BEN DE İSTEREM

Nurdan Gürbilek

Orhan Gencebay 70'ler boyunca hep aynı şarkıyı söyledi. Başlamadan biten aşklardan, ancak mahşerde kavuşulacak sevgililerden, sevgilinin hasretiyle yıllarca beklemekten söz etti. O yıllarda bir erkekten duymaya alışık olmadığımız ağlamaklı sesiyle bize hep aynı hikâyeyi anlattı. Kara sevdalardan, gülmeyen bahtlardan, bitmeyen çilelerden, dönülmeyen yeminlerden söz etti. Hiçbir zaman ulaşılamayacak uzak bir imgeye tutulmuş, o imgeye duyulan arzuyla hastalanmış bir âşığın söylemiydi onunkisi. Israrla aynı hikâyeyi kurdu: Kadın vefasızdı, uzaktaydı, erişilmezdi; erkek kadının elinde oyuncak olmuştu, garipti ama onurluydu.

70'lerde Orhan Gencebay'ı ilk kez dinlediğimde, bu şarkıların sözleri kadar, bu inleyen, sızlanan, ah çeken erkek sesi de bana oldukça müstehcen gelmişti. Kurgusal bir Doğu'yu, daha çok Hint çayırlarını ya da Mısır çöllerini hatırlatan bu tuhaf şehirli müzik; kederli bir içerikle oynak ritmleri, göbek havasını, melodiyi yaydıkça yayan yaylıları bir araya getiren bu garip şarkılar; o yıllarda yalnızca bende değil, aydınlanmış bir bilincin içinden konuşmaya çalışan birçok insanda da utançla akraba bir duygu uyandırmıştı. Arzunun böyle uluorta dile getirilişinde, kendini dilenciye ya da idam mahkûmuna benzeten bu acıyla yıkılmış erkek figüründe, kontrolsüz bir arzunun, bir ölçüsüzlüğün, bir taşkınlığın izlerini görmüştüm. Mahrem olanla kamusalı tuhaf bir biçimde iç içe geçirmiş, aşkı zulmün metaforu haline getirmişti Gencebay. İnsanları garipliğin içine yerleşmeye çağıran bu şarkıların, garipliğin siyasal bir terbiyeyle dönüştürülebileceğini, yoksulların karanlık yazgısının kültürel bir aydınlanmayla aşılabileceğini düşünen insanlara müstehcen gelmesi kaçınılmazdı. Öyle de oldu: O yıllarda Orhan Gencebay o insanlar tarafından, dizginlenmemiş bir arzunun, terbiye edilmemiş bir refleksin, ipini koparmış bir taşranın sesi olarak algılandı.

Oysa şimdi geriye baktığımda, Orhan Gencebay'ın şarkılarında bir refleksten çok, bir fren olduğunu farkediyorum. Gencebay ısrarla arzudan söz ediyordu söz etmesine, ama aynı zamanda bu arzunun bastırılması gerektiğini de vazediyordu. Arzularının kadınına hiçbir zaman kavuşamayacağını biliyