği tek olaydır.¹⁹ Ayrıca, Henri B. ile olduğu gibi, bu adama da âşık olduğunu iddia eder.

Bazı insanlar takip edilmekten hoşlanmaz.

Yoksa bu, beraberinde fazla sorumluluk mu getirmektedir?



Paris'e Henri B.'nin varışından beş dakika evvel, Bologna üzerinden başka bir trenle ulaşmayı becerir. Onu ve eşini trenden inip bavullarıyla baş etmeye çalışarak yavaşça yürüdükleri sırada seyreder. Bir gün gelecek, bavullarında tekerlekleri olacak ve bu zorlukları çekmeyecekler. Ancak o zaman da ucuz uçak biletleriyle yolculuk edecekler ve tüm romantizm uçup gidecek.

Henri B.'nin şimdi nerede olduğunu merak ediyorum. Calle hakkında ne düşünüyor acaba? Acaba Calle'in kitabını almış mıdır? O zamandan beri Venedik'e gitmiş, şehri değişmiş bulmuş mudur? Kendine ait, takip edeceği birini bulmuş mudur?

*Charles De Gaulle> Narita ANA Oteli'ne iki saatlik otobüs
yolculuğu, yeraltındaki katlı otoparkta in ve yukarı, yukarı,
yukarı çıkan asansöre bin*

TOKYO

İÇERİDEN

“İnsanlar bulutlara yakın yaşamaya başladıklarında, sıradan yaşama dair pek çok şey de kayboluyor.”

— Maeve Brennan, *New Yorker*

2007 yılının Kasım ayında, o zamanki erkek arkadaşım (ona Sophie Calle gibi X diyeceğim) çalıştığı bankanın Tokyo ofisine tayin edildiğini ve Ocak ayından itibaren orada çalışacağını öğrendi. Aramızdaki konuşma şu şekilde ilerledi:

— Hayır.

— ...

— İşini bırak. Başka bir iş bul. Zaten bankacı olmaktan nefret ediyorsun.

— ...

— Tokyo'ya taşınamayız. Seni nasıl bir anda Tokyo'ya gönderebilirler?

— ...

— Ne kadar süreliğine gideceksin?

— Süresiz olarak.

— Hayır. Hayır.

Gitmek istemememin pek çok sebebi vardı. Her şeyin ötesinde, Paris'ten ayrılmak istemiyordum. Oraya ulaşmak için, orada kalabilmek için çok uğraşmıştım, her sene vizemi yenilemek için savaş veriyor, geçinebilmek için öğretmenlik yapıyor, öğretmenliği ise araştırarak ve yazarak dengede tutmaya çalışıyordum. Ayrıca o yıl beni bekleyen profesyonel zorluklar vardı: Mayıs ayında New York'ta gerçekleşecek sözlü sınavlarıma çalışmalıydım; bunun için de listemde yer alan neredeyse yetmiş kitabı okumam ve notlar almam gerekiyordu. Durağanlığa, devamlılığa ve bir araştırma kütüphanesine ihtiyacım vardı. Yetmiş kitabı çekiştirerek uçağa binmeye çalışan hâlim gözlerimin önüne geliverdi.

Diğer yandan: Tokyo'ya gidecektim! Daha önce Asya'ya gitmemiştim; başka ne zaman gidebilirim onu da bilmiyordum. Hep bir gün gidebilmeyi hayal etmiştim. Kendimi puslu gelecekte, çocukları üniversiteye gönderdikten sonra kocamla birlikte Uzakdoğu'ya giden orta yaşlı bir kadın olarak görebiliyordum sadece. Belki de bu geçip gitmesine izin vermemem gereken bir fırsattı. Şirketi gidiş dönüş uçak biletlerimi karşılayacaktı. Üstelik X en yakın zamanda Paris'te başka bir iş bakmaya başlayacağına ve oradayken Japonya'nın keyfini sürüp ardından eve geri döneceğimize söz vermişti.

Bunun üzerine ben de tamam dedim.

+

Söylentiye göre, Paris'teki Sainte-Anne Hastanesi'nde, Paris'in kruvansanlar ve makaronlarla dolu ve Chanel No 5 kokan bir yer olmasını beklerken gerçekte pis ve gürültülü ve kaba saba olduğunu görüp, katatonik olarak hayal kırıklığına uğrayan Japon

turisler için ayrılan bir koğuş varmış. Buna “Paris sendromu” adı verilir ve Stendhal’ın Floransa gezisinde tanımladığı fiziksel reaksiyonlarla kıyaslanabileceği söylenir: “Santa Croce’den ayrıldığım sırada, Berlin’de ‘sinir harbi’ olarak adlandırılan kalp çarpıntım başladı; içimde yaşama sevincim harap olmuştu ve düşmekten korkarak ilerliyordum.”¹

Ancak Tokyo’da, şehrin çirkinliğinden başı dönen Parisliler için bir akıl hastanesi yoktu. İlk hafta, şehrin beş para etmez bölgelerinden birinde yaşadığımızdan emindim. Bizi anayolun dört şeridini aşabilmek için tırmanmanız gereken üstgeçitler, tüneller ve çelik köprülerle dolu bir *gaijin* (yabancı) mahallesi olan Roppongi’ye yerleştirdiler. Binalar İkinci Dünya Savaşı sonrası aceleyle inşa edildiklerinden bu yana hiç temizlenmemiş gibi duran, neredeyse birörnek banyo fayanslarıyla kaplıydı. Canım acıdı. Canım gerçekten acıdı. Bizim binamız Roppongi ve civarındaki hemen hemen her şeyin sahibi olan zengin Mori şirketine ait, Ark Hills isimli tesisin içinde yer alıyordu. Binanın yakınında daha çok petrol kuyusu iskelesine benzeyen, turuncu ve beyaz renklerde, hüznü bir Eyfel Kulesi taklidi vardı.

Şehirde dolaşmaya başladığımda ise pek çok yerin bundan farksız olduğu gördüm. Hüküm süren estetik anlayış tamamen işlevselcilik üzerine kuruluydu. Ne beklediğimi bilmiyorum, o yüzden de neden hayal kırıklığına uğradığımı söyleyemiyorum. Daha başka bir şeyle karşılaşmayı umuyordum. Daha az endüstriyel bir şeyle. Geçici bir süre için dahi olsa, kendimi evimde hissedebileceğim bir şehirle. Her zaman yaptığım gibi; yürüyerek keşfedebileceğim bir şehirle.

Fakat Tokyo yürünebilir bir şehir değil; fazla büyük, mahalleler dahi sallana sallana yürümek için fazla büyükler. Biri Shibuya’ya,

diğeri ise İmparatorluk Sarayı'na uzanan iki anayolun kesiştiği Y şeklinde (para için, refah için Yen'in Y'si) bir dörtyol ağzında yaşıyorduk. Keşfetmek istediğim her yer –Shinjuku, Harajuku, Nakameguro, Omotesando, Asakusa– hem bizden hem de birbirinden çok uzakta, yaya dostu olmayan uzun otobanlarla birbirine bağlanıyordu. Büyükelçiliklerle dolu lüks bir semt olan Azabu'ya yürüyebilirdik, ancak hepsi bu kadardı. İki haftanın ardından çılgınlık atmak istiyordum. Ama atmadım.

Sakin ol. Bir şans ver. Önyargılı olma.

Apart-otel olarak adlandırdıkları türden, Manhattan şehir merkezine benzer manzarasıyla uzun süreli kalınan iş otellerinden birinin on altıncı katında yaşıyorduk. Her gün saat beşte binalara yerleştirilmiş hoparlörlerden çocuk şarkısına benzer bir melodi çalıyor, aşağıımızda kalan vadiden yukarıya rüzgârla sürüklenip pencerelerimize ulaşıyordu. Gün batımı yumuşak turuncu rengiyle pencereleri aydınlatırken akşam oluyor ve geceleri karanlıkta göz kırpan milyonlarca kırmızı ışıkla birlikte ışıldıyordu. Sabahları helikopterler gökyüzünde sinekler gibi dolanıyordu.

Her şey otomatikti. Balkondaki çiçekler kendi kendilerini suluyordu. Mutfaktayken canınız duş almak isterse, duvarda küveti doldurmaya başlayacak ve dolduğunda da otomatik olarak durduracak bir düğme bulunuyordu. İçinde uzandığınız sırada su soğursa, yeniden ısıtabiliyordunuz. “Duş tuvaletler” olarak adlandırdıkları bu tuvaletlerin oturak ısıtma, popo yıkama, müzik çalma ve otomatik sifon gibi türlü özellikleri vardı. Bizimki ona yaklaştığınızda otomatik olarak kapağını kaldırıyordu ve bu, teoride pratikte olduğundan çok daha iyi bir fikirdi. Dolaptan bir havlu dahi alıyor olsanız tuvalet uyuyan köpeği uyandırmışsınız gibi bipleyip vızlamaya başlıyordu. İkide bir onu çalıştıracak bir

şey yapıyordum. Kapak kaldırma özelliğini ben devre dışı bırakıyordum, X çalıştırıyordu ve bu böyle devam ediyordu. Japonya'da bir bankacının hayatı: Güzel olan şeyler gereksizdi, güzel olmasını isteyeceğiniz şeyler ise değil.

Tokyo'ya gitmemizin üstünden bir hafta geçmişti ki dünya finans piyasaları çöktü. X'in bankasında dönek bir borsa simsarı tüm parasını kaybetti. Bir günde kriz geldi çattı. Paris'te dönülebilecek bir iş kalmamıştı.

Tokyo'da mahsur kalmıştık.

+

Pekâlâ, tam olarak mahsur kaldığımız söylenemez. Planlandığı üzere ben pek çok kez gidip geldim. Ancak X'in yokluğu Paris'i değiştirmiş, yaşadığım yerden çok daha geçici bir yere dönüştürmüştü. Paris'teyken Tokyo'da olmak istiyor, Tokyo'dayken ise Paris'te olmayı arzuluyordum. Daha önce New York ile Paris arasında bölünmüştüm, ancak şimdi üç kıta arasında kalmıştım ve hiçbirinde mutlu değildim.

+

Tokyo'dayken günlük tutmaya başladım.

22/01/08

Borsadaki şiddetli çöküşün ertesi günü. Etrafımı saran, öğle arasında Starbucks'ta dizüstü bilgisayarlarına yoğunlaşan takım elbiseli insanların yüzlerini inceliyor ancak bir önceki gün yaşanan faciaya dair hiçbir iz bulamıyorum. Belki de tecrübesiz göz tarafından algılanmayan bir şeydir?

Krizin etkisi, Martin Luther King Günü anmalarından ötürü dün (onlar için bugün) piyasalar kapalı olduğu için henüz okyanusu aşarak Amerika'ya ulaşmadı. Yarın daha fazlasını öğreneceğiz. Meydana gelen karışıklığın sorumlusu Amerikan kredi balonu; bakalım orada neler olup bitecek?

+

Kız kardeşime mail attım.

23/1/08

Kısa cümleler kurmayı öğrenmiş ve kendi kendime rakamları ezberlemiş olsam da buranın dilini konuşamamaktan ötürü her gün sinirleniyorum. Sanırım bir dil okuluna kaydolacağım. Paris'i çok özlüyorum, burası çok çirkin. Ve sizi özlüyorum. Geçen gün annemle ve babamla konuştum ve seslerini duymak çok iyi geldi. Paris, Tokyo'yla kıyaslandığında New York'un hemen yakınındaki bir kasaba gibi geliyor; kendimi çok uzakta hissediyorum. Ancak bu hayatta—bir—kere—baş—gelen ve pek—çoğunda—asla—gelmeyen bir fırsat, o yüzden bu fırsattan elimden geldiğince faydalanmalı ve ikimize de anlamlı gelene dek burada kalmaya devam etmeliyim. Üstelik bir gün Tokyo'dan New York'a uçarsam dünyanın etrafında dolaşmış olacağım.

+

Financial Times'ta okuduğum bir makaleyi kesip biçerek Dadaist bir şiir yaptım.²

ışıklı piyasalar neredeyse kapalı. canlanma

Japonya Asyalı değil çıkarmalar, şaşırtıyor

durgunluk iyimserlik almaya bir hayır çekti
eko— faiz yatırımcıları canlandı verileri
çoktan ileri Tokyo

+

Mesafeleri ta içimde hissediyordum. Sibiryaya üzerinde uçulan onca saat. Yolculuk beni başladığım yerden çok daha uzağa taşımıştı: Dünyanın çevresinde yanlış yöne gidiyordum. New York'tan Tokyo'ya uçmam gerekirdi. Hatta belki de California'da bir mola vermem. NY> LAX> Tokyo.

Kış ışığının altında her şey kasvetliydi. Gökyüzü, koyu renklerle yıkanmış beyaz bir havlu gibi soluktu.

Ve Roppongi sokaklarında pofuduk montları içinde insan kalabalığı, viski ve bira reklamları ile Brawny Weeds isimli bir şirketin dükkân vitrini vardı. "Apartman dairesi kiralamak için Brawny Weeds'i arayın." Merhaba Depolama. Avcı isimli bir yer. Mide bulandırıcı pembe ve beyaz şekerleme çubuklarına benzeyen tentesiyle Almond (Badem) isminde bir kafe. Her şeyin üzeri otobanla örtülü. Şanslarını deneyen süslü ve hoş sokak lambaları ile ağaçlar var; ben de ufak tefek güzellikleri görebilmek için gerçekten çabalıyorum, fotoğraflarımda bunu görebilirsiniz. Detaylara odaklanıyorum; Tanrı detaylarda gizlidir derler, öyle değil mi? Şehirde yaşayan ufak bir Şinto tanrısını şaşırtmaya çalışıyorum işte.

+

Günlüğüme not düştüm.

13/02/08

Burada olmak istemiyorum. Doğru değil bu.

+

Ark Hills kendini “iş, eğlence ve dinlenme ihtiyaçlarını karşılayan, şehir hayatına dair her şeyi içinde barındıran çok amaçlı şehir kompleksi” olarak tanımlıyordu. Ve bu doğrudu, ihtiyacınız olabilecek her şey mevcuttu orada: süpermarketler ve gurme yiyecek dükkânları (kutuların içinde, değerli mücevherler gibi saten örtülere sarılmış ve her biri yüz dolardan satılan greyfurt ve kavunlar; mücevher için ucuz, kavun içinse pahalı bir meblağ), eczane, doktor, diş doktoru, birkaç banka gibi gündelik işlerinizi halledebileceğiniz yerler; helikopter pisti ve konser salonu. Her tür epilasyon hizmetini sunduğunu duyuran Melek Ayak isimli bir berber dükkânı. Üzerinde KULAK DELİĞİ yazan bir ilanda, Japon bir adama doğru ilerleyen Japon bir kadının olduğu fotoğrafın fotoğrafını çektim. Maruzen isimli kitapçıdan Fransızca *Elle* dergisi ile zaman zaman Murakami ya da o sıralar Booker’ı kim kazanmışsa onun İngilizce basılmış kitaplarını aldım. Tüm Fransız borsa simsarlarının içki içmeye gittiği, benim ise oturup, Paris’ten ayrılmamışım gibi yapmaya çalıştığım Aux Bacchanales isimli Fransız taklidi bir kafe vardı. Ancak Japonya’da yer alan Parizyen bir kafeden çok, New York’ta Fransız kafesi taklidi yapan bir Japon kafesi gibiydi.

Suni, kurumsal çevre çok bunaltıcıydı. Tokyo’nun bir parçasıymışım gibi hissetmiyordum. Tokyo oralarda bir yerlerdeydi, bundan emindim. Ama ona nasıl ulaşacaktım?

+

Semtin tarihini esas alarak, uzayda nerede olduğumuzu anlamayı öğrendim. Ark Hills 1-12-32 Roppongi, Minato-ku'daydı. Adresin ilk kısmı Minato vilayetinde *chome* ya da arondismana denk geliyordu. *Chome* farklı bölümlere ayrılmıştı, yani biz on ikinci bölümde yaşıyorduk. Adresin üçüncü kısmı ise o bölümde inşa edilmiş otuz ikinci bina olduğumuzu gösteriyordu.

Yani belli bir adresi arayarak sokakta yürüyorsanız mahallenin nasıl oluşturulduğunu bilmediğiniz sürece aradığınız yeri bulmanız pek kolay olmayacaktır.

İsmi olmayan sokaklarla dolu bir şehri nasıl gezebilirsiniz?

+

O saat beş şarkısı zihnimin içine yerleşiyor. *Sol sol la sol sol mi do re mi mi re mi mi re* ve devamı nasıldı?

+

Günlüğüme yazıyorum.

16/02/08

Bugün oldukça güzel bir gündü. X beni Yodobashi Kamera'ya götürdü ve ardından *katsu-don* (domuz pirzolası ve kızarmış yumurtalı pilav) yiyip bira içmeye gittik. X ona emanet edilmiş ve memnun etmesi gereken bir çocukla yemeğe çıkmış gibiydi, bira hariç tabii. Sipariş vermek istediğin yemekleri otomata benzer bir makineden seçtiğin ve ödemeni yaptıktan sonra verilen fişle gidip tezgâhtan yemeğini aldığı Japon stili mekânlardan biriydi burası.

Taburelerinin üzerinde adamlar formika masalara eğilmiş, yüksek sesle şapur şapur noodle'larını yiyordu. Başka bir dükkândan gelen ve üzerinde "tercüman" yazan bir kol bandı takmış bir adam vardı.

+

Başka güzel şeyler de vardı. Harajuku'da ucuz kadın kıyafetleri satan ve Jet Lag Sokağı, Çiçek Musonu, Kolor gibi isimlere sahip dükkânlarla dolu bir sokak keşfettim. Satış elemanları kapının önünde durup hoş geldiniz şarkılarını söylüyordu: "*Irasshaimaseeeee!*" Yetişkin kadınlar için küçük kız kıyafetleri, bebe yakalar ve fırfırlar. Elbise olarak kullandığım kolsuz, fırfırlı bir bluz aldım ancak Paris'e döndüğümde rahat edemeyeceğim kadar kısa olduğunu fark ettim.

Arada bir kulağa çok heyecan verici, çok harika gelen bir şey duyuyor, şehrin sunduklarını deneyimleyebiliyormuşuz gibi hissedelim diye bir an önce bahsedileni bulup denemek istiyorduk. Isetan Alışveriş Merkezi'nin tepesine konuşlandığı söylenen kedi kafe gibi. Bir gün oraya gitmeyi başardık ve söylememe gerek var mı bilmiyorum, kedilerin yerine samuray kıyafetleri giymiş oyuncak bebeklerle dolu kutular bulduk.

+

Duyduğum şarkının bir Japon halk şarkısı olduğunu öğrendim. Tüm ülkede, her gün saat beşte çalışıyor.

+

Yemek bir sorundu. Üçüncü sınıfta annemin mozzarella olduğu ortaya çıkan beyaz maddeye karşı önyargılı olmamamı istediği ve açık fikirli oluşum sayesinde çok lezzetli bir şey yemekle ödüllendirildiğim zamandan beri yemek seçen biri olmadım. Ama Japonya'da da görüşümün bir yere kadar açılabilirdiğini fark ettim. Japon mutfağının en üst seviyesinde yer alan yemeklerden biri olan *kaiseki* bence yenecek gibi değildi. Bir tavşan kafesinin zemininde yer alan maddeler bir çorbaya dönüştürülmüş de, ardından yemeğin geri kalanı onun içinde pişmiş gibi her yemeğin garip bir kokusu vardı. Çayın tadı, uzun süre kapalı kalmış odalardaki hava gibiydi. Yabani turba benzeyen ve tadı, yaşlı bir adamın yünlü kumaştan yapılmış ceketinin koltuk altı gibi olan bir kök sebze vardı.

Süpermarkete gittim ve etiketleri okuyamadım. Bu kahverengi sıvı soya sosu mu, teriyaki sosu mu yoksa henüz-keşfedilmemiş-başka-bir sos mu? Beyaz taneciklerle dolu bu paket şeker mi tuz mu, ertesi sabah kahvemde ortaya çıkabilecek felaket sonuçlar mı içeriyor? Zencefil renkli bir maddeyle dolu paketler ve kaplar; yapışkan, macunumsu. Neden yapılmış? İyi bir şey mi? Kötü mü? Paketler dolusu kurutulmuş balık (öf). Süpermarketin rafları boyunca dizi dizi kahverengi maddeyle dolu kavanozlar. Ne bunlar? Onlarla birlikte ne yiyebilirim? Gözlerimin önünde muazzam bir aşçılık dünyası varmış da ben ulaşamıyormuşum gibi bir his var içimde.

Roppongi Hills Alışveriş Merkezi'nin içindeki Fransız lokantasına o kadar sık gidiyorduk ki şarap garsonu ile arkadaş olmuştuk. Sevgililer Günü'nde X beni tofu konusunda uzmanlaşmış bir lokantaya götürdü. Yalnızca tadım menüsü vardı ve yemeklerden birinin içinde, ufak bir bardağa konmuş ve İngilizce açıklamasında "inceltirilmiş portakal içinde *milt*" yazan beyaz, tofuya benzer yuvarlak bir şey vardı. "*Milt* nedir?" diye sordum ve anında bu

sorumdan ötürü pişman oldum. Bilememek daha iyiydi. *Açık fi-kirli ol.* X telefonda ne olduğuna baktı. “Balık hayası,” diye cevap verdi. Ağzımdakini tükürdüm. O kendininkini yedi.

Deneme yanılma yöntemiyle Japon yemeklerinden bazılarının oldukça lezzetli olduğunu keşfettim. Daha önce bahsettiğim *katsudon* gibi. *Okonomiyake*: İçinde hemen hemen her şeyin olduğu ve en son üzerine mayonez sıkılan bir nevi omlet. Roppongi’de üzerinde eriyen tereyağı ile kaykay büyüklüğünde tandır ekmekleri olan oldukça iyi bir Hint lokantası bulmayı başardık ve yemekler o kadar iyiydi ki içerin (Japonya’da dışarıda sigara içmenin kurallara aykırı ancak içeride içilebilir olmasından ötürü) sigara dumanıyla dolu olması bile o kadar önemli olmadı.

Bir yeniyetmenin iştahıyla her şeyi silip süpürdüm. Ve ufak dokunuşlardan, beklenmedik detaylardan zevk aldım. Öğle yemeği için yakındaki şarküteriden bento kutusu almaya çıkmışsam yemeğim renkli kâğıda sarılı ve bir reverans eşliğinde gelirdi. Azabu’da her daim yeşil kalan ağaç kümelerinin serpildiği tepelik sokakları kaplayan çok güzel taşlar vardı. Duvarlar, her ne kadar yüz yaşında bile değilse de öyleymiş gibi, çok eski görünüyordu. Artık görünür olmayan, hissedemediğim ya da nasıl hissedeceği mi bilmediğim daha eski bir Japonya’yı işaret ediyorlardı. Ev aramaya başladık –sonsuz dek bir apart otelde kalamazsınız, öyle değil mi?– ve bazılarının Fuji Dağı manzaralı olduğunu gördük. Yakınlığı kafa karıştırıcıydı. *O hâlde orada mıyız?*

+

Aynanın içinden geçip ani değişimlerin talebesi hâline geldim. Şoförlerin beyaz eldivenler giydiği ve koltukların dantelle kaplan-

dığı taksilerde kapılar kendi kendine açılıp kapanıyordu. Metroda adamlar sizi tıklım tıklım vagonlara ittiriyordu. Kendiniz için yapabileceğiniz şey bir bağlamda sizin için yapılıyor, diğerinde ise size zorla yaptırılıyordu.

+

Aylar birbirini izledi ve X Tokyo'da kaldı. Ben ise New York'taki sözlü sınavlarımı verdim, Paris'e geri uçtum, arkadaşlarımı gördüm, o olmadan hayatımı dolu dolu yaşamaya çalıştım. Dükkân vitrinlerinde emlak ilanlarına bakıp, en sonunda geri geldiğinde Sol Kıyı'da bir yerlerde (X Sağ Kıyı'dan nefret ederdi) taşınacağımız güzel ve geniş yatak odalı daireyi hayal ettim. Ancak Michelin yıldızlı restoranlar ve hesabı borsacıların ödediği striptiz kulüpleriyle dolu hikâyelerini duyduktan sonra X'in Paris'e geri dönmeyi istemediği kafama dank etti. Tokyo'da Fransız bankacıların *le shit* olarak görüldüğü de. Benim ne istediğim o kadar da önemli değildi.

+

Hatırlayabildiğim en, en sıcak yazdı ve insanların kaldırımlardan yükselen sıcağın içinde yüzdüğü, tırtılların hâlsizlikten ağaçlardan düşüverdiği Long Island'ın o boğucu ve uyuşuk yazlarını bile sollamıştı. Hava basınçlıymış gibi yüzüme her yönden saldırıyor, her bir gözeneğimden içeri sızıyordu. Sokakta gördüğüm kadınlara özenerek kendimi gölgede tutabilmek için bir güneş şemsiyesi aldım ancak o da taşınacak bir başka eşyaya dönüşüp pek de bir işe yaramadı. Paris'te bir eczaneden aldığım mineralli su ile arada bir kendimi fısflıyordum.

Y kavşağının diğer tarafında yer alan bir başka Mori mülküne, Akasaka'da bir daireye taşındık. Bu seferki bir apart otel değil, bir daireydi. Ancak eşyalar bize ait olmasına rağmen, New York'tayken yaşadığım evler gibi bu ev de hâlâ geçiciymiş gibi geliyordu bana. Kısa bir süre boyunca hayatının en dramatik olaylarını burada yaşar, ardından buradan ayrılır ve mekânın ona bağlanmana sebep olacak hiçbir özelliği olmadığından bir süre sonra burayı hayal meyal hatırlamaya başlarsın. Yeni evimizin kurumsallık içindeki tarafsızlığı, ev taklidi yapışı orayı bir apart otel yerine bu defa otel apart hâline getirdi.

Otel: Yabancıнын, uyumsuzun, asimile etmenin imkânsız olduğu kişinin evi.

Günlerimi dış dünyanın ruh eriten fırın sıcağından kaçınarak klimanın karşısında geçiriyor, yalnızlıktan delirecek gibi olduğumda ise binanın lobisinde yer alan Starbucks'a gidiyordum. Arka planda baristalar birbirine "*Grande cappuccinooo!*" diye seslenir ve o değerli içecek iki elin arasında, sunuma eşlik eden "*Arigatogosamaaaasu!*" ile sahibine ulaştırılırken ben de bir köşede buzlu kahvemle oturur, Roland Barthes okurdum.

O zamana kadar o çocuk şarkısını sular seller gibi öğrenmiştim.

Barthes 1966 yılında ziyaret ettiği ve dili, temsil ettiği şeylerle somut bir bağlantısı olmayan özgöndergesel bir sistem olarak kavradığı göstergebilim çalışmaları sonucunda yazdığı *L'Empire des Signes* (Göstergeler İmparatorluğu, 1970) isimli kitabında da bahsettiği Japonya'dan çok etkilenmişti. Japonya ve Japonca, Barthes'a bizimkinden tamamen "bağımsız", ona ne Japonya'ya dair herhangi bir "gerçek" sunan ne de ona dair herhangi bir sembolü açık eden ancak sembollerin sınırlarını veren bir sistemi işaret etmişti. Yazmaya, yani anlamın sayfanın ötesinde değil üzerinde yaratıl-

masından ve kelimelerin esnek hâle gelmesinden evvel, bu zamana dek yalnızca bir şeyleri tanımlamak için kullanmaya çok benziyor.

Japonya, Barthes'ı dilin boşluğuyla yüzleşmeye zorladı. O hü-kümsüzlükle. İnsan bilincinin sınırlarını aşan bir gösterenin ya da kodu kırmanın bir yolunun yokluğuyla. "Rüya: (yabancı) bir dili bilmek ama yine de onu anlayamamak." Anlam yükünden kurtulmak. Bir yabancı için Japonya okunamayan işaretlerle dolu bir yer. Dil, mimari açıdan mükemmel biçimde düzenlenmiş anlam darbeleriyle Batılı turiste fiziksel bir duvar inşa ediyor; benim için bir *kanji*'yi hatırlamaya çalışmak yıllar önce bir partide tanıştığın biriyle karşılaşp, onu nereden anımsadığını bulmaya benziyor. Tokyo kanjisi ile

東京

şehir anlamında kullanılanı

市

ve bazen de insan için kullanılan en basit *kanji*'yi

人

kariştirecektim.

Onları ayırabilme becerisine sahip olamıyordum bir türlü. İhtiyacım olduğundan değil. Yapabilmeyi istediğim için.

Kadın, *onna*, için kullanılan karakterin göğüsleri olan ve yerde oturan bir figür olması gerekiyordu.

女

Barthes için Japonca, insanların kendilerini dil yoluyla ifade ettikleri bütün yollara karşı koruyucu bir perdeydi. Ancak bu okunaksız işaretler tam da Barthes'ın dilinde kendimi bulmak, içine yerleştirebilmek ve bunu başarabileceğimi kanıtlamak için çabalarken geliverdi. Ve şimdi de tutunacak zemin bulamadığım bu yeni dil çıkmıştı başıma.

Meguro'daki dil okulunda hızlandırılmış bire bir Japonca derslerine kaydoldum. Öğretmenim Hayashimoto-sensei, ipek kazak ve hırka takımı ve incileri içinde kusursuz, hanım hanımcık bir Japon kadınıydı. İsmimin içindeki r harfini yuvarlayarak bana Lauren-san diye hitap ediyordu. Ondan çok hoşlanmıştım.

Japoncanın mantığı: Konuşmanın her bölümü ona karşılık gelen ilgeçle, daha doğrusu son takı ile devam eder. Öznenin devamına, öznenin son takısı getirilir. Dolaysız tümlecin sonuna, dolaysız tümleç son takısı eklenir. Yükleme. Çocukken istiflenmiş kütüklerle oynadığım gibi kelimelerle oynayarak cümle kurmayı öğrendim. Bu bunun üzerine gelecek, şu da hepsinin üzerine.

Watashi wa Roppongi ni ikimasu.

Ben Roppongi'ye gidiyorum.

Watashi no kuruma ga akai desu.

Benim arabam kırmızı.

Cümlelerin sonuna vurgu eklemek için, "Yo!" ekliyorlar. *Watashi no kuruma ga akai desu yo!* Benim arabam kırmızı, bunu biliyor-sun! Şüphe duyduklarını ya da uzlaşmak istediklerini belirtmek içinse "ne" diyorlar. *Watashi no kuruma ga akai desu, ne?* Benim arabam kırmızı, öyle değil mi? (Başka çekim ekleri varsa da ben yakalayamadım.) Oturup kelime sıralaması üzerine kafa patlatıyor, ezberlemeye çalışıyor ve beceremiyordum.

Ödevlerimi Biz Tower'ın karşısındaki Akasaka-dori'nin ikinci kat terasında yer alan Tully's Coffee'de yapıyordum. Sokaktan,

insanlar gelip geçiyordu. Fırfırlı elbiseleri ve dolgu topuklu ayak-kabılarıyla hoş kızlar. Dağılmış üniformalarıyla lise öğrencileri. Saat öğleden sonra beş bile olsa kendilerini güneşten korumak için şemsiyelerini taşıyan her yaştan kadın. (Ve işte... o şarkı.) Hawaii gömlekleri ve ilginç sakal tıraşlarıyla orta yaşlı adamlar. Takım elbiseleri içinde susuz kalmış gibi görünen genç erkekler. Dean & DeLuca alışveriş torbaları ve dar siyah pantolonlarıyla şık kadınlar. Mavi tulumları ve Alaaddin'inkine benzer bileklikleriyle *konbini*'den çıkan işçiler. Meçli saçları, bedenlerini çapraz saran postacı çantalarıyla genç erkekler. Sandaletlerle dantelli kısa çorap giyen kadınlar.

+

Geriye dönüp baktığımda bir anda bütün bunların bana fazla geldiğini düşünüyorum.

(Tanrım, bir gün yeniden oraya gitmek için sabırsızlanıyorum.)

+

Herkes yürüyebildiği kadar yavaş yürüyordu sanki. Cadde sahnesi yavaş çekim ilerlermiş gibi. Benim hayatım da cümlelerin doğru yerinde doğru ilgeci bulmaya çalıştığım o anda yavaşlıyordu.

Hayashimoto-sensei oldukça yüreklendiriciydi ancak ilgeçlere isim uydurmaya çalışırken kelimelere takılıp tökezliyordum. *Watashi wa boyfurendu to Kyoto ni Shinkansen de ikimasu.* Erkek arkadaşım la gidiyorum Kyoto'ya hızlı trenle.

Kurabildiğim cümlelerin pek çoğunda *boyfurendu* kelimesi geçiyordu.

+

Beni en çok rahatsız eden şey, oralarda bir yerde, keşfetmek istediklerimle dolup taşan harika bir şehir olduğunu hissetmem fakat onu bulabilmek için nereye bakmam gerektiğini bilemememdi. Dışarıda ne olduğunu bilmiyordum. Nereye gitmem, nereye yürümem gerektiğini de.

+

Hafta sonlarımızı Bo Concept'ten mobilya alarak geçirirdik.

Sandalyelerimizin hangi model olması gerektiğine ben karar verirdim. X, içlerinde çekmeceler olan masaları beğenirdi ama bütçemiz onlara yetmezdi.

Ardından hafta başlar ve o işe giderdi.

+

Google'a "Tokyo'da yapılacak ilginç şeyler" yazdım.

Ardından "Tokyo'da İngilizce kitap satan yerler".

Nakameguro'da Cow Books isimli bir tane buldum.

Bir harita çıkardım.

Nakameguro'ya gittim ama kitapçıyı bulamadım.

Eve sinirli ve sıcaktan pişmiş hâlde döndüm.

Ertesi gün çıktım ve bir taksi çağırdım.

Şoföre Japonca yazdığım adresi gösterdim.

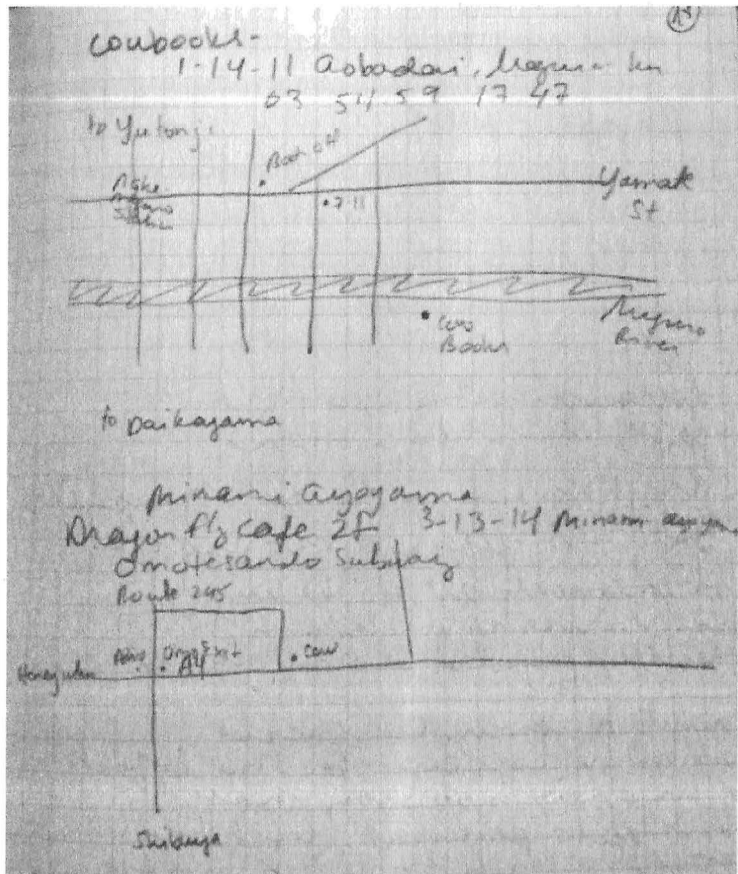
Nerede olduğunu bilmiyordu.

Adresi GPS sistemine girdi.

GPS de bilmiyordu.

Bir süre dolaşıp durduk. Taksimetre kırk avroyu aştığında aradığım yeri buldu. Cow Books hoştu.

Bir yere gitmeyi başarmıştım.



+

Barthes da aynı dertten musdaripti ancak o ayak uydurmaya çok daha istekliydi. Tokyo yalnızca farklı bir sistem. Entografik an-

lamda öğrenilebilir, der Barthes. “Kitap ya da adresle değil, yürüyerek, gözlemleyerek, alışkanlıklar üretip deneyimleyerek bulunduğunuz yere uyum sağlamalısınız; burada her keşif yoğun ve kırılğan, yalnızca izlediğiniz yolun içinde bıraktığı hatıralarla tekrarlanabilir ya da kurtarılabilir: Bir yeri ilk defa ziyaret etmekle onu yazmaya başlarsınız. Yazılı olan şey adres değildir, kendi yazını kendisi kurmalıdır.”³

Roland, seni hain, bu şehirde yürüyebilseydim emin ol bunu yapardım.

+

Dışarı çıkmaya cesaret ettiğim zamanlarda Tokyo Midtown ya da Roppongi Hills alışveriş merkezi gibi yakındaki yerlere bağlı kalıyordum. Amerikalı kız elbette ki alışveriş merkezine gidecekti. Ama bunlar yalnızca ebat olarak değil, konsept çeşitliliği açısından da süper alışveriş merkezleriydi ve klimalı bir çatı altında yapılacak ve görülecek bir sürü şey vardı. Roppongi Hills (Roppongi Hillis olarak okunuyor) ve Tokyo Hills’in içinde parklar ve müzeler, lüks restoranlar, mağazalar, sergiler (Ai Weiwei’in bir işini görmüştük; Roppongi’nin girişi bir Louise Bourgeois örümceği tarafından korunuyordu), oteller, ofisler ve sinema salonları vardı. Bunlar en yüksek kalitedeki tüketimin devasa mabetleriydi. Ancak tüm o yağmur duvarları ve Zen bahçeleri ve taşra işi *onsen*’leri taklit eden ahşap patikalarıyla, Beşinci Cadde pahalı bar ve restoranlarla dolu bir Miami alışveriş merkeziyle çiftleşmiş ve devasa bir Japon çocukları olmuş gibi, her şey biraz zevksiz görünüyordu. Mağazaların çoğundan alışveriş edemiyor, o yüzden de Muji’de oyalanıyor, plastik ya da ahşaptan yapılmış

ve bir şeylerin içine bir şeyler koymaya yarayan çekici sadelikte şeyler alıyordum.

Arada sırada dizlerini bükmeden, ayaklarını birbirine doğru çevirerek çarpık bacaklarla yapmacık bir şekilde yürüyen bir çift kızın arkasında kalıyordum. Bu şekilde yürümelerine sebep olacak gerçek bir engelleri varmış gibi görünmüyordu.

Tokyo'da yaşayan birkaç yabancıya bunu sorduğumda birisi, "Genç yaştan itibaren sapık adamların eteklerinin altına bakmasını engellemek gerektiğini öğrendikleri için dizlerini bitiştirirler," dedi. Bir diğeri ise buna Japon geleneklerine uygun olarak dizleri kıvrarak yere oturmanın, yani *seiza*'nın sebep olduğunu söyledi. Ancak arkadaşı hemen karşı çıktı. "Kimse o kadar uzun süre öyle oturamaz," dedi, "üstelik bu, yürürken dizlerini bükmemelerine sebep olabilecek bir şey değil."

Başka biri bana bunun sevimli olmasının beklendiğini söyledi. Bu yürüyüşe *x-kyaku*, yani x-bacaklar ismini veriyorlar. *Kawaii* (sevimli)! Japonlar sevimlilik söz konusu olduğunda tüm kültürleri geride bırakıyor. Pek çok kadın için *kawaii*, benim nahoş bulduğum kıkırdayıp duran bir feminenlik gösterisi gerektiriyor. Dantel ve fırfırlar içinde porseleni bebekler gibi giyiniyor, sokakta güvercin adımlarla gözlerini faltaşı gibi açarak yürüyorlar. Gittiğimiz bir partide X'in, etrafı Japon kızlarıyla çevriliyken bir şampanya şişesi-ni açışını seyretmiştim. O, tıpayı yerinden çıkarırken bir ağızdan, "Aiiiii!" diye bağıştılar. Birkaçı elleriyle gözlerini kapattı; biri ise X'in koluna asıldı.⁴

Kendi kültürel önyargılarımla karşı karşıya geldiğimi bilsem de, Barthes gibi ben de Japonya'yı "okuyamıyor" ve denediğim zaman bile kendimi aptal gibi hissedip buradan nefret ettiğim için kendimden de nefret ediyordum.

+

21/03/08

Dinlemeye çalışıyorum. Kendini ifade etmesine izin vermeye. Gösterdiği şeyi anlayamıyorum. Dilini öğrenmeye çalışıyorum ancak bu, okyanus zeminini hayal edebilmek için bir tutam kumu incelemeye benziyor. Kendimi bu parçacıklara veriyorum; başka ne yapabilirim ki?

+

28/03/08

Haritalarımı düzeltiyorum. Rasgele bir yerlere gidiyorum. Starbucks'a gidiyorum.

+

Japonların, ödünç alınmış Latin harflerini saymıyorum, üç alfabesi var: hiragana, katakana ve kanji.⁵ İlk ikisi harflerden çok hecelerden oluşuyor; kanjiler ise Çince'den alınmış simgeler. 46 heceli hiraganayı (ひらがな) özenle ve sebat ederek öğreniyorum ancak 48 heceli katakana (カタカナ) geldiğimizde artık tükenmiş hâldeyim. Bir alfabeden fazlasına kendimi adayamayacağımı anladığımda yalnızca hiragana kullanan bir kadın olmaya karar verdim. Kanji okumayı zorunlu kılan klasik eğitimden geçmemiş kadınların kullandıkları alfabeydi hiragana ve her ne kadar bir şeyler değişmiş olsa da var olduğu bilinen 50.000 adet kanjiyi öğrenecek kadar uzun süre orada kalmayı planlamıyordum. Hiraganayı okuyan ve yazan bir ortaçağ Japon kadını

olacaktım. *Genji Monogatari* [Genji'nin Hikâyesi], *The Pillow Book* (*Yastıkname*), *The Confessions of Lady Nijo* [Leydi Nijo'nun İtirafı] gibi erken dönem Japon edebiyatının büyük eserlerinin pek çoğu kadınlar tarafından hiragana kullanılarak yazılmıştı. Buna *onnade*, yani kadın yazını deniyordu. Zaman zaman öğrendiklerini göstermek için araya kanjiler serpiştirmiş, klasik Çin şiirine göndermeler yapmışlardı. Virginia Woolf bir kadının kaleminden çıkan cümleyi “erkek akınını durdurması”⁶ açısından gerekli görürken, Japonya’da yüzyıllar boyunca kadın cümlelerinin biçimi hiragana sütunlarından oluşuyordu.

Bazı günler dünyaya yenik düşer ve derse gidemeyecek kadar bunalımda hissederdim kendimi. Telefondaki danışma görevlisine, “Lütfen Hayashimoto-sensei’ye hasta olduğumu ve bugün derse gelemeyeceğimi söyleyin,” derdim. Neden evde kalmak istediğimi açıkça söylemem zordu. Sıcaklık, evet. Baş ağrısı. Ama çoğunlukla elle tutulur bir şey olmazdı. Kanjideki kadın içeride kapalı kalmış bir figürdü çünkü kanji icat edildiği sıralarda kadının ait olduğu yer orasıydı. Ben ise içeri tıkılmamıştım; kendimi kapana kısırmıştım. Dışarı çıkabilirdim ama bazen bunu yapamıyordum. Duş alıp makyaj yapıp ayakkabılarımı giyiyor ama kapıyı açıp dışarı çıkmayı başaramıyordum.

Nihayet derslere geri döndüğümde, Hayashimoto-sensei bana önceden bildirdiğim gerçek ya da hayalî rahatsızlığım her neyse, onunla ilgili kelimeler öğretiyordu. Karın ağrısı. *Harawoitameru*. はらをいためる. Baş ağrısı. *Zutsuu*. ずつう. Migren. *Henzutsuu*. へんずつう. Migren kelimesinin baş ağrısı kelimesinin önüne *hen* konmuş hâli olması hoşuma gidiyor. *Hen* garip, acayip, olağandışı, şüphe uyandıran anlamına geliyor. Sanki yalnızca baş ağrım yokmuş, *olağandışı* bir baş ağrım varmış gibi.



Hiç arkadaş edinemedim. “Benim” insanlarım olmaları gereken türden insanları –sanatçılar, grafik tasarımcılar, editörler– Tokyo’ dan ne kadar nefret ettiğime, Paris’e dönmeyi ne denli istediğime, insanın yalnızca bir kere göç edip oraya uyum sağlayabileceğine ve benim önceden bunu yapıp yeterince zorluk yaşadığıma ve artık eve dönmek istediğime dair söylenip durarak kendimden uzaklaştırdım.

Çok sıkıcıydım.

Tokyo’yu *seven* insanlar Tokyo’yu *gerçekten* seviyor. Tokyo’yu seven insanlar Tokyo için çıldırıyor. İnsanlar bir şehri sevdiler mi böyle oluyor, orayı nasıl sevemediğini anlayamıyorlar. Tokyo’yu sevmiyorsan sende bir gariplik olmalı, espri anlayışın ya da detayları fark edebilen bir gözün yok, demek ki sen fazla *olumsuzsun*. Benim için, Japonya’da yaşamak sol elle yazı yazmak gibiydi. Bazı insanların bunu hiç zorlanmadan yapabildiğini görüyorum. Ancak ben okunaklı tek bir cümle yazamıyorum.

Oraya taşındığımız, orada kaldığımız için X’e sinir oluyordum ancak partnerinize, onunla yaşamak imkânsız hâle gelmeden evvel bir yere kadar sinir olabilirsiniz. Bu yüzden de sinirimin kalanını Japonya’ya yöneltiyordum.



Cow Books’ta Yoko Ono’nun daha iyi bir hayat için önerdiği cazip talimatlarla dolu, ilk olarak 1964 yılında Tokyo’da basılan *Grapefruit* isimli kitabının bir kopyası vardı. Bu talimatlardan biri, okurdan hayalî bir harita çizip, gitmek istediği yeri işaretle-

mesine ve ardından dışarıya çıkararak bu hayalî haritayı gerçek bir alanın rehberi gibi kullanarak yürümesini istediği 1962 yılına ait “Harita Parçası”ydı. “Eğer ortada orada olması gereken bir sokak yoksa,” diyordu, “önünüze çıkan engelleri bir tarafa koyarak siz uydurun bir tane.”

Zihnimde, Tokyo’da engelleri bir kenara koyduğum hâlim beliriyor. Neye benzeyecekti ki bu? Neyin engel, neyinse şehir olduğunu tanımlayamıyorum bile.

+

Tokyo’da yaşarken kendimi güçsüz ve başkalarının etrafında bekleyip durmam gerektiği için de kişisel bağımsızlığımı kaybetmiş gibi hissediyordum. Yeniden beş yaşıma geri dönmüşüm de annemle birlikte Marshall’s’ta sabırsızca sıra bekliyor, *uzun bir süre* ayakta kalmanın getirdiği ağırlığı hafifletmek için bekleme kuyruklarını ayıran metal tırabzanlara asılıyor, tırmanıyor ve kendimi etraflarına doluyormuşum gibi bir his... Babam o günün işlerini tamamlamış, binalarının yığılmış planlarına ve fotoğraflarına bakıp raptiyeleri, zımbaları ve ataçlarını düzenlerken ofiste tıklı kaldığım zamanlardaki gibi bir his. Güneş, güneşliklerden sızıp ucuz ahşaptan yapılmış, kulak kiri kokulu, sinek ölüleri serpilmiş pencere pervazına düşerken, bir lokantada kahvaltın bitene kadar oturmak zorunda kalmak gibi bir his. Antiseptik kokulu, ahşap döşemeli bekleme odasında annemi beklerken içi ucuz plastik oyuncaklarla dolu kartondan bir hazine sandığı ile oynamaya teşvik edilmek gibi bir his. 1980’lerin başında büyük büyükan-nemi Queens’teki dairesinde ziyaret etmek gibiydi. Aynı loşluk, rahatsızlık. Kendimle çevre arasındaki net çizgileri korumaya dair

duyduğum aynı ihtiyaç: Bunu yemek istemiyorum. Bunu içmek istemiyorum. Oraya oturmak istemiyorum.

Micheal O'Siadhail'in Japonya ve Japonca öğrenmek hakkında yazdığı şiirleri anımsadım: *Diller: Eğer uslu durmazsan / Küçük çocuklar gibi / Bu krallıklar da sana kapılarını kapar.* Yeni bir yeri, yeni bir dili bir çocuk gibi kapmaya, öğrenmeye hazır olmakla ilgiliydi bu. Kendi çocukluğumu bırakalı çok olmamış, Fransız çocukluğumu ise fazla erken bırakmışken, yeniden çocuk olmaya karşı direniyordum. Yetişkinliğe, sorumluluklara özlem duyuyordum. Ve işte burada, her şeye yeniden başlıyordum.

+

Bir gün, etrafında kiraz ağaçları olan bir kanal keşfettim. Mevsimi geldiğinde, suyun üzerinde pembe ve beyaz çiçekleriyle kim bilir ne kadar güzel oluyordu.

Adını koyamadığım bir şey için derin bir özlem duydum.

+

Dum dum da dum dum dum dum dum dum da dum

+

Orada olduğumuz sıralarda, efsanevi Japon anime yönetmeni Hayao Miyazaki'nin *Küçük Denizkızı Ponyo* isimli filmi gösterime girdi. Daha önce Miyazaki'nin hiçbir filmini görmemiştim; sanırım onların çocuklar için olduğunu düşünüyordum. Ancak filmin fragmanını seyrettik ve baloncuğunun içinde dönen ya da

kâsesinin içinde uykulu uykulu esneyen sevimli Ponyo'ya dair bir şey beni kalbimden vurdu. Hayashimoto-sensei'den filmin dile dolanan şarkısının sözlerini öğrenmem için bana yardımcı olmasını rica ettim.

Ponyo ponyo ponyo sakana no ko!

Aoi umi kara ya ate kitta.⁷

Japonca olan fragmandan pek bir şey anlayamamıştım ama *Küçük Denizkızı*'nın Japon versiyonu olduğunu çıkarabilmiştim. Ponyo karada yaşamak isteyen küçük bir japon balığıdır. Bir fırtına sırasında denizden fırlar ve ufak bir kız çocuğu olup ufak bir erkek çocuğuyla arkadaşlık etmeye başlar. Biri bir nevi deniz kraliçesi, diğeri ise su altında yaşayan sihirli güçlere sahip bir insanoğlu olan ebeveyni onu geri çağırma ya da orada kalmasına izin verme üzerine tartışır. O sırada Ponyo, yeni arkadaşı Sosuke ile karada gülüp oynamaktadır. *Paku paku chu-gyu! Paku paku chu-gyu!*⁸ Ponyo'nun bir balık olmak yerine bir kız çocuğu olmasına izin verilir çünkü o aşırı *kawaii*'dir.

Japonya'da bana katıksız bir mutluluk yaşatan ilk şey bu oldu. Japonca şarkı söyleyebiliyorum! Ayrıca Ponyo isimli küçük balık-kıza da bayıldım.

+

Sol sol la sol sol sol mi do do re mi re

Mi mi sol la do do la sol sol la sol do!

+

Yıllar boyu Fransız olarak kabul edildikten ya da öyle kabul edilmek için çalıştıktan sonra yeniden açıkça Amerikalı olmak psikolojik olarak zorlayıcıydı. Bunun bir nedeni de Fransa'da göçmenlerden asimile olmalarının beklenmesiydi. Burada önemli nokta bunun iyi bir göçmenlik modeli olup olmaması değil; önemli nokta, yıllar süren "r" harfini doğru telaffuz etme çalışmaları ve daha ince ayarlamaların ardından neredeyse Fransız olarak kabul edilecektim. Halbuki Tokyo'da ikimizden birinin bile buraya uyum sağlaması mümkün değil. X'in bunun için çabalaması gerekmiyor; Fransız bankacılar pek kıymetli görülüyor. Eğer evli olsaydık, ben de uluslararası eğitim gören çocuğumuzu yetiştiriyor olsaydım eşler cemiyetinde bir yerim olurdu. Ancak eş olmayana, tüm gün gidecek bir yeri olmayana gösterilen saygı da daha azdı. X aralarına karışmamı beklemedi ancak sorun olduğumu da açıkça belirtti.

Dışarıya karşı nasıl görüldüğümüz konusunda inanılmaz endişeliydi. *Benim* nasıl görüldüğüm konusunda. Kışın burnum hep akar. Ne zaman mendilimi çıkarsam bundan utanç duyuyordu. Ya halka açık yerlerde burnunu silmemeliydin ya da silmeden önce herkesten özür dilemeliydin; bundaki protokolü hiçbir zaman tam olarak öğrenemedim ama bazen bekleyebilecek durumda olmu-yordum ya da etrafımda özür dileyebileceğim biri bulunmuyordu. Burnumu becerebildiğim kadar nazıkçe ve dikkat çekmeden silmeye çalışıyordum. Böyle zamanlarda *Pis gaijin*, diyordu bana.

Tokyo'da bir kadın, özellikle de Japon olmayan bir kadın olmanın kolay olmayacağı çok daha önceden belli olmuştu. Gösterilendim ama başka bir şekilde. Ya görünmezdim —erkekler yolda bana çarpıp geçiyor ya da Starbucks'ta masanın üzerindeki kâğıtlarımı ceketleriyle süpürüp düşürüyorlardı— ya da ilginin belirgin bir biçimde olumsuz olanına maruz kalıyordum.

X'in metroda tek kişilik yer turalım diye beni kucağına oturtma huyu vardı. Bunun düşünceli bir davranış olduğunu sanıyordu. Nikon'unun lensini değiştirmek üzere Yodobashi'ye gidiyorduk. Bense Japoncamla ikimizi ne kadar idare edebileceğimi görmeyi planlıyordum. Etek giymiştim. Bacak bacak üstüne atmıştım. Bana vurana dek adamı fark etmedim bile.

Eli baldırımın iç yanıyla birleşti. Seri ve otoriter bir tokattı ve oldukça –bundan eminim– tatmin edici bir ses çıkardı. Deli gibi acımişti.

Orta yaşlı, ufak tefek, saçları kısmen dökülmüş ve lacivert bir rüzgârlık giymiş adam vagon boyunca ilerliyor, alışılmadık hiçbir şey olmamışçasına uzaklaşıyordu. Arkasından küfrettim ama dönüp bakmadı. Bölüm sona ermişti; konu kapanmıştı bile.

“Gerçekten bana tokat mı attı?” diye sordum inanamayarak.

“Bacak bacak üstüne atmamalıydın,” dedi X. “Bacağını koridoru kapayabilecek şekilde dışa doğru uzatmıştın.”

Bacağımı dışa doğru uzatmıştım, o hâlde bu benim hatamdı.

+

En iyisi içeride kalmak.

+

Sofia Coppola'nın 2003 yılında gösterime giren filmi *Lost in Translation*'da (*Bir Konuşabilse*)Scarlett Johansson, Amerikan edebiyatından tanıdık bir karakteri canlandırır. Yurtdışında kültür şoku yaşayan, yerel kültürle bağ kurmaya çalışan ancak bunda başarılı olamayan bir Amerikalıdır o. Benim gibi Charlotte da

Tokyo'ya erkek arkadaşıyla gelir ve o işe gittiği zamanlarda bir başına kalır. Ben de Charlotte gibi akşamlarımı yirmi altıncı kattaki dairemizden Tokyo manzarasına bakarak geçiriyordum. Oradaki hayatımın, Charlotte'un Park Hyatt'taki yaşamına benzer, tepeden bakan ve kopuk bir yanı vardı.

Charlotte'un bir projeye, bir şeye yönelmeye ihtiyacı vardır ancak elinin altında böyle bir şey bulunmamaktadır. Otelde dolanır, kişisel gelişim kasetleri dinler, kendine hayatın şimdiden ibaret olduğunu, şu anın gerçek olduğunu söyler ama bu hayatla bir türlü bağlantı kuramaz.

Ben de kuramıyordum. Mutsuzdum. Çiğ balıklar diyarında sudan çıkmış bir balıktım. Doktora tezim için araştırma yapabileceğim bir üniversite kütüphanesi bulmak üzere kendimi harekete geçiremiyordum. Yalnızca evde oturuyor, internette *flanöz-cülük* yapıyor, Paris hasreti çekiyordum.

Filmi Japonya'da tekrar izlediğimde, Charlotte'un otelinin gelenekselliği beni çok şaşırttı. Daha gösterişli olduğunu anımsıyordum ama aslında dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir otelden farksız görünüyordu.

Benimkinden, benim otel-apartımdan farklıydı. Evdi ama benim evim değildi. Bir ev değil, geçici bir ev, bir ev taklidiydi; Tokyo'da bir evin, yabancı bankaların borsa simsarları ve eşlerinin içinde yaşamaları için ödeme yaptıkları belli bir tür evin nasıl olabileceğine dair bir vaatti.

Ben birinin eşi değilim ve burası da bir ev değil.

Tokyo'nun ortamı yurtdışında yaşayan Amerikalının bildik hikâyesini kuvvetlendiriyor ve ona dikkat çekici modernlikte oyuncular veriyor. Eğer Paris 19. yüzyılın, New York ise 20. yüzyılın başkenti kabul edilirse, Tokyo da tartışmasız 21. yüzyılın başken-

tidir; ancak çağdaşlığı yabancılaştırıcıdır. Pek çok sahnede varlığını duyuran kırmızı ışıkların yanıp söndüğü Tokyo gecelerini seyreden ve hayatın şimdiden ibaret olduğunu, şu anın gerçek olduğunu ama onunla bağ kuramadığını fark eden Charlotte için de Tokyo fazla çağdaştır.

Otel flanözün sığınağı olmalı. Yorgun bacakları dinlendirecek bir yer. Aksi takdirde seni yürümekten ve keşfetmekten alıkoyan bir tuzak olur. İçeride kal, oda servisine sipariş ver, banyo yap. Pencere kenarına iliş ve derin düşüncelere dalarak dışarıyı seyret.

Otel-apartımdan Tokyo'yu okuyamıyordum. Bu toprak parçasına ayaklarımla tanık olamıyordum ve görebildiğim bir ufuk çizgisi yoktu. Sonsuz şehrin içine doğru uzanan parlayıp sönen kırmızı ışıklarıyla ince uzun siyah binaların orta yerine saplanmış yaşıyordum.

Lost in Translation filmi ve –Carrie'nin bir öğle vakti köpek kakası ve saldırgan Fransız yumurcakları tarafından bozguna uğrayan flanözlük girişiminin ardından, sanatçı erkek arkadaşının işten dönüşünü bekleyerek otel odasında uyuyakaldığı (ya da öyleymiş gibi yaptığı)– *Sex and the City* dizisinin son bölümü üzerine *Paris Review*'da kaleme aldığı yazısında Maggie Lange bu kadınlar için “kaldıkları yerlerin dışında kalan şehirler”in “erkeklerini hayalî bir duruşmada yargılamak için sonradan akıllarına gelen bir düşünce” olduğunu yazmıştı. Bu doğru değil. Şehir aşılmazdır. Şehir düşmandır. Bilakis, kadın şehir tarafından otel odasına kapatılmıştır: Onu içeride tutar. Orada olmasının sebebi erkektir. Yargılanan kişi erkekse bunun sebebi kötü bir partner oluşudur.

Tüm yürüyüşlerim beni buraya, bu altmış metrekarelik yere getirdi.



Japon halkı arasındaki bir inanışa göre ruhunuz siz uykudayken kalkıp gezinebilir. *Genji Monogatari*'nin dokuzuncu bölümünde Leydi Rokujo –Altıncı Cadde Leydisi– her ikisi de uykudayken gidip Leydi Aoi'yi öldürür.

Bu ruhlara *mono no ke* adı veriliyor. X bir gece dışarıda âlem ya-parken evde kalıp izlediğim Miyazaki filmi *Prenses Mononoke* gibi.

O gece uyuduğumda ruhum Akasaka'dan çıkıp yürüyerek şehri ardında bırakmış, bir uçağa binip Paris'e gitmiş ve kendi yatağına kıvrılmıştı.



Charlotte, Japonya'yla ya da en azından geçmişi ile bağlantı ku-rabilmek için turist rolü oynar. Ancak Japon kültürü güzelce pa-ketlenip tüketimine sunulan bir şey değildir. Anlaşılmaz ve ula-şılmazdır. “Bugün şu keşifleri gördüm ve hiçbir şey hissetmedim,” der Charlotte, Kyoto'ya yaptığı günübirlik yolculuğun ardından otele dönüp neden bahsettiğini anlamayan bir tanıdığıyla telefon-da konuşurken. Kişisel gelişim kasetlerini dinler, felsefe kitapları okur ancak hiçbirinin yaşadıklarıyla bağ kurma konusunda yar-dımı dokunmaz. Japonya da anlam arayışında olan kişilerin fark-lı örneklerini sunar: Zen usulü çiçek düzenleme dersi, Kyoto'da geleneksel düğün töreni, oyun merkezlerinde video oyunlarının başında çocuklar ve hatta Tokyo'da son aksiyon filminin tanıtımı sırasında Amerikalı aktristin söyledikleri (“Reenkarnasyona ger-çekten inanıyorum, bu da beni *Midnight Velocity*'ye [Geceyarısı Hızı] çeken şeylerden biri oldu”).

Charlotte ve ben bir açıdan oldukça farklıydık. O genel olarak kaybolmuş, ne yapmak ya da ne olmak istediğinden emin olamayan biriydi. Ben ise yaşça ondan daha büyük ve kendimden daha emindim. İnsanın kendini keşfetmesinin hayat boyu süren bir deneyimler bütünü olduğunu çoktan öğrenmiştim. Tek bir şehre yapılan seyahat ile gerçekleşmezdi bu. Ancak benim aksime Charlotte bu bulanık şehirde bir arkadaş edinmişti. Bill Murray'nin Charlotte'un kulağına seyircinin duyamadığı bir şey fısıldadığı son sahne dâhiyaneydi. Seyahat etmek ya da gezgin olmakla "öğrenilecek" şey her neyse bir film ya da kitapla özetlenemez, ancak tanıdık olmayan bir şehirde yalnız kalındığında, sahip olunduğuna inanılan benlikler beklenmedik şekillerde aşıldığı zaman kulaktan kulağa fısıldanabilirdi.

+

Çalışmalarıma darbe vurulmuştu. Konsantre olamıyordum. X'in işinden ne zaman ayrılacağını, ne zaman Paris'e dönüp ikimizin de tam zamanlı işlerde çalışacağımızı, neler olacağını bilemeyişimi bir türlü kabullenemiyordum. Bu ulaşılmaz çözümü takıntı hâline getirmişt看.

+

Şehirle ilgili üç kısa filmde oluşan *Tokyo!* isimli film gösterime girdi.⁹ En çok ilkinı beğendim; Michel Gondry'nin çektiğı "Interior Design" [*İç Tasarım*]. Aslına bakılırsa *Lost in Translation*'i andırıyordu. Genç bir çift Tokyo'ya gelir. Adam bir yönetmendir. Kadın ise ne yapacağını henüz bilmemektedir. Adam kadına

hırsız olduğunu söyler ama aslında bu tam olarak doğru değildir. Paraları yoktur ve bir arkadaşlarının tek odalı ufacık evinde —arkadaşları ve onun erkek arkadaşı da evde yaşamaya devam ederken— kalmaktadırlar.

Her şey tahammül edilmez hâldedir. Ama yönetmen olan erkek arkadaş filmini gösterime sokar, filme herkes bayılır ve bir süre sonra genç kadın kendini terk edilmiş bulur. İşsiz, hırssız bir hâlde iç karartıcı bir daireden diğerine dolaşıp durur. “Erkek arkadaş yasak, evcil hayvan yasak,” der tek göz bir odanın sahibi. Bir başka evin camının dışında ölü bir kedi vardır ve bir diğeri de hamamböceği doludur.

O sırada film garip bir yöne doğru evrilir. Aynaya baktığında gövdesinin yok olduğunu, başının ise yalnızca omurgası tarafından taşındığını fark eder. Gün ilerledikçe bacakları tahtaya dönüşür ve sokakta topallayarak ilerler.

Ansızın yürümeyi de bırakır.

Bir sandalyeye dönüşmüştür.

女.

Fakat film burada bitmez! Ancak koştığı zaman bir kadına —çıplak bir kadına— dönüşebilmektedir.

Filmin başlarında, kadın henüz bir sandalyeye dönüşmemişken, erkek arkadaşı ona duvar çatlaklarından sızan karton misali dümdüz ruhların gece vakti şehirde dolaştığını anlatmıştır.

Postmodern bir *mono no ke* uyarlamasında, kadın da sandalyenin ruhu olur ya da ruhu katılaşarak bir sandalyeye dönüşür.

Adamın biri yalnızca bir sandalye olduğunu düşünerek onu evine götürür ve adam isteyken kadın onun yatağında uyur, çiçeklerini sular, banjosunu tıngırdatır ve küvetinde yıkanır. Mutlu görünmektedir.

Adam eve geldiğinde sandalyesini su dolu küvetin içinde bulur. Onu sakince kurular. Adam bilgisayarının başında çalışırken, kadın omzunun üzerinden ne yaptığına bakar. Adam arkasına döndüğünde ise kadın hızla yere eğilir ve yeniden bir sandalyeye dönüşüverir.

+

Sophie Calle, Japonya'da *Douleur Exquise* isimli bir proje yapmıştı. Keskin Acı (Fransız tarzı). 1984 yılında üç ay süreyle orada çalışabilmesi için hükümet tarafından verilen bir fonla ödüllendirildi. Gitmek istemedi. İlişisini ardında bırakmak istemiyordu. Doksan iki günlüğüne uzaktaydı. Ardından terk edildi. Notlarına "Projeyi seyahatim yerine acım üzerine kurmaya karar verdim," yazmış ve işini Japonya'ya varışından yüzüstü bırakılana dek geçen günleri fotoğraflarla mühürlediği bir gerisayım olarak biçimlendirmeye karar vermişti. Otel odasında yatağın bir tarafındaki hiç bozulmamış, kimsenin başını koymadığı yastık: "Mutsuzluğa 67 gün var." Yatağın kullanılmış tarafı: "Mutsuzluğa 66 gün var." Mavi bir elbise ile bir çift kot pantolonun fotoğrafı: "Mutsuzluğa 7 gün var."

Projenin bu kısmı, Calle'in ve başka kişilerin kendilerini en üzgün hissettikleri anları paylaştığı bir fotomakaleyle devam ediyor. Bir otel odasında çift kişilik kederli bir yatak ve üzerinde duran kırmızı bir telefonun (o eskilerden aşına olduğumuz, âşık olunan adamla konuşurken heyecandan parmağın kordonuna dolandığı ahizeli telefonlardan) fotoğrafıyla başlıyor. Sevgilisinin Calle'in yolcuğunun sonunda onunla Hindistan'da buluşması gerekiyor. Ancak onun yerine Yeni Delhi'deki otele şöyle bir mesaj ulaşıyor: "M. seninle buluşamayacak. Kaza. Paris. Bob'u ara."¹⁰

Fakat Bob M.'yi seyahat etmekten alıkoyan kazaya dair hiçbir şey bilmemektedir. M. yalnızca mikrop kapmış parmağı için hastaneye gitmiştir, o kadar.

Başka biriyle tanıştığı ortaya çıktı.

98 gün evvel, sevdiğim adam beni terk etti.

25 Ocak 1984. 261 numaralı oda. Imperial Oteli, Yeni Delhi.

Yeter

+

Ancak zaman içinde –kendim de dahil herkesi şaşırtarak– Japonya'yı sevmeye başladım. Son ziyaretimde havaalanından dışarı adım attığım sırada dünya yüksek çözünürlüğe geçivermiş gibi hissettim. Renkler öyle canlıydı ki. Daha önce hiç bu gözle bakmış mıydım şehre?

Bağ kurabileceğim mekânlar bulmam zaman aldı. Örneğin Asakusa'nın etrafındaki tapınaklar. Parklar, kostümlü oyun karakterleriyle Harajuku ya da kimono giymiş şişman bir adam ile köpeğinin devasa heykeliyle karşılaştığım, bir bonsai ağacı sergisi gezdiğim ve tertemiz bir kaldırımda uzanmış güneşin altında uyuklayan tekir bir kedi gördüğüm Ueno. Çitlerden sarkan ve üzerlerine insanların dileklerini yazdıkları ufak ahşap levhalarla dolu bir tapınak. Koyu yeşilleri ve grileriyle Kyoto'nun renk paleti rahatsızlık veren temposu ve banyo fayansı kaplı binalarıyla Tokyo'nun aksine kendimi son derece sakin hissetmeme neden oldu. (Tokyo kelimesini sürekli tekrarladığınızda Kyoto oluyor ya da tam tersi.) Kyoto'da da banyo fayanslı binalar vardı ancak onların haricinde öyle yerler vardı ki çirkinlikleri çok da göze

batmıyordu. Kıyısındaki yürüyüş yolları ve restoran teraslarıyla Kamo Nehri şehrin merkezinden geçip gidiyordu. Kyoto yaşanabilir, hâkim olunabilir, estetik açıdan ilgi çekici ve hepsinden fazlası, yürünebilir bir yerdi. Kiraz çiçeklerinin açtığı mevsime hiç denk gelemedim, ancak umarım bir gün onu da görebilirim. Tapınak katlarında kendimi kaybederken, kapılardaki detayları, sudaki balıkları, ağaçtaki bir örümcek ağını doğru ışığın altında yakalamaya çalışarak bir sürü fotoğraf çektim.

Şehri cadde seviyesine inerek keşfetmeye çalışıyordum, ancak şehir orada değildi. Tokyo’da flanözlük yapabilmek ve üst katlarda ya da teraslarda aradığım şey her neyse onu bulabilmek için merdivenlerden inip çıkmam, asansörlere binmem, bir yerlere tırmanmam gerekiyordu. Güzelliklerin bir anda karşınızda belirmesini bekleyerek sokakta yürüyemezsiniz. Burası Paris değil.

Çekingen insanlar için de doğru yer değil burası. Çekingen *kawaii* hâlinizle, kaldırımın kenarında çarpık bacaklarla dururken şehrin en iyi kısmını kaçırabilirsiniz.



Japonya ile ilişkim gitgide dallanıp budaklanırken, X’e karşı hislerim de giderek sararıp soluyordu. İkisini aynı anda sevemezmişim gibi. Bir anda ilişkimiz yürümemeye başladı. Tüm o güzel şeyleri birlikte görmek istediğim kişi o değildi. Japonya’ya karşı beslediğim hınç artık onun üzerine sıçramış ve onu sıırıslıklam etmişti.

Her zaman gittiğimiz Fransız lokantasında, X’ten bir bar taburesi uzakta oturan kadını gelişigüzel bir şekilde işaret etmemin ardından korkunç bir kavgaya tutuştuk. Bir yabancıyı parmağımla işaret etmem onu çok kızdırdı. Burnundan soluyarak, “Bunu yap-

mamalısn,” dediğinde alınmıştım ama kafam biraz olsun karışmış değildi. Ona, “Birincisi, muhtemelen kadın Fransızca konuşmadığından söylediklerimin tek kelimesini bile anlamadı ve ikincisi, onu işaret ettiğimi bile muhtemelen fark etmedi çünkü *aramızda sen oturuyorsun,”* dedim. Tartışma alevlendi ve onu o gülünç bar taburesinde bırakıp gittim. Eve topuklu ayakkabılarımla, öfkemden ayaklarımın acısını dahi fark etmeden yürüyerek döndüm. Ertesi sabah uyandığımda onu yemek masasının altında uyurken buldum.

Olan biteni anlamaya çalışarak yaşananların üzerinden geçip durdum. Onu utandırdığını düşündüğü için olay çıkarmıştı. Ben ise o beni olay çıkarmakla suçladığı için olay çıkarmıştım. Barthes’a kulak verecek olursak: “Sahne bir Cümle gibidir: yapısal olarak durma zorunluluğu yoktur; hiçbir içsel baskı onu yormaz, çünkü, Cümle’de olduğu gibi, öz (olgu, karar) verildi mi, o geniş alan sonsuza dek yenilenebilir.”¹¹ Ve işte sonsuz döngüye hoş geldiniz. Ben bunu yaptım çünkü sen bunu yaptın çünkü ben bunu yaptım çünkü sen bunu yaptın. Ayrılmaktan başka bir yol var mı, bu kısır döngüyü kırmak için?

O zaman neredeyse ayrılıyorduk. Ama bunu yapmadık. Onun yerine nişanlandık.

+

Bir de depremler vardı. X onlara bayılıyordu; benimse ödüm kopuyordu. Yerin altında her ne varsa o şeyin yukarı, yeryüzüne çıkmak için kendini zorladığı fikri hoşuna gidiyordu. Bense sadece her şeyin sakinleşmesini, dengelenmesini istiyordum. Tecrübe ettiğimiz ilk depremde evin girişine koşup yere oturdum ve bina, bir tekne misali gıcırdayıp sarsılırken öylece bekledim. En fazla üç yıllık bir

binanın yirmi altıncı katındaydık; binanın temeli, enerjiyi emen yaylar üzerine inşa edilmişti. Yüksek katlı binamızda topraktan ve onun değişimlerinden, kaprislerinden uzakta, göğün içinde olduğumuz için hissedeceğimi sandığım gibi hissetmemiştim kendimi.

X, depremin şiddetini ve etkilerinin ciddiyetini öğrendiğimiz âna dek neşe doluydu. Japonya'nın kuzeyindeki Iwate bölgesinde bir *onsen* yıkılmış ve üç kişi hayatını kaybetmişti.

+

Kullanılmamaktan can vermiş ölü kelimeler, ölü bir dil ve işte, ağzım sımsıkı kapalı. Vazgeçişim duruşuma yansıyor, omurgam senden vazgeçtiğimi, benden hoşlanıp hoşlanmamanın umurunda olmadığını ve benim de senden hoşlanmadığımı söylüyor. Senin çoktan çürümüş, herkesi dışlayan yasalarını reddediyorum. Benim dünyama ait değilsin sen. Neden bahsettiğini bile bilmiyorum artık.

Bir çıkmazdayız, bir kördüğüm bu, dedim senin dilinde, bir zamanlar konuştuğum dilde, *ta langue, ta langue dans ma bouche** ve beni öğrendiğim yeni dilin ağzımda öylece kullanılmadan kaldığı bu yere sen getirdin. Yoldaki çatlak, kabarmış bir kaldırım, Paris'in arnavut kaldırımları için New York'un betonunu terk edeli ne kadar oldu? Neden burada, bu aspirin ya da uyku hapi bile isteyemediğim, yoğurt reyonu ile tofu reyonunu ayırt edemediğim yerdeyim? Doğru düzgün düşünemiyorum, bir düşüncemin diğerini izlemesini sağlayamıyorum, sana bundan nefret ettiğimi ve nefret ettiğimi söylüyorum ve senden de nefret ediyorum ve

* (Fr.) Dilin, ağzımdaki dilin. (y. n.)

göz açıp kapayıncaya dek bir şeyleri kırıp dökmeye ve senin dilinde, benim dilimde, anadilimde sana sayıp sövmeye başlıyorum. Annemin terbiyemi bozduğunu söyledin. Ama bizi bozan sensin. Buralara geleceğimizi hiç düşünmemiştim.

+

Fay hatlarının özelliklerinden biri de epey klişe olmaları.

Ana kayacıdaki kırıklar. Fay kuşağı. Hepsinin altındaki denge-sizlik. Kimsenin kontrolünde olmayan tektonik katmanların yer değiştirmesi. Çok fazla gerilim birikir ve biz sallanırız.

Kusur. Kusurlu. Senin kusurun. Benim kusurum. Kusur etmek.

OED (Oxford English Dictionary): “kusur: arıza, noksanlık, fiziki ya da düşünsel yapıda, görüntüde, biçimde, işçilikte vb kabahatli davranma.”

Kusuru kim üstlenir?

Kusur ne kadarını üstlenebilir?

Kısa bir süre sonra, Paris’e döndüğümde ondan ayrıldım.

*Sen'i geç, Palais Bulvarı'ndan kuzeye, Sen'i geç, Rivoli Sokağı
boyunca sol sağ sol sağ sol, 10 dakika böyle devam et, Louvre'u
geç, mini-Zafer Taki'ni geç, Tuileries Bahçesi'nin içine. İte
bir zamanlar burada bir saray vardı*

PARİS

PROTESTO

“İyi tüfeklerle silahlanmış on bin kadın yurттаş,
Belediye Sarayı’nı titretebilirdi.”

— Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim*

Yıl 1848. Paris, kabaran ve dalgalar hâlinde Avrupa’ya yayılacak öfkesiyle bir kere daha devrim ateşiyle yanıp tutuşur ve bu sefer isyancıların hesaplı hareketleri gerçekten de işe yarar. 24 Şubat’ta Kral Louis Phillipe tahttan çekilip Amerikalı dış doktorunun yardımıyla İngiltere’ye kaçar ve kraliçeyle birlikte halktan biri gibi giyinip, birbirlerine “Bay ve Bayan Smith” diye hitap ederler. İnsanlar Tuileries Sarayı’nı yakıp yıkmak için hiç vakit kaybetmez, her yeri yıkıp yağmalarlar. Altmış yıl önce Bastille Hapishanesi’nin bulunduğu yerde yakmak üzere, tahtı pencereden fırlatmadan evvel sırayla çıkıp üzerine otururlar. İki gün sonra, İkinci Cumhuriyet ilan edilir.¹

Artık ülkesinde hayli ünlü olan George Sand, ayaklanma sırasında, 15 Mayıs’ta –pek çok nedenden ötürü önemli olacak bir gündür, ancak buna ileride geleceğiz– Polonya’nın özgürlüğüne kavuşması için düzenlenen bir mitinge katılır. Yolunun üzerinde, penceredeki bir kadının nutuk çektiği kalabalığa rast-

lar. Kalabalıktan birine, “Bu kadın da kim?” diye sorar. “George Sand,” der insanlar bir ağızdan.

Ayaklanmalar sırasında hayatını kaybedenler için düzenlenen tören alayını bu defa ufak dairesinin balkonunda değil, yakın zamanda devrilmiş Başbakan François Guizot’nun evinde, onunla birlikte seyreder. Evlatlık kızı Augustine’e daha sonra şunları anlatacaktır: “O sabah Lamartine ile sohbet ederken Guizot’nun penceresinden kortejin geçişini gördüm. Güzel, basit ve dokunaklıydı [...] Madeleine Kilisesi ile Colonne de Juillet arasında dört yüz bin kişilik bir kalabalık; tek bir polis memuru olmamasına rağmen bir kişinin dahi ayağının üzerine basılmadığı, tek bir şapkanın ayaklar altında kalmadığı ortak bir dikkat, sakinlik, düzen ve anlayış hâkimdi alana. Hayranlık vericiydi. Paris’in insanının dünyada eşi benzeri yok.”²

Sand, 20 Nisan’da gerçekleşen ve Zafer Takı’ndan ateşlenen havai fişeklerle sona eren devasa bir miting olan Fête de la Fraternité sırasında da kendinden geçer. Oğluna yazdığı mektupta bunun “insanların bir araya gelerek şimdiye dek ürettiği en büyük gösteri!” olduğunu söyler. “Fakat öte yandan,” der Sand’ın biyografisini kaleme alan Belinda Jack soğuk bir tonda, “Devasa, barış yanlısı kalabalıklar her daim Sand’ın içindeki mübalağacı yanı ortaya çıkarmıştır.” Dayanışma gösterilerinden çok uygulanan biri olarak, bunu anlayabiliyorum. Bir fikri savunmak üzere bir grup insanın bir araya getirmek çok güçlü bir şey. Ancak Sand’ın da farkına vardığı üzere, oldukça da tehlikeli.

O yılın 15 Mayıs’ında Polonya’yı destekleyen göstericiler Bastille’den çıkıp Concorde Meydanı’nda doğru ilerlemeye başladı. Grubun bir kısmı nehri geçip, o sırada Ulusal Meclis’in toplandığı (ve günümüzde de hâlâ toplanmaya devam ettiği) tapı-

nağa benzeyen Bourbon Sarayı'na doğru ilerledi. Orada, hizipçi bir grup Meclis'in feshedildiğini açıkladıktan sonra, Belediye Sarayı'na (bunlar az buz mesafeler değil) doğru yürümeye devam etti. Burada bir ihtilal hükümeti oluşturmaya çalışıp başarısız oldular. Elebaşları yakalandı ve hapse atıldı.

Sand dehşet içindeydi. Yürüyüşü üç saat boyunca takip etmişti, Paris Emniyet Müdürü Caussidière'e kalabalıktaki pek çok insan gibi onun da bu yürüyüşün Polonya'yı desteklemek için olduğuna inandığını söyledi. "Ulusal Meclis'in kalbinde birdenbire kargaşa ve şiddet sahneleri yaşanacağını hiçbirimiz öngörmemiştik," diyordu. Ulusal Meclis'in çoğunluğu Polonya'nın desteklenmesi yönünde bir çözümden yana olduğunu bildirmiş ve bu da kalabalığı memnun etmişti, ta ki safları arasında "kalabalığın isteklerini hiçbir şekilde" yansıtmayan saldırgan bir alt grup olduğunu öğrenip hayretler içinde kalana dek. Ancak Sand, göstericilere şevkle, hatta sadistçe saldıran polis baskısının da bir o kadar farkındaydı. Görüşmesini Caussidière'i "düzen (geçmişe ait resmî bir kelime) ile hayata küstüren ve kışkırtan güvensizliği birbirine karıştırmamasına" dair uyarıp "Bireysel özgürlüklere saldırmadan düzeni sağlamak ve korumak çok kolay. İnsanları zapt etmeye hakkınız yok," diyerek sona erdirdi.³ Sand, hangi parti bayrağı altında yürürlerse yürüsünler partizanlara güvenilmeyeceğini biliyordu.

+

Paris'te yaşayan biri olarak, gerekli koşullar olduğu an insanların bir ayaklanma başlatabilme potansiyelleri olduğunun her daim farkındayım. Kanadalı öykü yazarı Mavis Gallant, 1968'de gerçekleşen Mayıs ayaklanması hakkında *New Yorker*'a yazdığı makalede

Mayıs olaylarına dair yaşadığı duygu ikileminden, öğrencilerin cesaretine beslediği hayranlığın, halkın kapıldığı ve aylar boyunca dinmeyen bir kriz hâli yaratan “sahte kuşatma psikozu”ndan ötürü tersine çevrildiğinden bahseder. Bu her yerde aynıdır; her türlü toplumsal gösterinin aynı anda hem samimi hem de kendini mitleştiren bir yanı olacaktır. Fakat ayağa kalkıp yürümeye başlama, iktidara karşı doğruları söyleme ve görüş ayrılığını görünür kılma konusunda Parizyenlerin her daim hazır oluşu beni hep etkilemiştir; burada yaşamak istememin sebeplerinden biri de buydu. Onu mitleştirme arzusundan muaf olduğumu söyleyemem. Ama bunun tehlikeli bir davranış olduğunun da farkındayım.

Walter Benjamin, “Caddeler, toplumun konutudur,” yazmıştır *Das Passagenwerk*’te (*Pasajlar*)⁴. Sokakta bir fikir uğruna yan yana durabiliriz. Yürümek haksızlığa uğranan, umudun tükendiği, bir açıklama yapmaya mecbur kalınan zamanlarda verilen içgüdüsel bir tepkidir. Bir grubun parçası olmak bize kendimizi güçlü hissettirir. İyi hissettirir. Protesto amaçlı yürüyüş yapmak politik bir davranıştır ama aynı zamanda sosyaldır. Aynı anda aynı şeyi yapmak için çok az fırsatımız oluyor ve yaptığımız zaman da bizden büyük bir şeye ait olduğumuzu hissediyoruz.

Devrimlerle kesintiye uğramış bir on dokuzuncu yüzyıl ve savaşlar, darbeler ve öğrenci ayaklanmalarıyla dağılmış bir yirminci yüzyılın ardından, Parislilerin *manifestoları*, barikatlardaki coşkunun yerini daha ağır hareket edilen politik yürüyüşlere bırakmasıyla, zaman içinde daha kurumsallaşmış bir tür direnişe dönüştü. Nereye ve nereden yürüdükleri ise büyük öneme sahip: Sol kanadın yürüyüşleri Bastille, Nation ya da République gibi Paris’in doğusunda yer alan, devrime ya da Cumhuriyet’e dair önemi olan yerlerde başlayıp sona eriyor. Yürüyüş genellikle Sol

Kıyı boyunca kıvrıla kıvrıla ilerliyor ve Ulusal Meclis'in önünde sona eriyor. Öte yandan Sağ kanadın yürüyüşleri 7. Arondisman'ın zengin mahallelerinde ya da 5. Arondisman'da yer alan Maubert-Mutualité'deki Latin kilisesinde başlıyor ya da sona eriyor.

"*Manif*" buradaki insanlar için bir tür ergenliğe geçiş törenidir; aileleri henüz çocukken onları bu yürüyüşlere götürmüştür ve yürüyüş, lise döneminde de rüştünü ispat etme yollarından biridir. Protestoya gitmek için okulu asmak Fransız liselisine özgü bir asiliktir. Üniversitede de birkaç yürüyüşe katılırlar ve yetişkinliklerinde bu sayı senede bire düşer. Çok örgütlü bir ilişki ağı olan *manif*'ler, birlikte daha görkemli görünmek için çeşitli grupların ortak çıkarlarını temsil eder. Bazı açıkgoz satıcılar mangallarla ortaya çıkar ve bir avroya alabileceğiniz *merguez* sosisler hazırlarlar; bazıları da plastik bardaklarda bira satar. Gündemde trajik bir olayın olmadığı varsayılırsa epey neşeli bir olaydır bu. Fransız bir arkadaşım 15 Şubat 2003'te New York'ta Irak karşıtı protestolara katıldığında, atları üstünde polislerin kalabalığa müdahale etmesi karşısında şok olmuş, o ve arkadaşı Birinci Cadde'deki dükkânlardan birine sığınmak zorunda kalmıştı.

Elbette Paris'teki yürüyüşlerin hepsi başladığı gibi olumsuz şekilde sona ermez. 2005 yılında bir istihdam yasasına karşı öğrencilerin yakalarına çıkarmalar yapıştırıp, iş güvenliği için yürümeleriyle başlayan protestolar, anarşistlerin ve iyi bir protestoya sızmayı huy edinmiş *casseur*'lerin, (bir şeyleri kırıp döken insanlara Fransa'da verilen isim) dikkatini çekmesiyle son buldu. Yüzlerini kapüşonlar ve poşularla kapayan bu tipler dükkân camlarını kırıp, arabaları ateşe verdiler, sokaklardaki insanlara saldırarak onları soyup çevik kuvvete bir şeyler fırlattılar ve Place de la Sorbonne'daki efsanevi bir kitapçıyı mahvettiler.

1986 yılında bir gösteri yürüyüşünün yakınında bulunan Malik Oussekinne isimli genç bir adam polislerin onu bir *casseur* sanmalara (onların iddiası bu yöndeydi) sonucunda öldürüldü. Öğrenciler Fransız üniversitelerinde yapılan köklü değişikliklere karşı yürüyorlardı: Harçlar günümüzde 200 avroya tekabül edecek bir meblağa çıkarılıyordu (neredeyse yüzde yüzlük bir artıştı bu) ve üniversitelerin belli öğrencileri kabul edip, bazılarını da etmeyebileceklerini meşrulaştıran ve üniversitelerin kamusal bir hak olması fikrine tamamen aykırı olan bir politikanın sonucuydu. Oysa bir lise diplomasına sahip olan herkes dilediği Fransız üniversitesine başvurabilirdi. 17 Kasım'da 200.000'e yakın öğrenci gösteri yaptı ve ardından 4 Aralık'ta bu sayı 500.000'e çıktı. Ertesi gün bir grup öğrenci Sorbonne'u işgal edip, oradan kovalandıkları vakit Monsieur-le-Prince ile Vaugirard Sokağı'nın köşesine barikat kurmaya çalıştı. Oussekinne aslında gösterilere katılmamıştı sadece sabahın erken saatlerinde bir caz kulübünden çıkıyordu. Polis onu motosikletleriyle kovalayıp ölümüne dövdü.

+

Paris'e ilk taşındığımda, gösteri yürüyüşlerine karşı mesafemi korudum. İşin nereye varabileceğini hiçbir zaman bilemezsin. Annemin sesi kulaklarımda yankılanıyordu: *Bir göçmen olduğumu unutma. Belaya bulaşma. Dikkatleri üstüne çekme.* Babamın 1968'deki tecrübesini düşünüyorum; Philadelphia'da bir üniversitede, mimari üzerine yüksek lisans yapıyordu. Dönem sonuydu. Bazı öğrenciler (onun anlattığı üzere) bir gün stüdyoya gelip herkesi Columbia'daki protestolara gitmeleri için kışkırtmaya çalışmış. Ama babam ve arkadaşları çizim yapmaya devam edip, "Kusura bakmayın," demişler. "Final projelerimizi tamamlamamız gerek."

Onun yerinde ben olsaydım farklı davranır mıydım merak etmişimdir hep. Muhtemelen davranmazdım. Hareket etmeye başladıktan sonra o aracın içinde bir öğrencinin eksik ya da fazla olması neyi değiştirirdi? Ayrıca babamın kuzeni, Andrew Goodman, 1964 yılında vatandaşlık hakları için çalışmak üzere Mississippi'ye gittiğinde Ku Klux Klan tarafından öldürülmüştü. 1968 yılında ailede bunun acısı hâlâ tazeydi. Babamın tehlikeden uzak durma güdüsünü anlayabiliyorum.

X Kuşağı'na kıl payı dahil olan pek çoğumuz için 11 Eylül ve ardından Afganistan ile Irak'a karşı gerçekleştirilen –her kule için bir tane olmak üzere– ikiz istilalarla teröre karşı başlatılan savaş bizi koltuklarımızdan kaldırıp sokağa dökülmeye teşvik etti. Her ne kadar Bush hükümetinin dış bileyen, öfkeden gözleri kör olmuş savaş çağrılarından dehşete kapılsam da protestocuların arasına hemen katılmadım. Ortalık şirketlerin ve silah tüccarlarının çıkarlarıyla fazlaca ateşlenmişti ve sıradan vatandaşın herhangi bir etkisi olmayacak kadar adileşmiş göründü gözüme. “Ne farkeder ki?” diye düşündüm. Biz sokakta “Petrol için kan dökülmesine hayır!” diye bağırıırken hiçbir yetkili bize kulak asmayacaktı. Bizi hippiler ve idealistler diye yaftalayıp görmezden geleceklerdi.

Irak işgali için hazırlıkların hız kazandığı o kafa karıştırıcı günlerde kimi dinleyeceğimizi de bilemiyorduk. New York'un geneline bir çaresizlik ve öfke hâkimdi; şehrimize saldırılmıştı, gerilim yükseliyordu. Savaş karşıtı bir hareketin gerçekten sıçrama yapabilmesi için gerçek bir iletişime ihtiyacımız var, diye düşündüğümü hatırlıyorum. (Bunun daha sonra Amerikan medyası adına büyük bir başarısızlık olduğu ortaya çıkacaktı.) İhtiyacımız olmayan ise, iki taraftan gelecek boş söylevlerdi.

Bu yüzden de 2003 yılının kışında savaşa karşı yapılan gösterilerin ortasına düşmem oldukça kasıtsızdı. Kütüphaneden çıkmış, Washington Square Parkı'ndan kuzeye University Place'e doğru yürüyor ve kaldırımdaki göstericilerin arasından geçmeye çalışıyordum ki polis belirdi ve beni de onların arasına kattı. Bizi abluka altına alıp, polis coplarından bir bariyer oluşturup kaçamayacağımız şekilde kol kola girerek etrafımızı çevrelediler. Bir dakika önce sırt çantası kütüphaneden aldığı kitaplarla dolu bir üniversite öğrencisiyken, bir dakika sonra tam kaburga kemiklerimin altına, karnıma cop yiyordum. Polis, gösterici ile seyirci ya da barış yanlısı ile kavgacı gösteri arasında ayırım gözetmiyordu.

Çevik kuvvet tarafından fiziksel olarak kapana kısırıldığım o gün, tam da o anda, gösterilere katılmaya dair çelişkili hislerimin yerini gecikmiş bir aydınlanma ânına bıraktığını söylemekten utanç duyuyorum. Bu savaş yüzünden, günahsız insanlar hiçbir ilgileri olmayan bir kavganın içine çekiliyor ve kaburga altına denk gelen bir coptan daha fazlası tarafından mağdur ediliyordu. O sabah kendimi protestoculara karşı mesafeli hissederek çıkmıştım evden fakat nihayet eve varmayı başardığımda artık ben de onlardan biriydim.

Kitlesel hareketlere ihtiyacımız var, sadece iktidarın insanların ne istediğini görmesi için değil, iktidarda olmayanların da sizi orada görüp zihinlerindeki taşları bir nebze de olsa yerinden oynatmaları için insanların bir araya gelip yürümelerine ya da yalnızca bir yerde öylece durmalarına ihtiyacımız var. Protestolar yalnızca hükümetle aynı fikirde olmadığınızı göstermek için değil, resmî politikalara karşı çıkabileceğimizi ve çıkmamız gerektiğini diğer vatandaşlara göstermek için de yapılmalı. Değişime yol açmak için. Basit varsayımları altüst etmek için.

Ortaya çıkarsın. Ne olursa olsun dersin. Yürürsün.

+

İlk Fransız *manif*'ime 29 Ocak 2009 günü katıldım.

O gün yürüyen 65.000-300.000 kişi (sorduğunuz kişiye göre değişiyordu rakam) arasında pek çoğu ekonomik krizi idare eden hükümeti protesto etmek için oradaydı. Bazıları Sarkozy'den ne kadar nefret ettiklerini gösterebilecekleri hiçbir fırsatı kaçırmadıkları için oradaydı. Bazıları ise işe gitmemek için iyi bir mazeret olduğu için gelmişti. Ancak bu *manif* alışılmadıktı, çünkü yıllardan beri ilk defa öğrencilerin yanında profesörler de grevdeydi. Meslektaşlarım, dönemin Eğitim Bakanı Valérie Pécresse tarafından devreye sokulacak ve fen bilimlerinde yapılan araştırmaların lehine, ancak beşerî bilimlerin aleyhine olacak sisteme karşıydı. Bu değişiklikler sistemdeki asıl sorunları işaret etmiyor ve yalnızca işleri, kaynakları ve bazı durumlarda bütün bir enstitü binasını elemeye yarıyordu.

Bazı profesörler yürüyüşlerine Belediye Sarayı'nın önündeki Place de la Grève'den başlayıp kendilerine *ronde infinie des obstinés* yani "inatçının sona ermeyen dansı" adını verdi ve yedi hafta boyunca daire çizerek yürüdü. Niyetleri iyiydi ancak dairenin ortasına, yere yazdıkları talihsiz *Düşünüyorum, o hâlde işe yaramazım* sloganından ötürü tahmin edilebilir şekalara maruz kaldılar.

Daha bilinçli bir gösteride, bir grup profesör Madame de Lafayette'in 17. yüzyılda yazdığı romanı *La Princesse de Clèves*'i [Clèves Prensesi] okudukları bir maraton düzenlediler. Sekiz saat boyunca öğrenciler, profesörler ve yoldan geçenler romandan yüksek sesle bir bölüm okumaya davet edildi. *La Princesse de Clèves*,

Sarkozy karşıtı imalarla yüklü bir roman: 2007 yılında, o zamanlar cumhurbaşkanlığı yarışında olan Sarkozy, romanın pek çok devlet memurluğu sınavı için zorunlu okuma listesinde bulunuşuna dair şaşkınlığını dile getirmişti. Vergi dairesinde masa başında çalışan biri için 17. yüzyıl Fransız edebiyatına dair engin bilgilere sahip olmak o kadar da faydalı görünmeyebilir ancak Fransa'da, *exception culturelle*'in * topraklarında, iyi edebiyatın yalnızca faydalı bir amaca hizmet etmeye zorlanması fikri büyük öfkeyle karşılanmıştı. Film yapımcısı Christophe Honoré, Sarkozy'nin cahilliğinden aldığı ilhamla hikâyenin havalı bir Paris lisesinde geçen bir 21. yüzyıl adaptasyonunu çevirdi ve filmin yıldızı Louis Garrel de 2009 Panthéon protestolarında romanı okuyanlardan biriydi. Garrel'in daha önce de Bernardo Bertolucci'nin Mayıs 1968 olayları hakkında yaptığı *The Dreamers* (*Düşler & Tutkular & Suçlar*) filminde başrol oynamasından ötürü katılımı yine devrimci bir heyecanla karşılandı. Ben de dayanışma gereği kendi payıma düşüneni yaptım ve romanı o yıl verdiğim dünya edebiyatı dersinin okuma listesine ekledim.

İngilizce Bölümü olarak, "Ben bir Sayı Değilim, Bir Öğretmenim", "Çanlar Bizim için Çalıyor" ve "Üniversite Karşılık Veriyor" yazılı, alanımıza özgü harika pankartlar hazırladık. Pankartlarına "*Fac culturelle, pas fac poubelle!*"** ve "*Quand on cherche, on ne compte pas!*"*** yazan Fransızca Bölümü'ne katıldık. Gruplar yavaş yavaş gelip yerlerini alırken uzun süre ayakta beklediğimiz Bastille Meydanı'ndan çıkarak yürümeye başladık. Birkaç

* (Fr.) Kültürel istisna. (ç. n.)

(Fr.) Fakülte kültüredür, fakülte çöp değildir. (ç. n.)

*** (Fr.) Araştırma yaparken adamdan sayılmıyoruz. (ç. n.)

slogan atmak, yumruğumu havaya kaldırmak için oldukça heyecanlıydım ancak benden başka kimse öyle görünmüyordu; kimse slogan atmıyordu, hava kapalıydı ve herkes soğuktan donmak üzereydi. Saatler ve saatler sonra, yalnızca 800 metre kadar ilerleyebilmiş ve Beaumarchais Bulvarı'na gelmiştik ki hava kararmaya başladı ve ben de eve dönme zamanımın geldiğine karar verdim. Arkamızdaki bazı çocuklar havayı dumana boğarak işaret fişekleri ateşlemeye, protestocuların etrafında kırmızı ışıklar oluşturarak, bulvar boyunca dizili lamba direklerini sis içinde yanan güneşlere dönüştürmeye başladığı sırada gökyüzü maviden mora dönüverdi. Bastille Meydanı'ndan geri yürüdüğüm sırada bir yığın mukavva tutuşturulmuş, etrafında ağırbaşlı bir tavırla ellerindeki bayrak ve pankartları havaya kaldırmış bir grup insan toplanmıştı. Colonne de Juillet etrafındaki duman yükselmiş, kırmızı ışıklar yoğunlaşmıştı. Durup bir fotoğrafını çektim; 19. yüzyıl bir hayaletmiş de o sırada görünür oluvermişti sanki.

Bir hafta sonra yine protesto için sokaklardaydık. Enerji yüksekti, medya her yerdeydi ve herkes bu kadar güzel bir havada yürümekten ötürü mutluydu. Jussieu'den başlayıp Jardin des Plantes'ı geçtik, Censier'ye doğru inip Claude Bernard Sokağı'na çıktık-tan sonra düz ilerleyip d'Ulm Sokağı'na vardık ve ENS'yi geçip yürüyüşün durma noktasına geldiği Panthéon'a vardık. Eğitim Bakanı'nın çalışma ofisinin önünde bitirmeyi planlamıştık ancak polis bakanlığa giden bütün yolları kapatmıştı. Bu nedenle kortej Victor Cousin Sokağı'ndan (yürüyüşe önderlik edenler "A la Sorboooooooooone!" diye haykırdılar), rue des Écoles'den sola döndü ve Saint-Michel Bulvarı'ndan devam ettik.

Orada iş çığrından çıktı. Yürüyüşçülerin yarısı Saint-Germain Bulvarı'na doğru soldan devam etti. Kalanlar ise protestonun kısa

bir süre sonra sonlandığı Saint-Michel'de kaldı. Ancak yanlış grubun peşine takıldığımızı, anarşistlerin yürüyüşü gasp ederek bizi doğruca korna çalarak söylenen (ya da destekleyen) arabalarla dolu trafiğin arasına sokana dek anlamamızın hiçbir yolu yoktu. Neşelenmiştik. İşte *bu* tam anlamıyla bir Paris protestosuydu!

Olan bitenin farkına vardığımda, kendimi budala gibi hissettim. Bir amaca yönelik ya da bir şey aleyhine düzenlenen bir *manif* değildi bu, yalnızca bir avuç başbelasının öncülük ettiği bir yoldan çıkıştı. New York'tayken sakındığım insan olup çıkmıştım; içerikten çok ritüele ilgi duyan biri. Böylesi kolayca kaçmaktı. Bir sürü insanla hep birlikte yürümenin verdiği kaba bir güç vardı, hayatımda ilk defa bir kalabalığın parçası olduğum o gün kendimi tedirgin hissettim. Kim bilir nereye, kim bilir kim tarafından ve kim bilir ne yapmak üzere yönlendirilmek ne kadar kolaydı.

+

1848 yılında Sand, tarihin gidişatını öylece oturup izlemekten daha fazlasını yapmak istiyordu; toplumun her sınıfından insanı, onların liderleri dahil anladığına inanıyordu ve bu da insanların hayatlarında bir değişim yaratmak için kendisine tanınmış bir şansı. İnanişine göre aynı cinsten olanların ahlaka uygun bir işbirliği içinde yaşaması için müşterek bir projeye katılması gerekiyordu. Yeni hükümetin mesajına şekil vermede propagandadan sorumlu gayriresmî bakan olarak önemli bir rol üstlenecekti. Bakanlar Kurulu'nda kimin hangi pozisyona atanması gerektiğine dair bir tavsiye listesi hazırlayarak kendini gayretli bir biçimde kamu hizmetine adadı ve yeni İçişleri Bakanı Ledru-Rollin tavsiyelerine gerçekten de kulak verdi. Kendi yayın bülteni *La Cause du Peuple*'ü

çıkarmaya ve yeni hükümetin gazetesi *Bulletin de la République*'te Fransa halkını ülkenin neresinde yaşarlarsa yaşasınlar, Paris'te olan bitenlerle ilgilenmeleri için teşvik ettiği makaleler yazmaya başladı. Bir makalesinde, "Yurttaşlar," diye yazıyordu, "Fransa modern zamanların en büyük uğraşı için yola çıkıyor: halkı esas alan bir devlet yapısı, demokrasi örgütlenmesi, tüm hakları, tüm görüşleri ve tüm erdemleri kapsayan bir cumhuriyet..."⁵

Ne kadar çok şeyin gelecek seçimlere bağlı olduğunu görmüştü ve okurların da bunu görmesi için uğraşıyordu. Yeni cumhuriyetin ilk aylarında efsanevi devlet adamı de Tocqueville ile tanışmış ve ona daha sonra de Tocqueville'in biyografisinde bahsedeceği şu sözleri sarf etmişti: "Mösyö, halkı huzursuz ederek ya da onlara sıkıntı vererek sokaklara dökülmeye teşvik etmemeleri için arkadaşlarınızı ikna ediniz; benim yanımda olan insanlara sabırlı olmalarını öğütlediğim gibi; çünkü –inanın bana– bir savaş patlak verdiği takdirde hepiniz mahvolursunuz."⁶

Yeni hükümetle birlikte kadınlara da kendi hedefleri doğrultusunda ilerlemek, ekonomik özgürlük, çocuk bakımı için yardım ve çalışma özgürlüğü talep etmek için bir fırsat verileceği öngörü-lüyordu. Gerçek ihtiyaçları olan gerçek kadınların ulus için soyut alegorilere dönüşmesinden, çıplak göğüslü Marianne'ların ona benzeyenler dışında herkese *liberté* vaat etmesinden fazlasını bekli-yorlardı bu devrimden. Ancak pek çok erkek hâlâ romancı ve hiciv yazarı Claude Tillier'ye hak veriyordu: "Kim görmüş tülde bir bonenin altında politik bir düşüncenin barındığını?" Görünen o ki 19. yüzyılda yaşamış erkeklerin pek azı, ütopyacı sosyalist Charles Fourier'nin, "Kadınların ne denli özgür olduğu, o ülkenin ne denli özgür olduğuna dair doğal bir ölçüdür,"⁷ sözüne katılmakta ya da Victor Hugo'nun 1853 yılında, Louis Napoleon'un darbesini pro-

testo ettiği için hapse atılıp sürgüne gönderilen Louise Julien'in cenazesinde yaptığı şu konuşmayı alkışlamaktaydı: "Eğer 18. yüzyıl erkeğin haklarını ilan ettiği yüzyılsa, 19. yüzyıl kadınların haklarını ilan ettikleri yüzyıldır."

Flaubert, *Duygusal Eğitim*'de (1869) yarattığı evde kalmış yaşlı Matmazel Vantaz karakteriyle feministleri kibarca alaya almıştı. Vantaz'a göre "emekçinin özgürleşmesi ancak kadının özgürleşmesiyle mümkündür" ve kendisinin "kadının bütün iş alanlarına kabul edilmesi, gayrimeşru çocuklar için babalık davası açılabilmesi, yeni bir anayasa, evliliğin kaldırılması ya da bu müessese konusunda en azından daha makul bir hukuki düzenleme yapılması" gibi talepleri vardı. Ve eğer bu hakları tanınmasaydı, Matmazel Vantaz kendinden emin bir şekilde yapacaklarını sıralıyordu: "Gücü güçle yenmek zorundaydılar. İyi tüfeklerle silahlanmış on bin kadın yurttaş, Belediye Sarayı'nı titretebilirdi!"⁸

Yine de Sand şahsen, kadın haklarını başka herhangi birinin haklarından bağımsız olarak savunamamıştı. Birkaç kadın grubu ondan seçimler için adaylığını koymasını istedi, ancak o bunu reddetti. "Toplumun bizim cinsiyetimizin kamu idaresinde çalışmasından kazanabileceği pek çok şey var," diye yazdı, ancak "fakir ve eğitimsiz kadın kitlesinin bundan elde edebileceği hiçbir şey yok." Yenilir yutulur değil bu cümle. Evrensel erkek oy hakkı Devrim'den beri ilk defa yürürlüğe girmişti ve "Launay Vikontu" mahlası altında yazan Delphine de Girardin kadınların da buna dahil edilmesi için harekete geçmiş olsa da ("Evrensel oy hakkı için vaatlerde bulunurken, kadınları unuttular"), Sand ve Daniel Stern mahlası altında yazan arkadaşı Marie d'Agoult gibiler kadınların oy hakkıyla bir anda buluşturulmasındansa buna yavaş yavaş erişimleri taraftarıydı. Sand, kadınların o güçten faydala-

nabilmelerinden evvel toplumun temelde yeniden düzenlenmesi gerektiğine inanıyordu. Kadınlar evde eşitlik kazandıktan sonra dış dünyada eşitlik arayabilirlerdi. 1848 yılının Nisan ayında yazdığı bir mektupta Sand, kadınların oy hakkı isteyerek kendilerini gülünç duruma düşürmelerinden duyduğu kaygıyı dile getiriyordu; çok fazla şey talep ediyorlardı ve tüm bunlar için çok erkendi.

Sand'ın savunduğu Fransa'ydı, herkes için fırsatlar sunan Sosyalist Fransa. Ancak onun haklarını savunduğu ve başkalarının da kendi hakları için aynı şeyi yaptığını gördüğü şehir Paris'ti. Flaubert'in Frédéric Moreau'su gibi Sand da "kalabalıkların heyecanı"ndan ilham alıyordu; devrimin coşkusu, "tüm insanlığın kalbi göğsünde atıyormuş gibi, muazzam bir sevginin, yüce, herkesi kapsayan bir şefkatin" farkına varmasını sağlamıştı.⁹ Sand'ın hakkında yazdığı ve hayalini kurduğu onca yerin arasında yeni bir dünyanın yaratılmasının mümkün olduğu tek yer Paris; o sıradan, kirli, sinir bozucu, güzel Paris'ti.

Fakat işler Sand'ın umduğu gibi gitmedi. 23 Nisan'da, tam da Kardeşlik Bayramı'nın ertesinde yapılan seçimler hayal kırıklığı yarattı. Desteklediği kişilerin oy kullanmadığı ortaya çıktı ve yeni meclis sonuçta en az bir önceki kadar muhafazakâr isimlerin seçilmesiyle kuruldu. Sosyalist bir devlet olmanın yolu kapandı. Sand'ın feministlere karşı çelişkili bakış açısını sürdürmesinin pek bir önemi kalmadı; önceki aylarda kurulmuş kadın kulüpleri 28 Temmuz'da yasaklandı. İşçilerin yararına yapılmış birkaç değişiklik—istihdam sağlayan atölye çalışmaları başta olmak üzere—Haziran ayından itibaren ortadan kaldırıldı. Bunların ardından insanlar yeniden ayaklandı. Ordunun isyanı bastırması iki gün sürdü.

Sand bir politikacı olarak çabuk tükendi. Bir yıl içinde, siyasetin kifayetsizliğini görmek ona fazla gelmişti muhtemelen; fazla

pragmatik fakat bir yandan da fazla idealistti.¹⁰ Diplomasi onun için her daim öncelikliydi. Anlaşmazlık ve muhafazakârlık hüküm sürerken siyaseti bıraktı ve ardından Paris'i terk etti. Parası azalmıştı ve isyana dahil olan oğlunun tutuklanabileceğinden endişe ediyordu. Endişesini isyanın çıkırından çıkmasıyla birlikte şehirde bir kez daha hareket özgürlüğünün kısıtlandırılmasıyla gerekçelendirmişti: "Mart ayı boyunca pek çok saatte tek başıma tüm şehri dolaşabiliyordum ve ne bir işçi ne de bir zorbayla karşı karşıya gelmişim ama o, kaldırımda yoluma çıktı ve bunu iyi niyetli bir içtenlikle yaptı. Mayısın 17'sine geldiğimizde yanımda arkadaşlarım olsa da güpegündüz evden zor çıkar olmuşum: 'düzen' hüküm sürüyordu!"¹¹ 1871 yılında açıkladığı Komün'e dair görüşleri, Sosyalistler tarafından nesiller boyunca aleyhine kullanılacaktı. "Zavallı insanlar!" demişti. "Taşkınlık çıkaracak, suç işleyecek ama korkunç bir intikam duygusuyla yerle bir edilecekler!" Sand'ın tabiriyle Paris, "Bir alay korkak ve embesile zulmeden, sığındıkları yeri de yok ederek kendilerini ortadan kaldıracak türlü rütbeden haydutun saklandığı bir yer" hâline gelmişti.

Sand Komün'e "*citoyen*'in (vatandaşın) zarara sebep olan bir *promeneur*'e (yürüyüşçüye) dönüşmesini simgelediğinden içermişti belki de.¹² Yakın zamanda yeniden düzenlenmiş, estetik hâle getirilmiş ve temizlenmiş şehir, Komün'de yaşayanlarca tehdit edilmiş gibi sunuluyordu medyada. Ancak kadın devrimci figürü eskisinden de tehditkâr olarak betimleniyordu. Flanör için sokak "apolitik bir alan" hâline gelmiş olabilir; ancak flanöz için bu ne mümkündür ne de cazip. Paris Komünü sırasında Amerikalı bir gazeteciden gelen ve 19. yüzyılda molotof kokteyline denk ne varsa Paris binalarının girişine atan kadınlar gördüğüne dair yazılmış sahte rapor, *petroleuse* yani "bir şeyleri ateşe veren kadın" figürünün

yaratılmasına sebep oldu. Devrimci kadınlar çağdaşları tarafından kesinlikle kontrol edilemez ve herhangi bir erkek grubundan çok daha tehlikeli kabul edildi. Fransız Devrimi sırasında bir noktada kadınların dışarıda beş kişilik ya da daha kalabalık gruplar hâlinde toplanması yasaklanmıştı. Sand tüm bunların farkına varmıştı, bunun üzerine kadınların özel hayatlarında da kamusal alanda da erkeklerin sahip olduğu özgürlüğe sahip olmayışı gerçeği karşısında duyduğu öfke iyiden iyiye alevlendi. “Yalnızca tek bir cinsiyet var,” diye yazdı Flaubert’e. “Bir kadın ve bir erkek aynı şey olmaya o kadar yakın ki toplumun bu konuda yaptığı ayrımları ve girdiği gereksiz polemikleri anlamakta güçlük çekiyorum.”¹³

Sand’ın 1848 devrimine yaptığı katkı tüm incelikli yaklaşımına rağmen hâlâ takdir görmüyor. O, insanların da hükümetlerinin de kendi eylemlerini haklı çıkarmak için eleştiri kabul etmeyen mitolojiler oluşturduklarını fark etmiş ve kutupların çatışmasının kimseyi ileri götüremeyeceğini anlamıştı. Protesto ve arabuluculuk dışında üçüncü, ayrı bir konumda görüyordu kendini; bu konumunu Paris Emniyet Müdürü ile yaptığı görüşmelerde de ispat etmişti.

Kadınların tarafını tutmalıydı; ismini bu amaca adamalıydı. Belki böyle yapsaydı, daha az karmaşık hisle hatırlanırdı. Ama o herhangi bir çizginin ardında durmadı; tüm bakış açılarına karşı geldi.



O sırada Paris’teydim. İnsanlar yavaş yavaş Wall Street’in yakınındaki parkta buluşmaya, toplantılar düzenlemeye, çadırlar kurmaya, suistimalleri ve mali sistemin açgözlülüğünü protesto etmeye başladı. Bir süre sonra bir kütüphaneleri, mutfakları, telefonu-

nuzu şarj etmeniz için yerleri ve bir ilkyardım çadırları oluverdi. Sokaklar kimin? Sokaklar bizim! diye haykırdılar. Kısa sürede yüzlerce insan Zuccotti Parkı'nda yaşamaya başlamıştı. Ülkenin milli servetinin yüzde kırkının nüfusun yalnızca yüzde birine ait olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde neyin yolunda gitmediğine herhangi bir konuşmadan, skandaldan ya da serbest kürsüden daha iyi dikkat çekmeyi başardılar. Bizler, ülkenin yüzde doksan dokuzu, o yüzde birlik kesim üzerimizden her dakika biraz daha fazla para kazanırken, berbat bir ekonominin içinde sıkışmıştık. New York eskiden hayat dolu, çeşitliliğin var olabildiği bir yerdi; şimdi ise şirketlerin çıkarları için bir kum havuzuna dönmüştü. Birinin yaptığı konuşmayı tüm kalabalığın tekrarlayarak arkalara ulaştırmasını ve protestocuların Brooklyn Köprüsü'nden yürüyüşlerini ve ardından polis tarafından tutuklanmalarını seyretmek heyecan verici ve kafa karıştırıcıydı.

Occupy hareketinin idealleri, New York Menkul Kıymetler Borsası'nın önündeki bronz boğa heykelinin üstünde bacağını arkaya uzatarak dengede duran balerin fotoğrafının kullanıldığı posterde en güzel şekilde yakalanmıştı. Borsanın inatçılığı, sanat-tan sağlık hizmetlerine ve barınmaya kadar hayatın diğer öğelerine saldırıyordu; dansçı ise borsaya karşı zaferini ilan etmekteydi. İktidarın kollarından ekonomiye, oradan da her gün rollerimizi oynadığımız bu karmakarışık kentsel bale gösterisine dek her şeyin bir denge meselesi olduğunu anımsatıyordu bize bu poz. Poster, "Tek talebimiz ne?" diye soruyordu fakat daha önce kimse açık bir şekilde bunun ne olduğunu söylememişti. Sorunun ucunu açık bırakmak daha ilgi çekiciydi.

Cevaplar aynı zamanda bir şekilde, açıkça söylenmesi imkânsız şeylerdi; kelimelerden daha fazlası gerekiyordu, bu yüzden bu tür

izinsiz bir harekete ihtiyaç duyuldu. Ancak bu fiziksel açıklık otoriter rejimin bir hışımla müdahale edip hareketi yasadışı ilan etmesi için de fırsat yarattı. Polis çadır şehirde kitaplara el koyarak, insanları, özellikle de 1845 yılında halka açık yerlerde maskeli toplantılar yapmayı yasaklayan New York yasasına atfen Guy Fawkes maskesi takanları tutuklayarak göz açtırmadı. Saldırıları ülkenin birçok şehrinde ve üniversitesinde devam eden işgallere de yayıldı ve hepimiz, dehşet içinde, bilgisayarlarımızdan kampüs polislerinin üniversite öğrencilerini yakın mesafeden biber gazına boğmasını seyrettik. Ve her ne kadar polis tehdidi fazlasıyla gerçekse de belli bir noktada polis taktiklerine yönelik nefret, birinin bir şakaya hemen gülmesi gibi eyleme dökülen bir öfke tarafından gölgelendi. Siyaset oyununda rol alan kimse masum değildi.

+

İsyanın tam olarak hızını alamadığı Paris'te çadırların sökülmesini izlemek ("Biz her zaman bir şeyi protesto ediyoruz," demişti Fransız bir arkadaşım, "ve sonuçta, kim sonsuza dek bir çadırda yaşamak ister ki?") 1968 Mayıs'ının enerjisini, başarısızlıklarını ve "olayları"nı anımsattı bana. Barış yanlısı olarak başlayan şey hiçbir zaman o şekilde bitmiyordu ve bittiğinde de herkes hayatına kaldığı yerden devam ediyordu. Geriye kalan şey, bizden sonrakilere bıraktığımız mirastı.

Efsaneleşmiş kolektif ayaklanmalar arasında hiçbiri Paris'te 1968 yılında yaşananları aşabilecek gibi değildir. Her şey Paris'in batı banliyölerinde yer alan ve 1960'ların ortasında inşa edilmiş modern bir kampüs olan Nanterre Üniversitesi'nde başladı. Üniversite birkaç yıl içinde radikal solcu faaliyetlerinden ötürü "Kızıl Nanterre"

lakabını alacaktı; kırk yıl sonra oraya ders vermek için gittiğimde kimisi şimdiye dek çoktan bakımsızlıktan harap olmuş, kimisi altında yürüyüş yolu yapılan çelik kolonlarla desteklenmiş ve diğerleri de asfalttan içeri doğru uzanan basamaklarıyla üniversitelilere bir araya gelmek, öğle yemeği yemek ve flört etmek için hiçbir davette bulunmayan oraya buraya serpiştirilmiş brütalist tarzdaki beton binalarla dolu olduğu zaman bile kullanılmaya devam eden bir lakaptı bu. Oldukça moderndi, ancak pek güzel olduğu söylene- mezdi. 1960'ların ortasında kurallar da mimari kadar gaddardı.

1968 Mart'ında, erkek öğrencilerin geceleri kız yatakhanelerinde kalmalarına izin vermeyen kuralı protesto etmek amacıyla *Les enragés* (Kızgınlar) isimli bir grup kuruldu. Spor Bakanı yeni havuzun açılış töreni için okula geldiği sırada, Daniel Cohn-Bendit isimli cesur ve atılgan bir öğrenci konuşmasını kesip, yakın zamanda gençlik bakanı tarafından yayımlanmış bir rapordan bahsederek gerginlik yarattı: "Gençleri anlatan 400 sayfa, ancak cinselliğe dair tek bir kelime yok!"¹⁴ Cohn-Bendit neredeyse okuldan atılacaktı ve öğrenciler arasında bir halk kahramanına dönüştü; öğrenciler üniversite kapatılınca dek onun söylediklerini savunarak eylem yaptı ve ardından Paris'in kalbi olan Latin Mahallesi'nde (Antonio Quattrocchi olaylara dair tuttuğu simgeleşen kayıtlarda, "Latin Mahallesi buluşma yeridir, Latin Mahallesi efsanenin temsilidir," yazmıştı) protestolarına devam ettiler ve başka öğrenciler Sorbonne Üniversitesi'ni işgal ettikleri sırada tutuklandılar. Sorbonne, her zaman Sorbonne, "Kabul töreni ve takdisin kadim, karanlık ayinlerinin gerçekleştirildiği Sorbonne, *mater dolorosa*." Bilgin akılla-

(Lat.) Güzel sanatlarda, Hazreti İsa çarmıha gerildiği sırada Meryem'in üzüntüsünü işleyen yapıtlara verilen ad. (ç. n.)

rın altın yemişlerinin, tarihin rüzgârları ve bayağılıkların sonsuz bulaşıcı hastalıklarından sıkıca korunarak münzevi manastırlarda çiçeklendiği Sorbonne, *mater dulcissima*.^{*} Sığınak Sorbonne. Kale Sorbonne.”¹⁵ Üniversite rektörü giriş çıkışı kapatarak, polisin içeri girmesine ve öğrencileri dağıtmasına izin verdi. Yürüyüş ve polisle çarpışmayla geçen günlerin ardından öğrenci lideri, yanında Daniel Cohn-Bendit ile birlikte bağırmaktan kısılmış sesleriyle taleplerini açık bir şekilde ifade etti: Tüm göstericilere af. Üniversitelerin açılması. Ve polisin Sorbonne’dan çekilmesi.

Öğrenci protestolarının başlamasından bir hafta sonra sendikalar 13 Mayıs Pazartesi günü genel greve gideceklerini duyurdu. O hafta fabrikalar birbiri ardına greve gitti. Perşembe günü, Paris’in dışındaki Renault fabrikasında genç bir işçi (bunu aktaran Quattrocchi) “Yeter artık,” diyerek iş makinesinin başından kalktı. İş arkadaşları da birer birer ona katılınca yarım saat içinde işyeri bomboş kalıverdi.¹⁶

Bu işler böyle olur: Bir insanın ayağa kalkıp, yeter demesiyle. Devrimler bireyler tarafından gerçekleştirilir. Parke taşı yollar-
dan geçerek.

Ancak akademik çalışmalardan popüler filmlere dek tüm okuduklarım ve gördüklerim içinde Paris’in o olaylı dönemini en iyi yakalayan kişi, yalnızca betimlemelerinin gücünden değil, aynı zamanda etrafında olan biteni romantikleştirmeyi reddedişinden ötürü de Mavis Gallant olmuştur. Gallant 1968’i bir yazarın etrafında olan bitene karşılık vermesinin tek gerçek yolu olduğuna inandığım ironik bir mesafeden gözlemler. Örneğin o ve arkadaşları araştırmaları sırasında fark eder ki barikatlar, öğrencilerin

direnişin dışavurumu olarak gelişigüzel yığıldıkları şeyler değildir; kaldırımlardan sökülen taşlar öylesine büyüktür ki ancak bir kamyonet yardımıyla taşınmaları mümkündür.¹⁷ Herkesin çılgınca devam ettirmeye çalıştığı yapmacık tavırların ötesini görür: Neden yürüdüklerini bilmemelerine rağmen geç saate kadar dışarıda kalabilmek için yalvaran lise öğrencilerini; Gallant'la, bir yabancıyla,"bir Rus romanında beyin hummasından iyileşmeye çalışan cesur bir çocukmuşum gibi" konuşan ve "beni Cezayirli sandığı ve bunun onun ırkçı olmadığını gösterme şekli olduğu ortaya çıkan" iyi niyetli protestocuları anlatır. Sorbonne civarında süt ve ekmek olmadığını ileri süren, (ancak bir arkadaşına açılan telefonla bunun doğru olmadığını öğrendiği) gerçekdışı bir kuşatma zihniyeti yaratan kişiler ve onları protesto edenlerin, Champs-Élysées'de "Fransa Fransızlarındır!" diye bağırarak zengin burjuvaların şiddetidir söz konusu olan. Gallant, "Place Maubert kilometrelerce öteden kokusunu alabileceğiniz, için için yanan çöplüklerden biri gibi kokuyor. Kararmış çöpler, yanmış ağaçlar, yanık bir araba. Daha fazlasını görmek istemiyorum. Sen'e indim. Bileğim burkulup duruyor; yerde o kadar çok çukur ve o kadar çok başboş taş, odun ve çelik şey var ki. Hiçbir şeyin bir şekli ya da ismi yok," diye anlatır.¹⁸ Şehir, bir dev çöp kovası ters çevrilmiş gibi çöp yığınları dolu bir enkaza dönmüştür.

Yine de, internette bulabileceğiniz tüm o siyah beyaz çekimlerde her şey muhteşem görünüyor. İnsanlar balkonlarında toplanmış. Otuz bin kişi Denfert-Rocherou Meydanı'nda toplanmışken, öğrenciler Belfort Aslanı'nın üstüne çıkmış. Videoyu izliyor ve sesleri işitiyorsunuz, günümüzde yapılan bir yürüyüşün sesini duymak gibi. Uzaktan gelen trafik gürültüsü ve sesler. Biri, tren motorunun çıkardığı düzenli pat patları andıran bir şekilde davul çalıyor. Birinin

kesik kesik ama ısrarlı ıslığı işitiliyor. Kalabalık yaklaştıkça uğultu artıyor. Alarmların tekdüze ritimli çılgınlıkları. Slogan: *lib-ér-ez! Ca-ma-rades!* Kaldırım taşlarını fırlatırken âdeta baleye özgü sıçrayışlar yapan, birileriyle yumruklaşan, polisten kaçan insanların silüetleri dumanın önünde göze çarpıyor. Yığınlar, bir yığın insan kol kola girmiş yürüyor. Fosse'tan fırlamışçasına, orada burada parmakların arasında sigaralarla havada sallanan ve taleplerini vurgulayan eller. Bunu bir hayal edin. Sigara tuttuğun elle yapılan bir devrim jesti.¹⁹ Saint-Michel Bulvarı boyunca balkonlarından sarkan ve neden olduğunu anlamaksızın heyecan içinde olan insanlar. Gallant bu tip bir sivil itaatsizliğin kolayca eğlenceye dönüşebileceğini fark ediyor. Öğrenci ayaklanmasının ilk günlerinde, Gallant etrafa hâkim olan havayı "Elektrik yüklü, tedirgin ama garip bir şekilde keyifli. Evet, herkesin meydanda olduğu, bir kasaba tatili gibi," diye tanımlarken, krizin Mayıs ayı boyunca sürüncemede kalışını "Herkes bu genel grevden öylesine zevk alıyordu ki kimse bırakın işe gitmeyi, iş lafını dahi ağzına almıyordu,"²⁰ diye tarif ediyor. Flaubert de bu hissi fark etmişti. "Havada bir şenlik neşesi vardı, neredeyse kamp ateşinin etrafında toplanılmış gibi," yazmıştı Şubat 1848 devrimi için; "hiçbir şey ilk günlerdeki o Paris kadar büyüleyici olamazdı."²¹ İnsanların bir ayaklanmanın lüzumlu hâle getirdiği değerleri sergilediklerini ve taraflarını belli edecek kelimeleri kullandıklarını da gözlemlemişti: "Muteber görüşlerden yanaymış gibi yapmak için, avukatları her zaman hakir görmek ve mümkün olduğu kadar şu tabirleri kullanmak lazımdı: 'Binaya bir taş eklemek, toplumsal mesele, atölye.'"²² 1968'de de böyleydi, 2011'de de böyle oldu; tek değişen şey kullanılan kelimelerdi. Gallant kendi döneminin sahici olmayışından hayıflanır: "Her şey eski püskü, bir folklor artık: Çin, Küba, Godard'ın filmleri. Bizim viran dönemimiz."²³

Onların Komün üyelerini örnek aldıkları gibi, biz de sahicilik için 1968 olaylarını örnek alıyoruz. Peki ya Komün üyeleri kimi örnek almıştı?

1848'i.

+

Protestonun iki unsuru var: yürüyüş ve barikat. İleri doğru bir hareket ve direniş. Bir gösteri, güvenlik güçlerinin onların hayırlarına hayır cevabı vermedikçe bir protestoya dönüşmez. İki taraf da kendi rolünü oynar. Barikat devrime ait bir semboldür, ancak polisin göstericilerin etrafını çevirmesi de bir başka barikat türüdür. Bir devrimde kalbimizin hızla çarpmasına sebep olan şeylere dahi, güvenlik güçleri tarafından el konabilir ya da tam tersi. Gallant, elindeki soppayla "eskiden 'Ce-za-yir Fran-sa' anlamına gelen ancak artık 'CRS S-S'i temsil eden üç-ikilik ritmi" çalan bir adam görür: "Fransızlar için Cezayir" ya da "CRS=SS"; Cezayir'deki kör Fransız emperyalizmi ya da otoriteye başkaldırı: Kolayca akılda kalan aynı ritim.²⁴

III. Napolyon, Paris'in caddelerinin sahibi kimse orada gerçekleşen savaşı da onun kazanacağını fark edip 1830 ve 1848 devrimlerinden ders çıkarmaya çalışmıştı. Bu maksatla kişisel şehir plancısı Baron Haussmann'dan bu kitle ayaklanmalarını göz önüne alarak şehri yeniden tasarlamasını istemişti. Walter Benjamin, Haussmann'ın bunu nasıl gerçekleştirdiğini *Pasajlar*'da şöyle anlatır: "Caddelerin genişliği, barikatların kurulmasını olanaksız kılacaktır; öte yandan yeni caddeler, kışlalarla işçi mahalleleri arasındaki en kısa yolları oluşturacaktır. Çağdaşları, bu girişime "L'embellissement stratégique" ("stratejik güzelleştirme") adını takarlar."²⁵

Ancak daha geniş caddeler daha geniş barikatlar gerektiriyordu sadece.

Bariyerler hiçbir zaman işe yaramaz; her zaman üşenmeden etraflarını dolaşan biri çıkar. Ki bu da onları geçmenin tek akıllıca yoludur bana kalırsa: Dilerseniz tüm gücünüzle doğruca üzerlerine gidebilirsiniz fakat şiddete ve silahlı çatışmaya giden yoldur bu. 1968’de “*On s’en fout des frontières,*” diye haykırıyorlardı bir ağızdan. Sınırlar umurumuzda değil.

Eğer çoğunluğun kayıtsızlığına bir son verecek, onları günlük alışkanlıklarından, endişelerinden vazgeçmeye ve düşüncelerine yeniden yön vermeye ikna edecekse işin içinde bir sürpriz unsuru olmalı. Sınırları zorlamalı. 1968’de olan bitenlere dair hikâyeleri okuduğunuzda bunu görebilirsiniz –öğrenciler, işçiler, sıradan vatandaşlar– her şeyi tersine çeviren dönüşü olmayacak o noktayı arıyordu. Yürüyen insanlar arasında yükselen enerji şehirde bir şeyleri ileri taşıyordu: Pat – pat – pat – işte böyle – neredeyse vardık –

Ve sonra varamazlar. Polis varamadıklarına emin olmak için oradadır. Onların şehri yeniden düzenlemeye ihtiyaçları yoktur. Yalnızca isyanı bastırmaya ihtiyaçları vardır. Ya da onları yasadışı kılmaya.

+

Üniversitedeki danışmanım Jane Marcus, “Barikatları kaldırmak için çok erken,” yazmıştı 1980’lerde, “cici kız” feministleri çadırlarını hemen bir kenara atıp “sessizce binaya girmemeleri” için cesaretlendirmeye çalışırken.²⁶

+

Her şey dönüp dolaşıp, benim şu zamana dek oldukça hassas olduğum, sınırlar meselesine geliyor.²⁷ 1968’de Gallant’ın yazdıklarını okudukça bunun aslında öğrenciler, yurtlar ya da geleneklerle bir ilgisi olmadığını anlıyorum. Söz konusu olan şey göçmenlikti.

+

Gallant’ın 1968’e dair cesaret verici bulduğu şey, öğrencilerin Cohn-Bendit’yi savunmasıydı. Mayıs ortasına gelindiğinde hükümet onun yalnızca Nanterre’den değil, Fransa’dan da ihraç edilmesini istiyordu. Nazilerden kaçan Alman Yahudilerinin çocuğu olarak ülkesiz doğmuştu ve neredeyse tüm yaşamı boyunca Fransa’da yaşamasına karşın, “Fransızlığı” üzerine tartışmalar sürüp gidiyordu. “Dışarıda öğrencilerin, ‘*Nous sommes tous des juifs-allemands*,’ (Hepimiz Alman Yahudisiyiz) diye slogan attıklarını duyuyordum,” yazar Gallant. Kulaklarına inanamaz. “Burası Fransa, onlar Fransız, hayal görmüyorum... Bunun Mayıs ayından beri gerçekleşen en önemli olay olduğunu düşünüyorum, çünkü bu Fransız karakterindeki değişimi ortaya koyuyor: fedakârlığı. İlk defa Fransız bir sesin Fransız olma sınırlarının dışına çıktığını işitiyorum.”²⁸ Yakın zamanda Fransa’dan kovulmuş, yok etmek üzere teslim edilmiş Öteki’ye bu noktada destek verebiliyor olmaları empati konusunda inanılmaz bir sıçrama yaptıklarını gösteriyordu. Bu empati hâli 1968’in bize gerçek mirası olabilir mi? Motivasyonları ne olursa olsun –olayın coşkusuna kapılmış ya da Daniel Cohn-Bendit’nin etrafında kendini onun karakterine kaptırmış da olsa, yalnızca ailesini ya da polisi çıldırtmak ya da onları yirmi yıl önce seslerini çıkarmadıkları için azarlamak için de olsa– 1968 gençliği Saint-Michel Bulvarı’nda, “*Hepimiz Alman*

Yahudisiyiz,” diye bağırarak yürüdü. Belki de bir on yıl sonra da *“Bizler de banliyödeniz,”* diye bağıırırlar?

+

Charlie Hebdo saldırılarının ardından, Cumhuriyet Meydanı'nın yakınındaki sokaklarda bir buçuk milyon insanla matem, dayanışma ve başkaldırıda beraberken, 1944 yılında Paris'in kurtuluşundan bu yana düzenlenen en büyük gösteri yürüyüşüundayken düşündüm bunu. O gün kaç görüş ayrılığının ya da kırgınlığın üzeri kapatıldı kim bilir? Bir grup insan gösteriye katılmayacaklarını, Sarkozy, Netanyahu ya da Bin Ali'nin arkasında yürümeyi reddettiklerini; medya tarafından türetilmiş ve aşırı uçta olmaya karşılık özgürlüğü, teröristlere karşılık “biz”i yücelten ikiliği “Fransanın derin bölünme ve kırılmalarını” kasten unutturmaya çalışan “yüzeysel mutabakat” olarak isimlendirerek bunu kabul etmeyeceklerini söyledi.²⁹ Ancak yine de o gün çocuklarımızla, köpeklerimizle ve ellerimizde *Ben Charlie'yim, Ben Charlie değilim, Ben Ahmed'im, Ben Kuaçi Kardeşler'im, Ben manipüle edildim, Ben Charlie, Müslüman Yahudi Polisim* yazılı pankartlarımızla yürürken hiçbirimiz sesimizi duyurmaktan başka bir amaçla orada bulunmuyorduk. Biz herkestik, her şeydik. Farklı fikirlerle dolu koca bir şehrin tamamıydık. Birbirimizle yol boyunca ve kafelerde tartışıp durduk ve ardından gece evlerimize gittik. İşin püf noktası tartışmaya devam etmekte.

Sand'ın o havalı pantolonunu giyip, uzun adımlarla arşındığına emin olduğum Temple Bulvarı'nda bir saat kadar durduk. Kalabalık *Char-lie* ve öz-gür-lük sloganları atar, zaman zaman da Marseillaise'i, milli marşların en kanlısını en iyi niyetle söylerken

adımlarımızla yeri dövüyor ve her seferinde en fazla birkaç santim ilerleyebiliyorduk. *Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons.* (Yürüyelim, yürüyelim, bırakalım saf olmayan kan topraklarımızdan süzülüp gitsin.) Eğer şarkıyı söyleyeceksen, ne söylediğiyle de yüzleşmek zorundasın. Kırılmalar tam orada, şarkı sözlerinin, yabancı düşmanlığı ve hiddetin içinde. Onu bize bırakanlardan aldığımız gibi *détourne* edebilir, yönünü değiştirebilir, yeniden oluşturabilir miyiz? Fransa milli marşında çocukların, yetişkinler bu dünyadan göçüp gittikten sonra nasıl yetişeceklerine dair bir mısra var: *Yüce gururumuz olacak, onların intikamını almak ya da onları takip etmek.* Kim bilir bugün bizimle yürüyen çocuklar neler öğreniyor?

Burada eskiden bir hapisane vardı. Burada da bir zamanlar tiyatro salonları. Gustave Flaubert burada yaşamıştı. Burada bir kralı öldürmeye çalışmışlardı. Burada Daguerre bir fotoğraf çekmişti ve o fotoğrafın bir insandan geriye kalan en eski fotoğraf olduğu düşünülüyordu. Ben de uzun siyah elbisesi, fileli siyah şapkasıyla balkonunda hareketsiz durup kalabalığı seyreden bir kadının fotoğrafını çektim. Başka bir yüzyıldan buraya gelmiş bir hayalet benziyordu. Tekil ve yalnız, binanın üzerinde siyah bir yas izi gibi görünüyordu. Yürüyüşü sonlandırıp, karanlık çökerken yürüyüşlerine devam eden yüz binlerce insanı televizyondan takip etmek üzere bir arkadaşımın Voltaire Bulvarı'ndaki dairesine çıkarken Sand'ı düşündüm ve burada Nation'dan Cumhuriyet Meydanı'na dek uzanan bulvarlar dolup taşarken, onun Şubat 1848 ayaklanmasında öldürülenlerin cenaze törenlerinde Colonne de Juillet ile Madeleine Kilisesi arasındaki sokaklarda istiflenmiş kalabalığı anlatışını anımsadım.

Birkaç gün önce Cumhuriyet Meydanı'nda, Cumhuriyet'in sembolü olan ve kendiliğinden bir anma mekânına dönüşen

Marianne heykelini görmeye gittiğimde de Sand geçmişti aklımdan. İnsanlar resimler çizmiş, heykelin mermer zemini üzerine Fransızca ve İngilizce sloganlar karalamıştı. *Criéz fort, L'engagement, ce mot qui donne un sens à la liberté, Liberté de penser et aussi d'écrire, C'est l'encre qui doit couler et pas le sang, What kind of society are we building?** Resimler, pek çok kalem, buketlerce çiçek ve hiç sönmeyecekmiş gibi yanan mumlar bırakmışlardı. İlk gece bir sürü insan heykele tırmandı ve bir barikatmış gibi muhalif bir tavırla oradan aşağı sarktı.

Ve 13 Kasım 2015'te deli adamlar bizim için geldiğinde, bir kez daha aynı meydanda toplandık ve Marianne'ı posterlerle, çiçeklerle süsledik. Resmî toplanmalar yasaklanmıştı. Yürüyüş olmadı. Ama birbirimizi bulduk ve birbirimize tutunduk.

Bir gün bunların hepsi bir hatıra olacak.

Ve bir gün bunun da ötesinde burada bir levha olacak.

Ve bir gün onlar da bir şeyleri protesto eder ya da kanıtlamaya çalışırken o levhanın önünden geçecek ve belki bizi düşünecekler.

* (Fr.) Daha güçlü haykırın. Sözleşme. Bu kelime özgürlüğe, düşünme aynı zamanda yazma özgürlüğüne anlam verir; akması gereken kan değil mürekkeptir. (İng.) Ne tür bir toplum inşa ediyoruz? (ç. n.)

*Invalides Bulvarı'ndan doğuya ilerlediğinde Montparnasse
Bulvarı'na varılır ve oradan da Port-Royal Bulvarı'na*

PARİS

MAHALLE

Görmeyi öğreniyorum.

– Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*

Dün postayla Agnès Varda'nın tüm filmografisi geldi. Kutu en az iki kilo ağırlığında ve ufak bir kedi büyüklüğündeydi. Genç bir kadının Paris'te ve çoğunlukla Montparnasse çevresinde geçen gününü gerçek zamanlı olarak kaydettiği, 1962 yapımı *Cléo de 5 à 7*'i (*Cléo Beşten Yediye*) seyrettiğim günden beri, coşkulu ruhu ve bir ortaçağ keşişininkine benzeyen saç kesimiyle Yeni Dalga'nın bu en sevilesi yönetmeninin sadık bir hayranıyım. Filmografinin adı *Tout(e) Varda*, Fransızca *tüm* ve *oldukça* kelimeleriyle bir oyun yapılmış, yani hem “Varda'nın tamamı” hem de “son derece Varda” anlamına geliyor. Bir cumartesi, izimi süren postacı beni evimin yakınında, bir arkadaşımınla öğle yemeği yediğim kafede buldu ve paketi teslim etti. Kafenin işletmecisi bu durumla epey eğlendi. *C'est bien de se faire livrer son courrier ici!* Postanızın buraya gelmesi ne kadar pratik!

Paketi hemen oracıkta açtım. On bir DVD, her DVD'de iki film ve yanında kısa metrajlar. Fotoğraflar ve tanıtım yazılarıyla

dolu bir kitapçık. Ve daha sonra incelemek üzere ayırdığım küçük bir zarf dolusu ufak tefek şey.

Eve vardığımda küçük zarfı büyük bir merak içinde açtım. İçinden bir deste kartpostal ve bir dolu Vardaesk ıvır zıvır çıktı:

- 1) Kâğıt kılıfının içinde *Les trois vies d'Agnès et Quelques Veuves de Noirmoutier** isimli bir DVD.
- 2) Kâğıt kılıfının içinde *inédits et inattendus, dont Nausicaa 1970*** isimli bir DVD.
- 3) Bir kısmı yırtılmış olduğu için yalnızca sarışın bir kadının gülümsemesi ile kıvrıcık saçlarını görebildiğimiz bir posterin asılı olduğu beton bir duvarın önünde yalınayak yürüyen bir kadın kartpostalı. Kartı çevirince şu yazılı: *Sophia Loren Portekiz, Povoia de Varzim'de, 1956.*
- 4) Araya katılmış lüzumsuz bilgilerle *gratin de côtes de blettes* tarifi veren bir kartpostal. Örneğin: 8. adım: Önceden ısıtılmış fırına yerleştirin ("Bir fırın kadar karanlıktı; gökyüzü bu gece *Scaramoush* gibi giyinmişti." Molière).
- 5) Üzerinde Varda'nın tüm uzun metrajlı filmlerinin poster tasarımlarının olduğu bir kartpostal ya da muhtemelen bir çıkartma.
- 6) Üzerinde tarot kartlarındakilere benzer, kulenin üzerine çıkmış uzaklara bakarak elindeki kırmızı mendili sallayan bir kadın çiziminin olduğu bir kartpostal. Kartın üzerinde şunlar yazıyor: "Peki Agnès... ve kedisi nerede saklanıyor?" Kadının elbisesinin üzerine çizilmiş ufak

* (Fr.) Agnès'in Üç Yaşamı ve Noirmoutier'den Birkaç Dul (ç. n.)

(Fr.) Yayınlanmayanlar ve hesapta olmayanlar, yani *Nausicaa* (1970). (ç. n.)

bir Agnès karikatürü var. Kedisi ise ters dönmüş kulenin üzerinde duruyor. Altında şunlar yazıyor: “Anne, kardeşim Anne, yaklaşan bir şey görüyor musun? Zavallı kadın cevapladı: İki şövalye görüyorum, ancak hâlâ oldukça uzaktalar.” Bu doğru, atlarının üzerinde kuleye doğru yol alan iki adam var. Ama Agnès ile kedisi zaten orada, tabii nasıl bakacağınızı bilerseniz. Kartı hemen evdeki aynanın üzerine asıyorum.

- 7) Kırmızı elbiseleri ve tüylü baş örtüleriyle iki kadını gösteren bir negatif film.
- 8) Üzerinde, “Hepimizin içinde küçük de olsa bir Chris Marker var,” yazan, kedi çizimleriyle dolu bir başka kart. Kartın arkasında efsanevi yönetmen ve Agnès Varda’nın yakın arkadaşı Chris Marker’ın sözleri yazılı. (“Televizyon harika. Hareketli, hayat dolu, muhabbetkuşlarıyla dolu bir akvaryum gibi.”) Guillaumee-Egypte isimli kedi Chris Marker’ı simgeliyor; bu kedi ayrıca *Les Plages d’Agnès*’te de (*Agnès’in Plajları*) görünür ve Marker’ın sesinin dijitalleştirilmiş hâliyle konuşur.
- 9) Ciné-Tamaris’in maskot kedisi Zgougou şeklinde bir şablon.
- 10) Üzerinde bir el çizimi olan, işaret parmağının gösterdiği yerde, “*Qui commence?*”^{*} yazılı bir tahta parçası. Tahtanın arka tarafında ise kırmızı bir boncuk var. Bu küçük tahta nesnenin bir oyuna, belki de her türlü oyuna kimin başlayacağına karar vermek için tepesin-

* (Fr.) Kim başlıyor? (ç n.)

deki boncuğun üzerinde çevrilmesi gereken bir topaç olduğunu fark ediyorum.

- 11) Bir Varda karikatürünün bulunduğu başka bir kart. Plastik, hareketli gözleri var ve burnu da ince gümüş bir zincirden yapılmış. Altında şunlar yazıyor: “Talimatlar: Kartı yatay biçimde tutarken hafifçe sallayınız.” Salladığınızda zincir hareket ediyor ve Varda başını sallıyormuş gibi görünüyor.

Kutunun içine düzgünce yerleştirilmiş DVD’lerin arasından *Cleo Beşten Yediye*’yi seçip, kabından değerli bir mücevhermiş gibi çıkardıktan sonra oturma odamdaki film oynatıcıya yerleştirirken, “Tüm bu ıvır zıvır da ne böyle?” diye düşündüm. Filmlerle birlikte bütün bunları kutuya tıkıştırmak kimin fikriydi? Çok ufak bir alanda çok fazla eşya (yani çerçöp) biriktirmemeye dikkat ettiğim sırada, bir araya geldiklerinde tam da dairemde engel olmaya çalıştığım türden bir dağınıklık oluşturuyorlardı. Yine de bu ıvır zıvırdan büyülenmiştim. Bu *tılsımlardan*. Bunların Varda’nın Daguerre Sokağı’ndaki içi tıka basa dolu evindeki hediyelik eşyaların replikaları olduğunu hayal etmek hoşuma gidiyordu. Özellikle de kartpostalların.

Varda ve kartpostalları. Eğer Varda’nın birkaç filmini görmüşseniz onun kartpostallara, tarot kartlarına, iskambil kâğıtlarına, pasaport fotoğraflarına, eski fotoğraflara, her türlü tıslımlı görüntüye takıntılı olduğunu fark etmişsinizdir. Varda onlara ezoterik bir tuhaflık verir (ya da bazı durumlarda onları eski hâllerine döndürür). Meslek hayatına fotoğrafçılıkla başlamış ve bu da onu sinemaya yönlendirmiştir: Görüntüler onunla o kadar yüksek sesle konuşmuştur ki onlara kelimeler vermek zorunda kalmıştır. Bir

senaryo yazarı ve yönetmen olduğunda dahi görüntülere bağlı kalmıştır; filmlerine pek çok hareketsiz obje fotoğrafı ve resim katar ve zaman zaman onlara oyuncularla yeniden şekil verir. İlk filmi *La Pointe Courte*'da (Paralel Yaşamlar, 1954) Philippe Noiret ve Silvia Monfort'un yüzlerinin sert bir dik açı oluşturduğu, kadının profilinin adamın yüzünün yarısını kapladığı meşhur bir sahne vardır; kamera bir anlığına ikisini o siyah beyaz heykelimsi duruşlarıyla sımsıkı bir şekilde biraradayken yakalar ve Varda, otobiyografik belgeseli *Agnès'in Plajları*'nda bu sahnede kübizm gördüğünü ilan eder: "Braque!"

Kartpostal, gezginin işaret fişegidir, karanlıkta yakılır ve mevcudiyetin habercisidir. İçlerine mesafeler inşa edilidir. Onları bir yerden alır, ziyaret ettiğiniz yerin temsilcisiymiş gibi başka bir yere gönderirsiniz. Amaçları budur. Onun belli bir yerle olan bağına öylesine derinden inanırız ki kartpostal, bizim gerçekten orada olduğumuzun kanıtı hâline gelir. Varda bu bahaneyi feminist müzikal filmi *L'Une Chante, L'Autre Pas*'da (Biri Şarkı Söyler, Diğeri Söylemez) kullanır: Genç Pauline ailesine dahil olduğu koroyla birlikte Avignon'daki festivale gidebilmek için 20.000 franka ihtiyacı olduğunu söyler; aslında bu bir yalandır, parayı arkadaşı Suzanne'a, İsviçre'ye gidip kürtaj yaptırmayı için gönderecektir. Pauline Paris'te bir kartpostal dükkânına girip bir Avignon kartpostalı alarak, bir şekilde –sanırım eskiden böyle bir servisleri vardı– ailesine Avignon'dan kart atıyormuş gibi yollar. O sırada Suzanne da İsviçre'ye gidiyormuş gibi yapar ama faturaları için para biriktirmesi gerektiğinden yasadışı kürtaji Paris'te yaptırır.

Kartpostallar bir insandan diğerine yolculukları sırasında yön değiştirebilir, bir hediyeye dönüşebilir ya da yalnızca arkasına o

yere dair anılarımızı not düştüğümüz ve yıllar sonra meraklı bir torun ya da bitpazarındaki bir yabancıyla yolu kesişecek incecik bir günlük olarak kişisel arşivimizde kendine bir yer edinebilir. Varda yaşadığı yerlere ait eski kartpostallar biriktirir, ancak onları akla gelebilecek en uzak yerlerden toplar. “Noirmoutier’den Noirmoutier kartpostalı almak,” yazar, “işin eğlencesi nerede peki!” Peki, işin eğlencesi nerede? Ufak bir yön değiştirmede pek tabii. Paris’ten alınmış bir New York kartpostalı. Tokyo’dan alınmış bir Paris kartpostalı. New York’a en son gidişimde New York Eyaleti şeklinde kolye ucu olan bir kolye satın aldım. Annem kolyeyi gördüğünde, “Bu biraz aptalca değil mi?” diye sordu. “Ama onu burada takmayacak,” dedi kız kardeşim. “Onu Paris’te takacak. Ve o, Paris’te bir anlam ifade edecek.”

Bazı şeyler yalnızca bağlamı dışında bir anlam ifade ediyor.

+

Filmde ilk gördüğümüz şey tarot kartları. Cléo biyopsi sonuçlarını bekliyor ve en kötüsünün başına gelmesinden korkuyor; son derece batıl inançlı biri olduğu için bilimin de ötesinde bir şeylere inanmak istiyor. Filmin başladığı andan itibaren dağılmış durumda; aksi hâlde bir falcının karşısında oturuyor olmazdı. İçinde ona tuhaf gelen bir his var; bir şeylerin yer değiştirdiğine dair hissettikleri filmin geri kalanında da etkili oluyor. Falcı kartların dizilişine bakıp Cléo’yu aradığını söylüyor: “Eğer sizi görebilirim, kartlar daha çok şey anlatır.” Ardından üzerinde XV. Louis dönemini andıran şaşaalı misafir odasında ayakta duran bir kadının olduğu bir kart çekiyor; şamdanlar ve sırmalı kumaştan kalın perdeler, şatafatlı masalar ve resim çerçeveleriyle dolu etraf. Varlıklı ve belli

bir sosyal statüye sahip bir kadın bu. Ya da zengin birinin metresi.¹ Kart, kadın sahnedeymişçesine kadife perdelerle çerçevelenmiştir. Ancak tarot destesinin içinde bir aktris ya da metres kartı yoktur. Kartın geleneksel okumasına göre bu kart “doğa aracılığıyla yüksek düzeyde bir bilince ulaşmayı” ve feminen gücü, yeniden doğumu, birleşmeyi simgeleyen İmparatoriçe olabilir. Ya da her daim yalnız bir kadın olarak tasvir edilen ve seyahate, keşiflere, geçmişe bırakıp yepyeni bir şeyin başlangıcına işaret eden Dünya’yı temsil edebilir pek tabii.

Falcı “bir ayrılık, bir yolculuk” görür kartlarda.

FALCI

Bir şeyler okumakta zorlanıyorum, kartları yeniden açmalıyız.

İkinci çizim içinde bir sürpriz barındırır: genç, konuşkan ve eğlenceli bir adam. Falcı, “Ah,” diyerek uyarır,

FALCI

... ancak bir şeyler ters gidecek, bir şok görüyorum, büyük ve ani bir değişim: Bu sizin çok ciddiye aldığınız hastalığınız.

Cléo’yu bunu abartmamasını konusunda uyarır ve başka bir kart seçip, bekleyip görmesini söyler. Cléo’nun seçtiği kart Ölüm’dür. Dehşet içinde haykırır. Falcı ise bu kartın illa ölüme işaret etmediğini, daha ziyade derin bir değişimin habercisi olduğunu söyleyerek onu rahatlatmaya çalışır. Cléo kartları masaya saçar ve yeteri kadar gördüğünü söyler: Kan örneklerini aldıkları andan beri bi-

liyordur bunu. Her ne kadar sahiden kederli görünse de Cléo'nun gözyaşlarında bir yapmacıklık vardır.

Kamera onu falcının dairesinden çıktığı ve dışarı çıkmadan evvel içeride oyalandığı süre boyunca takip eder. Sokağa doğru inen birkaç kat merdiven vardır; Varda çekimi yavaşlatır, aynı planı ardarda keserek Cleo'nun yüzüne yaklaşır. (Atlamalar: Sinemanın satır sonları.) Bu sahneyi birkaç kere durdurup başa sararak izler ve kesmeleri sayarken, Cléo'nun yüzünün ekranda tekrar tekrar hareket etmesinin bana neden bu kadar büyüleyici geldiğini anlamaya çalışıyorum. Bunun sebebinin yüzündeki ufak tefek ifade değişiklikleri, simasında beliren farklı duygular olduğunu düşünüyorum; sürekli aynı çekimin tekrarlanması değil bu, eğer öyleyse bile, kesmelerin dağılımı eşit değil. Daha önce bunu hiç fark etmemişim ama film, Fransızların *décalages* olarak adlandırdıkları geçişler ve boşlukları anlatıyor ki bu da *en décalage* yaşayan biri için oldukça uygun düşüyor.

Varda'nın filmlerinde beni etkileyen şey de bu. Onun görüntüleri, kamera sabit dursa bile, her daim hareket hâlinde. *La Pointe Courte* oyuncuların rollerini onlara söylendiği şekilde düz ve mesafeli bir tavırla okumalarından ötürü cansız, hatta resmî görünse de film görsel olarak dış dünyadaki türlü doku ve desenlerle birlikte bir hengâme içindedir. Aynı şey Varda için de geçerli: Gözünü tek bir yere diktiğinde bile, orada sonsuz çeşitlilikte başka yer bulabiliyor. "Bence insanı insan yapan yalnızca yetiştirildiği değil, sevdiği yerlerdir de; yerleştiğimiz yerlerin aslında içimize yerleştiğini düşünüyorum," demiş 1961 yılında verdiği bir röportajda. "İnsanları anladığınızda yaşadığınız yerleri daha iyi, yaşadığınız yerleri anladığınızda da insanları daha iyi anlarsınız." *Beşten Yediye Cléo*'da da Cléo'nun üzerinde baskı yaratan mahallenin gücünü inceleyecek,

ancak bunu durağan bir şekilde yapmayacaktır Varda. Aksine, Cléo'nun içindeki şey o mahallede dolaştıkça hareket etmekte, mahalle de onun sayesinde değişip dönüşmektedir.

+

Film 1961 yılında çekildi. Bu, Tokens'ın *The Lion Sleeps Tonight*, The Shirelles'in *Will You Love Me Tomorrow* ve Dion'un *Runaround Sue* şarkılarının dinlendiği ve Hamburg'da dört Liverpoollunun ilk albümlerini kaydetmeye başladığı yıldır. Dalida ve Jean Ferrat Fransa'da liste başı olmuşlardı. Altmışlı yıllarda Fransa'da en çok dinlenen müzik türü olan *Yé-yé* büyük çıkışı yapacak üzereydi. Sinemada ise *Last Year in Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*), *La Notte* (*Gece*), *Splendor in the Grass* (*Aşk Bahçesi*) ya da *West Side Story*'yi (*Batı Yakasının Hikâyesi*) seyredebilirdiniz. Foucault *Histoire de la Folie*'yi (*Deliliğin Tarihi*), Franz Fanon ise *Les Damnés de la Terre*'i (*Yeryüzünün Lanetlileri*) yayımlamıştı. De Gaulle (hâlâ) iktidardaydı, Fransa'nın ekonomisi geliyordu ve Cezayir 1954'ten beri özgürlüğü için savaşıyordu ve onu bir yıl sonra elde edecekti. Varda, Cléo'nun hikâyesini çevresinde olup biten olaylar çerçevesinde ele alırken dikkatliydi; takside geçen bir sahnede Cléo, Cezayir'de darbe girişiminde bulunan bir grup Fransız generalin suçlu bulunduğunu, oradaki gösterilerde yirmi kişinin öldürüldüğünü, çiftçilerin Poitiers'de, işçilerin ise Saint-Nazaire'de protesto ettiğini işitir.

Godard, Truffaut ve dostları o dönem Paris sokaklarını modern ve fotojenik ancak bir şekilde de nostaljik gösteren bir sinematik görüş icat etmektedir. Ancak bu filmler, her şeyin ötesinde şimdiki zaman için nostaljiktir; hızlı arabalar ve reklamların affetmeyen

saldırısı insana dünyanın o kadar hızlı döndüğünü hissettirir ki şu ânın her zaman şimdiden biraz önce olup bittiğini, kendiliğinden *en décalage* hâlinde olduğunu düşünürüz. Godard'ın yapımcısı evvelki yıl *À Bout de Souffle*'un (Serseri Âşıklar) yakaladığı başarıdan çıkar sağlamak için yeni dalga estetiğiyle ona benzer başka bir film daha çekmek istiyordu. Godard'ın yaptığı gibi Paris'i her an bir maceranın başlayabileceği güzel bir yer olarak gösterebilecek bir yönetmen arıyordu ancak bu işi ucuza çıkarabilecek biri olmalıydı bu. Godard yapımcısına, biyopsi sonuçlarını beklediği iki saat boyunca Paris'te dolaşan ve sonunda Cezayir'e gitmek üzere yola çıkmaya hazırlanırken onu teselli ederek korkularına daha farklı bir açıdan bakmasına sebep olacak bir askerle tanışan genç ve güzel bir şarkıcıya dair, nispeten daha kısa bir film çekmek isteyen Varda'yı önerdi.

Varda tasarruf etmek için filmi 1961 yılının Mart ayında, ilkbahar ekinoksunun yaşandığı 21 Mart'ta tek bir gün içinde çekmeye karar verir. Paris kıştan bahara geçtiği sırada, eserine Aristocu bir birlik hissi katarak Godard'a üstün gelir. Ne var ki bunu gerçekleştirmesi mümkün olmaz; gerekli olan finansman zamanında sağlanamadığı için filmi 21 Haziran'da, yani yılın en uzun gününde çekmeye karar verirler. Her şeyin sonuna gelindiğinde, Varda bundan hiçbir şekilde pişman olmaz.

Film, Cléo'nun saat beş ile yedi arasında (eksiksiz olarak söyleyecek olursak saat neredeyse beşten akşam altı buçuğa kadar: Varda'nın muzipliklerinden biri) öğleden sonrasını Paris'in ardı arkası kesilmeyen gürültüsü, pisliği ve dedikodusu içinde yürüyerek geçirdiği on üç bölümden oluşur. Bölüm sayısı ile uyumlu olarak Cléo'nun yürüyüşü 1. Arondisman'dan başlayarak 13.'de sona erer.

“Paris benim için neyi temsil ediyordu?” diye merak eder Varda seneler sonra.

Büyük şehir ve tehlikelerine, orada kendimi yalnız ve yanlış anlaşılmış, derinden sarsılmış hâlde kaybetmeye dair duyduğum belli belirsiz bir korku. Bunlar gerikafalı düşüncelerdi elbette ve çoğu da okuduklarımdan kaynaklanıyordu. Rilke’nin kitaplarının birinde yerinden edilmiş gibi görünen şu karakteri, sokaktaki yaşlıları, kimsesizleri, garip şeyler yapan (kollarını delen ya da kurbağa yutan) hokkabazları hatırlıyorum. Bu ufak tefek korkular çabucak insanın aklına üşüşüp, 60’larda herkesin zihnine kök salan kanser korkusuna dönüşürdü.

Beşten Yediye Cléo’da Varda şehrin yarattığı bu “muğlak” korkuyu, somut bir ölüm korkusu ve fanilikle harmanlar. Kuzey Rönesansı resimlerinde güzel kadınları ürkütücü iskeletlerin pençesinde tasvir eden Baldung Grien’i hatırlar. Yaşlanmak, ölüm ve hastalık Grien’in Alman modellerinin sarışın, evlenecek çağa gelmiş çekici bedenlerini tehdit etmektedir: İskeletler ellerini çıplak tenlerinde gezdirir ya da bürümcük kumaştan eteklerini, saçlarını uğursuzca çekiştirirler. Varda bu fani korkuyu sinemaya aktarmak için, “Şehirde yürüyen bir karakter hayal ettim [...] ölümcül bir hastalığa sahip olmaktan duyulan korku. Güzellik korunmasız, aynaların, insanların bizi gördüğü gibi bir şey değil midir o hâlde?” der. Her ne kadar ismi (çok daha sonra öğreneceğimiz üzere) Florence da olsa, Cléopâtre’in (Kleopatra) kısaltılmışı olan Cléo ismini kullanan genç bir şarkıcı hayal eder. Sarışın topuzu, yuvarlak gözleri ve tam anla-

mıyla gerçekdışı korseli figürüyle Cléo tipik bir *yé-yé* kızıdır. Varda Cléo için “*cliché*-kadın: uzun, güzel, sarışın ve şehvetli,” der. Fransızca *cliché*, fotoğraf demektir.

Varda filmin duygusal ivmesinin Cléo’nun imgeden özneye, “bakılan bir nesne” den “bakan özne” hâline geliş yolculuğu olduğunu açıklamıştır. Filmin başında üzerine dikilen bakışlar moralini yükseltir, kendisini güzel ve arzulanır hissetmesine sebep olur ancak şehirde dolaşarak geçirilen bir öğleden sonrada içten gelen bir onaylama hissiyle tanışır. Semtinin tanıdık görüntülerini ölüm ve güzelliğinin yakın zamanda yok olup gideceği korkusuyla bambaşka bir farkındalık içinde görmek Cléo’nun kendi yapay kişiliğinden sıyrılıp nihayet sakin bir öz farkındalık hâline ulaşmasını sağlar. Şehir onun acı içinde debelenmesini reddeder. Onu, bakışlarını dışarı çevirmeye zorlar.

Cléo kendini, başkalarının onu nasıl gördüğüyle değerlendirmeye bir son verdiğinde, kamera sadece dışarıdan Cléo’yu izlemeyi bırakır ve dünyayı onun bakış açısından sunmaya başlar. Film özellikle kadının sokaklarda bir erkeğin yürüdüğü gibi isimsiz bir şekilde, manzarayı seyrederek yürüyemeyeceğine, çünkü kadının bir manzara sayıldığına dair sürüp giden tartışmanın ardındaki fikri sorgular. Bir yerde yalnızca görünmeyip etrafa bakmak, kadının şehirdeki özgür günlerinin başlangıcına delalettir.

Filmdeki gerçek farkındalık anları Cléo’nun gözden kaybolduğu zamanlardır; birileri tarafından görülür olmak yerine, gördüğü zamanlardır bunlar. Varda bu özgürlüğü bir adım (kelime oyununu hoş görün) ileri taşır. Kameranın arkasında olduğunu hayal ettiğimiz kişi Varda’dır, her ne kadar kamera operatörü o değilse de kameranın ne tarafa, ne zaman döneceğine ve neleri çekeceğine o karar verir. Bir flanözün kamera önündeki değişimini görmek

muhteşemdir ancak Cléo'nun attığı her adım bize kameranın ar-
dındaki kişiyi hatırlatır.

Bu film başka bir yerde geçebilir miydi? Londra'da? Tokyo'da? Belki ama göze aynı görünmezdi. Paris tam anlamıyla bir ayna-
lar şehri. Her yer aynayla dolu; binaların girişlerinde, sokaklarda
ve binaların yan cephelerindeler (belki de gelip geçenlere ayna
gibi görünen ve içeriyi göstermeyen camlardır. İçeridekilerin tüm
günlerini yürürken pencere-cama ilgisiz bir bakış atan Parislileri
alaya alarak geçirdiklerini düşünür, o yüzden de içeride beni fark
edip yargılayacak biri olabilir düşüncesiyle camlara bakıp kendimi
süzmekten imtina ederim). Şehir o kadar fotojeniktir ki âdeta tek
bir kötü açısı yok gibidir ve yakın çekimler için daima hazırdır.
Kafelerdeki insanlar da gelip geçenleri seyrederek ve onaylar, onay-
lamaz ya da tamamen kayıtsız bakışlarla tepki vererek bir tür ayna
görevi görürler.²

Cléo'nun gördüğü her aynada durup kendine hayran olurken
hiçbir utanması yoktur, en azından filmin ilk yarısı boyunca bu
böyledir. Falcının binasından ayrılırken dahi girişteki aynaya bak-
mak için duraksar ve güzel olduğu sürece güvende olduğunu söy-
leyerek kendini rahatlatır. "Çirkin olmak, asıl ölüm bu. Güzel
olduğum sürece, diğer herkesten on kat daha hayattayım."

Kafeye girdiği sırada sokaktan kafeye geçişi, araba motorlarının
uğultusunun gevezelik eden insan sesleriyle yer değiştirdiğini işi-
tiriz. Cléo nereye gittiğini görmüyormuş gibi bir sersemlik içinde
gibidir. Orada mürebbiyesi/kişisel asistanı Angèle ile buluşur ve
gözyaşlarına boğulur. Angèle, Cléo'nun kemerini çözer ve burnu-
na doğru bir mendil tutarken ona *ma petite fille** diye hitap eder.

Kafeden ayrılırlar –içecekleri müessesenin ikramıdır– ve müzik provası için eve doğru yola çıktıkları sırada Cléo’nun gözü bir şapka dükkânının vitrindeki kürklü, ufak bir kepe takılır. Dükkânda bulunan, 1960’ların seyircisine dahi garip gelebilecek tarzdaki şapkaların yarısını dener. Bir tanesi zaten denizyıldızına benzeyen saç şeklinin üzerine bir denizyıldızı gibi yerleşir, bir başkası tüylü dokunaçlarıyla dalga dalga dökülür ve bir diğeri ise Peter Pan’inki gibi başının bir yanına tüneyiverir. (Varda, şüphe götürmez biçimde kadın modasıyla alay etmektedir.) “*Tout me va,*” diyerek iç geçirir Cléo, “Bana her şey yakışıyor,” ve bunu söyleyerek kendini rahatlatır. Onu dışarıdan, dükkân camının ardından izleriz; cama şehrin silueti yansımıştır ve içerideki aynalar Cléo için yansıtıcı bir yüzey olmaktan çıkıp yavaş yavaş başlı başına bir karaktere, onunla başrolü paylaşan oyunculara dönüşür.

+

Varda, postacının gelip beni yakınlardaki bir kafede bulduğunu duysa bundan çok hoşlanırdı; ne kadar rahat ve küçük kasabalara özgü bir hareket. *Ça fait très quartier.* Tam da huzurlu bir Paris semtinde işleyebilecek bir yöntem.

Paris’in bin köyden meydana geldiğini söylerler. Aslına bakarsanız idari açıdan doğru bir şey bu. Her arondismanın kendine ait bir belediye binası ve yerel yönetimi var; her mikro-mahallenin kendine ait marketleri, Monoprix’si, Franprix’si, postanesi, bellibaşlı banka şubeleri ve cadde üzeri dükkânları var. Ancak –bu biraz tartışmalı bir fikir olabilir– her köy, şehirdeki başka herhangi bir köye benziyor. Haussmann’dan sonra eklenen arondismanların sarmal düzeni, 1. Arondisman diğerleri için bir model olmuş da merkez-

den başlayıp *périphérique*'e dayanana dek kendi kendilerini yineleyerek dışarıya açılmış gibi görünmeleri bu izlenimi doğruluyor.

Fakat yüzeysel olarak hepsi birbirinin aynı gibi görünse de her mahallenin kendine has bir havası var. Kendi mahallenizden dışarı adım attığınızda biliyor, hissedebiliyorsunuz bunu. Şehirdeki yürüyüşlerinden bahseden Georges Perec'in mavi sokak tabelalarına bakmaksızın bir mahallenin bitip diğerinin başladığı ânı hissedebildiğini ve bunun bir Parisli ile bir turisti ayıran şey olduğunu yazdığını anımsıyorum. Sitüasyonistler de fark etmişti bunu: "Birkaç metre aralıkla bir sokaktaki ambiyansın ani değişimi; bir şehrin farklı psikik atmosferlere bölündüğünün en açık göstergesi."³

Mahallenizin içinde, dışında meydana gelmeyen olaylar gerçekleşir. Bir topluluk bilinci vardır; bir kiracı olarak, binamdaki insanları tanımıyorum belki ama meyve aldığım adamı, şarap aldığım adamı, postanedeki kadını, eczanedeki kadını ve beş dakikalık mesafedeki bütün kafeleri (ki en az dört kafe ediyor bu) kimlerin işlettiğini biliyorum. Sanırım bu, dünyanın her yerindeki mahalleler için böyle; sanırım bu mahalle için en doğru tanım. Ama tüm bunlar Paris'te gerçekleştiğinde, işte o zaman özel olduğunu hissediyor insan. Belki de herkes sürekli o kadar huysuz ki, bu kente dair bu ahenkli anlar arada dikkat çekip, pırıldıyor. Ya da ben sonradan Parisli olduğum ve şehri Parisliye dönüşmüş birinin coşkunuyla sevdiğim için böyle hissediyorum. Ancak muhtemelen sebep, burada kendimi evimde hissediyor olmam.

Perec bunun "gerekliliğe yavan bir maske takmaktan, ticaretin allanıp pullanmasından" başka bir şey olmadığını söyler, ama sonuçta o yabancı bir ülkeye taşınmadı hiç.⁴ İş ölüm kalım meselesine gelip dayandığında hiçbir şey yavan olamaz; bir şekilde bir topluluk oluşturmanız gerekir. Fakat bazen insanlar gerekliliğin

ötesine geçip komşu gibi davranmaya başlar, örneğin alt katımda oturan kadın elinde pişmemiş bir kışle gelip, fırınımı kullanıp kullanamayacağını sorduğunda (onunki bozulmuştu) olduğu gibi. Bu davranışlar bir kap şeker istemenin ya da çim biçme makinesini ödünç alıp almayacağını sormanın şehirli Fransız versiyonu gibi.

Mahalleler Varda için çok büyük önem taşıyor. Her ne kadar Belçika doğumlu olsa da son derece Parisli bir yönetmen ve 1977 yılında oturduğu sokağa, 14. Arondissement'da yer alan Daguerre Sokağı'na dair *Daguerreotypes* isimli bir belgesel çekmişliği var. Kamera bize orada yaşayan ve çalışan insanları, fırın sahiplerini, akordeon dükkânını, manavı ve kasabı tanıtıyor. Onları genelde dışarıdan vitrin camından görüyoruz. Zaman zaman da Varda onlara hayatlarından, yaptıkları işlerden, nereden geldiklerinden bahsetmeleri için sorular soruyor. Dış sesi ise, "14. Arondissement'da herkes başka bir yerden geliyor. Kaldırımları taşra kokuyor," yorumunu yapıyor.

Sol Kıyı'nın dışta kalan üç arondissementından biri olan 14. Arondissement, güneyde banliyölerle (Paris *extra-muros*), batıda ise Montparnasse Garı'na doğru ilerleyen tren yollarıyla sınır komşusu. Onu kuzeyde Paris'in geri kalanından ayıran şey ise kafelerin sine-malar ve krepcilerle birlikte kümелendiği ve en sonunda görkemli Port-Royal Bulvarı adını alan Montparnasse Bulvarı. Doğuda, ismini kötü şöhretli (bir zamanlar Jean Genet'nin mahkûmlarından biri olduğu) hapishaneden almış rue de la Santé var. On yedinci yüzyıla kadar hapishanenin olduğu yerde bulunan hastane, 1651 yılında şimdiki yerine, Sainte-Anne Hastanesi'nin yakınına taşınmış. On dördüncü Arondissement'ın, Maine Bulvarı gibi sonsuza dek devam eder görünen uzantıları da var. Bir zamanların hırpani, günümüzün havalı 6. Arondissement'ı ile bir zamanların hırpani,

günümüzün ise daha az hırpani 13. Arondisman'ı kadar bir zamanların hırpani, günümüzün ise burjuva arondismanı 15. ile sınır komşusu. Ve neredeyse her bir köşesinde hastaneler var; bir kere-sinde ameliyat olduğum Cochin, Sainte-Anne, La Rouchefoucauld, Saint-Joseph ve nicesi. Hapishanelerinin adı bile Santé (Sağlık). Cléo'nun filmin sonlarına doğru 13. Arondisman'daki l'Hopital Bulvarı'nda dikilirken belirttiği üzere:

CLÉO

Bu mahalle hastanelerle dolu. İnsan ancak 13. ve 14. Arondismanlar'da daha iyi tedavi edilebilir-miş gibi...⁵

Varda, Montparnasse'in sanatçı stüdyolarıyla dolu olduğu dönemde, 1951 yılında Daguerre Sokağı'na taşındı. Genç bir fotoğrafçıydı ve fotoğrafın erken formlarının mucidi olan Louis Daguerre atfindan sokak ona çekici gelmişti. Dairesinde yaşam oldukça zordu. İlk üç yıl kömür sobasından başka ısıtma sistemi yoktu ve daire içinde bir tuvalet bulunmuyordu. Telefon da yoktu; Varda'nın birilerini aramak ya da aranmak için yakınlardaki bir bistrunun cömertliğinden faydalanması gerekiyordu. Fakat ufak bir avlusu vardı ve zaman içinde Varda, her köşesine yerleşerek evi çok daha konforlu hâle getirmeyi başardı. Kocas, film yapımcısı Jacques Demy 1958 yılında yanına taşındı ve evleri kısa zamanda onların Paris'teki hareket üssüne, çekilen pek çok filmin setine ve arkadaşlarını ağırladıkları bir sığınağa dönüştü. Varda'nın anlattığına göre, Veil Kanunu'nun 1975 yılında kürtaşı yasallaştırmısından önceki günlerde, o ve Demy iki ayrı gizli ameliyat için evlerini ödünç vermişti. Varda hâlâ

aynı evde yaşıyor; hatta binada filmlerini satın alabileceğiniz ufak bir mağazası bile var.

Cléo da Montparnasse'da yaşar. Angèle ile birlikte taksiye atlamış eve giderken, adresini Raspail Bulvarı'nın kuzeyinde, Montparnasse'ın ana arterlerinden birinde, güney ucunda bir mezarlık olan Huyghens Sokağı 6 numara olarak verir. Taksi şoförleri kadındır ve bu onlara çok ilginç gelir.

CLÉO

Peki ya gece, gece vakti korkmuyor musunuz?

TAKSİ ŞOFÖRÜ

Hayır, pek korkmuyorum.

Kadın şoför onlara yol ücretini ödemek istemeyen bir grup çocukla kavga ettiğini, ancak onları kovaladığını anlatır. O da tekerleklerin üzerinde gezinen bir flanözdür: Sokakları tanır, tamamen özgürdür ve kendini nasıl koruyacağını bilir.

Şoför radyoyu açmak için onlardan izin istediğinde, Cléo onu, "*Vous êtes chez vous,*" diye yanıtlar: Taksisinde, gittiği her yerde evindedir o. Ve Cléo'nun filmde farkına vardığı ilk bağımsız kadındır. Angèle onu ilham verici ve cesur bulur. Henüz kendi yolcuğuna başlamamış olan Cléo ise ona katılmaz.

Uzun kariyeri boyunca Varda mahallesini o kadar çok filme çekmiştir ki sinema eleştirmeni Roger Ebert ona "Montparnasse Azizesi Agnès" unvanını vermiştir. Kısa filmi *Le Lion Volatil*'in [Uçan Aslan] yönetmenin yorumu bölümünde kamerayı arkasındaki duvara asılı tarot kartlarına yönlendirir ve konuştuğu sırada elindeki kartpostalları karıştırır. Üzerinde heykeltıraş Auguste Bartholdi

tarafından 1870-71'de gerçekleşen Prusya kuşatmasını anmak üzere yapılan ve Denfert-Rocherau'daki kavşağın ortasında uzanan (14. Arondisman'ın Özgürlük Heykeli diyebileceğimiz) devasa Belfort Aslanı'nın olduğu bir kartpostalı kameraya gösterir. 1933 yılında şehirde bir anket yapılmış: Paris'teki anıtları güzelleştirmek için neler yapılabilir? André Breton yanıtlamış: Belfort Aslanı'na kemirmesi için bir kemik verin ve yüzünü batıya doğru çevirin. Varda da bir falcı çırağı ile Paris yeraltı mezarlarında çalışan gizemli bir adam arasındaki aşk hikâyesinin anlatıldığı filmde tam olarak bunu gerçekleştirir. Kartpostaldaki aslanı birkaç derece batıya çevirmek tam da Varda'nın bayılacağı türden bir düzenlemedir.

Varda sık sık anlatıcı, herhangi bir vatandaş ya da seyirci olarak kameranın önünde bu tip gezintiler yapar; *Agnès'in Plajları*'nda patates kostümüyle karşımıza çıktığı sahne haricinde tabii. Fiziken akılda kalıcıdır: Kısa boyu, dikkat çeken uzun burnu (paylaştığımız bir özellik) ve her şeyi içine alan yuvarlak gözleriyle yüzü sonsuz bir bilgelik ifadesiyle doludur. Ancak insanların en çabuk fark ettikleri özelliği saçıdır. 1950'lerin sonundan bu yana ortaçağ keşişi ile Jeanne d'Arc arasında gidip gelen çanak-kesim saç stilini korur. Saçları grileşmeye başlayınca onları muhteşem bir patlıcan moruna boyar. *Agnès'in Plajları*'nın ortalarına gelindiğinde işler iyiden iyiye nevi şahsına münhasır bir hâl almıştı: Saçındaki gri-ler belirginleşmeye başladıkça başının tepesinde yuvarlak gri bir çember oluşmuş, Agnès gitgide saçının ortalarını tıraş edip yanlardakileri bırakan keşişlere benzemişti.

Bu, yaşı gizlemek ya da farklı bir saç rengi denemek için değil, sanata vurgu yapmak için saç boyası kullanmanın muhteşem, neredeyse punkçı bir yolu. Filmlerinin de aynı şeyi yaptığını, hikâye anlatıcılığı ile belgesel tekniklerini, gerçek ile kurmaca unsurları-

nı birleştirip bunu seyirciye gösterdiğini söylemekle de fazla ileri gitmiş olmayız. Varda hikâye, şekil, tür ve saç rengi konularında her türlü kısıtlamayı reddeder.

Port-Royal'ın diğer ucunda, uzun yıllar boyunca oturduğum mahallemi ben seçmedim. Mouffetard Sokağı'nda yaşayan erkek arkadaşıma yakın olabilmek için oraya taşınmıştım. Pek çok geceyi onda geçirir ve birlikte başka bir daireye taşınacağımız günü beklerken, kendi dairemi de bir tür ofis/depo gibi kullanıyordum. Ama o Tokyo'daki işi kabul edip dairesinden çıkınca, onunla birlikte Japonya'da kalmadığım zamanlarda Paris'teki birincil evim yine orası oldu. Başta hâlâ onun mahallesindeymişim gibi hissediyordum ancak zaman geçtikçe onun mirasçısı gibi oldum. Erkek arkadaşım ile ayrıldıktan sonra da bu daire evim olarak kaldı. Orada, çocukluğumun geçtiği ev dışında ilk defa bir yerde bu kadar uzun süre kalarak, tam sekiz yıl yaşadım.

Eninde sonunda kendimizi sıkıştırdığımız mekânlar ne kadar garip. Mahallemiz bizim hakkımızda ne söylüyor? Mahallenin ne gibi bir önemi var? Benimki geçmiş seçimlerimin bir aynası. Yolunu seç ve bak bakalım seni nereye götürüyor. Bir konu seç ve bak bakalım nasıl sonuçlanıyor. Yol boyunca hiçbir şey öngöremeyeceğine emin olabilirsin. İşte bu, Varda usulü sinematik flanöz-cülük. Daguerre Sokağı'ndaki pek rahat yuvasına rağmen Varda avarelik etmeyi seven biri ve aynı zamanda avarelik etmeyi seven bir yönetmen; filmlerinde hippileri, Warhol'un ilham perilerini, Kara Panter üyelerini, komünist devrimcileri ve feminist folk şarkıcılarını Los Angeles'tan Küba'ya ya da İran'a dek takip etmişliği var. Son kısa filmi *Les Trois Boutons* [Üç Düğme] bile hayal ettiği hayata doğru Daguerre Sokağı boyunca ilerlerken elbisesindeki düğmeleri teker teker yere düşüren genç bir kızın flanöz-lük edişini

gösteriyor. Kapısı, insanlar kadar objelerin ilhamına da ardına dek açık olan Varda'yı, *Agnès'in Plajları*'nda kendini Paris'in *brocante*'lerinde bir şeyler ararken görürüz. "Bitpazarlarına bayılırım," der kameraya. Orada neler bulacağınızı, bulduklarınızın projenizin rotasını nasıl değiştireceğini asla bilemezsiniz. Varda 2000 yılında, hasat zamanının ardından yerde kalanlarla hayatlarını sürdürerek, asırlardır var olan toplayıcılara dair *Les glaneurs et la glaneuse* (*Toplayıcılar*) isimli bir belgesel çeker.

Ben ona flanöz diyorum. O ise kendini bir *glaneuse* (toplayıcı) olarak tanımlıyor.

Merakı ona yol gösteriyor; önüne serilen ipucu her neyse onu takip ediyor ve böylece filmleri, özellikle de belgeselleri, çoğunlukla gözlemler ve tesadüfi karşılaşmalarla doluyor. *Agnès'in Plajları*'nda, Brüksel'de çocukluğunun geçtiği, şimdi ise henüz tanışmadığı bir çiftte ait olan evi ziyarete gider. Bir zamanlar yatağının durduğu yeri, kardeşleriyle birlikte kaldıkları odayı görmek ister ama evin sahiplerinden emekli olmak ve sayfiyeye taşınmak üzere olan adamın tek isteği ona tren koleksiyonunu göstermektir. Dolayısıyla Varda, sahip olduğu farklı trenleri, süt trenini, posta trenini, yolcu trenini gururla gösteren adamın görüntülerini kaydeder. Kendini amatör bir tren âşığı, uydurulmuş bir kelime olan ve basitçe "trenfil" olarak çevirebileceğimiz bir *férovipathe* olarak tanımlayan adam, gösterdiği trenin iki milyon Belçika frangı ettiğini söyler. Varda kameranın ardında kıkır kıkır gülüp olayların aldığı boyutla eğlenerek adamın söylediği cümleyi tekrar eder: Çocukluğunu aramaya çıkmış ama onun yerine bu maket tren koleksiyonerini bulmuştur. Bu da onu başka tür trenlere, başka yolculuklara, nostaljik olmaktan çok zorla çıkarılan yolculuk anılarına götürür; Agnès henüz on iki yaşındayken ailesiyle birlikte "bomba ve ambulans gürültülerinin

ortasından” geçip Brüksel’i terk etmiştir. Onun çocukluk evinde yaşayan bu tren âşığı adam seyahat planının bir parçası değildir, buna rağmen seyahatnamesinin bir parçası olmuştur.

+

Ve işte Cléo ile taksiye binip, arka koltuktan Paris’in şurasını burasını seyreder, nehre, köprülere, kiliselere ve parka bakarız. Araba ışıklarda beklediği sırada Cléo iki yandan Saint-Germain sanat galerilerinin vitrinlerinden aşına olduğu Afrika maskeleriyle yüz yüze gelir. Araba, maskeler takıp 21 Haziran’ı aracı sallamanın ve camlara vurmanın da dahil olduğu vahşi bir ritüelle kutlayan (Varda’nın da mezunu olduğu) *Beaux-Arts* öğrencileri tarafından sarılmıştır. Cléo’yu araba tutmaya başlar ve asabileşir; sanki her bir sarsıntı, arabanın her itilip kakılışı içinde güvenceye almaya çalıştığı bir şeyi yerinden oynatmaktadır. Araba Raspail Bulvarı ile Huyghens Sokağı’nın köşesinde durduğunda Cléo eve varır, avludan geçerek müstakil bir binanın Montparnasse’a yaraşır çatı katına çıkar (gerçek hayatta burası ressam ve Les Six isimli avangard müzik grubundaki müzisyenlerin arkadaşı olan Emile Lejeune’ün evidir). Neden filmin ortasında eve geliyorlar, diye merak ediyorum. Film neden evde başlayıp, dışarıda devam etmiyor?

Cléo’nun stüdyo dairesi dışarıdaki modern şehirden tamamen farklı, âdeta peri masalından çıkmış büyülü bir oda gibidir. Her yer beyazdır; köşede dört direkli bir karyola görülür; odanın ortasındaki kilimin üzerinde kedi yavruları koşturup yuvarlanır.

CLÉO

Boğuluyorum

der kapıdan içeri girip, üzerinde kombinezonu kalana dek soyunurken. Âşığı José onu ziyarete gelir. Kendini bir ilişkiye sokması, erkek ne kadar az bir adanmışlık içinde olursa olsun (evli midir? buna şaşırmam), Cléo'nun hayatını içeriye doğru daraltmasına sebep olur ve tüm film onun adamı karşıladığı yatağa doğru sıkışır. Bu Varda için kasıtlı bir seçimdir zira Cléo'nun iş görüşmelerini yatak odasında halleden bir metres olduğunu ima etmektense kendini Jose'nin bebeği gibi görmesinin onu nasıl da hareketsiz kıldığını göstermektir amacı.

Bestecisi Bob, Cléo için yeni bir şarkı yazmıştır ve bu Cléo'nun endişelerini haklı çıkaracak şekilde bardağa düşen son damla olur. Şarkı çok güzel, zihinde yer eden, Demy'nin *Les Parapluies de Cherbourg* (Cherbourg Şemsiyeleri, 1964) filminin müziği olarak ün kazanmış tipik Legrand şaheseridir.

CLÉO

Sensiz boş, bomboş bir evim
 Sensiz doyumsuz, boş bir bedenim
 Sensiz kendimi kırıksıklıklarla bezerim
 Ve eğer çok geç kalırsan,
 Gömecekler yerin altına beni:
 Sensiz yalnız, solgun ve çirkin.⁶

Kamera, stüdyo yok olup tek gördüğümüz Cléo'nun onu görsel bir boşluğa hapseden siyah bir fonun önündeki yüzü olana dek, ona adım adım yaklaşır.

Sanki Cléo diğerlerinden bambaşka bir psikolojik alana girmişti. Şarkıyı kendini adayarak söyler; öyle ki gözleri yaşlarla dolar, ancak bir anda delirir ve müzisyenlere sertçe çıkışır.

CLÉO

Beni sinirlendiriyor, kendi çıkarlarınız için kullanıyorsunuz... Yalnız bırakın beni.

Peruğunu çekip, doğal sarışın kısa saçlarını ortaya çıkarır, siyah bir elbise giyip yeni şapkasını takar ve evden ayrılır. Şarkı onu dışarı çıkmaya zorlamıştır. Burası filmin tam ortasıdır.

Bu, belki de Cléo'nun neden eve geldiğinin cevabıdır; Varda'nın şehirdeki iki farklı Cléo'yu göstermek için filmi ikiye bölmesi gerekmiştir. Şarkının yalnızlık ve terk edilmişliğe hapseden gaddarlığı ise Cléo'nun değişiminin kilit noktası olur. Güzelliği sürdükçe –ya da belli güzellik standartlarına uydukça– insanlar ona bakmaya devam edecektir. Ve Cléo ona bakan insanlar var oldukça var olur ve yalnız değildir. Fakat hastalığı güzelliğini tehdit eder, o zaman ne yapacaktır? *Sans toi**; tamamen yalnız. Şarkı da –tarot kartları gibi– apaçık bir şekilde geleceği öngörür gibidir. Korseli, kemerli, peruklu, üzerine mükemmel oturan pop yıldızı imajı bir maske-den ibarettir. Peki gerçek Cléo kimdir, içten içe nasıl biridir, artık bilemez. Kartlarda kendini araması gerekir.

+

Varda, Cléo karakterinin çıkış noktasını anlatırken, “Rilke'nin kitaplarından birinde, şehir tarafından altüst edilmiş bir karakter”den ilham aldığından bahseder. Hiç şüphe yoktur ki Rilke'nin tek romanı, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*'den (*Malte Laurids Brigge'nin Notları*-1910) söz etmektedir. Paris sokaklarında

* (Fr.) Sensiz. (y. n.)

dolaşıp, yazı yazmayı ümit eden yoksul, genç bir Danimarkalı şairin başından geçenlerin klasik bir 20. yüzyıl anlatısı olan *Notlar*, hastalık, ölüm ve kader üzerine felsefi bir tefekkürdür. Daha ilk cümleden Brigge'nin şehirden ötürü hayal kırıklığına uğradığını anlarız: "Demek insanlar buraya yaşamak için geliyor; doğrusu, ben burada ölünür diye düşünürdüm. Dışarı çıkmış yürüyordum. Hastaneler gördüm. Sendeleyn ve düşen bir adam gördüm. Millet etrafını sardı, gerisini görmekten böylece kurtuldum. Hamile bir kadın gördüm. Kendini sıcak, yüksek bir duvar boyunca sürük-lüyor, arada bir hâlâ orada mı diye bakmak için duvara dokunu-yordu. Evet, hâlâ oradaydı."

Rilke'nin duvarının Port-Royal Bulvarı'ndaki Val de Grâce Askerî Hastanesi boyunca uzanan duvar olduğu ortaya çıkıyor. O duvarı biliyorum. Berthollet Sokağı'ndan bir blok ötede son-lanıyor ve oradan sola döndükten sonra ikinci sağdan girerseniz benim eski sokağıma varıyorsunuz. Pek çok gece eve dönüş yolun-da o duvarın yanından yürüdüm ve lacivert gökyüzünün altında altın rengiyle parlayan barok şapelin kubbesine bakıp, istediğim her an o manzaranın yanından geçebildiğim için minnetle dol-dum. Rilke'den günümüze 60'lı yıllardaki modern hâliyle kalan bina, hastane mimarisinin o evrensel diliyle, dünyanın neresine giderseniz gidin görebileceğiniz beton kübik binalardan oluşuyor. Geçip giderken ön cephesindeki bazı askerî rütbe işaretlerini ne zaman görsem içeridekileri merak ederim: Hepsi asker mi? Yoksa gaziler de var mı? Hastanenin uzmanlık alanı ne? Devlet hastanesi mi yoksa özel hastane mi, hoş bir yer mi yoksa pis mi? (Bunlar, o yerde doğup büyümediğiniz zaman sahip olmadığınız bilgilerdir.) Dışarıda 15:00-20:00 saatleri arası ziyaretçi otoparkı yazan bir ta-bela var, yoksa ben mi yanlış okudum?

O duvarın yanından 16. Arondisman'daki öğretmenlik işime gidip gelirken günde iki kere geçirdim. Sabahları vakitten tasarruf etmek için Montparnasse durağına giden 91 numaralı otobüsü yakalar, ardından da metro nehrin üzerinden geçip Passy'ye devam etmeden evvel 15. Arondisman'da yerin üzerinden giderken pencereden Haussmann tarzı binaları seyredebildiğim için en sevdiğim olan 6. hattı kullanırdım. Nehri geçtiğimiz sırada ayağa kalkıp yakından kocaman görünen Eyfel Kulesi'ne bakardım. Uzaktan bir anlığına tepedeki Sacré-Coeur'ü görmeye çalışırdım. Puslu sabahlarda hiçbir şey göremezdim. Öğlenleri ise Montparnasse'ta iner, hava nasıl olursa olsun yürüyerek eve dönerdim.

Şimdi geriye dönüp baktığımda eski hâlimi dokusu ve tane-cikleri, çatlaklarına sinmiş kurum lekeleri ve çentikleriyle bisküvi renkli taşlarla örülü o duvarın önünde görebiliyorum. *Her şey hep böyle mi olacak?* diye merak ediyordum o zamanlar. *Hep böyle olacakmış gibi geliyor bana. Sanki hep 16. Arondisman'da ders verip, 5.'de yaşayacak, hayatım boyunca Val de Grâce'dan geçip gidecekmişim gibi.* Her şeyin öyle sürüp gitmesini öyle çok istiyordum ki. O rota –o iş, o daire, o mahalle– Paris'e taşındığım zaman tam olarak hayalini kurduğum şeydi. Arkadaşlarım vardı, bir erkek arkadaşım vardı. İşimi, evimi ve işe gidiş yolculuğumu seviyordum.

Gerçekler ise daha az dayanıklıydı. Sonsuza dek yenileneceği konusunda hiçbir umudumun olmadığı yarı zamanlı bir işte çalışıyordum, Vizem ve çalışma iznim ve bu vesileyle oldukça az olan geçim kaynağımı çok yakında tüketecektim. Erkek arkadaşım Tokyo'da yaşıyordu. İlişkim iyi gitmiyordu ve ta en başından sonunun iyi olmayacağı belliydi. Onsuz yapamayana dek ihtiyaçtan bir örtü dokumuş ve üzerini onunla örtmüştüm, şimdiyse o ihtiyacın altında ne olduğunu göremiyordum. Yapbozun her bir

parçası özenle inşa edilmişti ve onu şiddetli bir şekilde savunuyordum. Bunu yapmam gerekiyordu. Çünkü her parça –metaforları karıştırmak için– açık bir yarayı örtüyordu. Bir yere yerleşmek isteyen bir göçebe olarak bizzat ben, karmakarışık bir metafordum.

Oturduğum binanın dış cephesinin yenilenmeye başlaması ve metal bir yapı iskelesinin yukarı çıkmasıyla işler bir dönüm noktasına ulaştı. İskele yatak odamın ışığını kesiyor ve sürekli binanın çatısına çıkan, ön cephedeki sıvaları kazıyarak, matkapla delikler açan işçiler, köpeğimin saatler boyunca havlamasına sebep oluyordu. İçeri sızan tozlar ile kepenklerdeki boyayı kazımak için kullanılan gaz baş ağrısıyla birlikte saatler boyunca kusmama sebep olunca çareyi bir otele gitmekte buldum. Ardından, o bir hafta içinde, çalışmalardan bağımsız olarak üst kattaki sızıntısının mutfağımın duvarlarını su içinde bıraktığını ve dolap raflarımın bağlantıları gevşediği için düşerek bütün tabaklarımın, baharatlarımın ve bir kavanoz balın yapış yapış, tozlu ve baharatlı bir karmaşaya dönüşmesine sebep olduğunu öğrendim. Biri gelip beni alıncaya dek çılgılık atmak istedim. Böyle yaparsam en azından başka birinin sorumluluğunda olabilirdim. İnşa etmek için canımı dışıma taktığım her şey yok olup gitmiş gibiydi.

Başa gelen şeyler bunlar. Herkesin başına gelebilecek şeyler. Biriktirdiğin ne var ne yoksa bir anda tuz buz olabilir. Asıl önemli olanlar onlar değildir zaten. Paris'e tek bir bavulla ve göçmenlere has bir sakınma hissiyle gelmiştim. İlk geldiğinizde bocalar, titrek titrek etrafınıza bakınırsınız; şartlara yabancısınız. Kendinizi çabucak yeniliklere adapte eder, yepyeni bir kişiliğe bürünüverirsiniz. Ancak devamlı yüksek bir duyarlılık içinde yaşarsınız; derinizin en üst katmanını kaybetmişsiniz gibi, sürekli korunmasız ve açıkta hissedersiniz kendinizi. En ufak bir kâğıt keşiği dahi acı verir.

Bunlar benim yıllar içinde yaşayarak öğrendiklerim. Her ne kadar Paris'ten ilham almak, evden farklı olan yanlarının kıymetini bilmek hoşuma gitse de yer değişiminden kaynaklanan o en başlardaki neşe zaman içinde azaldı.

New York'tayken hayalini kurduğum şeylerin benzerlerini Paris'te de elde etmek istedim. Üniversitede bir iş, bir ev, bir eş ve çocuklar. Geride bıraktığım evimde herkesin benim için istediği şeylerdi bunlar ancak Fransız usulü. O oyuğun açılacağını ve memnuniyetle içine girivereceğimi ümit edip durdum. Asi biri değildim. Yalnızca bir şekilde ülkeler arasında taşınıp durmuş biri-ydim. Yersiz ve yurtsuzken bir yerim yurdum olsun istiyordum.

+

Falcının apartmanından ayrıldığı sırada Cléo'nun yüzüne yerleşen keder, evden çıkarken bu sefer yerini kararlılığa bırakmıştır. Avluda ufak bir çocuk –Bob'un bir yansıması belki?– oyuncak bir piyanonun tuşlarına vurduğu sırada az evvel duyduğumuz şarkının notalarının bu defa heyecanlı arpejlerle çalındığını işitiriz. Kendini hapsettiği o peri masalı kulesinden kaçarak, giriş kapısından bir hışım çıkar; Cléo'nun filmde gidecek belli bir yeri olmadan yürüdüğü ilk andır bu.

Kendi sokağında yürür, mezarlıktan uzak durarak Raspail Bulvarı'na doğru ilerler. Sokakta bir aynada kendiyle göz göze gelir, "o gülünç şapka"yı kafasından çıkarır ve aynadaki yansımasına yüz ekşitir. "Kendi korkumu dahi göremiyorum, hep başkalarının bana baktığını düşünüyorum ama kendime bakan benim, bu beni tüketiyor." Bir çiçek tezgâhının –ölümlerinden sonra satışa çıkarılan o güzel şeylerin– yanından geçip gider ve Montparnasse Bulvarı'nın

köşesindeki Dôme Café'ye yönelir. Müzik kutusuna para atıp kendi şarkılarından birini çalmaya başlar. Etrafında insanlar aralarında sohbet etmekte, kendi hikâyelerini anlatmaktadır. İspanyolca konuşan, Cezayir'den bahseden, sürrealizmden, resimden, şiirden bahseden insanlar vardır. Duvarlarda kübist resimler asılıdır, yerel dâhilerin orijinal eserleri ya da imitasyonlarıdır bunlar ve her ne kadar galerideki Afrika maskelerini anımsatsalar da, kafenin içinde ürkütücü görünmezler. Bunun sebebi kafede dekorasyon amaçlı kullanılıp galeride (sadece) sanat sektörü tarafından sunulmaları mıdır? Yoksa 1961 kübizminin kendi keskin köşelerini kaybetmesi mi? Ya da belki başka bir sebebi vardır: Filmde o âna kadar Afrika maskeleri ve sanat eserleri çoktan başka bir içeriğe dönüşmeye başlamış, ürkütücü tabulardan kişinin özgür seçimlerini simgelemeye doğru kaymıştır. Cléo artık takside oturan kadından farklı biridir. Özgür seçimler de ürkütücüdür elbette ama Cléo'nun arabadayken sahip olduğu sahte güvence kadar değil.

Dünya, nereye gideceğiniz konusunda biraz kontrol sahibi olduğunuzda daha az korkutucu bir yer.

Kartpostallar, iskambil kâğıtları, tarot kartları, kübist resimler; sessizce konuşan görüntüler hepsi. Hepsi bir tür kurmaca: Okur onlardan resimli bir film taslağındaki görüntüler gibi bir hikâye yaratıyor. Hikâyeleri kişiye özel, anlamların ise ucu açık. Geri dönüşü olmayan bir geleceğe dair kehanette bulunmuyorlar; gösterdikleri şey soruları soran kişinin duygu durumunu yansıttığı için anbean değişebilir. Onlar yalnızca Cléo'nun danıştığı aynalardan birkaçı. Elbette birtakım kesinlikler olabilir –tıbbi olanlar– ancak film boyunca hiçbir şey kesin değildir, işlerin kötüye gittiği yoktur henüz. Tabiri caizse, Cléo hâlâ kartları çekiyordur. Ve gününün gidişatını değiştirdiği vakit, başına iyi şeyler, umut

veren ve hastalığının getirdiği zorluklarla baş edebilmesini sağlayan şeyler gelir.

İnsanların müziğine dikkat edip etmediğini görmek için kafede dolaşır. Kimse umursar görünmemektedir. Güneş gözlüklerini takar. Birkaç kişinin aralarında Dorothée'den, tanıdığı bir modelden bahsettiğini işitir ve gidip onu çalıştığı stüdyoda ziyaret etmeye karar verir. (İşte bu gerçek bir mahalleli olma ânıdır; yan masada oturan insanlarla ortak arkadaşlarınız olduğunu fark ettiğiniz an.) Cléo ile birlikte biz de yürümeye başlarız. Kamera artık dışarıdan yalnızca onu çekmeyi bırakır ve onun yerine bize Cléo ilerledikçe etrafta olan biteni göstermeye başlar. Müzik yoktur; yalnızca kaldırımındaki ayak seslerini işitiriz. İnsanların ona nasıl baktıklarını ve onun da karşılık olarak onlara nasıl baktığını ilk elden izleme fırsatı buluruz. Erkek, kadın, yaşlı, genç kim olursa olsun, Cléo hepsinin bakışlarına doğrudan karşılık verir. Varda Cléo'nun aklından geçen herkesi kesmelerle ilerleyerek gösterir; tarot kartları gibi donuk, yargılayan görüntüler birbiri ardına gelmektedir.

BİR PLANDAN ÖTEKİNE GEÇİŞ:

kafede bir adam // falcı // Cléo'nun sokakta yanından geçip gittiği insanlar // omuzunda bir kedi yavrusuyla Bob // maymunlu saat // José // Angèle
// Cléo'nun aynanın üzerine atılmış peruğu.

Cléo dikkatini yeniden etrafındaki görüntülere odakladığı sırada, ayak seslerine eşlik eden saat tik takları da yavaş yavaş ortadan kaybolur.

Onun şehirdeki yürüyüşünü yalnızca pozitif, ilham verici ve doğrulayıcı göstermek istemem. Şehir bir çare olduğu kadar, hastalığın ta kendisidir de. Sokaklarda gözüne ilk çarpanlar, tiksindiricilikleriyle içe işleyen bir dizi görüntüdür aslında: Kurbağa yutup, ardından ağzından geri çıkaran bir adam, kolunu bir şeyle delen bir başkası ve daha sonra etraftakilerden bir adamın öldürüldüğünü işittikten sonra kameranin odaklandığı Le Dôme'un camındaki mermi izi. Bu beden ihlallerinin Cléo'ya son derece iğrenç gelen bir yanı vardır. Ama adamların hepsi gayet iyidir: İşin kilit noktası da budur. Bir adam kolundaki kası ince bir metalle delebilir ve yine de hayatta kalır. Kurbağalar adamın ağzından canlı hâlde çıkıverirler. Kafedeki adama gelecek olursak: Onun gerçekten ölüp ölmediğini, hatta öyle bir olayın yaşanıp yaşanmadığını dahi bilmeziz. Dedikodu trajediyi sever. Malte Laurids Brigge pek çok defa, "Görmeyi öğreniyorum," der. Cléo gibi o da görmek istemediği şeyler görür ve kendinden uzak tutmayı tercih ettiklerinin neler olduğunu anlamaya başlar.



Cléo arkadaşının modellik yaptığı stüdyoya girdiği sırada Dorothée'yi tamamen sessiz ve kıpırtısız görürüz; neredeyse kutsal bir havanın hâkim olduğu oda, sanat öğrencilerinin yontma sesleri dışında bütünüyle sessizdir. Cléo'nun bakışlarının yerini alan kamera ağır ağır odada gezinir ve Dorothée'nin görüş açısına girdiğinde kadın başını çevirir, doğrudan kameraya bakar ve onu neşe içinde selamlar. Sanatçılara poz veren modellerin konuştuklarına pek şahit olmadığımız için şaşırtıcı bir andır bu. Devrilen bir başka arketip; görüldüğünden fazlasını söyleyen bir başka imgedir bu.

Cléo, Dorothée'nin çıplak poz vermeyi sorun etmemesinden ötürü hayrete düşmüştür. Kendisinin bunu yapamayacağını, birinin fiziksel bir kusurunu fark etmesi ihtimalinin onu çok endişelendireceğini söyler. Dorothée ise ona baktıklarında onu görmediklerini anlatır. Başka bir şey, aradıkları bir fikri görmekte-dirler onda...

DOROTHÉE

Orada değilmışım ya da uyuyormuşum gibi bir şey. Üstüne bir de para alıyorum!

İkili Dorothée'nin erkek arkadaşının üstü açık arabasıyla dolaşır ve Cléo araba 14. Aronsiman'dan geçtiği sırada neşe içinde etrafıyla yeniden bağ kurar. Şehri yeni bir bakış açısıyla fark ederken, sokaklar da onunla konuşur gibidir.

DOROTHÉE

Buradaki sokak isimleri hiç de yaratıcı değil...
Kalkış Caddesi, Varış Caddesi...

CLÉO

Caddelere yaşayan insanların isimleri verilsin isterdim. Piaf Caddesi, Aznavour Bulvarı. Onlar öldüğünde isimleri de değiştirebilirler.

Filmin sesini kısarsanız herhangi bir *nouvelle vague* filmi gibi görünecektir: üstü açık bir araba, 1960'lar Paris'inin modern olan her şeyi yücelten neon ışıklı, neşeli reklam panolarıyla hayli estetize edilmiş siyah beyaz görüntüleri. Ancak bu defa görünürde tek bir erkek yok; tabancalar, kara kara düşünceler, onları evde ellerinde

sigaraları ve entrikalarıyla bekleyen karmaşık sevgililer yok; sadece yol alan iki kadın var. Godard'ın meşhur sözünü hatırlayalım: "Bir film için yalnızca bir kıza ve bir tabancaya ihtiyacınız vardır." Varda ise tek ihtiyacın bir kız olduğunu kanıtlar.

Kamera şimdi sürekli hareket hâlinde. Araba, 14. Arondisman'ın sonundaki Montsouris Parkı'na yaklaştığı sırada Cléo kendi kendine parkın *souris*, (gülümse) gibi okunan ismiyle sözcük oyunları yapar.

C'est comme cheeeeeese! * *

der, sanki İngiliz bir fotoğrafçıya poz verir gibi. (Kendini sunma güdülerini tamamen yitirmiş değildir.) Dorothee onda ferahlatıcı bir içki etkisi yapmıştır.⁷

Cléo'ya meşhur olmadan önceki zamanlarını, Bob ile birlikte Montparnasse'da kendilerini bulmaya çalıştıkları günleri hatırlatır; ayaklarının yeniden yere basmasını sağlar. Ancak olan biteni en gerçekçi bakış açısıyla görmesini sağlayan kişi hiç şüphesiz o akşam Cezayir'e gidecek olan asker Antoine olacaktır.

Parkta yürüdüğü sırada önüne merdivenler çıkar. Cléo ıslık çalarak inerken müzik susar ve kamera merdivenlerin dibinde bekler. Ardından Cléo bir Busby Berkeley müzikalinin yıldızıymış gibi her bir basamakta şarkı söyleyip dans ederek inmeye devam eder merdivenleri.⁸

O an aslında çok şey olmaktadır. Birincisi, bir seyircisi yoktur; yalnızca sevdiği için, kendini eğlendirmek amacıyla şarkı söyle-

İngilizcede peynir anlamına gelen "cheese" fotoğraf çektirirken insanı gülümser gibi gösterdiğinden uzatılarak "çiiiz" diye söylenir. (y. n.)

mekte ve dans etmektedir. Fakat aynı zamanda kendi hit parçalarından birini, daha evvel radyoda dinlediğimiz parçasını seslendirmektedir. Ama bu kez şarkının farklı bir bölümünü, “*mon corps precieux et capricieux*” (“benim nazik, kaprisli bedenim”) sözünün geçtiği bölümü duyarız. Artık kaprisli olan Cléo’nun kendisi değil, bedenidir. Bedeni artık tamamen güvenilebileceği bir şey olmaktan çıkmıştır. Basamakların sonuna geldiğinde şarkı söylemeyi keser ve ellerini arkasında birleştirip, sessizce yürümeye devam eder. Onu arkadan takip ederiz. Yalnızdır. Seyircisizdir. Şarkılar ve danslar işin eğlencesi için, onun hatırı için vardır. Ancak dilediği zaman gösteriyi sona erdirebilir.

Varda sembollerini pek sever ve Cléo parkta bir Japon köprüsünün üzerinden geçtiği sırada asker pantolonu giymiş bir adamla tanışır; etraflarındaki su onlar için, kırıldığında kendini hızlıca tamir edecek bir ayna görevi görür. Asker konuşkan biridir; Cléo onu küçümsemeyi aklından geçirmez. Bir süre sohbet ederler ve o sırada kendini ona bir sürü şey anlatırken yakalar; tıbbi dertleri, gerçek ismi. Adam ise ona üç haftadır askerî izinde olduğunu fakat o gece Cezayir’e geri döneceğini söyler. O Cléo’yu, Cléo ise onu avutur; kendine, adama, korkularına gülebilmesi için yardım eder asker ona. Küçük prenses ve iyi asker arketipleri (tarot kartları gibi) olarak ikisi de gerçekte kim oldukları ve ne istediklerinin yalnızca dış görünüşlerine bakarak anlaşılamayacağını kolayca ispatlarlar.

+

Antoine’a gerçek isminin Florence olduğunu itiraf eder; alın size bir başka Vardavâri yön değişimi. Antoine bu ismin serbest çağrışımlarıyla oynar.

ANTOINE

Floransa İtalya'dır, Rönesas, Botticelli, bir gül;
Kleopatra ise Mısır, Sfenks, bir engerek yılanı, bir
dişi kaplan. Ben Floransa'yı tercih ederim. Florayı
faunaya yeğlerim.

Otobüste giderken 13. Arondisman'daki Place d'Italie durağının
önünden geçerler.

ANTOINE

Florence. Burası senin memleketin sayılır.

Yolculukları devam ederken Antoine, Cléo'ya orada yetişen ağaçların
pavlonya ağacı olduğunu ve Çin ile Japonya'yı süslemelerine rağmen
aslında Polonya'dan geldiklerini anlatır. Antoine'ın şehir gözlemlerin-
de Varda'nın yer değiştirmelere karşı duyduğu oyunbaz sevgiyi duya-
rız, Varda âdeta kendi filminin kadın kahramanına eşlik etmekte ve
onu rahatlatmaya çalışmaktadır; aslında bütün film boyunca yapar
bunu. Bir İtalyan gitarı filmin tema müziğini tıngırdatır.

+

Antoine, Cléo'dan yanında savaşa götürmek üzere bir fotoğrafını
istediğinde, görüntüler ve anlamlarına dair bir yansımaya daha
sebebiyet verir. Cléo, imzalı fotoğrafını dağıtan bir yıldız gibi de-
ğil, sevgilisine fotoğrafını veren bir genç kız gibi uzatır fotoğrafını.
Derrida *La Carte Postale* [Kartpostal] isimli kitabında, kartpostal-
ların bir insan ile diğeri arasındaki kaçınılmaz mesafenin teyidi
olduğunu yazar: "Sana kendimi doğrudan, hiçbir aracı olmadan,
yalnızca sana adamak istiyorum ama yapamıyorum [*je n'y arrive*

pas, kelimenin tam manasıyla *oraya varamıyorum*] ve bu acıların en büyüğü. Bir istikamet trajedisi, aşkım. Her şey bir kartpostal oluveriyor.”⁹ Fotoğraf ve film de öyle; Barthes’ın da işaret ettiği üzere, görüntü o zaman ile şimdi arasında aşılması mümkün olmayan, asla dönemeyeceğimiz bir yeri işaret eder. Zaman geri sarılamaz; önceki hâllerimizi ve sevdiğimiz insanları geçmişte bırakarak yalnızca ileri doğru yol alır. Her fotoğraf ve her filme musallat olur ölüm; “her fotoğraf bu felaketle sonuçlanır.”¹⁰ Şehir ise bu damganın tersine çevrilmiş hâlidir: Kimileri isimlerini bir sokağa bırakır (Fransa’da Jacques Demy’nin ardından pek çok sokağa ismi verilmiştir) ama Cléo sokakların yalnızca hayatta olan insanların isimlerini almasını ve ölümlerinden sonra o sokaklara hüznü bir değişebilirlik ödünç verilmesini tercih eder. Pek çoğumuz, ne hayattayken ne de öldüğümüzde bir yerlere bırakırız isimlerimizi. Apartmanlarımızda, sokaklarımızda, sevdiğimiz mekânlarda, bir metro ızgarası ya da eşikten geçerken onlardan önce kimin, neden geçtiğini bilmeksizin en ufak bir hava değişikliğini dahi fark eden çok duyarlı torunlarımızın fark edebileceği görünmez izler bırakırız. “Yaşadığımız yer yaşamımızda yer eder,” demiştir Varda.¹¹ Sevdiğimiz ya da bizi dönüştüren bütün bu yerlerden meydana gelelim diye onları içimize çeker, bir parçamız yaparız. Hepsinden ufak tefek bir şeyler alır ve hepsini içimizde tutarız.

+

Bazen de gerçekten bırakmak istediğimiz şeylere dört elle sarılırız.

İtiraf etmesi güç bir şeydir bu. Neye sahip çıkmamız gerektiğini, neyin ise kendimize dair eski bir fikirden başka bir şey olmadığını nasıl anlayabiliriz?

Konu kendi hayatlarımız olunca tarafsız kalamaz, bu yüzden de kartlara yöneliriz. Maden arama çubuklarını sevdiğimiz gibi, kehanet oyunlarını da severiz. Yolu göster. Bana altının nerede olduğunu söyle. Bir zamanlar bir filmde gördüğüm bir şeyi yapardım: Bir kitap seçip –Elizabeth Bennet’in sağduyusunun birazına sahip olma umuduyla sık sık *Pride and Prejudice*’i (*Gurur ve Önyargı*) seçerdim– rasgele bir sayfayı açar, parmağımı sayfanın herhangi bir yerine koyar ve hangi kelimenin üzerine gelirse onu bir kehanet ya da nasihat olarak alırdım. Bu, oldukça eski bir kehanet uygulaması ve *stikhosmanteia* olarak biliniyor. Fakat aslında dünya üzerinde bize nereye gideceğimizi söyleyebilecek tek bir kitap, tarot kartı ya da GPS yok. André Breton’un anlattığına göre, New York’a mı gitmeli yoksa Paris’te mi kalmalı diye yazı tura atan Marcel Duchamp geliyor aklıma. Breton, “Ve bunu gayet ciddiye alırdı,” diye yazmıştı.¹²

Fakat bence Varda’nın filmlerinin anlatmak istediği hiçbir şeyin, hiçbir durumun değişmez olmadığı. Her şey her an değişir. Varda’nın evreninde güzellik, hayat ve anlam beklenmeyenle ilişkilidir; hepsi değişim içindedir. Sinema eleştirmeni Phil Powrie’ye göre Varda için önemli olan “nerede olduğunuz ya da nereye gideceğiniz değil, o hareket, o değişim, bir şey hâline geliş”tir.¹³ Hastanenin giriş kapısından geçtikten sonra Cléo yönünü şaşırır; buraya daha önce hiç yürüyerek gelmemiş, hep taksi tutmuştur. Doktorun akşama kadar dönmeyeceğini öğrendiğinde onu aramakla uğraşmak yerine bahçede Antoine ile oturmayı tercih eder. Geleceği bilmeme hususunda, bir süreliğine de olsa, kendiyi uzlaştırmıştır.

Varda ilk feminist eylemin bakmak olduğunu, yani “Bana bakılıyor, ancak ben de bakabilirim,” diyebilmek olduğunu söyler.

Ve filmleri de bunu yapar; bizim gibi toplayıcıların, flanözlerin, serserilerin, komşuların dünyaya ve içindeki yerlerine şüphe ile bakmasını sağlar. Tarafsızlık diye bir şey yoktur. *L'objective*: Fransızca lens anlamına gelir, onu kendimize doğru çevirdiğimizde bile yalnızca tek bir yönü görebiliriz. Bu rahatlatıcı bir düşünce; doğrusa o hâlde hiçbir şey –hastalıklar bile– tarafsızca kötü olamaz.

Doktor nihayet, üstü açık arabasıyla görünür.

DOKTOR

Fazla endişelenecek bir durum yok. İki aylık bir radyoterapi sizi eski sağlığınıza kavuşturacaktır.

Araba uzaklaşır, kamera da onu takip eder: Cléo'nun şaşkınlığı harekette ifade bulur, kamera hızla ondan uzaklaşır. Hareket hâlindeki bir yönetmen için hareketli bir çekim.

+

İki gündür korktuğu şey başına gelmiş olsa da Cléo artık korkmamaktadır.

CLÉO

Mutluyum sanki.

O ve Antoine daha fazla konuşmaz, müzik susar, yalnızca şapelin çanları ile çakıl taşlarının üzerindeki ayak sesleri duyulur. Kamera ikilinin önünde ilerleyerek, birbirlerinin gözlerine baktıkları esnada yüzlerini çerçeveler ve film sona erer.

Herhangi bir yerde, sokağın karşısına geç, gözlerini aç

HER YER

YERDEN GÖRÜNÜM

Dünyada ne çok yer var. Buna hem şaşırıyor hem de deli oluyorum.

— Martha Gellhorn,
Stanley Pennell'a yazdığı mektuptan

Robert Capa fotoğraf makinesini İtalya'nın Paestum arkeolojik alanındaki Yunan Ceres Tapınağı'nın kalıntıları arasında dikilen Martha Gellhorn'u görecek bir açıyla yere koymuş. Ya da belki de tapınağı çevreleyen basamaklardan birinde ayakta dururken, makinesini de sabit dursun diye taş duvarlardan birinin üzerine yerleştirmiş. Her halükârda garip bir açı bu; Gellhorn hayli büyük görünüyor. Fotoğrafın kompozisyonu onu Dorik biçimli sütunlarla aynı boyda, başı sütunun baştabanına değdi degecekken elindeki kitaba doğru eğilmiş hâlde çerçevelemiş. Orada, İtalya'daki o Yunan tapınağına aitmiş ve ona yanlılıkla bereket tanrıçası Ceres rolü atfedilmiş gibi duruyor. Ancak fotoğrafa bakarak *

Fotoğraf için: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/martha-gellhorn-paestum-italy> (y. n.)

hem öznenin, hem de fotoğrafçının mekânın aslında bilgelik tanrıçasının tapınağı olduğunu bildiklerini anlamak mümkün. Bir zamanlar *Poseidonya*, yani “deniz kenarındaki şehir” olarak bilinen Paestum’da gri gözlü Athena, gri pantolonlu Gellhorn’a dönüşmüş. Gellhorn duraksıyor fakat okuduklarından ya da rasgele bir düşünceden, bilinmeyen bir dürtüden dolayı harekete geçmesi an meselesi. Kim bilir hangi yöne?

Güneşin altında gözlerini kısarak dikkatle seyahat rehberini incelemeye devam ediyor, eğer bu bir rehberse tabii. Fakat o yurtdışına çıkmış sorumluluk sahibi Amerikalı bir turist değil: Meşhur savaş muhabiri, daimi ev kurucusu, daimi evsiz, romancı, kaçak, dul, atılgan ve küstah haberci, yurtdışında bir hudutsuz Martha Gellhorn’dur.

Gellhorn ve Capa, Ravello’dan Capa’nın çalıştığı John Huston’ın *Beat the Devil* (*Sarışın Şeytan*) filminin setinden yola çıkıp İtalya’nın güneyine doğru inmişti. 1953 yılında aylardan Nisan; Gellhorn kışın acı soğuğunu oğlu Sandy ile birlikte Roma’nın yakınındaki İtalyan çiftlik evinde geçirmiş. O ve Capa 1937 yılında İspanya’da tanıştıkları günden beri arkadaşlar. Fotoğraf sanatçısı Capa, Amiral Horty’dan kaçarak Berlin’e, ardından da Hitler’den kaçıp Paris’e gitmiş ve böylece iki defa mülteci olmuş, kendine kulağa Amerikalı bir film starı gibi gelen Robert Capa ismini vermiş havalı bir Macar (gerçek ismi Endre Friedmann). Yetmiş yıl sonra Susan Sontag, “İspanya İç Savaşı’ndan haberdar olan herkes Capa’nın simgeleşmiş fotoğrafını hatırlar; beyaz gömleğinin kollarını sıvamış, bir tepeliğin üzerinde gerisin geri düşecekken sağ kolu arkasına doğru savrulmuş ve silahı elinden kurtulmuş; ölmek ve kendi gölgesi üstüne düşmek üzere olan bir askerin siyah beyaz grenli fotoğrafıdır bu,” diye yazacaktı.¹

Amerika'dan uzakta yaşayan bir Amerikalı olan Gellhorn, "dışlanmışlar"a uyum sağlamıştı; kendi seçimiyle yalnız olduğunu biliyordu ancak böyle bir seçim şansı olmayanlara, sürgünlere, tecrit edilmiş, marjinalleştirilmişlere yakınlık duyuyordu; mahrumiyet yüzünden kendilerine yabancılaşmış Amerikalılar ile röportajlar yapıp Birleşik Devletler'de Büyük Buhran'ın sebep olduğu yıkımı belgeleyerek başladı işe. Çocukken St Louis, Missouri'de aldığı eğitim geleneksel ve toplumsal farkındalık kazandırıcıydı. Nispeten varlıklı bir aileden geliyordu; babası doktor (St Louis'de kadın hastalıkları ve doğum uzmanıydı), annesi ise bir süfrajette ve aktivistti; Washington'da verdiği mücadeleler ve Eleanor Roosevelt'in arkadaşı olarak tanınıyordu. Genç Martha'nın zihninde ergenlik çağına dek hiç yer etmemişse de, ebeveynlerinden ikisi de yarı-Yahudiydi. Gellhorn'un biyografisini yazan Caroline Moorehead, onun "yobazlık ve ırksal saygısızlıklar konusundaki baskılanmış farkındalığının ileriki yıllarda duygularının yoğunlaşmasına sebep olduğu" tahmininde bulunur.²

İspanya'da tanıştıklarında Capa yirmi beş, Gellhorn ise otuz yaşındaydı. Kendine Amerikalı süsü veren Avrupalı Yahudi ve Avrupa hakkında bir şeyler öğrenmeye gelmiş Amerikalı Yahudi; yalnızca tarihi belgelemekle değil, olağanüstü durumlar içindeki insanların portrelerini yakalamakla da ilgilenen bu ikili doğal olarak birbirlerine *simpatico* gelmişti. Dünyayı yönetmeye çalışan zalim adamlar, insanları evlerinden edip oradan oraya sürükleyerek birbirlerinin hayatlarına sokan savaşlar başlattıkları için birbirlerine ve daha pek çok insana rastladıklarını biliyorlardı. Capa'nın fotoğraflarında Gellhorn'un ise yaptığı haberlerde tarihî bir olay içinde bireyi öne çıkarma şekillerine bakıldığında ikisinin de ileride birlikte geliştirecekleri kilit bir üsluba yöneldikleri açıktı ve tarihi ve savaşı anla-

tan bu yeni üslup yüzyılın geri kalanında standardı oluşturacaktı. Özellikle Gellhorn, gördüklerini başka bir şeye dönüştürmek için hayatı boyunca uğraşacaktı. Yazmak ona tanıklık ettiklerinin travmasını sindirmesi için yardımcı oldu; bunun hakkında “Zihin ve ruhun boşaltımı: Sonsuza dek kurtulmak gereken şeyler var,” demişti.³

Ancak yaptığı haberler bunu gerçekleştirmenin yollarından yalnızca biri olacaktı; roman yazmak ise bir başkası. Capa, insanların ondan istedikleri bu olmasa da renkli fotoğraf çekmekte ısrar edecekti. Gellhorn da ona ödüller ve övgüler kazandıran meslek gazetecilik olsa da romanlarını yazmaya devam edecekti. Hem gerçek hem de kurmaca, vazgeçilmez görme biçimleriydi.

+

Capa, İspanya'ya 1936'da, Barcelona sokaklarını Rolleiflex makinesi ile arşınlayarak, gördüğü insanlar üzerinde savaşın etkisini kaydeden sevgilisi Gerda Taro ile gelmişti. Gellhorn'un İspanya'ya varışından birkaç ay sonra Taro, bir kaza sonucu Cumhuriyetçi tanklarından birinin altında kalarak can verdi. Belki de Gellhorn, Taro'dan ilham almıştı. Şehrin tam orta yerinde cephe hattı boyunca yürüyebileceğiniz Madrid'den haber yapan Gellhorn, kuşatma altındaki başkentte yaptığı yürüyüşler hakkında yazıyor, savaşın şehir ve orada yaşayan insanlar üzerindeki etkilerini detaylandırarak kayıt altına alıyordu. İnsanların o şartlar altında nasıl yaşadıklarını, tüm bunların sebep olduğu hisleri, neler yaptıklarını ve her şeyle nasıl baş ettiklerini bilmek istiyordu.

Daha sonra savaş muhabirliğini “dayanışma hareketi” olarak tanımlayacaktı. Ancak bu yerlere gidebilmek için, kendini sık sık ev hayatından sıyırması gerekiyordu; önce ailesinden, daha sonra

kocasından ve en sonunda oğlundan. Tek bir yerde asla uzun süre kalamasa da kendine evler yapmak için defalarca uğraşmış ve her seferinde onları terk etmişti, İtalya’da evlat edindiği ve sık sık arkadaşlarının, dadıların ya da çeşitli bakıcıların ellerine bıraktığı Sandy gibi. Neticede yedi farklı ülkede on bir defa ev kurmuş, kimini almış ya da kiralamış, bazılarını ise kendisi inşa etmişti. Bu yuva kurma çabaları tüm o seyahatler göz önüne alındığında garip kaçıyordu, uçuşlar arasında dönebileceği güvenli bir yuvaya ihtiyaç duyuyor gibiydi. Ancak bu aynı zamanda Gellhorn’un iki yöne de –eve ve dışarıya– duyduğu güçlü çekime işaret ediyordu. Hayatı boyunca dünyanın uçsuz bucaksızlığıyla ve onun muhteşem, karşı konulmaz vaatleriyle uğraşacaktı. “Dünyada ne çok yer var. Buna hem şaşıyorum hem de deli oluyorum. Sevdiğim şeyden kaçma dürtüsü artık anlıyormuş gibi yapamadığım bir tür sadistlik.”⁴

Seyahat ve flanözlüğü aynı dürtünün uzantıları olarak görüyordu: Victoria Glendinning’e, “Flanözlük yalnızlık kadar ezlemdir: zihnin harcı ancak bu şekilde gelişmeye devam edebilir,” demişti.⁵ “Fransızcadaki en harika fiil,” dediği kelime için kendi tanımını yapmıştı: “Oturarak veya yürüyerek gerçekleştirilen bir meşguliyet ihtiyacı.”⁶ Gellhorn bizim flanöre atfettiğimiz bağlantısız ve tek başına imaja doğrudan ters düşmüş, kelimeyi belli bir amaca, bir ifşata, gördüklerini kaydetme ve paylaşmaya yönelme olarak yeniden tanımlamıştı. Savaş ve acıyla karşı karşıya kalmış biri olarak öylece dikilip olan biteni izlemesi mümkün değildi. Onun yerine, “pek fazla seçim şansınızın olmadığı, ancak yalnızlığınızın pek çok eşlikçisinin olduğu o ıstırap havuzuna dalıverme”yi tercih etti.⁷ İstırapı görünür kılmaya dair adanmışlığında, Gellhorn flanözlüğü tanıklığa çevirdi.

Moorehead’e göre Gellhorn, “aşk ve özgürlük, toplum ve yalnızlık, dışadönüklük ve içedönüklük arasında bir denge arayarak

boşa kürek çekmiş ve Amerikalılara özgü bir biçimde yol ile ev arasındaki kararsızlığında sıkışıp kalmıştı.”⁸ Yuva kurmaktan da içinde Hemingway ya da Sandy olsa dahi onu terk etmekten de kendini alamıyordu. Evlenip çoluk çocuğa karışmaktan bahsederken kullandığımız kelime gezginliğe ne kadar da ters düşüyor: “Durulduğumuzu” söylüyoruz, doğal bir dirençle karşılaşınca, geçici olarak karıştırılmış bir gölcüğün dibine zamanla çöken kum ve çamur gibi, zaman içinde yavaşlamış ve durulmuş gibi. Özgür bir kadın ve bir aylak olmak ile yalnızlık ve “durulmak” arasında mutlu hissedilebilecek bir orta yol var mıdır? Aşırı uçlar arasında gidip gelen Gellhorn için yoktu. Ürettiği tanıklık, orta yol bulmaya olan isteksizliğinden doğmuştu.



Bir savaş muhabiri olarak görev yaptığı yaşantısı boyunca Gellhorn, kendini kanın aktığı, pislik ve umutsuzluğun çoğaldığı yerlerde tehlikeye atmaktan çekinmedi. Bir yerde bir hikâye varsa haberini yapması gerekiyordu; bu yolda (daha sonra hatırladığı kadarıyla) İspanya, Finlandiya, Çin; II. Dünya Savaşı sırasında İngiltere, İtalya, Fransa ve Almanya; Cava Adası, İsrail, Vietnam’a gitti.⁹ II. Dünya Savaşı’nda müttefiklerin Fransa’ya asker çıkardığı sırada, kadın gazetecilerin girişi yasaklandığı için ABD ordusu tarafından akredite edilememesi üzerine hemşire kılığına girip bir gemide kaçak yolculuk etmişti. (Yolculuğun sonunda yakalanmış, tutuklanmış, ordu tarafından azarlanmış ve Fransa’ya girişi engellenmişti.) Hemingway, Gellhorn’un bu denli korkusuz oluşuna bayılıyor ancak aralarındaki çekişmeden ötürü öfke duyuyor ve onu evde görmeyi özlüyordu. 1944 yılında Gellhorn’un İtalya’da

bulunduğu cepheye bir telgraf göndermişti: “SEN BİR SAVAŞ MUHABİRİ MİSİN, YOKSA YATAĞIMDAKİ KARIM MI?”

O dönemler, yolculuğa çıkma cesaretini gösteren kadınların altın çağıydı ve Rebecca West, Emily Hahn, Olivia Manning, Gertrude Bell, Jane Bowles, Freya Stark, Dorothy Carrington ve Alexandra David-Neel’in “gezi yazıları” olarak adlandırılan şeyden çok daha farklı olan ve onun anlattığından çok daha fazlasını anlatan hikâyelerinden oluşan gezi günlükleri kitapçıları dolduruyordu. Gellhorn da “dünyayı ve içindekileri” daha fazla görme arzusuyla dolu, seyahat eden, başa çıkılmaz, yaratıcı kadınlardan biriydi. Bu kadınların pek çoğu resmî sebeplerden ötürü yurtdışına gönderilmiş kocalarının izinde ya da onlarla birlikte seyahat ediyordu. Oysa Gellhorn çoğunlukla kocasından daha gözüpekti; Çin’e gitmek istediğinde Hemingway’i sürükleyerek götürmek zorunda kalmıştı. İkinci Çin-Japon savaşını kendi gözleriyle görmek istiyordu. Hemingway ise Küba’da mutluydu. Çin’e gitmemek için haklı sebepleri olduğunu söyleyerek Gellhorn’a karşı çıkmıştı; örneğin, amcası orada sağlık görevlisi bir misyoner olarak görev yapmış ve bir olay sırasında at üstündeyken kendi apandistini çıkarmaya zorlanmıştı. Somerset Maugham ve Fu Manchu okuyarak geçirdiği ergenliği ve Çin’in dindarlaştırılması için katkıda bulunmaya zorlanmış olmak, –normalde her türlü maceraya atılmaya hevesli olan– Hemingway’de güçlü bir tiksinti yaratmıştı. Ancak yine de, 1951 yılının Şubat ayında, yol üzerinde Hawaii’ye uğrayıp balayını orada geçirdikten sonra, Çin’e ayak bastılar. O dönemde deneyimli bir savaş muhabiri olan Gellhorn, Çin’de yaşamı her yönüyle öğrenmek istiyordu: “Esrarkeş kahvehaneleri, genelevler, dans salonları, mikado salonları, pazarlar, fabrikalar, ceza mahkemeleri: Bunlar benim toplumu seyrederken her zaman gittiğim yerlerdi.” Aylar

sonra elleri Çin’de kaptığı bir hastalıktan ötürü yaralarla kaplanınca onlara iğrenç kokulu bir pomat sürüp kocaman makinist eldivenleri giymek zorunda kaldığında Hemingway kılını bile kıpırdatmamıştı: “Çin’e gitmeyi kim istedi?” Gellhorn yıllar sonra o seyahate dair yazdığı makalede Hemingway’den “Unwilling Companion” ya da “U. C.” (Gönülsüz Refakatçi) diye bahsedecekti. Boşanmalarının ardından ondan sadece bu yazısında bahsetmişti.

Fakat Gellhorn’a İspanya’ya gitmek için ilham veren kişi Hemingway’di. John Dos Passos, Lillian Hellmann ve Archibald MacLeish ile birlikte, İspanya’da süren savaşa ilgili Joris Ivens tarafından çekilecek bir belgesel için finansman yaratabilmek üzere Contemporary History [Çağdaş Tarih] isimli bir şirket kuruyordu. İspanya faşizm ve totaliterliğe karşı savaşta ön saflarda yer alıyordu ve Gellhorn’un giderek inandığı üzere, “1912’deki Balkanlar” gibi, küresele dönebilecek bir savaşın her an patlak verebileceği sorunlu bir bölgeydi. Gellhorn, Franco’nun yeni düzene direnen gerici isyanını bastırmaya çalışan Cumhuriyet güçlerinin yanında yer aldığını açıkça söylüyordu. Ancak hayatının büyük bölümünde savaşa karşı durmuş ve herhangi bir grubu çatışırken görmeye merak duymamıştı. 1959 yılında yayımlanan ve savaş yazılarını topladığı kitabı *In The Face of War*’da [Savaş Karşısında], 1934 yılında Berlin’de bir grup genç Nazi ile buluşup onları Sosyalistler olarak anlamaya, o dönem pek çok insanın yaptığı gibi Alman tarafına empatiyle yaklaşmaya çalıştığından bahseder. “Ben bir barış yanlısıydım,” yazar, “ve bu, gözlerimi kullanma kuralımla çatışıyordu.”¹⁰ Her ne pahasına olursa olsun barışın sağlanması fikri gözünü kör etmişti. Fakat yalnızca iki yıl sonra gözleri eskisi gibi görmeye başladı ve İspanya’ya doğru yola çıktı. Bir arkadaşına yazdığı mektupta, “Erkeklerle savaşa giriyorum,” diyordu.

New York'ta *Collier's* dergisi editörü, onu derginin özel muhabiri olarak görevlendirdiklerine dair bir mektup vermişti. Ne var ki o kendini yabancı bir muhabir olarak görmüyordu; daha ziyade, bir gazeteci olarak birkaç iş yapmış bir romancıydı (1934 yılında yazdığı ve sonraki yıllarda onu utandırmış *What Mad Pursuit* isimli bir romanı vardı). Fransa'dan geçerek, kendini bir sırt çantası ve cebinde elli dolarla İspanya'da buldu.

1937 yılının Mart ayında Madrid'e vardığında şehir "soğuk, kocaman ve kapkaranlık, sokaklar ise sessiz ve mermi çukurları yüzünden oldukça tehlikeliydi"; oraya bir savaşın, ancak şehrin sokaklarında sürüp giden bir savaşın tam ortasında vardığı aşikârdı. Şehrin üç tarafında tepelere karargâh kurmuş isyancı güçlerden günde birkaç defa bomba yağıyordu. "Tanımlayamayacağım bir histi bu; tüm şehir karanlıkta bekleyen bir savaş alanıydı. Bu hisse kesinlikle korku ve cesaret de dahildi. Dikkatle yürümenize ve kulaklarınızı dört açmanıza sebep oluyordu."¹¹ Günlük yaşam ve katliamın yan yanallığındaki gerçeküstülüğün altını çizmek istercesine, üniversitenin yanından kalkan tramvayla cepheye gidilebildiğini söylüyordu. Erkek muhabirlerin ("yapması gereken ciddi işleri olan deneyimli adamlar"a saygıda kusur etmeyerek) peşine düşüyor ve etrafta gezinmek için onların ulaşım kartlarını kullanıyordu. "Biraz İspanyolca ve savaşa dair birkaç şey" öğrenmiş ve yaralılarla zaman geçirmişti. Ayrıca o ilk birkaç hafta boyunca Hemingway ile bir ilişkiye başlamak ve sonraki yıllarda birlikte savaşa dair *Love Goes to Press* (1946) isimli bir oyun kaleme alacağı bir başka Amerikalı savaş muhabiri Virginia Cowles ile arkadaşlık etmekle meşguldü.

Ancak kısa zaman içinde, "gazeteci bir arkadaşı" (Hemingway) ona davaya (*causa*'ya) katkıda bulunmak için yazılarını kullanmasını önerdi. Geçmişe dönüp bakıldığında Gellhorn'un yeteneği

biz okurları için oldukça açık olabilir, ancak gençlere özgü cesaret gösterilerine rağmen Gellhorn kendini herhangi bir konuda uzman olarak görmüyordu; ne gazetecilikte, ne romancılıkta ne de kilit oyuncularla bir araya gelmesi için gereken referansların hiçbirine sahip olmadığı İspanya politikasında. Yıllar sonra geriye dönüp baktığında, “Savaşla ilgili ne yazacaktım,” diye sorar, “ne biliyordum ve bunları kim için yazacaktım? Her şeyden önce, bir hikâye neden oluşur? Birinin oturup bir makale yazabilmesi için önce muazzam ve kesinlik kazanmış bir şeyin meydana gelmesi gerekmez miydi?” Ancak gazeteci arkadaşı ona Madrid hakkında yazabileceğini söyledi. “Bu neden birinin ilgisini çeksin ki, diye sordum. Gündelik hayattı bu. O ise, herkesin gündelik hayatının böyle olmadığına dikkat çekti.”¹²

Collier's'e gönderdiği ilk yazının kabul edilmeyeceğini düşünür fakat kabul edilir. Yazıları alışveriş, savaş zamanında tiyatrolar, opera ve artık hastane olarak kullanılan kibar evler üzerine gözlemlerle, kuşatma altında bir şehrin portresi olarak başlar. Ardından bakışlarını bombalardan sonra evlerin nasıl görüldüğüne, hastanelerdeki ağır yaralı ve açlıktan ölmek üzere olan çocuklara, siperlerdeki kokuya, size doğru gelen bir bombanın o keskin sesine, bombanın düşmesini “sokaktaki kaldırım taşlarından yükselenlerle gittikçe daha da tozlu bir hâle gelen” odada tek başına beklerken hissedilenlere çevirir.¹³ Şehir içeri dolarken, onun da “yol boyunca nefes almaya çalışarak” sokağa çıkması gerekir. “Nefesi yalnızca boğazınıza kadar tamamen içinize çekmeden, garip bir şekilde almaktan başka çareniz kalmaz.” Bu garip şehirde sokak, toz hâline gelmiş kaldırım taşı şeklinde ciğerlere dolar.

İspanya İç Savaşı'na dair birkaç makalenin ardından *Collier's* Gellhorn'un ismini dergi künyesine ekler. Gellhorn bir yazı dizisi

boyunca savaşın şehir ve sakinleri üzerindeki etkilerini detaylandırarak, kuşatma altındaki şehirdeki günlük yürüyüşlerini anlatır. Yolun az ötesinde bir savaşın sürüp gittiğini anlamamanın ne kadar garip olduğunu, “en yakın (otelden on, on beş blok ötedeki yağmurlu günlerde kan dolaşımını hızlandıran sıkı bir yürüyüş) cepheyi ziyarete gittiğinde” vaktini nasıl geçirdiğini ve “Üniversite ile Usera ilçesine, Oeste Parkı’na, şehrin bir parçası hâline gelen ve çok iyi bilinen siperlere yaptığı gezintileri” ve “ne kadar sık yaparsan yap, bir dedektif hikâyesi ya da Byron’ın hayatını okuduğun, gramofondan müzik dinlediğin ya da arkadaşlarıyla sohbet ettiğin odandan çıkıp, kolayca savaşa yürüyebiliyor olmak”tan duyduğu şaşkınlığı anlatır.¹⁴

İnsanların öylece bir sonraki bombardımanı ya da ona benzer başka bir şeyin gerçekleşmesini sessizce beklediklerini yazar. Halk, “kapı aralıklarında ya da bir meydanın etrafında sabırla dikilirken, ansızın bir bomba iner ve granit taşından bir çeşme havaya uçar-ken, gümüş lidit duman aheste aheste süzülür.”¹⁵ Bir adam evin girişinde diğerleriyle birlikte beklemeye daha fazla dayanamaz ve bombardımanın sona erdiğini düşündüğünü, her halükârda gitmesi gerektiğini söyler. “Yapmam gereken işler var. Ben önemli bir adamım. Vaktimi bombaları bekleyerek geçiremem. Salud,’ dedi ve sakince çıkıp, sokağı ağır adımlarla geçti. Adamın bu kararı diğerlerinin de hareketlenmesine ve bombalanmış, kocaman yuvarlak çukurlarla çiçek bozuğu olmuş, kırık taşlar ve camlarla pislenmiş meydanda gezinmeye başlamalarına yol açtı. Kolunda sepetiyle yaşlı bir kadın hızlı adımlarla yan sokağa girdi. Köşeden kol kola girmiş, şarkı söyleyen iki çocuk çıktı.” Burada okura, kendine ya da Madridlilere seslenerek şöyle der Gellhorn: “Sonsuza dek bekleyemezsiniz; tüm gün tedbirli davranamazdınız.”¹⁶ Onların

–üçüncü çoğul şahısa dönüş, tarafsız ama yine de vurgulu betimlemelere dönüş– “araya bir yağmur fırtınasından başka bir şey girmemiş gibi, günlük sıradan işlerine” geri dönmeleri gerekiyordu. Gellhorn şehirde kimin nerede olduğuna, insanların hayatlarında ne gibi aksamalar yaşandığına ve devam eden bombardımanlara nasıl tepki verdiklerine dikkat kesilerek yürür. Sabah kafede gazetelerini okuyup kahvelerini içen üç adam öldürülür, ancak öğlen vakti geldiğinde müşteriler çoktan geri dönmüştür. Madrid’de iki cephe arasındaki sahipsiz topraklarda yer alan barlar, kaldırımlarda ölü hayvanlar ve “çapraz çizgiler çizen insan kanı” varken dahi günün sonunda tıklım tıklım dolmaktadır.¹⁷ Kadınlar akşam yemeği için alışveriş yapmak uğruna bombardımana meydan okur. Ve dışarıda patlamalar sürerken bir ayakkabı dükkânının içinde satış görevlisi, sandalet deneyen kızlara sakın bir sesle vitrin camının kırılma ihtimaline karşılık mağazanın arka tarafına geçmelerini önerir.

Bu örneğin ardından, Gellhorn’un okurlarına yaşanan çatışmanın sebep olduğu gerçek trajediyi aktardığı paragraf gelir.

Omuzlarında şalıyla, korku içindeki cılız bir oğlan çocuğunun elinden tutmuş yaşlı bir kadın meydanın orta yerine doğru koşturur. Ne düşündüğünü bilirsiniz: Çocuğu eve götürmesi gerektiğini düşünür, kendi evinizde, bildiğiniz eşyalarla birlikte her zaman daha güvendesinizdir. Nedense kendi oturma odanızda otururken öldürülebileceğinize inanmazsınız, aklınızdan bile geçirmezsiniz bunu. Kadın bir sonraki bomba isabet ettiği sırada meydanın tam ortasındadır.

Bombadan ufak, sıcak ve oldukça keskin, burguya dönmüş bir çelik parçası fırlayıp, küçük çocuğun boğazına

saplanıverir. Yaşlı kadın ölü çocuğun elini tutup, aval aval ona bakmayı sürdürür ve ağzını açamazken erkekler çocuğu taşımak üzere ona doğru koşturur. Meydanın sol köşesinde devasa bir levha göze çarpmaktadır: Madrid'den uzaklaşın.¹⁸

Bu paragraf Gellhorn'un derin empati yeteneğinin, kendini bakmaya ve kaydetmeye dair gönüllü ve hatta zorunlu hissettiğinin göstergesidir. Ancak bu korkunç gözlemden, savaşa dair belki de önemli bir gerçek çıkarılabilir. Evde de, herhangi bir yerdeki kadar kolay öldürülebilirsiniz; evde, eşyalarınızın arasında, her ne kadar öyle olduğunuzu düşünmek tatlı gelse de —eski kocaya atıf yapılıyor— tanımadığınız bir dünyada olduğunuzdan daha güvende değilsiniz. Ev fikrinde bir nebze teselli arıyoruz. Ama ev sizin aleyhinize de kullanılabilir.

Gellhorn dilediği gibi gidip gelme özgürlüğünün peşinden koşarken ailesini ABD'de bırakmıştı ancak kendini onu kılıçbalıklarından biri gibi oltaya getirmeye çalışan bir kocayla baş başa buldu. Küba'da bir ev aldılar ve evin sorumlulukları Gellhorn'u çaresizliğe sürükledi. Eleanor Roosevelt'e, "İçimi bir kasvet sardı," diye yazdı. "Artık malım mülküm olduğunu düşündükçe (ki hayatım boyunca bundan korktum ve kaçtım) kapana kısıldığımı hissetmeye başladım ve Tanrı aşkına, bu yerle ne yapmam gerektiğini bilmiyordum. Dünyanın sonunun geldiğini, artık bir evim olduğunu ve bir daha tek kelime yazamayıp hayatımın geri kalanını hizmetçilere banyonun fayanslarını ovmalarını ve tuvalet kâğıdı getirmelerini söyleyerek geçireceğimi sandım."¹⁹

Bir süre sonra evin keyifli yanlarını görmeye, "güneşin parke zeminin ve geniş, sade, temiz ve boş evin koridorlarının üzerinde

sessizce uzanışını” fark etmeye ve “kendini yeniden huzurlu ve güvende” hissetmeye başladı.²⁰ “Güven” kelimesinin onun için farklı anlamları vardı; yerine göre her zamanki anlamını ya da o evde ve güvendedeyken diğerlerinin olmayışından doğan kendinden iğrenme ve suçluluk gibi hisleri taşıyabilirdi.²¹

+

Gellhorn’un “tarafsızlık saçmalığı” dediği şeye (sorumluluk sahibi bir gazetecinin tarafsız olması ve mevzuyu her açıdan nakletmesi gerektiği fikrine) tahammülü yoktu.²² Tarafsızlık sıkıcıydı, üstelik ulaşılamaz bir şeydi. O daha ziyade zamanın ve mekânın ruhunu yakalamakla ilgileniyordu. *Collier’s* için yazdığı bir makalede, “Bunun gerçekte nasıl olduğunu açıklayabilmek nasıl mümkün olacak?” diye sormuştu. “Tek söyleyebildiğiniz, ‘Bu oldu, şu oldu; o şunu yaptı; şu bunu yaptı.’ Ama bunlar Guadarrama’ya giden yolun, kuru dere yataklarının yanında büyüyen yer meşesi ve zeytin ağaçlarıyla, gökyüzüne karşı kıvrılan etkileyici dağlarıyla o pürüzsüz kahverengimsi arazinin nasıl görüldüğünü anlatmaya yetmez.”²³ Capa Gellhorn’a, “Savaşta [...] taraf tutman gerek yoksa olan bitene katlanamazsın,” demişti.²⁴ Gellhorn tek bir tarafı tutmuyordu; Madrid’de dolaştığı süre boyunca devamlı değişiyor, gittiği yerin rengini alıyordu. “Facia,” yazmıştı, “pusula ibresi gibi amaçsızca dönüp duruyor şehrin üzerinde.”²⁵ Dünyayı coğrafi terimlerle tanımlamıştı ancak tarafsız bir yön duygusuna sahip olmak imkânsızdı artık. “Karne ile verilen ekmeğini” gazeteye sarıp taşıyan bir mimarla tanıştı. “Bütün sabah enkaz tepelerinde gezip, oluklardan taşan suların üzerinden atlarken ekmeği düşürmemek için büyük çaba sarf ediyordu; ekmeği eve, iki küçük çocuğuna

götürmesi gerekiyordu ve ölümün, yıkımın ve diğer her şeyin kol gezdiği bu yerde, ekmek önemliydi.”²⁶ Dünyaya generaller arasında yapılan bir görüşmede neler olduğunu anlatmaktansa, bir mimar ve çocukları için bir somun ekmeğin ne denli önemli olduğunu aktarmak, bir nevi mikro-habercilikti.

+

Capa'nın Paestum'da çektiği Gellhorn fotoğrafını, renkli fotoğraflarının sergilendiği New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde görmüştüm. Her ne kadar siyah beyaz fotoğraflarıyla tanınmış olsa da Capa renkli baskıyla denemeler yapmaya 1941 yılında başlamıştı. Bu, o zamanlar için alışılmadık bir uğraştı. Renkli film pahalıydı, banyosu uzun zaman alıyor bu da onu savaş muhabirliği için kullanışsız kılıyordu; bu yüzden editörler tarafından da pek tercih edilmiyor, Capa'nın meslektaşları renkli fotoğraflara burun kıvırıyordu. Henri Cartier-Bresson, “Renkli fotoğraf mı? Bu hazmedilemez ve fotoğrafın üç boyutlu değerlerini bütünüyle yadsıyan bir durum,” demişti. Ne var ki savaşın ardından dergiler grinin pek çok tonuyla çekilmiş yıkım ve ıstırapla dolu soğuk görüntüler istememeye başladı; göz kamaştırıcı renkler istiyorlardı artık ve Capa, pek çok insanın asla ziyaret etmeyeceği, savaşın uğramadığı sihirli yerleri fotoğraflamak üzere İtalya'ya olduğu kadar İsrail'e, Budapeşte'ye, Moskova'ya, Fas'a, Fransa'ya giderek taleplere yetişmeye çalışıyordu. Sergideki fotoğraflardan bazıları 1950'lerde *Holiday* ve *Life* gibi dergilerde yayımlanmıştı ancak pek çoğu daha evvel görülmemiş fotoğraflardı. Bu renkli fotoğraflar onu meşhur eden işlerinden değildi ve hatta bu sebeple, sergi notlarında yazdığı üzere, Capa'nın “tarzı”yla alakasız olarak

nitelendirilmişlerdi. Bana kalırsa Gellhorn'un renkli fotoğrafları da kurgu eserleriydi. Victor Fleming'in (savaşın başlamasından iki hafta önce, 15 Ağustos 1939 yılında vizyona giren) müzikal filmi *Oz Büyücüsü*'nün göz alıcılığında, teknikolor tarzında bir dünya sunduğundan değil, okurların hayal kurması için bırakılmış yerleri doldurması bakımından böyleydi: Gellhorn bir mimarın savaş sırasındaki hayatından bir kesit aktarmakla kalmıyor, onun için bir hikâye yaratıyordu.

Yeteneklerini, evlendiği edebi tanrıdan evvel önemsiz gibi göstermesine rağmen hayatı onunla benzerlik gösteren kurmacanın içine akıtma ihtiyacı duyuyordu. 1943 yılında alçakgönüllülükle Hemingway'e gazeteciliğin onun için kötü olduğunu ancak kendisine iyi geldiğini yazmıştı. "Gözümü ve zihnimi beslemem için bana pek çok malzeme veriyor ve onları okumaktan çok gerçek görüntülerle beslemek gerekiyor, sadece birinci sınıf olmadıkları için değil, onların en iyi gıdası olduğu için böyle bu. Bana başka türlü asla tanışamayacağım insanlarla tanışma fırsatı veriyor ve ben onları tanımak istiyorum... Ayrıca, dolaylı olarak, şu anda dek yazdığım her şey, her kitap demek istiyorum, öncelikli olarak gazeteciliğim sayesinde yazıldı. Jane Austen ya da Brontë Kardeşler olmadığımı ve hayal kurmak için önce görmem gerektiğine göre, bu benim bir şeyi görebilmek için tek yolum."²⁷ Hemingway'le evli olan hangi romancı kendini kuşatılmış hissetmez? *Ben Austen ya da Brontë Kardeşler ya da Hemingway değilim*, diye ekleyebilirdi; ben senin için bir tehdit değilim. Ancak yine de hayal etme konusunda ısrar etti. Gellhorn için gazetecilik kurmacaya giden bir yol, hayat ile kurmaca hayat arasındaki elzem adımdı. Ve belki de, okurları açısından "doğrudan eyleme" geçme açısından kışkırtıcı olamasa da "okurlarına gördüğü yerlerin havasını aktarabilmeyi,

böylece onlar tarafından bir nebze daha kolay kavranabilmeyi”²⁸ ummuştı. Ancak kurmaca, onun için en yüksek mevkiydi.

Capa’nın renkli fotoğrafları gibi, Gellhorn’un romanları da “haber değeri taşımak” için uzun bir süre beklemek zorunda kaldı; gazetecilik, kurguda kullanacağı karakterler ve mekânlar için saha çalışması görevi görüyordu, böylece tarihin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini yansıtabilecekti. *The Trouble I’ve Seen* (1936), Büyük Buhran sırasında Roosevelt’in Federal Acil Yardım Kurumu’yla yaptığı çalışmalardan faydalanarak yazdığı, birbirine bağlanan kısa öykülerden oluşuyordu. Rachel Arons kitaba dair *New Yorker*’a, “Ryszard Kapuściński’nin edebi röportajları ya da kurmaca olmayan yazının alanına yaratıcı-yazım teknikleri getiren 1960’ların Yeni Gazetecilik anlayışından on yıllar öncesinde yazılmış da olsa *The Trouble I’ve Seen* bu gazetecilik hareketlerinin habercisi olmuştu: Bir roman gibi okunuyor, ancak gücünü Tom Wolfe’un ‘okurun bütün bunların gerçekten olduğunu bir şekilde bildiği’ habercilik avantajından alıyordu,” diye yazmıştı.²⁹ Capa ve Gellhorn için renk hayatın gerçekliğine daha yakındı, çoğumuz siyah beyazdan ziyade renkli bir dünyada yaşadığımızdan değil, renkler pırıl pırıl Kodachrome tonlarıyla daha göзалıcı bir yapaylıkta olduğundan böyleydi bu. Kurmacadan daha etkili bir gerçek yoktu.

Gellhorn ilk yıllarında zaman zaman çok ileri gitmiş ve kurmaca ile yalan arasındaki çizgiyi muğlaklaştırmıştı. 1936 yılında tanık olduğu bir linç hakkında bir makale yayımladı. Sonradan olayı kendi gözleriyle görmediği, (Eleanor Roosevelt’e anlattığı üzere) sevgilisi Bertrand de Jouvenal (Colette’in üvey oğlu ve eski sevgilisi, ama bu bambaşka bir hikâye) ile Amerika’nın güneyini dolaşırken iki farklı kişiden dinleyip bir araya getirdiği ortaya çıktı.

“Bir grup adam, bastırıp ittirerek Hyacinth’in hâlsiz, ince bedenini kendilerine çekti. Yarı yatar, yarı çömelir vaziyette arabanın tepesindeydi,” sözleriyle anlattığı günde aslında orada olmadığını uzun yıllar kimseye anlatmamıştı. Gellhorn’un kendini o sahneye yerleştirdiğine hiç şüphe yok; bir ağacın dalına halatı attıkları sırada herkesin “sineklerin vızıltısının dahi duyulabildiği” bir sessizlik içinde olduğunu not düşünüyordu. “Oradan uzaklaştım ve kustum,” diye yazıyordu.³⁰ Gellhorn, oradaymış gibi yaptığı için değil makale seçilip yeniden basıldıktan sonra linçe karşı bir kanun tasarısı hazırlayan bir komitenin karşısında tanıklık etmek üzere çağrıldığında teklifi reddetse bile gerçeği söylemediği için utanmıştı.³¹ Kanun karşısında yalancı şahitlik yapmayacaktı. Ve hayatının geri kalanını *gerçekten* orada olmaya çalışarak geçirecekti.

Yaptığını etik açıdan analiz etmek çetrefil bir iş. Tamamen tarafsız olmaları imkânsız olsa bile, gazetecilerin en azından gerçeği yazdıklarına inanıyoruz. Ancak ilk ağızdan duymak okurlar için uydurulmuş bir şeyden çok daha iç gıcıklayıcı olacaktır; *gerçekten yaşanmış* bir şeyin verdiği heyecanı sever, kurmacaların bile *gerçek bir olaya dayandırılmış* olmasını tercih ederiz. Gellhorn, linçe ilgili kısa bir öykü kaleme alsaydı, büyük ihtimalle bu cesareti gösterebildiği için yine övgüler alacaktı. Ancak olayı yaşamış gibi yazması, odağı kendi mevcutiyetinden belli belirsiz de olsa kaydırıyor. Bu anlamda Gellhorn’un işleri –yalnızca o yazı değil, doğru ya da yanlış ya da ikisinin muğlak bir birleşimi olan hepsi–röportajın kanıt olarak kullanılmasındaki rahatsız edici gerçeğe işaret ediyor. Seslerini duyuramayanlar için konuşma dürtüsü, bir açıdan da kendi sesini duyurma dürtüsüdür. Gellhorn alanında bir profesyonel, “savaşta burnu bile kanamamış bir turist” olacağını asla hayal etmediğini yazmıştı.³² Savaşın da diledikleri gibi gidip

gelme rahatlığına sahip olan turistleri, başkalarının acılarından para ve ün kazanan savaş “profesyonelleri” olduğunun düşünülmesinin rahatsız edici bir yanı var. Ancak Gellhorn, başka insanların duygu ve düşünceleri içine defalarca atar kendini, daha net bir sınır çizmesi gereken zamanlarda dahi bir şeyleri uydurabileceği noktaya gelene dek bunu tekrarlar, bize kişisel çıkarın aynı zamanda bir empati biçimi olduğunu gösterir.

İkinci Dünya Savaşı, olaylara doğrudan tanıklık etmesinin bir bedeli olacağı ve gördüklerinin onu hırpalamadan bırakmayacağı gerçeğiyle yüzleşmesini sağlamıştı. Gellhorn o savaşla ilgili üç roman yazacaktı: 1938 yılında Nazi işgali altındaki Prag’da geçen, Gellhorn’un şehirde geçirdiği zamandan ilham aldığı ve Avrupa’nın Çekoslovakya’ya sırtını döndüğü dönemde oradan haber yapan Amerikalı kadın bir haberciyi konu alan *A Stricken Field* (1940); Karayipler’de geçen, melez bir kız, onu kendi çıkarları için kullanan kocası ile kızın sevdiği ve onu kurtaracağını düşündüğü, sürgüne gönderilmiş Fransız öğretmenin başından geçenlerin anlatıldığı *Liana* (1945) ve hakkında Heather McRobie’nin *TLS*’e “Amerikan iyimserliğinin dosdoğru Avrupalı karanlığının yüzünde parçalanmasına olanak veren” diye bahsettiği *Point of No Return* (1948).³³

Dachau’da şahit olduklarını, kamplardaki insanları özgürlüklerine kavuşturan genç Amerikan Yahudisi askerin deneyimlerine dönüştürdüğü son romanı, Gellhorn’un röportajlarını kurmaca yazıları için kullanması yönünde en başarılı girişimidir. Kitabın yayımlanmasından kırk yıl sonra yazdığı son sözde, pilotun artık dönemeyecek kadar uzaklara gittiği “dönüşü olmayan o noktadan” söz etmiştir. “Saatler ve dakikalarla belirtilmiş kesin bir zaman limiti vardı. Bu limite ulaştığında pilotun uçağı geri döndürmesi gerekiyordu, aksi hâlde havada kalmak için yakıtı yetersiz kalacak

ve İngiltere'ye inecekti. Dön ya da öl.”³⁴ Gallhorn, Dachau'nun kendi “dönüşü olmayan noktası” olduğunu yazmıştır.³⁵

Kamptan 1937 yılında haberi oldu. Nazilerin toplama kamplarının en kötüsü değildi, demişti, ancak 1933 yılında açılan ilkiydi. Savaş boyunca Dachau'nun özgürlüğüne kavuştuğunu görmeyi bekledi; bu onun “kişisel savaş gayesiydi.” “Müttefiklerin askerî birlikleriyle ilerledikleri sırada Almanya'yı boydan boya otostopla geçip,” ilk Amerikalı askerlerin onu keşfinden (ve Lee Miller'in şimdi çok ünlü olan, derinden sarsıcı *Death Train* [Ölüm Treni] fotoğraflarını çekmesinden) bir hafta sonra Dachau'ya vardı. Varışının ardından Gellhorn, “insanlık durumunun, içinde yaşadığımız dünyanın değiştiğini” gördü.³⁶ Romanında, kahramanı Jacob Levy Dachau'dan ayrılır, cipine atlar ve çok yakınlarında olmasına rağmen toplama kampında hiçbir şey olmuyormuşçasına hayatlarına devam ettikleri için, yakındaki bir yoldan geçen üç Alman sivili ezer. “Biliyorlardı, umursamıyorlardı, *gülüyorlardı*.”³⁷

Jacob'ın öfke dolu bakış açısından bakıldığında masum seyirci diye bir şey yoktur. Gellhorn, Jacob'ın aracılığıyla, âşığıyla Güney'de huzur içinde dolaşmasına rağmen kendi başından geçmiş gibi anlattığı linç olayından ötürü de Amerikalıları töhmet altında bırakıyordu.



Point of No Return önemli fakat yeteri kadar ilgi görmemiş bir romanken, o kadar da başarılı bir edebiyat ürünü olmamasına rağmen *Liana*, bana kalırsa Gellhorn'un bir şeyleri çözmeye, neden tek bir yerde kalamadığını, dünyada görülecek her şeyi görmeden neden dinlenemediğini çözmeye çalıştığı metindi. *Liana* pek çok şeyle ilgi-

liydi: İmparatorluk ve savaşın herhangi bir cephesinden çok uzakta olan insanlar üzerindeki etkisi. Irk, beyazların hâkimiyeti ve kölelik mirası. Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki aşkın, özellikle ırk farklılığıyla karmaşılaştığındaki eşitsizliği. Bu roman, Gellhorn cinsiyetinden ötürü Avrupa cephesinden çıkarılmasa ve 1942 yılı baharında *Collier's* tarafından denizaltı avı görevi için Karayipler'e gönderilmese belki de yazılmayacaktı (Gellhorn bu görevde hemen işe koyulmuş, "askerî ve denizcilik taktik ve stratejileri, ağır silahlar, rütbeler ve adaların coğrafi konumları" üzerine çalışmaya başlamıştı.)³⁸ Ancak *Liana'yı* okuduğumda, Gellhorn'un aynı zamanda insanların yaşadıkları şeylerin ardından başladıkları noktaya dönemeyecek kadar değişimleri, hatta bazı durumlarda ileri bir adım dahi atamamaları üzerine derinlemesine düşündüğünü görüyorum.

Romanın merkezinde yer alan genç melez kadın, St Bonafice Adası'nın en zengin adamı olan ve onu "hanım hanımcık bir beyaz eş"e dönüştürmeye çalışıp ismini "Julie" olarak değiştirerek ona hiçbir duygu ya da düşüncesi yokmuş gibi muamele eden Marc'ın önce metresi, sonra da eşi olmak üzere ailesinden koparılmıştır. Liana, anlaşılır biçimde, geleceği önünde sonsuz ve anlamsızca uzanırken, yeni evinde acınacak hâldedir. Ailesini evinde ağırlamasına izin yoktur; ailesinin evine gittiğinde ise küçük kız kardeşleri ona prenses diye hitap ederler ki kelimenin onların dilindeki anlamı "uzak diyarlardan gelen hoş ve garip kişi" dir.³⁹ Fakat Liana lükse öylesine alışmıştır ki onlarla vakit geçirmeye katlanamaz ve "vücutlarının, yataklarının, yiyeceklerinin kokusu; eve çok yakın olan tuvaletten yayılan o ürpertici koku çöplükten gelen o çürük kokusu [...] yere kadar sızan o koku"dan rahatsızlık duyar.⁴⁰

Bir süre sonra, hiçbir yere ait hissetmez kendini. Gellhorn, Liana'nın Marc'ın idealindeki eşe dönüşmesinden bahsederken,

sanki “gerçek” Liana her zaman oradaymış, siyaha ya da beyaza boyanmaya hazır hâlde bekliyormuş gibi, “Zarafetini cila gibi her yerine yedirmiştir,” diye yazar.⁴¹ Peki kim onu, tam olarak, bu şekilde görür? “Şimdilerde konuştuğu derli toplu Fransızcaya eşlik eden o titiz ses tonu”yla, Marc’tan daha iyi bildiği sofra adabıyla Liana’yı gözlemleyen bu anlatıcı kimdir? Marc bunu kabul etmeyecektir, Liana ise –öğrendiğimiz kadarıyla– özfarkındalığı yüksek biri değildir. Bu kişi olsa olsa icat ettiği insanların özel hayatlarını gazeteci bakış açısını da işin içine katarak gözlemleyen Gellhorn’dur.

Eninde sonunda Liana, Fransa’daki savaştan kaçan okul müdürü Pierre’le gerçek aşkı tadar; Pierre savaştan korktuğu için kaçmamıştır, söylediğine göre, bir Alman ile karşılaşırsa onu kesinlikle vuracaktır ve bu yalnızca Fransızlarda rastlanabilen bir özelliktir. Marc Pierre’i Liana’ya okumayı öğretmesi için işe alır, tabii öngörülebilir sonuçlarıyla birlikte. Marc ikilinin ilişkisini ortaya çıkardığında Liana’ya evini terk etmesini söyler. Pierre ise Liana’nın ona en çok ihtiyaç duyduğu bu anda Fransa’dan ayrı kalmaya daha fazla dayanamayacağını ve onu beraberinde götürmeyeceğini söyler; bu hem onu beraberinde savaşa götürmeyeceği hem de söze dökülmese dahi yanında siyahi bir kızla birlikte dönemeyeceği anlamına gelmektedir.

Gellhorn roman boyunca hem çeşitli karakterlerin yaptıklarını geri alamamaları hem de başladıkları yere (adam için Fransa, Liana içinse ailesiyle hayatıdır bu) geri dönememeleri anlamında, “geri dönmenin” imkânsızlığını anlatan bir motif işler.⁴² Liana’nın gidebileceği bir yön yoktur, ne geri dönebilir ne de ileri gidebilir. Kimse ona yardımcı olamaz; hiç kimse onu kurtaramaz, kendisi bile. Bu kapana kısılmışlık ânında Gellhorn sorumluluk kavra-

mını devreye sokarak, bu durumda Liana'yı kendi dünyasından –biri parayla, diğeri ise aşkla– çıkarıp, geri dönmesini imkânsız kıldıkları için Marc ve Pierre'i sorumlu tutar. Onların sayesinde, “artık ne bir evi ne de akrabaları vardır.”⁴³ Onun adına karar veren erkeklerin sözlerini işittiğinde Liana kendini evinde soyguna uğramış gibi hisseder ve Pierre olmadan, soğuk bir evde bir başına gelecekle karşı karşıya kaldığında, buna tepkisi sert olur. Önce kendini “başladığı zamanki kadar fakir” kılmak için bütün eşyalarını yakar.⁴⁴ Ardından bir damarını keserek, yüzü “banyonun beyaz fayanslarının üzerinde yorgun ve gri hâlde” can verir.⁴⁵

Roman, Gellhorn'un ABD'de ve yurtdışında tanık olduğu beyazların siyahilere yansıttığı sorgusuz sualsiz güvensizliğe dair bir eleştiri niteliğindedir ve rıza olmadan yönetenleri hedef alır; savaş cephelerinden çok ama çok uzaktaki ufak bir Karayip adasında savaşın etkilerini incelerken, İmparatorluk'un gemilerle ulaşabildiği her yere kendi Avrupa merkezli hiyerarşisini ve değer sistemini götüren ve her şeye burnunu sokan güçlü milletleri üstü kapalı bir şekilde eleştirmektedir. Fakat Gellhorn tartışmaya açık birtakım açıklamalar yapar ve Liana'nın ailesine dair betimlemeleri Gellhorn'un önyargılarının tamamen farkında olmadığını düşündürür. Liana'yı bir muammaymış gibi yazan odur. Damarını kestikten sonra her şeyi geri almak istediği, kanamayı durdurmaya çalıştığı intiharı bile acımasıdır. Her şeyi çabucak geri almak ister ve pişmanlık içinde ölür. Bu sonda bir duygu tezatlığı vardır; Liana'yı yalnızca hayatındaki erkeklerin değil, annesinin ve içine doğduğu sömürgeci dünyanın hırsının da değil, kendi kendinin kurbanı olarak görmeye teşvik ediliriz. Liana, içinde yaşadığı kültürün vahşetini nihayetinde kendine zarar vererek, artık beyaz kadınların giydikleri kıyafetlerin içine sıkışmak ye-

rine mükemmel yatak odası ve banyosunun her yerine saçılmış kendi bedenine yöneltir.

Romanın sonunda Pierre, Fransa'ya doğru hızla yol alır, dalgardan gelen su serpintisi Liana'nın bir önceki bölümde fışkıran kanının hüznü bir yankısı gibi teknenin yanına vururken, Pierre vatanına dair kafasındaki imgeyi bir mantra gibi tekrarlayıp durur; hayatını ve onun temsil ettiği her şeyi yolunda feda etmeye hazırdır; *dignité et les droits de l'homme*.^{*46} *Et la femme?*^{**} diye dokundurur Gellhorn. *Et les noirs?*^{***} Peki ya Fransa aşkına, hiçbir şeye itiraz edemedikleri bir sistem tarafından yerle bir edilmişler? Bu küresel farkındalık, "yerinden edilmiş insanların bir eve sahip olma ve orada yaşayabilme, dünyanın bir parçası olma ve bir kimliğe, bir yere ve güvenliğe sahip olma mücadelesi verdikleri bir dönemde" yazılan kitabın ağırlık merkezini oluşturur.⁴⁷ Fakat roman 1944 yılında baskıya gönderildiğinde savaşın nasıl sonlanacağı ve o dünyanın nasıl inşa edileceği konusunda kimlerin söz hakkının olacağı henüz belli değildir.

+

Gellhorn 1943 yılı Eylül'ünde nihayet Avrupa'yı terk etti ve İngiltere'ye giden bir tekneyi yakalamadan evvel New York'ta biraz vakit geçirdi. Hemingway'e aynı yılın Aralık ayında yazdığı mektupta yalvarmış, neden seyahat etmesi gerektiğini anlamasına yardımcı olmaya çalışmıştı. "Ben de yaptığım şeye inanıyorum

(Fr.) Erkeğin onuru ve hakları. (y. n.)

(Fr.) Ya kadınların? (y. n.)

*** (Fr.) Ya siyahların? (y. n.)

ve bu yıllarda olanların pek çoğunu anlamayı ve görmeyi atladığım için pişmanlık duyuyorum ve eğer tüm bunları yaşamadan geri dönseydim bir işine yaramazdım... Arazinin etrafını devasa bir taş duvarla kapatıp içinde otursaydım beni istemezdin... Yaşadığım sürece hiçbir zaman yeteri kadar görmüş olmayacağım.”⁴⁸ Oldukça ikna edici olduğu görülüyor: Önceleri Küba’da, savaştan uzakta kalmak istediğini açıklayan Hemingway, bir süre sonra Normandiya Çıkarması’nı görmek üzere Avrupa’ya gitmeye karar verdi. *Collier’s*’in başmuhabiri olarak oraya gitti. Gellhorn onu asla affetmedi. Savaşın sona ermesinden bir yıl sonra, 1945’te ayrıldılar ve ardından *Liana* yayımlandı. Hayatının geri kalanında Hemingway’in adını anacak kadar dikkatsiz ya da meraklı herkesi kabaca yok sayacaktı.

Böylesine sınırlayıcı bulduğu şey evlilik müessesesi miydi yoksa Hemingway’le evli olmak mıydı? İkinciye düşünmeye meyilliyim. Sonuçta sebep edebi çekişme değildi; ona kafa tutacak kadar cesaretliydi. Ondandır çok, dolaşım hakkıyla alakalı bir şeydi. “Bildiğim en güçlü büyü yer isimleriydi,” yazar Gellhorn biyografisi *Travels With Myself and Another*’da [Kendimle ve Bir Başkasıyla Seyahatler]. Deborah Levy, George Orwell’in 1946 yılında kaleme aldığı *Why I Write*’ına (*Neden Yazıyorum*) cevaben yazdığı kitap uzunluğundaki denemesi *Things I Don’t Want to Know*’da [Bilmek İstemediğim Şeyler], hayatındaki bir kriz ânından, “hayatın zor olduğu ve etrafımdakilerle savaş hâlinde olduğum ve nereye gideceğimi bilemediğim” dediği bir dönemden ve ardından, yazının sonunda tek ihtiyacının portatif daktilosunun fişini takacak bir priz olduğunu anlayarak Mayorka’ya doğru yola çıktığından bahseder. Levy yazısını “Bir yazar için kendine ait bir odadan daha kullanışlı olan bir şey varsa o da uzatma kablosu ve Avrupa, Asya

ve Afrika için çeşitli adaptörlerdir,” diyerek noktalar.⁴⁹ Aynı tanıdık topraklarda tekrarlanan uzun vadeli ilişki nasıl olur da yeni bir yerle karşılaşmanın verdiği o sonsuz yenilenebilir *ürperti* ile rekabet edebilir? Gellhorn’un en besleyici ilişkisi işiyle olandı ancak iş, bir şeylerin gerçekleşebileceği evin de rolünü üstlenmişti. “Kimseyi tanımadığım yabancı yerlerde geçici olarak eşyalı evlerde kalıyor ve daktilomla ortak bir hayata dalıyorum.” Bu, zor kazanılan bir hak.

Gellhorn, yaşamının son yirmi otuz yılını Londra’da geçirdi; yuva kurmak için onca çabanın ardından, Londra hakkında nihayet doğru bir hisse kapıldığından değil, daha çok şehrin ona nihayet yeterli gelmesinden ötürü burayı seçmişti. Herhangi bir yere gitmek için ideal şehirdi: Tüm uçuş planları ya da her halükârda pek çoğu Heathrow’dan geçiyordu. 1998’de, benim ilk kez Paris’e gidişimden bir yıl önce hayatını kaybetti. Seksen dokuz yaşındaydı ancak ölümü doğal yollarla olmadı. Kanserin çeşitli türleriyle boğuştu ve kısmi körlük yaşarken intihar etti. Ne zaman ve nasıl “ayrılacağına” kendisi karar verdi. Ölüm de en nihayetinde gidecek herhangi başka bir yermiş gibi.

ywa

NEW YORK

DÖNÜŞ

Eğer yanına alıp götüremiyorsan, köklerinin ne yararı var ki?

— Gertrude Stein

Genç bir kız, bir otel odasında, şehirde –başka bir deyişle New York şehrinde– ilk gecesinde klima tarafından buzdan bir mağarayı andıracak noktaya gelene dek soğutulmuş odada battaniyelere sarınmış oturuyor. Kötü öksürüyor ve ateşi var ancak resepsiyonu arayıp klimayı kapatacak birini çağırmak için fazla ürkek. Gönderdikleri kişiye ne kadar bahşış vermesi gerekir acaba? Komiye az ya da daha da kötüsü fazla bahşış verip saf görünmektenense donmayı tercih ediyor. Joan Didion, yıllar sonra yazdığı bir denemede New York'ta geçirdiği ilk geceyi anımsarken, “Bir insan hiç bu kadar toy oldu mu acaba?” diye sorar.

Sekiz yıl sonra genç kız bir kadına dönüşmüş ve *Big Apple*, tazeliğini çoktan kaybetmiştir. Didion, gözden yitmeye başlamış gençliğin daralan seçenekleriyle kısıtlanmayacağı California'nın batısına geri döner. New York'a bir ağıt niteliği taşıyan “Goodbye to All That” [Hepsine Elveda], denemelerini topladığı *Slouching*

Towards Bethlehem'de (1968) "Seven Places of Mind" [Zihnin Yedi Yeri] isimli bölümün sonunda yer alır. Didion bu denemeyi Sacramento, Hawaii ve Newport'a dair yazdıklarının sonuna koyarak New York'un başka yerlerin objektifinden en sık bakılan yer olduğunu ima eder.

İnsanlar New York'un temsil ettiği şeylere kapılıp dünyanın dört bir yanından gelip buraya yerleşirler: iş, başarı, özgürlük, kabul görme, ihtişam. Bana yorgun, fakir, hırslı, kararlılarını ver. Başka bir yerden ulaşılması şehrin gücünü artırıyor. Bir fikir olarak "New York"un milyonlarca pencere gözüyle filtrelenmiş hayallerden oluşan bir şehir olduğuna dair pek çok görüş var.

Buna rağmen, özellikle de artık orada yaşamadığım için, New York'la ilişkimde bir uzlaşmaya varmam zor. Annenizin yüzünü görmek, *gerçekten* görmek kadar zor. Fazla tanıdık; tanımadığınız bir zamanın hiç olmadığı ve tarafsız bir gözle baktığınızı asla söyleyemeyeceğiniz bir yüz.

+

Amor Towles'ın yazdığı *Rules of Civility*'de [Nezaket Kuralları], romanın Brighton Beach'te doğup büyümüş ancak Manhattan sosyetesinin elit sınıfına dahil olmaya çalışan kadın kahramanı, onu bir gazete bayisinin önünde görüp hatırlayan eski bir tanıdığını tanımazdan gelir. İkilinin konuşmalarını gözlemleyen büfeci şunları söyler: "New York'ta doğmanın derdi de bu [...] Kaçıp gidebileceğin başka bir New York yok."

+

Didion, Kuzey California'dan ayrılıp taşındığı şehre ilk zamanlarda nasıl vurulduğundan bahseder; bir köşe başında durmuş seftalisini yer, burnuna pahalı bir parfüm kokusu gelirken New York'ta "hiçbir şey ulaşılmaz değil; her şey erişilebilecek bir mesafede" diye düşündüğünü anımsar. Bu, doğuştan New Yorklular için böyle değil. Kendinizi ya ulaşmak istediğiniz hiçbir şeyiniz kalmamış gibi hissediyorsunuz ya da ulaşmak, başladığınız yere ihanetmiş gibi görünüyor.

New York bir zamanlar aylak aylak dolaşma, üretme, kendini geliştirme, arkadaşlık kurma, seks yapma özgürlüğü vaat ettiğinden şehrin karşılığıydı benim için ancak yetişkinlikte bende tedirginlik ve klostrofobi yarattı. Uzun, uzun caddeler, teftişteki devlere benzeyen yüksek binalar; insan ızgaraların üzerinde nasıl gezinebilir ki? Caddeler aşağı ve yukarı, sokaklar ise sola ve sağa doğru uzanıyor. Bir kere öğrendin mi asla unutmazsın. Benim orta sınıf New Yorklu hayatım da benim için düzgünce haritalandırılmıştı: üniversite, kariyer, evlilik, ev, çocuk. Bir sonraki nesilde de bu döngüyü tekrarlırsın. Birlikte yaşadığım erkek arkadaşım şehir planlamacısıydı, gidip bir araba satın aldı. Bu bizim için sonun başlangıcı oldu. O geleceğe doğru saatte altmış kilometre hızla ilerlemek istiyordu; ben ise oraya yürüyerek gitmeyi tercih ederdim.

Bir insan hiç bu kadar toy oldu mu acaba? Didion resepsiyonu arayıp klimanın kısılmasını dahi talep edemeyen yirmi üç yaşındaki hâline hayret eder. Ben ise yirmi beş yaşındaydım ve gençliğin verdiği ahlaki kararlılıkla, (ya da bir ihtimal yetişkinliğe özenmayele) birlikte yaşadığımız için kalmam gerektiğini düşünüyordum. Seçeneklerim arabasındaki yolcu koltuğunun eni kadar daralmıştı ve sonunda buna daha fazla katlanamadım. Kendimi dışarı, akşam serinliğine çıkarırmışçasına Paris'e taşındım.



Paris'e taşınmamın üzerinden neredeyse on yıl geçmişti ancak bir sonraki yıl ya da beş yıl sonra nerede olacağıma dair hiçbir fikrim yoktu. Başıma gelen bir dizi olay sonucunda Fransa'da bir geleceğim olup olmayacağını merak etmeye başlamıştım. Vatandaşlık başvurum geri çevrilmişti; nişanım bozulmuştu; öğrenci vizemin bitiminde çalışma hakkım iptal edilmiş, işverenim bu yüzden işime devam etmeme izin verememişti ve tüm bunları öğrendiğimde başka bir öğretmenlik işine başvurmak için çok geç kalmıştım. New York'taki Fransız Konsolosluğu'ndan randevu aldım ve bana bir şey bulabilmemde yardımcı olacaklarını ümit ettim.

Randevumdan iki hafta önce Londra'dan Paris'e seyahat ettiğim sırada, St Pancras tren istasyonunda bir gümrük görevlisi tarafından durduruldum.

"Neden ülkemize gelmek istiyorsunuz?" diye buyurdu.

"Burada yaşıyorum," diye cevapladım onu. "Sizin ülkeniz benim de ülkem. Bir nevi."

"Vizeniz nerede?"

"İki hafta önce bitti. Yenilemek için rande-"

"Vizeniz yoksa giremezsiniz."

"Sanırım turist vizemle girebiliyorum."

"Ama Fransa'da yaşıyorsanız turist sayılmazsınız."

"Pekâlâ-"

"Yani Fransa'da yasadışı olarak yaşıyorsunuz."

"Hayır. Fransa'da hiç yasadışı olarak yaşamadım."

"Lütfen benimle gelin."

Beni bavulumu köşe bucak aradığı ve bilgisayarımdaki dosyaları incelediği arka ofise götürdü. Korku içinde –neden? Fransa'ya gir-

meme karşı çıkacak diye mi? en kötü ne olabilirdi ki?— ona aldığım son vizeyi, New York’a uçak biletimi ve konsoloslukta vizemi yeniletmek üzere aldığım randevuyu doğrulayan e-postayı gösterdim. (Bunlar biz gezginin her daim yanında taşınması gereken kâğıtlar. *Bakın, yasal sınırlar dahilinde hareket ediyorum. Bakın, yanlış bir şey yapmıyorum.*) Doktoramı bir Fransız üniversitesinde yaptığımı ve Fransız üniversitelerinde ders verdiğimi söyledim. Ona mülakatım çok iyi geçmesine rağmen, vatandaşlık başvurumun yeteri kadar para kazanmadığım için reddedildiğini anlattım. (*Buraya getirdiğimiz insanların çoğu Fransızca bile konuşmaz,* diyerek onayladı kadın polis, yüzünde bana “iyi” tür göçmen olduğuma dair güvence vermeye çalışan ancak kendimi daha da rahatsız hissetmememe neden olan bir bakışla.) Neticede telefonda biri ona trene binmeme izin vermesini söyledi ve bunun ardından bavulumu toplayabileceğim söylendi. Gözyaşlarımı tutmaya çalışırken ona beni neden bütün bunlara maruz bıraktığını sordum.

Omuz silkti. “Bildiğin üzere,” dedi. “Bizim de sizin ülkenize girmemiz kolay değil.”

Bu olayın ardından New York gözüme bir sığınak gibi göründü. Ailemin, eski arkadaşlarımin arasında olmak istiyor, birilerinin homurtusuna maruz kalıp kendimi sorgu altında ve aşağılanmış hissetmek yerine kabul gördüğüm bir yerde olmak istiyordum. Belki de buraya kadardı, diye düşündüm. Belki de eve geri dönmenin zamanı gelmişti.

+

Birkaç ay sonra tükenmiş, kararsız ve işsiz bir hâlde, bu konuyu enine boyuna düşünmek üzere altı haftalığına New York’a git-

tiğimde şehrimin benim için tanınmaz hâle geldiğini gördüm. Manhattan bankacılar ve *onların* çocuklarıyla doluydu; Brooklyn yuppiler, *onların* çocukları ve HBO'nun *Girls* dizisinde gördüğünüz karakterlere benzeyen yirmili yaş grubu tarafından istila edilmişti. New York'ta hayat iki farklı hızda akıyor gibiydi: Evli ya da çok, çok genç. Kendimi hangisine yerleştireceğimi bilemedim. *Girls*'ü seyrederken dizinin estetiğini, değerlerini, konuşmalarını nereye çekmem gerektiğini bilemiyordum; içten miydi, yoksa alaycı mı? İkisinden azar azar mı? *Nasıl aynı anda ikisi birden olabilir-di? Benim zamanımda* –ki *Girls* insanı benim zamanımda gibi şeyler demeye teşvik eden bir diziydi– arkadaşlarımız için (en az Hannah'nınki kadar işlevsiz görünen) yemekli partiler düzenlemezdik; Carrie Bradshaw gibi ayakkabılarımızı fırında saklar ve arkadaşlarımızla dışarıda buluşurduk. Tanıdığım New York, *Die Unendlich Geschichte*'nin (*Bitmeyecek Öykü*) sonunda Fantazy'a'nın Hiçlik (bu durumda emlakçılar) tarafından yok edilip kum tanesine (bu durumda Brooklyn'e) dönüştürülmesi gibi, yok olup gitmişti sanki.

Brooklyn benim için keşfedilmemiş topraklardı; şehirde yaşadığım dönemde Manhattan'da yaşamaya hâlâ gücüm yetiyordu. Aralık ayında bir cuma gecesi birkaç arkadaşımınla Brooklyn Heights'ta bir lokantada buluşmaya karar verdik. Telefonumda Amerikan hattım ve güvenebileceğim bir Google Maps'im yoktu, o yüzden de evden çıkmadan bir deftere bölgenin basit bir haritasını çizdim. Düşündüğümde erken varınca arkadaşlarımla buluşmadan evvel biraz dolaşabileceğime karar verdim. York Caddesi'nde indiğimde saat 17:30 olmasına rağmen hava kararmıştı ve Brooklyn pek de anlatıldığı gibi görünmüyordu. Arnavut kaldırımlı sokaklar, ikinci el kıyafetler satan dükkânlar ve kahvenize köpükle çiçekler

çizen baristalarıyla adil ticaret yapan kafeler neredeydi? Yalnızca uçsuz bucaksız bir otopark, tel örgüler ve yüksek apartman blokları görebildim. Birkaç dönüş yaptıktan sonra kendimi kötü ışıklandırılmış bir sokakta buldum. Binalar yeni ama kutu gibi küçücük ve biraz kaba görünüyordu. Yün bereli bir adam bana doğru yürüdü. Dost muydu düşman mı? Soğuk aralık havası, ıssız bir sokakta karşılaşan iki yabancı için gergin bir hâl aldı.

Nihayet arnavut kaldırımları ve birkaç dükkânı olan ve eski tuğla binalar ile alüminyum dış kaplamalı yeni evlerin birbirine karıştığı Hudson Bulvarı'na ulaştım. Restoran güzel ışığı ve tuğla duvarlarıyla sıcak, Paris ya da Londra ya da New York'ta rastlayıp, "Ah ne kadar da Paris, ne kadar Londra, tam New York işi," diye düşüneceğiniz tarzda bir yerdi. Yemeğin tam olarak nasıl olacağını ve orada nasıl bir gece geçireceğinizi çok iyi bildiğiniz türde bir yer, ah ne kadar da şehre özgü. Arkadaşlarımı beklerken bara oturdum, bir kadeh Yeni Zelanda Chardonnay'i sipariş verdim ve Rebecca Solnit'in *A Field Guide to Getting Lost*'unu (*Kaybolma Kılavuzu*) açtım.

Solnit, "lost" kelimesinin "Eski Nors dilindeki los sözcüğünden" türediğini ve "esasen ordunun dağılması anlamını taşıdığı"nı yazar. "Kelimenin bu kökeni askerlerin eve dönmek üzere birlikte terhis edilmesi, bütün dünya ile barış yapılması anlamına gelir." "Hiç kaybolmamak," der, "yaşamamaktır, nasıl kaybolunacağını bilmemek size yıkım getirir." Fakat yine de kaybolduğum zaman tek istediğim şey, nerede olduklarını ve ne yaptıklarını bilen insan kalabalığının arasına karışmak oluyor. Orduyu terk edersen kendinden şüphe etmeden duramaz ve seni geri alıp almayacaklarını merak edersin.



İşte böyle, garip Avrupa şehirlerinde kaybolup durduktan sonra burada, kendi şehrimde kayıptım. Bir akşam East Village’da bizi İngiltere’den ziyarete gelen arkadaşımızı da yanımıza alıp arkadaşlarla çok, çok sarhoş olduk ve kuzeye doğru yürümeye başladık; yanlış hatırlamıyorsam Brooklyn’e giden metroya binecektik. “Nereye gidiyoruz?” dedim kelimeleri ağızımda yuvarlayarak. Birisi, “L trenine,” dedi. “L burada duruyor mu?” diye sordum. L’yi yalnızca Batı Yakası’ndan Union Meydanı’na gitmenin kestirme yolu olarak biliyordum. İngiliz arkadaşım benimle alay etmeye başladı. “Senin New Yorklu olduğunu sanıyordum.” Metro haritasına baktığımda, Doğu Nehri boyunca uzanan tek ve uzun metro hattını görüyorum; birleştirilmek üzere olan yapboz parçalarıymış gibi duran Manhattan ile Brooklyn arasındaki sınırı çizen, Birinci Cadde’den Bedford Bulvarı’na dek yolculuğun Broadway’den Altıncı Cadde’ye gidiş kadar sorunsuz olduğunu gösteren ince, mavi bir çizgi. Fakat benim aklımda, Doğu Nehri büyük bir engeldi ve onun ötesine geçen trenler rasgele düz çizgilerle uzamıyor, yukarı ve aşağı, sola ve sağa diye düzenlenemeyecek bir arazide kestirilemez bir yol izliyordu. Gece Brooklyn’den ayrılmam ve kendimi kültürel olarak geri kalmış hissederek Long Island’a dönen trene binmemle son buldu. Bir New Yorklu olarak geçirdiğim onca yıl ne işe yaramıştı? Yokluğum sırasında New York haritada tek bir değişiklik yapmadan kendini bütünüyle yeniden şekillendirmişti.

Ne zaman görüşsek bana “Eee, ne zaman eve dönüyorsun?” diye soran akrabalarım var. Sanki Solnit’in evine, ailesinin yanına dönmek üzere terhis edilmiş Eski Nors askerlerinden biri değil de ailenin başını alıp giden serseri üyesi, âdeta bir asker kaçağıyım. Ebeveynleri ya da kendileri 1930’ların başlarında ya da en son 1960’larda İtalya’dan ABD’ye gelmiş birinci ve ikinci nesil Amerikalılar onlar. Üstü kapalı olarak söylemeye çalıştıkları şey ise benim Fransa’ya değil, doğduğum yere, yuvama ait olduğum. Peki o hâlde neden onlar İtalya’ya ait olmuyor? Ya da acaba öyle olduklarını mı hissediyorlar? Hiç sormadım.

Babam bana aynı soruyu sormayı, kardeşim ise, “Anlıyorum, geri dönemiyorsun çünkü o zaman bu bir kişisel başarısızlık olacak, öyle değil mi? Ama emin ol hiçbirimiz öyle düşünmeyeceğiz,” gibi şeyler söylemeyi bırakalı birkaç sene oluyor. Öte yandan annem yalnızca iç geçirip, “Sen mutlu olduğun sürece,” diyor. Bunun bir ait olma değil, varolma meselesi olduğunu anlayan tek insan o.



Paris’te kendi seçimlerimi kendim yapabiliyor ve içeriğine kendi başıma karar verdiğim bir hayat kurabiliyordum. Paris’te oluşturduğum arkadaş çevremle ortak yönümüz de buydu: Hepimiz bir noktada evlerimizden ayrılmış ve Paris’e taşınmıştık. Hepimiz ihtimaller denizinde benzer hislerle yüzüyorduk.

Dünyanın dört bir yanından gelen –Rusya, İran, Hindistan, Almanya, Brezilya– ve mümkün olabileceğini daha evvel hiç düşünmediğim bir özgürlük hissiyle yaşayan pek çok insanla tanıştım. Dışarıda koskoca bir dünya vardı ve sırf orada doğdum diye

Amerika'da yaşamam gerekmiyordu. İstedğim yerde yaşayabilirdim. Ve ben Fransa'da yaşamayı seviyordum.

Bir aydınlanma anıydı bu. Ev arkadaşımınla makarna yaptığımız yağmurlu bir gecede bu olasılığın muazzamlığı üzerine kafa patlattık. Her yere gidebiliriz. Her şeyi yapabiliriz, böyle demiştik birbirimize.

+

Ne var ki doğru değildi bu. Amerikalıların ceplerinde para olduğu sürece her yere gidebilecekleri ancak buralarda kalamayacakları çıktı ortaya. Vize olmadan asla. O güvenlik görevlisinden nefret etmemin sebeplerinden biri de buydu. "Pekâlâ, Amerika'ya gidemeyebilirsin," demek istemiştin ona, "ama İspanya'ya, Yunanistan'a, İngiltere'ye gidebilirsin, dilediğini seç." Avrupa Birliği projesi, dünya savaşlarıyla geçen bir yüzyıldan aldığı dersle, insanların özgürce dolaşmalarını teşvik etmeyi amaçlıyordu: Sınırlar birtakım idari amaçlara hizmet edebilirdi ancak kapitalizm ve kamu yararı için kolayca geçilebilmeleri gerekiyordu. Fakat buna rağmen günümüzde Avrupa, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana tarihin en korkunç göçmen krizlerinden birini yaşıyor; ben bunları yazarken pek çoğu Suriye, Afganistan ya da Irak'tan gelip Almanya sınırını zorlayan, Macaristan'da tren istasyonlarında kapalı kalan, Calais'de kamplara tıkılan, İngiltere'ye varabilmek için hayatlarını tehlikeye atan ya da Yunanistan yolunda alabora olan mülteciler var. Bu zor zamanı atlatabilecekler mi? Atlatırlarsa kalmalarına izin verilecek mi? Cevabın olumlu olması hâlinde yarının Avrupa'sını onlar oluşturacak, elbette bunun gerçekleşmesini istemeyecek beyaz, Hristiyan bir Avrupa'yı savunan pek

çok insan var fakat bu büyük ölçüde kendilerince yazdıkları bir senaryodan ibaret. Aşırı sağcılar yalnızca Öteki ile ilişki kurmakla zayıflatılabileceklerini düşünmüyor. Boğulanların kendileri olacağını düşünüyorlar.

+

Bir Amerikalı Amerika'ya, pek çoğumuz başka yerlerden gelmişken üstelik, daha mı fazla aittir? Başkalarının topraklarında bir ülke kurmanın vahşetini nasıl açıklamalı? Nasıl bir Amerikalı böyle bir mirasın üzerinde aidiyetini sorunsuz sürdürebilir? Fakat öte yandan dünya üzerindeki her ülke, kendini bulunduğu toprakların gerçek sahipleriyle çatışarak var etmemiş mi? İnsanlık tarihi göç ve fetih hikâyeleriyle dolu. Hepimiz sürgünüz ancak bazılarımız diğerlerinden daha fazla farkında.

Buradaki asıl soru herhangi bir ulusal kimliğin gerçekten kanıtlanabilir olup olmadığı. Postkolonyal kuramcı Homi Bhabha, azınlıkçı kimliklerin güçlü olabilmek için katı formlar içinde somutlaşmamaları, mazgallı siperlerle savunulmamaları gerektiğini yazar. Akışkan kalmaları gerekir. Amerikalılar kendilerini başka yerlerin parçalarıyla tanımlar, kökenlerini isimleri bizi tanımlamak ya da içermek için yeterli olmayan ülkelerle birleştirirler. Tirenin başına gelen ülke (Meksikalı-Amerikalı, İtalyan-Amerikalı) ardından gelenden daha çok tanımlar seni. Karışık Yahudi-İtalyan-İrlandalı soyağacımızla kız kardeşim ve ben, etnik açıdan büyüdüğümüz yerdeki Yahudi-Amerikalı ya da yalnızca İtalyan-Amerikalı veya İrlandalı-Amerikalı çocukların pek çoğundan daha az "saf" tık. Melezliğimiz için resmî bir isimden yoksunduk. Kültürel kimlik bolluğumuz olduğu için, hiçbirine sahip değil gibiydik.

Bütün bu kimliklerin yıkıldığı an gerçekten “Amerikalı” olduğumuz an değil midir? Sanmıyorum. Kişiden kişiye değişen tarihçeleri uzlaştırmamanın yolu özümüzü ilan etmemizden, “Ben şuyum” ya da “Ben buyum,” demekten geçmiyor. Benim için bu yazı yoluyla gerçekleşiyor; kimlik ve aidiyete dair bu karmaşık düzenlemeleri düzgün bir biçimde ifade ederek anlama girişiminde bulunmak, beni isyan veya pişmanlık tarafından tüketilmekten alıkoyuyor. Bir sokaktan geçmek için diğerlerinden geçmemeyi seçmek gibi, bir şey hakkında yazmak da diğerlerini, okunaklı olmak uğruna dışarıda bırakmayı, görmezden gelmeyi gerektirir. Her cümle bir dönüm noktasıdır.

+

Yaş aldıkça babamın Yahudilik inancına daha fazla ilgi duymaya başladım ve bir ara din değiştirmeyi ciddi olarak düşünsem de daha sonra vazgeçtim; zamanımızda hangi ebeveynin Yahudi olduğunun bir öneminin olmaması lazım; evimin kapı pervazındaki mezuzadan beni tanıyacaklardır.

Geçişlerin işaretlenmesi gerek. Bhabha “bir şeyin var olmaya başladığı” yerin sınırlar olduğunu yazar; böylece görünür olmaya, başka bir yolla ifade bulmaya başlar. Sınırları zorlamaya ve geçmeye başladığımızda bir şey olur; türdeş bir kimliğe indirgenemeyecek bir belirsizlik hüküm sürer. Tecrübelerime göre bu türdeşliği savunanlar, sınırlara saygı duymayan ya da üzerlerinden geçip durarak onlara aslında farklı bir açıdan saygı duyan geçiş izinlileri pek umursamıyor.

Seyahat tutkumu gerçeğe dönüştürebilmek, Birleşik Devletler’den Avrupa ve Asya’ya uzanıp ardından tekrar geri döne-

bilmek ve bu sırada çok az dirençle karşılaşmak benim için bir ayrıcalık oldu. Ancak öğrendim ki insanın kendini köklerinden ayırabilmesi, hiçbirimizin bir yer tarafından korunmadığını fark etmesi bir empati işi.

Köklerden sakının. Saflıktan sakının. Durağanlıktan sakının. Bir yere ait olduğunuzu söyleyen o ürpertici histen sakının. Akışı, saf olmamayı, kaynaşmayı kucaklayın. Homi* isimli bu muhteşem eleştirmenin yazdığı üzere, “Evsiz olmak kimsesiz olmak demek değildir.”¹

+

2015 yılının Ağustos ayında avukatımdan Fransız vatandaşlığı başvurumun onaylandığını söyleyen bir e-posta aldım. Bir vizeden diğerine atlayarak, iki reddin ve geçen on bir yılın ardından nihayet evet demişlerdi. Kalabilirsin.

Artık gerçek olduğuna göre, bunun benim için anlamı nedir, diye düşündüm. Herhangi gizli bir sıvı ya da çarpıcı koku bırakıp bırakmayacağını görmek için bu fikri biraz eşeledim. Tek düşünebildiğim şey şuydu: Günlük hayatımın bir köşesinde belli belirsiz bir temkinle beklememe gerek kalmadığında kendimi nasıl tanımlayacağım?

“Fransız olmak” ne anlama geliyordu peki? Burada arkadaşlar edinmiş ve kaybetmişim, burada sevmişim, burada kalbim kırılmıştı, burada evlenmiş, burada hamile kalmış ve düşük yapmışım, burada muayeneden geçmiş ve ameliyat olmuşum, vergi vermiş ve

* Yazar burada Homi K. Bhabha'nın ismindeki (*home*) ev çağrışımını kastediyor. (ç. n.)

sıra numarası almıştım, işlere girmiş, işlerden ayrılmıştım, kendime ve köpeğime bakmış, bir daire satın almış, kitaplar yayımlamış ve bunların hepsini Fransızca yapmıştım.

Bu yeni pasaportun bir anlamı yoktu, beni daha fazla Fransız ya da daha az Amerikalı yapmıyordu; bir yere bağlılığımın tanınmasıydı, o kadar. Kalabileceğim anlamına geliyordu. Hafife almadığım bir izindi bu.

Didion'ın makalesi de en nihayetinde New York'u bırakmakla ilgilidir. Daha doğrusu, New York düşünüy bırakmakla. Oteldeki kız gerçekten oraya yerleşmemiş, orayı içeriden tanıyıp bilmemiştir.

Hayatımın geri kalanını Paris'i içeriden tanımaya çalışarak geçireceğim. Pek çok yeri benim için hâlâ bilinmezliğini koruyor; özellikle de merkezin dışında kalan ancak şehrin son 150 yılda sınırlarından taşmasıyla çok yakında Büyük Paris'e dahil edilecek bölgeleri.

O zaman dahi derinlemesine bildiğim yerlerden tekrar tekrar yürüyecek ve onları başka bir gözle seyredeceğim. Hiçbir zaman aynı kaldırım taşına ikinci defa rastlamazsın mı diyorlardı? Çünkü bir gün seni gönderirler korkusuyla üzerlerinde yürürken, ertesi gün bir de bakmışsın Fransız oluvermişsin.

+

Kennedy'den uçağa bindiğimde ve uçak pistte kalkış için beklediği sırada camdan dışarı bakıp duygularıma fazla kapılmamaya çalışıyorum. Annemin ve babamın Van Wyck otoyoluna yeni çıktığını hayal ediyorum. Annem kendine hâkim olmaya çalışsa da hâlâ ağlıyor. Babam neden bir türlü eve dönmediğimi merak etmekle meşgul. Ve ben de pistte beklerken aynı şeyi merak ediyorum.

Gece karanlığın içinde hava sahası çok güzel görünüyor ve bana, New York'un kalmam için hâlâ olmasına ihtiyaç duyduğum kadar tekinsiz bir yer olduğunu telkin ediyor. Sarı, kırmızı, mavi ışık katmanları ve ateşle süslenmiş gibi görünen ufuk çizgisinin ötesinde Cross Bay Köprüsü'nün mavi ışıkları görünüyor. Yaklaşan uçaklar, alçalışa geçtiklerini işaret etmek için ışıklarını yakıp söndürürken gökyüzünde asılı kalmış gibi duruyor. Kilometrelerce öteden, Rockaways istikametine ilerleyen A treni ışıklardan oluşan bir çizgi gibi yanımızdan geçip gidiyor. Ve ardından yerden kırk beş derece açıyla yükseliyoruz, evin sarı ışıkları sis ve bulut ardında görünmez olana dek kendisini geometrik şekillere sokup karelere bölüyor.

Ancak diğer tarafta Paris var.

Şair Marilyn Hacker bu hissi bilir; o da New York/Paris diyalektiğinde yaşıyor. Bir keresinde onun uçağı Paris'ten havalandığında durmaksızın ağladığını söylediğini duymuştum. Şiirleri derinlemesine duyuşsal, esprili ve keskin ancak şiirine dair en sevdiğim şeyin New York ve Paris'i içgüdüsel olarak yan yana koyuşu olduğunu düşünüyorum. Şiirlerini derlediği *Squares and Courtyards* [Meydanlar ve Avlular] isimli kitabında Long Island Tren Yolu'na dair bir çift şiir, Marché Sainte-Catherine Meydanı hakkında bir şiirle karşı karşıyadır. Ve *Desesperanto* isimli kitabındaki bir şiirde şöyle yazar: "Paris, zarif gri / vaftiz ana, avuntu / kalbi kırık ninni / metro istasyonundaki koku / terk etmeyeceksin beni." Fakat terk etmesi kaçınılmazdır. Şehirler arasında yaşarken, onları terk ettiğimiz kadar biz de onlar tarafından terk edilirik zira bize istediğimiz her şeyi verselerdi ayrılmak zorunda da kalmazdık.

New York'u terk ettiğim günden beri suçluluk hissi hayatımda orada yaşadığım zaman olduğundan çok daha fazla yer tutuyor;

ayrıca hem Yahudilere hem de Katoliklere özgü olan suçluluk duygusunu miras almışım. Uzakta yaşadığım için düğünleri, cenazeleri, kasırgaları ve günlük hayatı kaçırıyor, annem ve babam, kız kardeşim ve arkadaşlarımla Skype, Facebook ve Whatsapp üzerinden sürdürdüğüm bir hayatı paylaşıyorum. New York'u şu anda açık olan bilgisayarımın ekranında görüyorum. Onu da, dünyanın geri kalanı gibi başka bir yerden seyrediyorum.

Ziyaret ettiğimde ise aramızdaki bağın kuvvetinden afallıyorum. Arabayla Doğu Nehri yolundan aşağı, kardeşimin üç köprüünün altında kalan Battery Parkı civarındaki evine doğru ilerlediğimiz sırada annemin şehrin şarkısını –*Williamsburg, Manhattan, Brooklyn*– ezbere söylediğini duyduğum zaman havlu atıp orada kalmak istiyorum. Köprülerin paslı dayanıklılığına, gökyüzüne doğru uzanışlarına, adanın yumuşak tarafının içine asilce sapanışlarına yenik düşüyorum. Bu köprüleri benim büyük büyükbalarım inşa etti. Hatta büyükannem ve büyükbabam, babalarının o köprülerin inşasında birlikte çalışması sayesinde tanıştı. İki taraftan da mühendislerle dolu, Doğu Nehri alüvyonunun içinden tünel kazıp şehri tuğla tuğla örmüş bir aileden geliyorum. Kendi hayatını yaşamak üzere bir yerlere uçmuşken bunu unutuyorsun ancak doğduğun yerin yakınında bir yere gittiğin an çekim kuvveti yeniden ağırlığını koyuyor ve seni yere çakıveriyor.

Benim şehrim artık bana ait değil. Ancak yine de her zaman, hepsinden çok benim olacak. Şehirlerimizi yürüyerek tanırız ve ayrıldığımızda çehreleri değişir. Geri döndüğümüzde artık o kadar emin adımlarla yürüyemeyiz aynı şehirde. Belki de bu iyi bir şeydir. Belki de mesele sadece bakmaktan ve baktığımız zaman başka bir şey görmeyi ümit etmemekten ibarettir. Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz. Belki de iyi bildiğimiz şeylerle aramıza biraz mesafe

koymamız, o konuya tamamen hâkimmişiz gibi davranmamamız ve her zaman biraz uyumsuz olmamız yeğdir. Tanıdığımız tüm şehirler, tanımadıklarımızın altına yığılmıştır.

New York'u terk etmek bunu yeniden görmeme yardımcı oluyor. Long Island Tren Yolu'ndan şehre doğru ilerlediğimiz sırada eskiden bunun benim için keyif almak yerine tahammül etmeye çalıştığım sıkıcı bir yolculuk olduğunu düşünüyorum. Fakat buradan taşındığımdan beri banliyölerin ve şehrin içinden geçen endüstriyel paleti sevmeyi öğreniyorum. Süpermarketlerin en dip köşelerini. Yassı kütüklerle dolu kamyonları. Ağaçları, iki katlı tuğla evleri, kızıl yapraklardan oluşan halının üzerine atılmış kahve bardaklarını. *Farmingdale*'i. Noel için süslenmiş bir balkon. Dallara takılmış plastik poşeti. Sütunları ve sahte tahta kaplamalarıyla iki katlı Neokolonyal tarz binaları. Toskana'dakilere benzemeleri için kırılmış çam ağaçlarını. (İtalya'da yaşayamıyorsanız, kendi ağacınızı dikin.) All Island Kamyon Tedarik Ltd'yi. Taksi durağını. Kış dolayısıyla üstü kapatılmış havuzları. Geçiş Yasaktır. Arka bahçeleri. Kimileri çitli, kimileri değil. Susan'ın Bari'nı: 75 sentlik bira için Doğru Adres: *Bethpage*'i. Dikenli telleri enerji hatlarından, asfaltı betondan ve tuğladan nasıl ayırmalı? Ufak banliyö endüstrisinin estetik karşısı karmaşasında biçim işlevi takip ediyor. *Hicksville, Mineola, Jamaica* İstasyonları'nı. Sahte sayfiye yerini şehre bırakıyor. Sarmal dikenli tellerle korunan, tepeleri kırmızı ışıklı binalar. Arka bahçelerde çöp yığınları. Boundary Tel Örgü Toptan Satış. Minicik bahçeli teraslı evler. Başka güneş sistemleriyle ya da en azından uzaktaki bir evle iletişime geçmeye hazır, gökyüzünü işaret eden çanak antenler. Tüneller. On katlı apartmanlar. Yangın çıkışları: konut mimarisi. Kraliyet mimarisine özgü bina cepheleri. (Kraliyet İngiltere'sinde yaşayamıyorsa-

nız, yaşıyormuş gibi yapın.) Yirmi katlı apartmanlar. Çatılara park etmiş arabalar. Otuz katlı apartmanlar. Her yere inşa edin. Her şeyi inşa edin. Ucuz mu? İş görür. Kat tuğlanın içine. Balkonları plastik Noel Babalar ile süsle. Alçaktan uçan bir uçak. Yarı müstakil pastel renkli evler. Uzaklarda bir evin muhteşem kiremit çatısının kenarlarında Tayland esintileri. (Tayland'dan ayrılmamız gerekmişse kendi Tayland'ınızı yeniden inşa edin.) Woodside oto yıkama. Bir reklam panosunun arkası. Pastel boyayla yapılmış graffiti. Tuğla manzarası. Milestone Mutfak & Banyo Ltd. Turuncu ve sarı güvenlik yelekleriyle adamlar. "Ey sizler, yoldan geçenler, Sizin için önemi yok mu bunun?" (Ağıtlar 1:12) Kırmızı beyaz çizgili baca fabrikalarının titiz dizilişleri altında çelik grisi, beton mavisi, paslanmış çelik. Büyükbabalarımın inşa ettikleri köprülerin ayakları. Binaların heybetli silüetleri. Art deco keskinliği. Güneyli gemiciler gitmiş. *Bir sonraki durak Penn İstasyonu.* Bu benim. İşte tam oradayım.



SONSÖZ

FLANÖZLÜK

Yürüyen bir kadının en meşhur görüntülerinden biri, anlamı üzerinde kimsenin mutabık kalamadığı bir manzara sunar.

Genç bir kadın, şalını göğsünün üzerinde kavramış, Floransa’da bir sokaktan aşağı doğru yürür. Sokak boyunca onu çevreleyen on dört erkek vardır. En azından sekizi ona bakar. Biri, elleri cebinde yoluna çıkar. Kadının sağındaki adam yüzünü buruşturmuştur ve eliyle kasıklarını tutuyor gibi görünmektedir. Adım atacağı sırada kadının yüzünde endişeyi andıran bir ifade vardır sanki. Fotoğrafın kompozisyondaki enerji –yolun kıvrılışı, ileri atılırken bedeninin aldığı şekil, ardında havalanan eteği– ileri doğru bir hareketi işaret eder ve kadın önünde hareketsiz dikilen adamın yanından geçip gitmek üzere şimdiden hızlanıyormuş gibi görünür.

Fotoğrafı yorumlamakta ne var? Yüzyılın ortasında, sokakta bir taciz vakası işte. Kadınların insan içine çıkıp yürüdüklerinde uğraşmaları gereken şeye bak!

Fakat fotoğraftaki kadın aslında neler olup bittiğini anlatırken böyle söylemiyordu. Fotoğrafın çekilmesinin altmışıncı yıl dönümü olan 2011 yılında NBC’nin *Today Show*’una verdiği röportajda şunları anlattı: “Bu fotoğraf bir tacizin simgesi değil. Harikulade

vakit geçiren bir kadının simgesi!"¹ Kadının –gerçek adı Ninalee Craig'di ancak kendini o zamanlar Jinx Allen olarak tanıtıyordu ve bir Venedik kontuyla evlenmişti– Amerikalı olduğu, yirmi üç yaşında ve tek başına Fransa, İspanya ve İtalya'yı dolaştığı ortaya çıktı. Fotoğrafçı Ruth Orkin de o sıralar yirmilerinde, kıt kanaat geçinen tek başına yolculuk eden fakat bunun her anından zevk alan bir Amerikalıydı. Fotoğraf Orkin'in şehirde kamerasıyla aylak aylak dolaştığı ve Jinx'in etrafındakilere sorular sorduğu, fiyat pazarlığı yaptığı ve kafelerde birileriyle flört ettiği anları fotoğrafladığı bir günde çekilmişti. Üzerindeki şal, parlak turuncu renkte bir Meksika rebozosuydu. Elbise ise Christian Dior'un Yeni Tarz'ına bir övgü niteliğindeydi. El çantası ise aslında bir atın yem torbasıydı. Craig ve Orkin'e göre, fotoğraftan çıkarılacak şeyin özgürlük ve ilhamla, kurallar, kıyafetler ve bir kadından beklenen davranış kalıplarıyla oynanmasıyla bir ilgisi vardı.

Sokaktaki kadın, hiç şüphesiz, değişken bir figürdür, algıda doğuştan var olan iki anlamlılığı kanıtlayan şu meşhur tavşan-ördek çizimi gibi. Kaygısız bir flanöz mü yoksa erkek bakışlarının hedefi mi, bir tavşan mı yoksa bir ördek mi? Daha da ilginç ise aradaki bir yeri, insanların beklentilerine meydan okuduğumuz o gerilim ve sürtüşme aralığını okumak. Bu fotoğrafın –üniversite yurt odalarının duvarlarından pizzacılar kadar– her yerde karşımıza çıkan kült bir görüntü hâline gelmesi, resimdeki enerjinin zenginliğine işaret ediyor. Craig ve Orkin'in yaşadıklarını söyledikleri tüm o aylaklık, zevzeklik ve eğlence bize alanların yeniden yapılandırmak üzere bize ait olduğunu gösteriyor.

Alan nötr bir şey değildir. Alan feminist bir meseledir. Kapladığımız alan –burada, şehirde, şehir aylakları olarak– sürekli olarak yeniden yapıp bozulan, üzerine bir şeyler kurulan

ve şaşkınlık uyandıran bir şey. “Mekân bir şüphedir,” yazmıştır George Perec, “Onu sürekli işaretlemeye, adlandırmaya ihtiyaç duyuyorum: Asla sahip olamıyorum ona, asla bana verilmiyor, onu fethetmeliyim.”

Tahran’dan New York’a, Melbourne’dan Mumbai’ye, bir kadın hâlâ bir erkek gibi yürüyemiyor sokaklarda.

Şehirler görünmez sınırlardan, kimin nereye gideceğinin sınırlarını çizen soyut gümrük kapılarından oluşur: Belli mahalleler, barlar ve lokantalar, parklar, görünürde herkese açık olan alanlar farklı tür insanlar için ayrılmış gibidir. Buna öylesine alışmışız ki artık bu ayrımların altında yatan değerleri zar zor fark edebiliyoruz. Görünmez olabilirler, ancak şehirde nasıl dolaştığımızı onlar belirliyor.

Binaların aralarında sürdürüyorlar varlıklarını. Duvarların iki yanında. Çitlerin ve tırabzanların, trafoların ve trafik lambalarının, yol işaretlerinin ve iskele babalarının arasında.

Yeraltı trenleri ve yerüstü tramvaylarında, yerin altında ve üstünde kayarak raylarında ilerleyip, elektrik kablolarına bağlanarak bir şekle bürünüyorlar. Geçitlerin boş alanlarında ve çıkmaz sokaklarda, yan yollarda ve avlularda yaşıyorlar.

Yer kaplıyorlar. Mekân içinde mekân, mekân feşmekân, bir duruşu kadar somut, toplumsal geleneklerin gücüne sahip mekânlar.

Özel park. Anahtarın yoksa içeri giremezsin. Çitlerden atlamayı aklında bile geçirme. Haneye tecavüze girer.

Açık park. Uyudukları bankta yanlarına oturduğun zaman hayli şaşırarak evsizlerle dolu. Sen de bir evsiz değilsen tabii. Öyle bir durumda kendi bank yatağında oturuyor olurdun.

Şehir meydanı. *Place. Piazza. Platz.* Etnograf Nadja Monnet’nin Plaça de Catalunya üzerine Barselona’da yaptığı bir çalışma sa-

yesinde ortaya çıkardığı üzere, meydanı nasıl kullandığın kim olduğuna bağlı. *Plaça* şehrin en meşhur yerlerinden biri de olsa, yerliler onu görmezden gelip yakındaki barlarda buluşmayı tercih ediyor. Monnet *plaça*'da otururken kendini tedirgin hissedenden bir (kadın) turistle konuşmuştu; kendisinin de duyduğu bir histi bu. “Biriyle buluşmak için pek de doğru bir yer değil. Kendinizi nereye koyacağınızı bilemiyorsunuz. Ortada bekleseniz kendinizi aptal gibi hissediyorsunuz. Çıplak ve korunmasız gibi.” Monnet yerliler arasında bile, “okul ya da iş çıkışlarında kadın katılımı yüksek olsa da” erkeklerin mekânı kadınlardan daha sık kullandıklarını çabucak fark etmişti. Kadınlar nadiren banklara oturuyor ve “bunu yaptıklarında da çok uzun süre orada kalmıyorlardı.”

Virginia Woolf'un 1927 tarihli “Sokakta Kol Gezmek” isimli denemesi, şehirde yürüyerek cinsiyetsiz bir alan talep etme girişimidir. Sokakta, “başıboş dolaşan, uçsuz bucaksız isimsiz yürüyüşçüler ordusunun bir parçası olarak” gözlemleyen varlıklar hâline geliriz. Şehri izleyen çift cinsiyetli gözler, arzuyu çağıran bedenler ya da aradaki sayısız yollarından herhangi biri olmayı seçseniz de seçmeseniz de Woolf kendimizi şehrin dünyasına dahil edebilmemiz için duygusal manzaradaki değişimlere duyarlı olmamız gerektiğini söylüyor. Bunu bir tek, şehrin görünmez sınırlarına meydan okuyabileceğimizin farkına vararak yapabiliriz. Dişi flanörlük – flanözlük– mekânlarda nasıl hareket ettiğimizi değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda mekânın kendi düzenine de müdahale eder. Böylece huzuru bozma, mekânı kendi koşullarımızda gözlemleme (ya da gözlemlememe), işgal etme (ya da işgal etmeme) ve düzenleme (ya da düzenlememe) hakkımızı talep ederiz.

TEŞEKKÜR

Jane Marcus'un anısına

"Ve benim içimde de yükselir dalga"

Bu kitap varlığını büyük oranda Rebecca Carter ve Parisa Ebrahimi'nin inanç ve öngörülerine borçlu: Desteğiniz, sabrınız, savunuculuğunuz –yani kısaca her şey– için ikinize de teşekkür ederim. Aynı zamanda Janklow & Nesbit ve Chatto & Windus'a sıkı çalışmaları ve gayretleri için teşekkürler. Ayrıca Sarah Chalfant, Alba Ziegler-Bailey, Kristina Moore ve Wylie Agency'deki herkese ve Farrar, Straus and Giroux'dan Ileene Smith ve Jonathan Galassi'ye teşekkür etmek isterim.

Hatırı sayılır sayıda insan binlerce farklı yoldan, sohbetler, tavsiyeler ya da yorumlarla bu kitaba yardım etti. Onlar arasında Katherine Angel, Susan Barbour, Lexi Bloom, Fay Brauer, Zoe Brauer, Amanda Dennis, Allison Devers, Jean Hannah Edelstein, Mel Flashman, Deborah Friedell, Geoff Gilbert, Jane Goldman, Heather Hartley, Elissa Jacobson, Christina Johnsson, Julie Kleinman, Emily Kopley, Sara Kramer, Pam Krasner, Deborah Levy, Sharmaine Lovegrove, Harriet Alida Lye, Anne Marsella, Daniel Medin, James Polchin, Simon Prosser, Rosa Rankin-Gee, Tatiana de Rosnay, Rebecca Solnit, Stelios Sardelas, Rob Sheldon, Russell Williams var.

Bu kitabın bazı bölümleri ilk olarak Writers at Liberty, *Granta* dergileri ve *Goodbye to All That: Writers on Loving and Leaving*

New York (Seal Press, 2013) isimli bir deneme derlemesinde yer aldı; bana bu projelerde, bu konular üzerinde düşünecek alanı tanıdıkları için editörlere teşekkür ediyorum.

Britanya Kütüphanesi, Fransa Milli Kütüphanesi ve New York Halk Kütüphanesi personeline olduğu kadar, Saint-Dyé-sur-Louise'den Laurence Labedan'a ve Palazzo Rinaldi'den Pina ve Raffaele Caprara'ya teşekkürler.

Öğretmenlerime: Mary Cregan, Mary Ann Caws, Catherine Bernard ve Jane Marcus'a.

En iyi arkadaşlarım ve okurlarım olan, içgörülerimi keskin, sakalarımı ise daha komik hâle getiren Elisabeth Fourmont ve Joanna Walsh'a.

Kayınvalidem Carole Wingett'e; yolculuğum Upland Yolu'na uzandığında kendimi her daim mutlu hissediyorum.

Aileme; Patricia ve Peter Elkin, Caroline, Imri ve Ainsley Eisner'a; bana yola çıkılacak ve geri dönülecek bir yer verdikleri için.

Küçük tavşana da teşekkürler.

Ve son olarak, hayatın bu büyük dönemecinde bana eşlik eden Seb Emina'ya teşekkürler. Muhteşem Kate McGarrigle'dan alın-
tılayacak olursam:

Yanında yürürken / Yürüyüşün o hüznüne kapılmam asla.

RESİM LİSTESİ

- S. 10 Marianne Breslauer, "Paris 1937 (Défense d’Afficher)", © Marianne Breslauer / Fotostiftung Schweiz.
- S. 44-45 Lond Island, New York (yazarın koleksiyonundan)
- S. 96 Gordon Meydanı 46 numara, Bloomsbury’deki mavi levha (yazarın koleksiyonu)
- S. 199 Yazarın defterinden bir sayfa
- S. 336 İtalya’daki Amerikalı Kız, Floransa, 1951. © 1952, 1980 Ruth Orkin, Ruth Orkin Photo Archive’in özel izniyle kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Angier, Carole: *Jean Rhys: Life and Work*. Little, Brown, Boston, 1990.
- Arons, Rachel: "Chronicling Poverty With Compassion and Rage", *New Yorker*, 17 Ocak 2013.
- Athill, Diana: *Stet: A Memoir*. Grove Press, New York, 2002.
- Auster, Paul: *Leviathan*. Faber, Londra, 1993. (Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 2000.)
- Balzac, Honoré de: *Les Petits Bourgeois* (1843), *La comédie humaine*, 7 c. Editions du Seuil, Paris, 1965-66.
- Barthes, Roland: *Empire of Signs*. Hill and Wang, New York, 1982. (*Göstergeler İmparatorluğu*, çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.)
- , *A Lover's Discourse* (1977), çev. Richard Howard, Vintage, Londra, 2002. (*Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.)
- , *Camera Lucida* (1980), çev. Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981. (*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2014.)
- Bashkirtseff, Marie: *The Journals of Marie Bashkirtseff*, 2. cilt, çev. Phyllis Howard Kernberger ve Katherine Kernberger, Fonthill Press, New York, 2012.
- Baudelaire, Charles: "Le Cygne", *Les Fleurs du Mal*. Auguste Poulet-Malassis, Alençon, 1857. ("Kuğu", *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.)
- , *The Painter of Modern Life* (1863), çev. Jonathan Mayne, Phaidon, New York, 1995.
- Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, ed. Rolf Tiedemann, Howard Eiland ve

- Kevin McLaughlin, Belknap Press, New York, 2002. (*Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.)
- Berman, Marshall: "Falling", *Restless Cities*, ed. Matthew Beaumont, Gregory Dart, Michael Sheringham ve Iain Sinclair, Verso, Londra, 2010.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Routledge, Londra, 1994. (*Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.)
- Bilger, Philippe: "Philippe Bilger: pourquoi je ne participe pas a la marche républicaine", *Le Figaro*, 11 Ocak 2015.
- Blair, Sara: "Bloomsbury and the Places of the Literary", *ELH* 71.3 (2004), s. 813-38.
- Bowen, Elizabeth: *The House in Paris* (1935). Penguin, Harmondsworth, 1976.
- Bowen, Stella: *Drawn From Life: A Memoir*. Picador, Sidney, 1999.
- Bowlby, Rachel: *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis*. Routledge, New York, 1992.
- Brennan, Maeve: *The Long-Winded Lady: Notes from the New Yorker*. Counterpoint, Berkeley, CA, 1997.
- Burke, Thomas: *Living in Bloomsbury*. G. Allen & Unwin Ltd, Londra, 1939.
- Burns, John F.: "To Sarajevo, Writer Brings Good Will and 'Godot'", *New York Times*, 19 Ağustos 1993.
- Calle, Sophie: *Suite Vénitienne*, çev. Dany Barash ve Danny Hatfield, Bay Press, Seattle, 1988.
- , *M'as-tu Vue*, ed. Christine Macel, Xavier Barral, Paris, Centre Pompidou, 2003.
- Coppola, Sofia yön.: *Lost in Translation*. Universal Studios, 2003. (*Bir Konuşabilse*)
- Davidoff, Leonore: *The Best Circles: Society, Etiquette, and The Season*. Croom Helm, Londra, 1973.
- Debord, Guy: "Introduction to a Critique of Urban Geography", ed. çev. Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981.
- , "Theory of the Dérive", çev. Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981.

- , *Panegyric, Cilt 1 & 2*, çev. James Brook ve John McHale, Verso, Londra, 2004.
- Derrida, Jacques: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Dickens, Charles: *Hard Times. The Shorter Novels of Charles Dickens*. Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2004. (*Zor Zamanlar*, çev. Füsun Elioğlu, Oda Yayınları, İstanbul, 1997.)
- D'Souza, Aruna ve Tom McDonough: *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester University Press, Manchester, 2006.
- Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk ve Jeff Speck: *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. North Point Press, New York, 2000.
- Duras, Marguerite: *La Vie Matérielle*. P.O.L, Paris, 1987. (*Somut Yaşam*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul, 1997.)
- Ferguson, Patricia Parkhurst: *Paris As Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. University of California Press, Berkeley, 1994.
- Flaubert, Gustave: *Sentimental Education*, çev. Robert Baldick, Penguin Books, Baltimore, 1964. (*Duygusal Eğitim*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Ford, Ford Madox, Önsöz, Jean Rhys: *The Left Bank & Other Stories*. Jonathan Cape, Londra, 1927.
- Fox, Lorna Scott: "No Intention of Retreating", *London Review of Books*, 26:17, 2 Eylül 2004, s. 26-8.
- Frickey, Pierrette M.: *Critical Perspectives on Jean Rhys*. Three Continents Press, Washington DC, 1990.
- Gallagher, Leigh: *The End of the Suburbs: Where the American Dream Is Moving*. Portfolio/Penguin, New York, 2013.
- Gallant, Mavis: *Paris Notebooks: Essays & Reviews*. Random House, New York, 1988.

- Garrioch, David: *The Making of Revolutionary Paris*. University of California Press, Berkeley, 2002.
- Gellhorn, Martha: *The Face of War*. Virago, Londra, 1986.
- , *Liana* (1944). Picador, Londra, 1993.
- , *Point of No Return* (1948). Bison Books, Lincoln, NE, 1995.
- , *Selected Letters of Martha Gellhorn*, ed. Caroline Moorehead, Henry Holt, New York, 2006.
- Gray, Francine du Plessix: *Rage & Fire: A Life of Louise Colet*. Simon & Schuster, New York, 1994.
- Green, Barbara: *Spectacular Confessions: Autobiography, Performative Activism and the Sites of Suffrage, 1905-38*. Macmillan, Basingstoke, 1997.
- Greenberg, Michael: "In Zuccotti Park", *New York Review of Books*, 10 Kasım 2011.
- Groskop, Viv: "Sex and the City", *Guardian*, 19 Eylül 2008.
- Hare, Augustus J.C.: *Walks in London*. Daldy, Isbister & Co., Londra, 1878, 2. baskı, 1879.
- Hazan, Eric: *La Barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*. Editions Autrement, Paris, 2013.
- Hemingway, Ernest: *A Moveable Feast*. Charles Scribner Sons, New York, 1964. (*Paris Bir Şenliktir*, çev. Saydam Özel, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2016.)
- Huart, Louis: *Physiologie du flâneur*. Aubert, Paris, 1841.
- Jack, Belinda: *George Sand: A Woman's Life Writ Large*. Vintage, New York, 1999.
- Joyce, James ve Philip F. Herring: *Joyce's Ulysses notesheets in the British Museum*, Sayı:3. University Press of Virginia tarafından Bibliographical Society of the University of Virginia için basılmıştır, 1972.
- Kurlansky, Mark: *1968: The Year That Rocked the World*. Ballentine, New York, 2004.
- Lavallée, Théophile ve George Sand: *Le Diable à Paris: Paris et le Parisiens, Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris*. J. Hetzel, Paris, 1845.
- Leaska, Mitchell, ed., *A Passionate Apprentice: Virginia Woolf, The Early Journals*,

1897-1909. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1990.

Lefebvre, Henri: *Production of Space* (1974), çev. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1991. (*Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, Sel Yayınları, İstanbul, 2015.)

Leland, Jacob Michael: "Yes, that is a roll of bills in my pocket: the economy of masculinity in *The Sun Also Rises*", *Hemingway Review*, 22 Mart 2004.

Leronde, Jacques: *Revue des Deux Mondes*. 1 Haziran 1832.

Levy, Amy: "Women and Club Life", Oscar Wilde editörlüğünde *Women's World* dergisi, 1888.

Levy, Deborah: *Things I Don't Want to Know*. Notting Hill Editions, Londra, 2013.

Litchfield, John: "The Stones of Paris", *Independent*, 22 Eylül 2007.

MacFarlane, Robert: "A Road of One's Own: Past and Present Artists of the Randomly Motivated Walk", *Times Literary Supplement*, 7 Ekim 2005.

Magid, Jill: Sophie Calle ile Söyleşi, *Tokion*, Sonbahar 2008, s. 46-53.

McEwan, Ian: "How could we have forgotten that this was always going to happen?", *Guardian*, 8 Temmuz 2005.

McRobie, Heather: "Martha Without Ernest", *Times Literary Supplement*, 16 Ocak 2013.

Miyazaki, Hayao: *Ponyo*. Studio Ghibli, 2008.

Monnet, Nadja: "Qu'implique flâner au féminin en ce début de vingt et unième siècle? Réflexions d'une ethnographe à l'œuvre sur la place de Catalogne à Barcelone", *Wagadu*, Sayı. 7, Sonbahar 2009.

Mumford, Lewis: *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Harcourt, Brace & World, New York, 1961. (*Tarih Boyunca Kent-Kökenlerin Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*, çev. Tamer Tosun ve Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.)

Munson, Elizabeth: "Walking on the Periphery: Gender and the Discourse of Modernization", *Journal of Social History* 36.1 (2002): 63-75.

Musset, Alfred: *Confession of a Child of the Century* (1836), çev. David Coward,

- Penguin Classics, Londra, 2012. (*Bir Zamane Çocukunun İtirafı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, Isık Yayınları, İstanbul, 2014)
- Nicholson, Geoff: *The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism*. Riverhead Books, New York, 2008.
- Niépovié, Gaetan: *Etudes physiologiques sur les grans métropoles de l'Europe occidentale*. Ch. Gosselin, Paris, 1840.
- Nora, Pierre: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 1. cilt, çev. Arthur Goldhammer, ed. Lawrence D. Kritzman, Columbia University Press, New York, 1996.
- Parsons, Deborah: *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. OUP, Oxford, 2000.
- Perec, Georges: *Species of Spaces*, ed. ve çev. John Sturrock, Penguin, Londra, 2008. (*Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul, 2016.)
- Pollock, Griselda: *Vision and Difference*. Routledge, Londra, 1988.
- Powrie, Phil: "Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From *Cléo de 5 à 7* to *Les Glaneurs et la glaneuse*", *L'Esprit Créateur*, cilt 51, sayı 1 (2011), s. 68-82.
- Quattrocchi, Antonio ve Tom Nairn: *The Beginning of the End*. Panther Books, 1968 (yeni basım. Verso, Londra, 1998).
- Rose, Gillian: *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Rosen, Lucille: *Commack: A Look Into the Past*. Commack Public School Print Shop, New York, 1970.
- Rowbotham, Sheila: *Women, Resistance and Revolution*. Allen Lane, Londra, 1973.
- Rhys, Jean: *Complete Novels*. W.W. Norton, New York, 1985.
- , *Smile Please: An Unfinished Autobiography*. Penguin, Harmondsworth, 1979.
- , *Collected Short Stories*. W.W. Norton, New York, 1992.
- , Francis Wyndham ve Diana Melly: *The Letters of Jean Rhys*. Viking, New York, 1984.
- Sand, George: *Correspondance*, 26 c., ed. Georges Lubin, Classiques Garnier,

New York, 2013.

—, *Story of My Life*, ed. Thelma Jurgrau, çev. kolektif, SUNY Press, Albany, 1991.
(*Hayatımın Hikâyesi*, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2006.)

—, *Gabriel* (1839), *Oeuvres Complètes*. Perrotin, Paris, 1843.

—, *Indiana* (1832). Calmann-Lévy, Paris, 1852.

—, *Histoire de ma vie*, c. 4, Michel Levy, Paris, 1856.

—, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*. Michel Levy, Paris, 1871.

—, *Indiana* (1832), çev. G. Burnham Ives, Academy Chicago Publisher, Chicago, 2000. (Çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayıncılık, 2006.)

Sante, Luc: *The Other Paris*. FSG, New York, 2015.

Saunders, Max: *Ford Madox Ford: a dual life*, 2 c. OUP, Oxford, 1996.

Self, Will: *Psychogeography*. Bloomsbury, Londra, 2007. (*Psikocoğrafya: Londra Yazıları*, çev. Selen Serezli, Kalkedon, 2011.)

Shikibu, Murasaki: *Tale of Genji*, çev. Royall Tyler, Penguin Classics, Harmondsworth, 2002.

Smith, Alison: *Agnès Varda*. Manchester University Press, Manchester, 1998.

Snaith, Anna: *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. Palgrave, Basingstoke, 2000.

Solnit, Rebecca: *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books, New York, 2001. (*Yol Aşk: Yürümenin Tarihi*, çev. Elvan Kıvılcım, Encore Yayınları, 2016.)

—, *A Field Guide to Getting Lost*. Viking, New York, 2005. (*Kaybolma Kılavuzu*, çev. Gökçe Gündüç, Encore, 2015.)

Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. FSG, New York, 2003. (*Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.)

Sparks, Elisa Kay: "Leonard and Virginia's London Library: Mapping London's Tides, Streams and Statues", Gina Potts ve Lisa Shahiri, *Virginia Woolf's Bloomsbury*, cilt. 1: *Aesthetic Theory and Literary Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.

Speck, Jeff: *Walkable City: How Downtown Can Save America, One Step at a*

- Time*. Macmillan, New York, 2012.
- Squier, Susan: *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1985.
- Sturrock, John: "Give Me Calf's Tears", *London Review of Books* (21:22), 11 Kasım 1999, s. 28-9.
- Sutherland, John: "Clarissa's Invisible Taxi", *Can Jane Eyre Ever be Happy?*. OUP, Oxford, 1997.
- Tiller, Bernhard: "De la balade a la manif': La présentation picturale de la foule dans les rues de Paris après 1871", *Sociétés et représentations*, 17:1 (2004), s. 87-98.
- Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*. Henry Holt, New York, 1998.
- Tuan, Yi-Fu: *Space and Place: The Perspectives of Experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.
- Van Slyke, Gretchen: "Women at War: Skirting the Issue in the French Revolution", *L'esprit créateur*, 37:1 (Bahar 1997), s. 33-43.
- Varda, Agnès: *La Pointe Courte*. Ciné-Tamaris, 1955.
- , *Cléo de 5 à 7*. Ciné-Tamaris, 1961. (*Cléo Beşten Yediye*)
- , Jean Michaud ve Raymond Bellour ile Söyleşi, *Cinéma 61*, sayı 60, Ekim 1961, s. 4-20.
- , *Varda par Agnès*. Editions du Cahier du cinéma, Paris, 1994.
- , *Les glaneurs et la glaneuse*. Ciné-Tamaris, 2000. (*Toplayıcılar*)
- , *Les plages d'Agnès*. Ciné-Tamaris, 2008. (*Agnès'in Plajları*)
- Vicinus, Martha: *Independent Women: Work and Community for Single Women 1850-1920*. Virago, Londra, 1985.
- Warner, Marina: *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- Whelan, Richard: *Robert Capa: A Biography*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1994.
- Whitman, Walt: "Starting Newspapers", *Specimen Days in America*. Folio Society, Londra, 1979.

- Wilson, Elizabeth: *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. University of California Press, Berkeley, 1992.
- , *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. Sage, Londra, 2001.
- Wolff, Janet: "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture, and Society* 3 (1985), s. 37-46.
- Woolf, Virginia: "London Revisited", *Times Literary Supplement*, 9 Kasım 1916, *Collected Essays*, c. 2. Hogarth Press, Londra, 1966.
- , *Mrs. Dalloway* (1925). Penguin, Londra, 2000. (Çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.)
- , "Street Haunting" (1927), *The Essays of Virginia Woolf*, c. 4, ed. Andrew McNeillie ve Stuart N. Clarke, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1986.
- , *A Room of One's Own* (1929). Harcourt, New York, 1989. (*Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.)
- , *The Waves*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1931. (*Dalgalar*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.)
- , *The Years*. Harcourt Brace & Co., New York, 1986. (*Yıllar*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.)
- , "Moments of Being", *Moments of Being*'in içinde, ed. Jeanne Schulkind, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.
- , *The Waves: two holograph drafts*, ed. John Whichello Graham, Hogarth Press, Londra, 1976.
- , *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of the Years*, ed. Mitchell A. Leaska, New York Public Library, New York, 1977.
- , *The Letters of Virginia Woolf*, 6 c., ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, Mariner Books, New York, 1975-82.
- , *The Diary of Virginia Woolf*, 5 cilt, ed. Anne O. Bell ve Andrew McNeillie, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978-85. (*Bir Yazarın Günlüğü*, çev. Oya Dalgıç, Everest Yayınları, İstanbul, 2014.)
- , "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *The Virginia Woolf Reader*, ed. Mitchell

Leaska, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1984.

—, *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1985.

Wood, Gaby: “Agnès Varda ile röportaj, The whole world was sexist!”, *Telegraph*, 22 Mayıs 2015.

NOTLAR

FLANÖZ-CÜLÜK

1. Wolff, Janet: "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture, and Society* 3 (1985), s. 37-46, 45.
2. Pollock, Griselda: *Vision and Difference*. Routledge, Londra 1988, s. 71.
3. Parsons, Deborah: *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. OUP, Oxford, 2000, s. 4.
4. Solnit, Rebecca: *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books, New York, 2001, s. 233. (Yol Aşk: Yürümenin Tarihi, çev. Elvan Kıvılcım, Encore, 2016.)
5. Aksi belirtilmedikçe Fransızca çeviriler bana aittir.
6. Ferguson, Patricia Parkhurst: *Paris As Revolution: Writing the Nineteenth - Century City*. University of California Press, Berkeley, 1994, s. 81
7. Tarihçi Elizabeth Wilson'a göre flanör, bireyselliğe saldırısı, tehditkâr derinliği, günlük hayatı metalaştırması ve kendini yeniden oluşturmaya dair sunduğu seçenekleriyle şehre dair belli bir endişeyi temsil eden "mitolojik ya da alegorik" bir figürdür. "The Invisible Flâneur", *New Left Review* 191 (Ocak-Şubat 1992), s. 99
8. Levy, Amy: "Women and Club Life", Oscar Wilde'in editörlüğünü yaptığı *Women's World* isimli dergide 1888 yılında yayınlanmıştır. Bkz. şiir derlemesi *A London Plane-Tree* (1889). Levy kitabın yayımlanmasından kısa süre sonra intihar etmiştir.
9. Pollock, s. 96.
10. Bashkirtseff, Marie: *The Journals of Marie Bashkirtseff*, 2 cilt, çev. Phyllis Howard Kernberger ve Katherine Kernberger, Fonthill Press, New York, 2012, 2 Ocak 1879.
11. Sante, Luc: *The Other Paris*, FSG, New York, 2015.
12. Garrioch, David: *The Making of Revolutionary Paris*, University of California Press, Berkeley, 2002, s. 39.
13. Bkz. *The Golden Guide to London* (1975). Alıntı yapıldığı eser: Elizabeth Wilson, *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. Sage, Londra, 2001, s. 81.
14. Davidoff, Leonora: *The Best Circles: Society, Etiquette, and The Season*, Croom Helm, Londra, 1973. Alıntı yapıldığı eser: Parsons, s. 111.
15. Modernleşen Madrid'de, Arco de Santa Maria ve (toprakların sahipleri olan

Urosas kız kardeşlerin adının verildiği) Calle de los Urosas isimlerinin yerini Augusto Figueroa ve Luis Vélez de Guevara aldı. Başarılı kadınlardan yalnızca birinin, 17. yüzyılda yaşamış yazar Maria de Zayas'ın ismi bir sokağa verildi. Elizabeth Munson bu konuda yazdığı makalede, 1875 yılında Madrid'in on bölgesinde başlayıp, kaç erkek isminin çıkarıldığını açıkça belirtmesi de toplamda yirmi altı kadın isminin silinmesi gibi "geniş çaplı isim değişiklikleri"ne gidildiğini kanıtlayan *Almanaque y Guia matritense* (1905) ile *Guida practica de Madrid'e* (1907) atıfta bulunur (s. 65). Devrimci Paris de benzer bir temizlemeye maruz kalmış, şehirde aziz ve aristokrat isimleri değiştirilmişti. Saint-Anne Sokağı bir süreligine 18. yüzyılda yaşamış (erkek) felsefeci Helvétius'a saygı gösterisi olarak Helvétius Sokağı adını almıştı. Şehir yerleşimi, anıtlarının isimleri, binaları ve sokakları zamanının değerlerini yansıtır; laik bir devletin daha demokratik bir devlet olacağı açıktır. Elizabeth Munson, "Walking on the Periphery: Gender and the Discourse of Modernization", *Journal of Social History* 36.1 (2002): 63-75, s. 72, n. 12.

16. a.g.e., s. 66. Pantheon aslen Paris'in koruyucu azizesi St Genevieve'e ithafen yapılmıştı. Ancak Devrim'in ardından Fransızların büyük adamlarını onurlandıran bir anıt mezar oldu. Bina alınışına Aux Grands Hommes la Patrie Reconnaissante [Büyük Adamlara, Minnettar bir Vatan] yazılmıştı. Pantheon'un yakınında yaşamış Marie Curie'nin burada yerini almasına ancak 1995'te izin verildi. Kamusal alandaki başarılarından ötürü başka bir kadın, Sophie Berthelot ise buraya kocası Marcellin ile birlikte gömülen ilk kadındır. 2008 yılında binanın girişine dokuz kadın portresi asıldı: Olympe de Gouges, Simone de Beauvoir, George Sand, Colette, Marie Curie ve birkaç kişi daha. Ancak hâlâ -hâlâ!- burada gömülü yetmiş bir kişi arasında yalnızca iki kadın var.
17. Francine du Plessix Gray bu kişinin Colet olduğunu söylüyor; Marina Warner ve diğerleri ise Drouet diyor.
18. Gray, Francine du Plessix: *Rage & Fire: A Life of Louise Colet*; Simon & Schuster, New York, 1994. Warner, Marina, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1985. Warner, "Alsace ve Strazburg'un Prusyalılar tarafından işgal edildiği 1871 yılının ardından gelen dönemde heykelin politik bir sunak, bir hac yolculuğunun merkez noktası olduğunu ve Bastille Günü'nde yapılan vatansever manifestoların 14 Temmuz 1880'da milli bir bayrama dönüştüğünü" yazar (s. 32-3).
19. Woolf, Virginia: "London Revisited", *Times Literary Supplement*, 9 Kasım 1916. *Collected Essays*, cilt. 2, s. 51.
20. Fleet Nehri yakınına inşa ettiği su pompasından su alabilmeleri için yoksul kadınlara 120 kova dağıtan William Lamb'i anmak üzere oradadır.
21. Guy Debord, "Theory of the Dérive", çev. Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, s. 50.
22. Robert MacFarlane, "A Road of One's Own: Past and Present Artists of the Randomly Motivated Walk", *Times Literary Supplement*, 7 Ekim: 3-4, 2005.
23. Açıkça şöyle yazar: "Konudan bağımsız olarak: Erkekler olarak bu alanda kadınlara göre görsel-mekânsal üstünlüğe sahip olduğumuza inanmamıza

yol açan belli doğal ve/veya geliştirilmiş karakteristik özelliklerimiz ve her açıdan çevreye uyumlanmaya, uğraşına, ufak ayrıntılarına ve —en fenası da— aksesuarlarına her gereğinden fazla düşkünlüğümüz olduğuna inanıyor muyum? Kesinlikle. Ve böylelikle, bu gezintileri yine de olduklarından daha zevkli, etkili ve duygusal açıdan ilham verici hâle getirecek psikocoğrafik bir esin perisiyle karşılaşma fantazisini de bütünüyle terk etmeksizin, ılımlı kalbimin içinde kaderimde tek başıma ya da en iyi ihtimalle bir başkasının, bir erkek eşlikçi ile gezinmenin olduğunu anlıyorum.” Will Self, *Psychogeography*, London, Bloomsbury, 2007, s. 12.

24. Huart, Louis: *Physiologie du flâneur*, Aubert, Paris: 1841, s. 53.
25. Nicholson, “Londra’da Dickens’iniz, De Quincey’niz, Iain Sinclair’iniz var; New York’ta ise Walt Whitman, Alfred Kazin ve Paul Auster’iniz,” yazar; yürüyen sanatçılar üzerine yazarken yalnızca bir kadının ismini verebilir: “Richard Long, Hamish Fulton, Eva Hesse, Vito Acconci, Joseph Beuys.” Son yıllarda, eleştirmenler ve yazarlar Baudelaire ya da Thomas de Quincey’nin yanı sıra “marjinal” görünen gruplardan da yürüyenlerin hikâyelerini anlatıyor: Langston Hughes, Henry Darger, Joseph Cornell, David Wojnarowicz, zengin beyaz flanör modelini özgür bırakıp, cinsiyetini erkek olarak yeniden yazıyor. Nicholson savunmasını yaparken, Munson’un makalesinde keşfettiği ve 19. yüzyılın rekabetçi yürüyüşçüler ya da “pedestrienne”leri arasında yer alan İspanyol feminist Margarita Nelken’e, Ada Anderson’a ve Exilda La Chapelle’e (anlaşılan kadınların yürüyüşü bir süre Amerika’da “ciddi bir spor ve iş” olarak görülüyordu) ve “erkek kardeşi William ile yürüyen ve bunları, “30 Mart, 1798. Nereye gittiğimi bilmeden yürüdüm. 31 Mart 1798. Yürüdüm. 1 Nisan, 1798. Ayışığı altında yürüdüm,” diye günlüğüne yazan” Dorothy Wordsworth’e atıf yapar. Marcus Poetzsch’in makalesi “Yalnız Yürür ve ‘Nereye gittiğimi bilmiyorum’: Dorothy Wordsworth’ün Olağandışı Yayalığı”ndan bahseder ve Romantizm akımından başka erkek şairlere dair yazmaya devam eder. Geoff Nicholson, *The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism*, Riverhead Books, New York, 2008.
26. 30 Ocak 1939, Virginia Woolf, Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, *The Diary of Virginia Woolf*, cilt 5, Penguin Books, Londra, 1985, s. 203.
27. Guy Debord’a eski eşi Michèle Bernstein ile karşılık veriyorum. Iain Sinclair’e Rachel Lichtenstein’la, Will Self’e Laura Oldfield Ford’la, Nick Papadimitriou’ya Rebecca Solnit’le, Teju Cole’a Joanna Kavenna’yla ama aynı zamanda Patti Smith, Adrian Piper, Lisa Robertson, Faïza Guène, Janet Cardiff, Yoko Ono, Laurie Anderson, Vivian Gornick, Lavinia Greenlaw, Amina Cain, Chloe Aridjis, Atiya Fayzee, Heather Hartley, Wendy MacNaughton, Danielle Dutton, Germaine Krull, Valeria Luiselli, Alexandra Horowitz, Jessie Fauset, Virginie Despentes, Kate Zambreno, Joanna Walsh, Eliza Gregory, Annie Ernaux, Annett Groeschner, Sandra Cisneros, Halide Edib Adıvar, Oriane Zérah, Cécile Wajsbrot, Helen Scalway, Ilse Bing, Fran Lebowitz, Rachel Whiteread, Banu Qudsia, Zadie Smith, Colette, Emily Hahn, Marianne Breslauer, Gwendolyn Brooks, Berenice Abbott, Laure Albin-Guillot, Zora Neale Hurston, Vivian Maier, Lola Ridge, Nella Larsen, Flora Tristan ve dahası, dahası, dahasıyla.

28. Selfbu tür “araştırmaları” New York ve Los Angeles gibi yerlerde üstlenmişti ama yaptıkları Londra’nın özelliklerine derinden bağlı, oldukça İngiliz bir uygulama olarak kaldı.
29. Tuan, Yi-Fu: *Space and Place: The Perspectives of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, s. 6. “Alanı harekete olanak sağlayan bir yer olarak düşünürsek o hâlde mekân duraksamadır; hareketin içinde her duraksama yerin mekâna dönüşmesini olanaklı kılar.”
30. Flanöz üzerine 19. yüzyıl sanat-tarih perspektifinin ağır bastığı oldukça güçlü bilimsel bir yaklaşım için bkz. Aruna D’Souza, Tom McDonough, *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester University Press, Manchester, 2006.

LONG ISLAND, NEW YORK

1. Wanderlust, s. 250. (Yol Aşk: Yürümenin Tarihi, çev. Elvan Kılıncım, Encore, 2016.)
2. Jeff Peck’in *Walkable City* isimli kitabında belirttiği üzere, sorun Amerikan şehirlerinin pek çoğuna sıçramıştı: yüzyılın ortasından beri, bilerek ya da bil-meyerek, pek çok Amerikan şehri etkin bir şekilde yürünemeyen alanlardan oluşmaya başlamıştı. Şehir ve bölge planlama mühendisleri “şehir merkezleri-mizi ulaşılması kolay ama varmanın bir işe yaramadığı yerlere çevirmişti.” Jeff Speck, *Walkable City: How Downtown Can Save America, One Step at a Time*, Macmillan, New York, 2012, s. 4.
3. Lewis Mumford’a göre araba, banliyölerin “özerklik ve öncelik” taleplerinden geriye kalan tek şey (s. 493). “Zeki mühendislerin halihazırda bireysel kontrolü makineleşme sistemiyle ortadan kaldırmakla tehdit ettiklerinden” endişe du-yuyordu (s. 494). Arabanın kendisinin kendi kendine giden arabalar şeklinde makineleştiğini görece kadar yaşamaması yerinde olmuş. Araba kontrolü ele aldığı anda onu kullanmanın daha güvenli olduğunu söylüyorlar... *The Society of the Spectacle*’da Guy Debord, Mumford’un “yayılan kopukluklar... toplu-mu kontrol altında tutmak için etkili bir metod olduğunu kanıtladı,” görü-şünü alıntılamıştır. *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*, Harcourt, Brace & World, New York, 1961. (*Tarih Boyunca Kent - Kökenlerin Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*, çev. Tamer Tosun ve Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.)
4. Berman Marshall: “Falling”, *Restless Cities*, ed. Matthew Beaumont, Gregory Dart, Michael Sheringham ve Iain Sinclair, Verso, Londra, 2010.
5. Leigh Gallagher’a göre banliyölerin de ömrü uzun olmayacak, o kadar değişt-i-ler ki artık Amerikalılar oralarda yaşamak istemiyor. Leigh Gallagher, *The End of the Suburbs: Where the American Dream Is Moving*, Portfolio/Penguin, New York, 2013.
6. *The City in History*, s. 494. (*Tarih Boyunca Kent-Kökenlerin Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*, çev. Tamer Tosun ve Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.)
7. Şehre ulaşmak için asla Kings Park Durağı’ndan çıkmayız yola zira yol bir

buçuk saat sürer ve Queens, Jamaica Durağı'nda aktarma yapmanız gerekir. Güneybatı yönünde on beş dakika ilerleyip, 1834 yılında kurulan orijinal Ana Hat'ın Ronkonkoma kısmında ("Rahng-kahng-kah-ma hattı, Rahng-kahng-kah-ma hattı, Hicksville ekspresi, Bethpage, Fawmngdale, Wyandacnh, Deeh Pawk, Brentwood, Central Islip ve Rahng-kahng-kah-ma'da durur") bulunan Deer Park Durağı'ndan çıkarız yola.

8. Duras, Marguerite: *La Vie Matérielle*. P.O.L, Paris, 1987. (*Somut Yaşam*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul, 1997.)
9. 1960 yılında, üniversite Morningside Parkı'nda bir girişi (ağırlıklı olarak beyaz) öğrencilerin, diğeri ise ("fakir kapısı") Harlem sakinlerinin kullanımı için olan bir spor salonu yapılmasını teklif etti. Spor salonu üzerine çıkan tartışma öğrencilerin 1968 yılında yaptıkları gösterinin sebeplerinden biriydi.

PARİS, KAFELERDE

1. Jean Rhys, *Karanlıkta Yolculuk*, çev. Pınar Kür, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s. 188
2. Rhys, Jean: *Smile Please: An Unfinished Autobiography*. Penguin, Harmondsworth, 1979, s. 121.
3. Rhys, Jean: *Good Morning, Midnight; Complete Novels* içinde. Harcourt, New York, 1985, s. 397. (*Günaydın Geceyarısı*, çev. Pınar Kür, Can Yayınları, 1990)
4. *Quartet*, bkz. *Complete Novels*, s. 14.
5. Athill, Diana: *Stet: A Memoir*. Grove Press, New York, 2002, s. 157-8.
6. Rhys, Jean, Francis Wyndham ve Diana Melly: *The Letters of Jean Rhys*. Viking, New York, 1984, s. 280.
7. Angier, Carole: *Jean Rhys: Life and Work*. Little, Brown, Boston, 1990, s. 136.
8. *Letters*, s. 284.
9. Bowen, Stella: *Drawn From Life: A Memoir*. Picador, Sydney, 1999, s. 195-6.
10. Leland, Jacob Michael: "Yes, that is a roll of bills in my pocket: the economy of masculinity, The Sun Also Rises", *Hemingway Review*, 22 Mart 2004, s. 37.
11. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Charles Scribner's Sons, New York, 2016, s. 4-5. (*Paris Bir Şenliktir*, çev. Saydam Özel, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2016.)
12. ("Mrs Dalloway, çiçekleri kendi alacaktı.")
13. Angier, s. 174-5.
14. "Outside the Machine", Jean Rhys, *Collected Short Stories*, W.W. Norton, New York, 1992, s. 87-8. Yoldaş olduklarını düşündüğü insanların kitaplarını "X'e, Jean Rhys'den; Makinenin dışından" diye imzalayacaktı. Jan van Houts, onun kendisine "Çünkü sen de makinenin dışındasın," dediğini hatırlar. Pierrette M. Frickey, *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Three Continents Press, Washington DC, 1990, s. 30.
15. "I Spy a Stranger", *Collected Short Stories*, s. 247.
16. *Complete Novels*, s.188.
17. a.g.e., s. 18.
18. *Voyage in the Dark* (1934). Norton, New York, 1982, s. 74. (*Karanlıkta Yolcu-*

luk, çev. Pınar Kür, Can Yayınları, 1989.)

19. Bkz. Max Saunders, *Ford Madox Ford: a dual life*, cilt. 1, OUP, Oxford, 1996, s. 191.
20. Baudelaire okuyor gibidir. Kalabalık onun "element"i yazar Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda; "Mükemmel flanör, tutkulu gözlemci için çokluğun kalbinde yer etmek muazzam bir mutluluktur ... Yer etmek ama aynı zamanda kendini her yerde evinde hissetmek ... O 'ben olmayan'a dair doymak bilmez bir iştahı olan bir 'ben'dir." Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, çev. Jonathan Mayne, Phaidon, New York, 1995, s. 9. Orijinal dildeki baskısı: *Le Peintre de la Vie Modern*, Mille et Une Nuits, Paris, 2010. Türkçe baskısı: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berkay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
21. Ford, Ford Madox: Önsöz, Jean Rhys, *The Left Bank & Other Stories*, Jonathan Cape, Londra, 1927, s. 27.
22. Rhys, Jean: *Quartet* (1928), bkz. *Complete Novels*, s.132. (Dörtlü, çev. Pınar Kür, Can Yayınları, İstanbul, 2007.)
23. a.g.e., s. 157.
24. a.g.e., s. 136-7.
25. a.g.e., s. 145.
26. *Complete Novels*, s. 371.
27. a.g.e., s. 121.
28. a.g.e.
29. "The Blue Bird", *Collected Short Stories*, s. 131.
30. *Complete Novels*, s. 242.
31. a.g.e.
32. a.g.e.

LONDRA, BLOOMSBURY

1. Woolf, Virginia: "Moments of Being", *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976, s. 198-9.
2. "Deniz Feneri"ni bu meydanda bir öğleden sonra uydurdum." Virginia Woolf, Anne O. Bell ve Andrew McNeillie, *The Diary of Virginia Woolf: Cilt 3, 1925-1930*, Penguin, Harmondsworth, 1982, s. 131-2, 14 Mart 1927.
3. Woolf, Virginia: Quentin Bell ve Anne O. Bell, *The Diary of Virginia Woolf: Cilt 1, 1915-19*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983, s. 9, Ocak 1915.
4. *Diary: Cilt 3*, s. 298, 28 Mart 1930.
5. "London Revisited", *Times Literary Supplement*, 9 Kasım 1916. Geçtiği kaynak: Virginia Woolf, *Collected Essays*, Cilt 2, Hogarth Press, Londra 1966, s. 50.
6. *Diary: Cilt 3*, s. 11.
7. *Diary: Cilt 5*, s. 331. Tavistock Meydanı günümüzde Hiroşima ve Nagazaki'deki atom bombası saldırısında hayatını kaybedenlere adanmış kiraz ağacı, Mahatma Ghandi heykeli ve İkinci Dünya Savaşı vicdani retçilerini anmak üzere yerleştirilmiş kaya anıtı ile bir "barış bahçesi" olarak düşünülüyor. Woolf

büstünün yanında cerrah ve Londra Kadınlar Tıbbiyesi Dekanı Dame Louisa Aldrich-Blake'in büstüyle aynı zamanda feminist de bir meydan.

8. Ethel Smyth'e mektup, 12 Ocak 1941, Virginia Woolf *The Letters of Virginia Woolf*, Cilt 6, 1936-1941, ed. Nigel Nicholson ve Joanne Trautmann, Mariner Books, New York, 1982, s. 460; 25 Eylül 1940, *Letters*, Cilt 6, s. 432-3.
9. a.g.e., s. 428-34.
10. *Diary*, Cilt 5, s. 356-7.
11. Yürüyüşün yazıyı beslediğini ve yürüyemeyişinden ötürü yazmaktan mahrum kaldığını, tüm bunların intiharı için bir sebep olduğunu öne sürmek istemiyorum. Yaşasaydı kesinlikle yeniden yürür ve yeniden yazardı. Ama yaşayamadı. Başka bir savaşı, başka bir çöküşü kaldıramayacaktı.
12. McEwan, Ian: "How could we have forgotten that this was always going to happen?", *Guardian*, 8 Temmuz 2005.
13. Bu bölüm yazıldıktan sonra Paris'e bir saldırı daha yapıldı. Daha fazla asker, daha fazla silah. Neşeli bir şekilde köşeyi döndüğümde üniforması içinde elinde silahıyla biriyle karşılaşabiliyorum.
14. *Moments of Being*, s. 196. (Varolma Anları, Bütün Eserleri 8, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 94.)
15. Kendisine ait Hare kopyasında Woolf, ithaf sayfasına Samuel Johnson'dan bir alıntı kopyalamıştır: "Bence varoluşun tüm gelgitleri Charing Cross'ta vuku bulur." Ayrıca bkz. içinde Elisa Key Sparks, "Leonard and Virginia's London Library: Mapping London's Tides, Streams and Statues," isimli makalenin de bulunduğu Gina Pots ve Lisa Shahiri, *Virginia Woolf's Bloomsbury*, Cilt 1: *Aesthetic Theory and Literary Practice*, Macmillan, Basingstoke, Palgrave, 2010, s. 65.
16. Hare, Augustus J.C.: *Walks in London*. 1879, s. 164-5.
17. *Moments of Being*, s. 182. (Varolma Anları, Bütün Eserleri 8, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 75.)
18. a.g.e., s. 184. (Varolma Anları, Bütün Eserleri 8, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 78.)
19. a.g.e., s. 185. (Varolma Anları, Bütün Eserleri 8, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 78-79.)
20. Anna Snaith, Woolf'un "Bloomsbury'nin kurgusal sembolleri ... süfrajat politikalarının faaliyet bölgeleri üzerine odaklandığı"nı söyler. *Yıllar*'da, aktif bir süfrajat olan Rose, Sara'yı Bloomsbury'de bir süfrajat buluşmasına götürür (s. 134). *The Partigers*'ın üçüncü denemesinde, Nora Graham, Delia'yı "Gray's Inn Yolu'nda toplanan ufak cemiyete katılmaya" davet eder. Anna Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*, Palgrave, Basingstoke: 2000, s. 27.
21. Angier, s. 97. Torrington Square'de yürürken ileride evleneceği Jean Lenglet ile tanışmıştır.
22. Vicinus, Martha: *Independent Women: Work and Community for Single Women 1850-1920*. Virago, Londra, 1985, s. 295-6. Ayrıca bkz. Bloomsbury'yi bir fikir ya da zümreden çok "yerel bir dünya" olarak okuyan Sara Blair'den "Bloomsbury and the Places of the Literary", *ELH* 71:3 (2004), s. 813-38.
23. Burke, Thomas: *Living in Bloomsbury*. G. Allen & Unwin Ltd, Londra, 1939,

- s. 12 (Blair'den alıntı). Burada bahsettiği genelevlerde yaşayan seks işçisi kadınlar değil, yaşamak için çalışmak zorunda olan kadınlar.
24. Green, Barbara: *Spectacular Confessions: Autobiography, Performative Activism and the Sites of Suffrage. 1905-38*, Macmillan, Basingstoke, 1997, s. 194.
 25. *Letters, Cilt 1*, 1888-1912, s. 120.
 26. Woolf, Virginia: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1985, s. 24.
 27. a.g.e.
 28. Leaska, Mitchell: ed., *A Passionate Apprentice: Virginia Woolf, The Early Journals, 1897-1909*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1990, s. 223.
 29. Sutherland, John: "Clarissa's Invisible Taxi", *Can Jane Eyre Ever be Happy?*, OUP, Oxford, 1997.
 30. *Diary, Cilt 3*, s. 186; s. 302, 26 Mayıs 1924; *Diary, Cilt 1*, s. 214, 4 Kasım 1918.
 31. "Bazen Londra'da durur, ayak seslerini iştirim. Yakalamak istediğim dil, tabir bu diye düşünüyorum." *The Waves: two holograph drafts*, ed. John Whichello Graham, Hogarth Press, Londra, 1976, s. 658.
 32. *The Waves*, s. 183. (*Dalgalar, Toplu Eserler 6*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 188.)
 33. Woolf, Virginia: *A Room of One's Own* (1929), Harcourt, New York, 1989, s. 93. (*Kendine Ait Bir Oda, Toplu Eserleri 7*, çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.100.) Bkz. Susan Squier, *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1985.
 34. Virginia Woolf "Mr Bennett and Mrs Brown", *The Virginia Woolf Reader*, ed. Mitchell Leaska, Harcourt, New York, 1984, s. 199.
 35. *A Room of One's Own*, s.94. (*Kendine Ait Bir Oda, Toplu Eserleri 7*, çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.101.)
 36. *Diary, Cilt 1*, s. 9, 6 Ocak 1915.
 37. *A Passionate Apprentice*, s. 228.
 38. a.g.e., s. 246.
 39. a.g.e., s. 232.
 40. a.g.e., s. 271.
 41. Woolf, Virginia, Elaine Showalter ve Stella McNichol: *Mrs Dalloway*. Penguin, Londra, 2000, s. 4. (Mrs. Dalloway, Toplu Eserleri 1, çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 10.)
 42. *Diary, Cilt 3*, s. 186, 31 Mayıs 1928.
 43. *Mrs. Dalloway, Toplu Eserleri 1*, çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.83.
 44. *A Passionate Apprentice*, s. 220.
 45. *Diary, Cilt 2*, s. 47-8.
 46. "Street Haunting", Virginia Woolf, Andrew McNeillie ve Stuart N. Clarke, *The Essays of Virginia Woolf, Cilt 4*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1986, s. 481.
 47. *A Room of One's Own*, s. 44. (*Kendine Ait Bir Oda*, s. 54-55.)

48. Dickens, Charles: *Hard Times. The Shorter Novels of Charles Dickens*. Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2004, s. 424. (*Zor Zamanlar*, çev. Füsun Eli-oğlu, Oda Yayınları, İstanbul, 1997.)
49. Woolf, Virginia: *The Years*. Harcourt Brace & Co., New York, 1937, s. 361. (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.)
50. *The Partigers*, s. 81.
51. a.g.e., s. 37. *The Partigers*'ın bir paragrafında Woolf şöyle yazar: "Eleanor Park'tan geçerek eve yürümeye niyet etti. Marble Arch'a kadar gitmeyi, dönüş yolunun bir kısmında da ağaçlar altında yürümeyi düşündü. Fakat arka sokaklardan birine göz attığında birden korkuya teslim oldu. Melon şapkalı adamların garsona göz kırptığını gördü. Korkmuştu, şimdi bile, ben bile, diye düşündü parktan tek başıma geçmeye korkuyorum; kendini aşağılıyordu. Bu beden değil, zihnin korkusuydu fakat neticeyi belirleyen oydu. Polislerin ve ışıkların olduğu ana caddeden ayrılmayacaktı." Yaşladıkça, diyecekti (artık yaşlı olan) Rose, görünmez olurlar ve günün hangi saati olursa olsun, istedikleri her yere yürüyebilirler. (*The Years*, s.173.) (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.)
52. *The Years*, s. 112. (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.)
53. a.g.e., s. 27. (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 27.)
54. *The Years*, s. 29, *The Partigers*, s. 41-3. (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 28-29.)
55. *The Years*, s. 434. (*Yıllar, Toplu Eserleri 9*, çev. Oya Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 383.)

PARİS, DEVRİMİN ÇOCUKLARI

1. Bowen, Elizabeth: *The House in Paris* (1935). Penguin, Harmondsworth, 1976, s. 152.
2. Charles Baudelaire, "Le Cygne", *Les Fleurs du Mal* (1857). Çeviri yazara ait.
3. Balzac Honoré de: *Les Petits Bourgeois* (1843), *La comédie humaine*, 7 cilt, Editions du Seuil, Paris, 1965-6, c. 5, s. 294.
4. Debord, Guy: *Panegyric*, *Ciltler 1 & 2*, çev. James Brook ve John McHale, Verso, Londra, 2004, s. 39.
5. Joyce, James ve Philip F. Herring: *Joyce's Ulysses notesheets in the British Museum*, Sayı: 3, Bibliographical Society of the University of Virginia için, University Press of Virginia tarafından, 1972, s. 119.
6. Lavallée, Théophile ve George Sand: *Le Diable à Paris: Paris et le Parisiens, Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris*, J. Hetzel, Paris, 1845, s. 9.
7. Paris tarihine dair daha fazla bilgi için bkz. Graham Robb, *Parisians*, W. W. Norton, New York, 2010 ve Andrew Miller, *Pure*, Sceptre, 2011.
8. Litchfield, John: "The Stones of Paris", *Independent*, 22 Eylül 2007.

9. Yeni Eski Paris'e yol açmak için Eski Paris'i yıkmaya başlayan ilk kişi Haussmann değildi; (Champs-Elysées de dahil olmak üzere) ilk geniş yollar Temmuz Monarşisi altında Rambuteau tarafından inşa edildi.
10. Sand, George: *Indiana*, çev. G. Burnham Ives, Academy Chicago Publishers, Chicago, 2000, s. 46. (*Indiana*, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008.)
11. Sturrock, John: "Give Me Calf's Tears", *London Review of Books* (21:22), 11 Kasım 1999, s. 28-9.
12. Belinda Jack, Balzac'ın üretkenliğinden ötürü alkışlandığı sırada Sand'la alay edildiğini yazar: "Böylesine bir eser akınının kadınısı olmadığına dair bir çıkarım yapıyorlardı." George Sand: *A Woman's Life Writ Large*, Vintage, New York, 1999, s. 3.
13. Musset, Alfred: *Confession of a Child of the Century*, (1836) çev. David Coward, Penguin Classics, Londra, 2012. (Bir Zaman Çocuğunun İtirafı, çev. Kenan Sarıalioğlu, İslık Yayınları, 2014.)
14. Jules Boucoiran'a mektup, 31 Temmuz 1830, *Correspondance: Tome I*, s. 676-7.
15. Charles Meure'e mektup, 15 Ağustos 1830, a.g.e., s. 690.
16. Sand, George: *Story of My Life*, ed. Thelma Jurgrau, kolektif çeviri, SUNY Press, Albany, 1991, s. 905. (*Hayatımın Hikâyesi*, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, 2006.)
17. a.g.e., s. 892.
18. a.g.e., s. 893
19. Sand, George: *Histoire de ma vie*, Cilt. 4, Michel Levy, Paris, 1856, s. 255. (Hayatımın Hikâyesi, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, 2006.)
20. Sand, George: Gabriel (1839), *Oeuvres Complètes*. Perrotin, Paris, 1843, s. 200.
21. Etek giyen erkeklere karşı böyle bir uygulama yoktu. Bu çelişki neden? Pantolonlu bir kadın neden etekli bir erkekten daha tehlikeli olsun ki? Özellikle günümüzde bunun tam tersi geçerli. 1800'lerdeki yasa koyucular kadınların karşı cinsin kıyafetlerini giymelerini denetlemeyle kafalarını neden bu kadar bozmuşlardı acaba? Tarihçi (ve Sand'ın *The Countess of Rudolstadt* isimli kitabının çevirmeni) Gretchen Van Slyke, "L'Esprit Créateur" isimli makalesinde yasanın kadınları sorumsuz dilleri ve rahimlerinin ve yumurtalıklarının tehlikeli ve karşı konulmaz dürtüleri tarafından yönetilen zayıf zihinleri ile erkeğin 'öteki'si, ahlaki ve politik açıdan ikinci sınıf, eril vesayetine muhtaç olarak işaret etmeye olan ihtiyaçtan doğduğundan söz eder." Bu "Fransız Devrimi'nin sorunlu miraslarından biridir", s. 34.
22. *Histoire de ma vie*, Cilt. 7, J. Hetzel et Cie, Paris, 1864, s. 255. (Hayatımın Hikâyesi, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, 2006.)
23. Leronde, Jacques: *Revue des Deux Mondes*, 1 Haziran 1832. Belinda Jack tarafından alıntılanmış.
24. Sand, George: *Indiana*. Calmann-Lévy, Paris, 1852, s. 1. (*Indiana*, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008.)
25. *Histoire de ma vie*, C. 1, s. 23. (Hayatımın Hikâyesi, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, 2006.)

26. *Sefiller*'den de hatırlayabileceğiniz olaylar bunlar; Sand ve Hugo da Balzac, Dumas ve Heine gibi 1832'de başarısız olan devrim girişimine dair yazacaktı.
27. Bkz. Eric Hazan, *La Barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*, Editions Autrement, Paris, 2013, s. 89. Görgü tanıklarından biri barikatlardan birini tasvir ediyor: "Dar bir sokağın girişinde, dört tekerleği havada bir otobüs boyu boyunca uzanır. Sağında ve solunda portakal kasaları yığılıdır ve arkalarında, otobüsün jantları arasında ve açık kalan yerlerde mütamadiyen mavi dumanlar saçan küçük ateşlerin parıltısı seçilmektedir. (Gaetan Niépovié, *Etudes physiologiques sur les grans metropoles de l'Europe occidentale*, 1840, bkz Benjamin, s. 141.)
28. *Histoire de ma vie*, C. 7, s. 259-64. (*Hayatımın Hikâyesi*, çev. Birsal Uzma, Oğlak Yayınları, 2006.)
29. Sand, Louis Blanc'ı alıntılıyor; *The History of Ten Years*, 1830-1840.

VENEDİK, İTAAT

1. Auster, Paul: *Leviathan*, Faber, Londra, 1993, s. 60-1. (*Leviathan*, çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 2018.)
2. Öğrendiğimiz üzere fotoğraf, "son yıllarda hayvan haklarını insan haklarından üstün tutmasıyla gülünç hâle gelen" Brigitte Bardot'nun 1989 yılında çekilen bir fotoğrafıyla dalga geçmek amacıyla çekilmişti.
3. Yakın bir zamanda, çıkacak kitabımın sözleşmesini imzalamam şerefine akşam oraya gittik. Bir kadeh şampanya için on yedi avro verdik ve içkileri eskiden olduğu gibi yayıncılar ısmarlamasa da sonuçta özel bir gündü ve bu yüzden mazur görülebilirdi. Sol yanımda minyatür Louis Vuitton çantası ile tıknaz sarışın bir kız oturuyordu. Sağımda ise uzun yağlı at kuyruğu saçları ve Louis Vuitton köpek çantasının içinde derbeder görünen Yorkie cinsi köpeğiyle bir adam vardı; çantası tam olarak benim köpeğiminkine benziyordu ama benimki bir evcil hayvan dükkânından kırk avroya alınmışken, onunkinin üzeri iç içe geçmiş LS ve LV'ler ile doluydu. Eve döndüğümde fiyatına baktım, neredeyse 2.800 dolar ediyordu. Louis Vuitton'un internet sitesinde, balonla San Marco Meydanı'na inen bir mankenin David Bowie'nin klavsen ile "I'd Rather Be High" şarkısını çaldığı bir maskeli baloya gidişini anlatan "L'invitation au Voyage: Venise" isimli bir video oynuyordu.
4. Calle, Sophie: "Filatures parisiennes", *M'as-tu Vue*, ed. Christine Macel, Centre Pompidou: Xavier Barral, Paris, 2003, s. 66.
5. *Suite Vénitienne*'in Fransızca ve İngilizce olmak üzere gördüğüm iki baskısında da tarih Şubat 1980 olarak verilmişti, bu yüzden de alıntılarında bu tarihi kullanıyorum ancak Calle'in Henri B.'yi Venedik'te takip ettiği yılı 1979 olarak verenler de var ve onların daha doğru olduğuna inanıyorum. Calle, yabancıları gelişigüzel yatağında uyumaya davet ettiği ve Nisan 1979 yılında tamamladığı projesi *The Sleepers*'dan evvel Venedik'e gittiğini söylemişti. Dahası, fotoğrafların pek çoğunu yeniden çekmesi için Venedik'e bir kere daha gitmesi gerekmişti, belki de bu olay 1980 yılında oldu ve belki de projenin tarihini bu şekilde değiştirdi.

6. a.g.e., s. 8.
7. Calle, Sophie: *Suite Vénitienne*, çev. Dany Barash and Danny Hatfield, Bay Press, Seattle, 1988, s. 6-7.
8. a.g.e., s. 20.
9. Aynı zamanda, yabancı bir dil öğrenmek için doğru yol da değil.
10. *Suite Vénitienne*, s. 26.
11. a.g.e., s. 30.
12. a.g.e., s. 38.
13. a.g.e.
14. Bunu izleyen projelerinden biri de bir otelde geçiyordu: Henri B.'yi takip ettiği sırada onun otel odasında, yatağında uyuduğunu hayal etmeye başlamıştı. Bu yüzden de 1981 yılında *The Hotel* adını alacak projesinde, onun kaldığı otel olan Casa de Stefani'de oda hizmetçisi olarak işe girdi ve her odayı temizlediği sırada, oda sahiplerinin eşyalarını fotoğraflayıp listeleterek, nasıl insanlar olduklarını tahmin etmeye çalıştı.
15. *Suite Vénitienne*, s. 34.
16. Kısa bir süre önce bir arkadaşım bana Sophie Calle'e ait olması muhtemel bir Twitter hesabından bahsetti. Belki onundu, belki de değildi ama o hesabı her kim açmışsa tek bir şey yazmıştı: "Sophie Calle sizi takip etmeye hazır."
17. *Suite Vénitienne*, s. 10.
18. a.g.e., s.50.
19. Jill Magid'in Sophie Calle söyleşisinden, *Tokion*, Sonbahar 2008, s. 46-53.

TOKYO, İÇERİDEN

1. Tesadüf eseri, Paris'teki Küçük Japonya, Louvre yakınlarında, Sainte-Anne Sokağı'nda yer alıyor. Belki de Anne, Paris'teki Japonların koruyucu azizesidir.
2. Bu, Tristan Tzara'nın icat ettiği değil de muhtemelen yalnızca düzenlediği bir kolaj şiir projesi. Talimatları şöyle:
 Bir gazete al.
 Bir makas al.
 Şiirinin ne kadar uzun olmasını istiyorsan, gazeteden o uzunlukta bir bölümü kes.
 Kestiğin haberi kelime kelime ayır ve bir torbanın içine at.
 Hafifçe karıştır.
 Torbadan çıktıkları sırayla, itina ile yan yana diz.
 Şiir seni anlatacak.
 Ve işte bu sensin; ayak takımı tarafından değerli görülmesine de çekici hassasiyetin eşsiz yazarı.
 – Tzara, Tristan: "How to make a Dadaist Poem", 1920.
3. Barthes, Roland: *Empire of Signs*, çev. Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1982, s. 36. Orijinal dilde baskısı: *L'Empire des Signes*, Éditions du Seuil, Paris, 2015. (*Göstergeler İmparatorluğu*, çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.)

4. *Kawaii*'nin kendi aleyhine döndüğü ender durumlar da oluyordu. Yakın zamanda Hello Kitty'nin tasarımcılarından biri olan Yuho Yamaguchi'nin başının iki yanında garip turuncu renkli saçlarını topuz yaptığı, yüzüne çiller ve yanaklarına kırmızı daireler çizdiği ve bebek önlüğüne benzer bir kıyafet giyip eliyle *kawaii* işareti yaptığı fotoğrafını gördüm. Sevimli, onun üzerinde grotesk ve huzur bozucu görünüyordu.
5. Katakana, hiragananın daha sivri köşeli versiyonu gibi ve hiragana, kanjiden mahrum Japonca kelimelerde heceleyerek okunurken, katakana yabancı kelimeleri Japonca'ya çevirirken karakter değişiminde kullanılıyor.
6. Virginia Woolf, "Professions for Women" notlar, *The Pargiters*, s. 164.
7. Ponyo ponyo, küçük balık çocuk / okyanusun mavisinden gelir.
8. Görünüşe göre "öp ve sarıl!"a duyulan Japonca bir onomatofobi (belli kelimeleri duyma korkusu).
9. Şehirlere dair çekilen filmlerin çoğunluğu kısa filmler. Şehrin ritmine kısa filmler daha çok yakışıyormuş gibi. Kaçırılan bağlantılar. Metro üzerine anekdotlar. Şehir mitleri fragmanlardan oluşur.
10. *M'as-tu vue*, s. 364.
11. Barthes, Roland: *A Lover's Discourse* (1977), çev. Richard Howard, Vintage, Londra 2002. Fransızca baskısı: *Fragments d'un Discours Amoureux*, Seuil, Paris, 1977. (Türkçe baskısı: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.)

PARİS, PROTESTO

1. Gustave Flaubert'in 1869 tarihli *L'Education Sentimentale* (*Duygusal Eğitim*) isimli romanında, Frédéric Moreau metresine gittiği sırada devrimle yüz yüze gelir ve bu esnada biz de eylemin tam içinde, bir parçası olmadığımız hâlde kuşatılmış hissetmenin nasıl bir şey olduğunu anlarız. Kılıçlar ve tüfeklerle adamlar geçiyor. Trampet sesleri. Hep bir ağızdan 'la Marseillaise' söyleyen insanlar. Sağ Kıyı'da çatışma sürüyor. Müthiş bir görev aşkıyla oradan oraya koşturan insanlar. "Herkes neşe içindeydi, insanlar geziniyor, her yere asılmış fenerler ortalığı gündüz gibi aydınlatıyordu. Askerler yorgunluktan bitmiş, üzgün bir havayla, yavaş yavaş kışkalarına dönüyorlardı. [...] Bu karanlığın ortasında, yer yer beyaz süngüler parlıyordu. Müthiş bir uğultu yükseliyordu. Kalabalık çok sıkıştı, doğruca dönüp gitmek mümkün değildi, tam da, upuzun bir ipek parçasının yırtılmasını andıran bir gürültü koptu. Capucines Bulvarı'nda göstericiler kurşuna dizilmişti. 'Ah, bir-iki burjuvayı haklıyorlar,' dedi Frédéric, sakın sakın." Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2015, s. 383-384.
2. Augustine Brault'a, 5 Mart 1848, *Correspondance*, cilt. 8, s. 319. Guizot, Louis Philippe yönetiminde önce eğitimden sorumlu bakan, sonra başbakan olmuştu. Lamartine, büyük bir Fransız şair ve devlet adamıydı. Kendini öyle etkili adamlarla çevrelemişti ki metro durakları, sokaklar, bulvarlar onların adını taşıyordu. Alıntı: Harlan, Elizabeth, *George Sand*, Yale University Press, New Heaven, 2005.
3. *Correspondance*, 20 Mayıs 1848.

4. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, ed. Rolf Tiedemann, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, Belknap Press, New York, 2002, s. 243. Almanca baskısı: *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, Berlin, 1983. (*Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2018, s. 261.)
5. *Bulletins de la République*, Paris, 1848, s. 23-4.
6. Tocqueville, *Souvenirs*, Paris, 1893, s. 209-11.
7. *Théorie des Quatre Mouvements*, 1808, *Oeuvres Complètes*, 1841-5, s. 43.
8. *Duygusal Eğitim*, s. 400.
9. a.g.e., s. 393.
10. "Geleneksel anlamıyla siyasetten nefret ediyorum," yazmıştır Hortense Allart'a; "katılık, nankörlük, şüphe ve yalancılık okulu olarak görüyorum orayı [...] Politikayı bırakalım da böylelikle erkekler birbirleriyle baş etmeye çalışsınlar."
11. Vincennes Hapishanesi'ndeki Armand Barbès'e, 10 Haziran 1848, Nohant'dan, *Correspondance*, C. 8, s. 437.
12. Tilier, Bertrand: "'De la balade à la manif': La représentation picturale de la foule dans les rues de Paris après 1871", *Sociétés et représentations*, 17:1, 2004, s. 87-98.
13. Flaubert'e mektup, 15 Ocak 1867, *Correspondance*, C. 20, s. 297.
14. Bakan, "Pekâlâ, sizinki gibi bir suratla böyle şeyler için endişelenmenize pek gerek kalmıyordur," sözleriyle sert bir karşılık vermişti.
15. Quattrocchi, Antonio ve Tom Nairn: *The Beginning of the End*, Panther Books, 1968 (yeniden baskı: Verso, Londra, 1998), s. 8.
16. a.g.e., s. 46.
17. Gallant, Mavis: *Paris Notebooks: Essays & Reviews*, Random House, New York, 1988, s. 41.
18. a.g.e.
19. Peki genç kadınlar nerede? O dönemin kaydını tutanlar da zihnimizde yer edenler gibi hep erkek. Olivier Assayas'ın *Après mai* (2012), Philippe Garrel'in *Les amants réguliers* (2005) filmleri, işte yine Louis Garrel orada. Bertolucci'nin ise *The Dreamers*'ta (2003) (*Düşler, Tutkular & Suçlar*) Cinémathèque kapıları önünde kendini zincirleyen, kırmızı dudaklarının arasından sarkan sigarası ve inip kalkan göğsüyle Eva Green'i var. Fakat film çoğunlukla Michael Pitt'in bakış açısından anlatılıyor; Eva'nın bir sorun, bir ayartma gibi. Kızlardan ne haber? Ne yapıyorlardı, ne düşünüyorlar, ne umuyorlardı? Kadınların tuttukları kayıtlardan –Gallant haricinde– bulabildiğim tek eser Jill Neville'in *The Love Germ*'ü oldu.
20. *Paris Notebooks*, s. 12.
21. *Duygusal Eğitim*, s. 388.
22. *Duygusal Eğitim*, s. 404.
23. *Paris Notebooks*, s. 22.
24. a.g.e., s. 42.
25. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, s. 12. (*Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2018, s. 102-103.)
26. Marcus, Jane: "Storming the Toolshed", *Art & Anger: Reading Like a Woman*, Ohio State University, Columbus, 1988, s. 183.

27. Bunu yazdığım sırada, serin bir Ekim sabahında, binlerce Fransız lise öğrencisi iki göçmen öğrencinin Fransa'dan sınır dışı edilmesini protesto etme amacıyla sokakta. On beş yaşındaki Leonarda okul servisinden indirilip ailesiyle birlikte Kosova'ya, on dokuz yaşındaki Khatchik ise askerliğini yapmak üzere Ermenistan'a gönderildi. Dün, Paris'teki hemen hemen yirmi okul, barikatlar inşa edip içeri kimsenin girmesine izin vermeyen öğrenciler tarafından işgal edildi. Kâğıtlara "Eğitim: sınır tanımaz," yazdılar ve Bastille'den Nation'a yürüdükleri sırada "Solidarité!" diye bağırıyorlardı. Kimilerinin yüzünde Guy Fawkes maskesi vardı.
28. *Paris Notebooks*, s. 33.
29. Philippe Bilger, "Philippe Bilger: pourquoi je ne participe pas à la marche républicaine", *Le Figaro*, 11 Ocak 2015.

PARİS, MAHALLE

1. *5'ten 7'ye Cléo*: filmin adı iş çıkışı ile akşam yemeği saati arasındaki müstehcen rendez-vous saatlerine yapılan atıf ile şüpheci bir esinti taşır. Günün, insanın ortadan kaybolup, yalnızca kendisi için bir şeyler yapabileceği bir dilimidir bu. Kişinin evli olmadığı bir başkasıyla bir otel odasında yaptığı yaramazlıkların saati gibi. Filmin ismi en başta *La Petite Fille* idi. Fakat Cléo'yu canlandıran aktris, Corinne Marchand, karakterin içinde başka şeyler görmüş ve Varda'yı Liane de Pougy ya da Cléo de Mérode gibi *Les Grandes Horizontales* yönüne çekmişti. Varda bu konuda, "Cesur randevular' saati kendini zorla kabul ettirdi," der. (*Varda par Agnès*, Editions du Cahier du cinéma, Paris, 1994, s. 31)
2. Film, kafeler ve sokaklarda Cléo'yu izleyen herkesle birlikte suça iştirak etmemize neden olur; Cléo, onlar için pop yıldızıysa, bizim için de filmin yıldızıdır. Falcının apartmanından çıkıp Rivoli Sokağı'ndan aşağı yürüdüğü sırada onu yukarıdan izleriz. Sokağın pek çok yerinde askıda elbiseler sergilenir; insanlar elbise satmak için yanına yanaşır. Bir başkası ise yaklaşıp "Birlikte yürüyelim mi?" der.
3. "Introduction to a Critique of Urban Geography", bkz. Ken Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley 1981, s. 5.
4. *Species of Spaces*, ed. ve çev. John Sturrock, Penguin, Londra, 2008, s. 58-9. Fransızca baskısı: *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000. (*Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2016, s. 92.)
5. Ve eğer hastaneler de size çare olamıyorlarsa, 14. Arondisman sonsuzluğa uğurlanmak için hiç de kötü bir yer sayılmaz. Yürüyüşlerim sırasında, Daguerre Sokağı'na çok yakın olan ve Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir (yakınlarda Victor Schoelcher Bulvarı'nda oturuyorlardı), Jean Baudrillard, Robert Desnos, Marguerite Duras, Emile Durkheim, Léon-Paul Fargue, Joris-Karl Huysmans, Henri Langlois, Pierre Louÿs ve Guy de Maupassant'ın, ayrıca Albert Dreyfus, Philippe Noiret, Eric Rohmer, Jean Seberg, Louis Vierne, Susan Sontag ve Tristan Tzara'nın da mezarlarının olduğu muhteşem Montparnasse Mezarlığı'nı keşfettim. (Père Lachaise sizin olsun diye düşündüm. Öldüğümde burada yaşamak istiyorum, burada bu insanlarla.) Demy de burada gömülü.

Ve Varda da bir gün, “evimiz ve son dinlenme yerimiz arasında bir karganın on kanat çırpışı kadar mesafe olacak,” diyor.

6. “Sans Toi” isimli şarkı Varda’nın 1985 tarihli *Sans toit ni loi* (Yersiz Yurtsuz) (kelime anlamı olarak “Yersiz ve Kanunsuz” anlamına gelen fakat İngilizceye *Vagabond* ismiyle çevrilen) filmini ahenkle öngörür gibidir. Varda’nın o filme dair sinopsisi şöyle: “Pis, suratsız bir kız uzun, öfkeli bir yürüyüşe çıkar ve bir hendekte ölür.” (Gaby Wood, “Agnès Varda interview: The whole world was sexist!” *Telegraph*, 22 Mayıs 2015).
7. Dorothée Cléo’yu batıl inançlarından biraz uzaklaştırmayı başarır: bir noktada çantasını merdivenlerden düşürür ve her şey yerlere saçılır. Aynası kırılır. Cléo bunun uğursuzluk getireceğini düşünerek mahvolur. Dorothé ise, “Böyle şeylerden endişe duymamalısın, kırılan bir ayna kırılan bir tabaktan farksızdır,” der.
8. Madonna Cléo’nun yeni bir versiyonunu çekmek istemişti, bu versiyonda belki olaylar New York’ta geçecek, ana karakter AIDS olduğundan şüphelenecek ve asker savaşa Irak’a gidecekti. Varda bununla ilgili şöyle yazar: “Madonna’ya, her şovunda yaptığı gibi, merdivenden nasıl inileceğini gösterdiğimi hayal ettim. Bu çok komik olurdu.” (*Varda par Agnès*, s. 60).
9. Derrida, Jacques: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1987, s. 23.
10. Barthes, Roland: *Camera Lucida*, çev. Richard Howard, Hill & Wang, New York, 1981, s. 96. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang, New York, 1982. (*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2014.)
11. ...je crois que le décor nous habite, nous dirige.” Jean Michaud ve Raymond Bellour ile söyleşi, *Cinéma 61*, no. 60, Ekim, s. 4-20. Bkz. Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester University Press, Manchester, 1998, s. 60.
12. Bkz. Calvin Tompkins, *Duchamp: A Biography*, Henry Holt, New York, 1998, s. 247.
13. Powrie, Phil: “Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From Cléo de 5 à 7 to *Les Glaneurs et la glaneuse*”, *L’Esprit Créateur*, C. 51, sayı 1, 2011, s. 68-82, 69.

HER YER, YERDEN GÖRÜNÜM

1. Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. FSG, New York, 2003, s.22. (*Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.)
2. Moorehead, Caroline: *Martha Gellhorn: A Life*. Random House, New York, 2011, s. 19.
3. Campbell Beckett’a mektup, 29 Nisan 1934, Martha Gellhorn, s. 23.
4. Stanley Pennell’a mektup, 19 Mayıs 1931, *Letters*, s. 12.
5. Bkz. Moorehead, s. 3.

6. Victoria Glendinning'e mektup, 30 Eylül 1987, *Letters*, s. 468.
7. Gellhorn, Martha: *The Face of War*. Virago, Londra, 1986, s. 89.
8. Fox, Lorna Scott: "No Intention of Retreating", *London Review of Books*, 26:17, 2 Eylül 2004, s. 26-8.
9. *The Face of War*, s. xiii.
10. Betty Barnes'a mektup, 30 Ocak 1937, *Letters*, s. 47.
11. *The Face of War*, s. 20-1.
12. a.g.e, s. 21.
13. "High Explosive for Everyone", *The Face of War*, s. 23.
14. *The Face of War*, s. 35-6.
15. a.g.e., s. 24.
16. a.g.e., s. 25.
17. a.g.e.
18. a.g.e., s. 26-7.
19. *Letters*, s. 74.
20. a.g.e.
21. Örneğin, "Messing About in Boats" isimli makalesinin ilk cümlesi şudur: "O berbat 1942 yılında güneşin altında, güven ve rahatlık içinde yaşadım ve bundan nefret ettim." *Travels With Myself and Another*.
22. *Martha Gellhorn: A Life*, s. 125.
23. "The Besieged City", *The Faces of War*, s. 40.
24. Bkz. Whelan, Richard, *Robert Capa: A Biography*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1994, s. 275.
25. *The Faces of War*, s. 34.
26. a.g.e., s. 33.
27. *Letters*, s. 158.
28. a.g.e.
29. "Chronicling Poverty With Compassion and Rage", *New Yorker*, 17 Ocak 2013.
30. "Justice at Night", *Spectator*, 20 Ağustos 1936, yeniden basım: *The View From the Ground*, Atlantic Monthly Press, New York, 1988, s. 8, 9.
31. *Martha Gellhorn: A Life*, s. 112.
32. *The Faces of War*, s. 21. Bir gezgin olarak bile kendini "cesur"dan çok "amatör" olarak tanımlardı. "Hepimiz [...] bir Freya Stark olamayız," yazmıştı 1978 yılında yayımlanan ve gezi yazılarını derlediği *Travels With Myself and Another*'ın önsözünde.
33. "Martha Without Ernest", *Times Literary Supplement*, 16 Ocak 2013. Gellhorn'un editörü Max Perkins, ismin çok kasvetli olduğunu düşünmüş, Gellhorn ise sinirlenmiş ve roman *Wine of Astonishment* ismiyle yayımlanmıştı. Aradan geçen yıllarda, "dönüşü olmayan nokta" terimi günlük kullanıma girmiş ancak Gellhorn bunun hakkında "kelimeler onları ilk duyduğum andaki halleriyle kalıyor; erkeklere savaş sırasında verilen bir talimat, bir sonlandırma ifadesi bu benim için," demişti. Kitabın 1988 yılında yapılan yeni baskısında orijinal isme dönmeye karar verdi.
34. *Point of No Return*, Bison Books, Lincoln, NE, 1995, Sonsöz, s. 327.

35. a.g.e, s. 330.
36. a.g.e.
37. a.g.e., s. 292.
38. *Martha Gellhorn: A Life*, s. 221.
39. Martha Gellhorn, *Liana* (1944), Picador, Londra, 1993, s. 91.
40. a.g.e., s. 90.
41. a.g.e., s. 22.
42. Romanda bir noktada Liana Marc'tan kaçar ve adam tarafından geri alındıktan sonra, Marc, Liana'ya bir kere daha kaçarsa eve geri dönemeyeceğini söyler. a.g.e., s. 101.
43. a.g.e., s. 207.
44. a.g.e., s. 238.
45. a.g.e., s. 249.
46. a.g.e., s. 252.
47. a.g.e., s. 209.
48. *Letters*, s. 159.
49. Deborah Levy, *Things I Don't Want to Know*, Notting Hill Editions, Londra, 2013, s. 108.

NEW YORK, DÖNÜŞ

1. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra, 1994, s. 7, 13. (*Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2007.)

SONSÖZ, FLANÖZLÜK

1. Laura T. Coffey, *The Today Show*, 18 Ağustos 2011.

“Bırakın yürüyeyim. Bırakın kendi hızımda ilerleyeyim. Bırakın hayatın içimde, etrafımda dolaşmasını hissedeyim. Bana heyecanlı olaylar verin. Bana beklenmedik dönemeçleriyle köşebaşları verin. Bana tekinsiz kiliseler, güzel vitrinler ve uzanabileceğim parklar verin.

Şehir sizi heyecanlandırır; bir işe başlamanıza, hareket etmenize, düşünmenize, istemenize, bağlanmanıza alan açar. Şehir, hayatın ta kendisidir.”

Paris’in cam ve çelik kaplı pasajlarında doğan ve “amaçsızca dolaşan kişi” anlamında kullanılmaya başlanan “flanör” kelimesi Lauren Elkin’in bu kitabıyla erilden dişile çevrilerek “flanöz” oluyor. Yazar, sözlüklerin çoğunda bulunmayan bu hayali kelimenin temsil ettiklerinden yola çıkarak yazdığı kitabında bizi Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra’nın sokaklarında George Sand, Virginia Woolf, Jean Rhys, Agnès Varda, Sophie Calle, Martha Gellhorn ve Joan Didion gibi flanözlerin ayak izlerini takip ederek yürümeye davet ediyor. Elkin, yaşamöyküsünü, gezi notlarını ve edebi eleştiriyi bir araya getirerek yarattığı bu mozaikte kadınların edebiyat, sanat, tarih, sinema aracılığıyla metropolle kurdukları ilişkilerin seyrini ilham verici bir üslupla kayda geçiriyor.

“Kadınların kamusal alanda hak iddia edişine dair moralleri yükselten, toplumsal cinsiyet rollerini esneten bir eleştiri.”

—Deborah Levy, *The Guardian*, Yılın Kitabı

Çevirmen: Doğacan Dilcun Doğan

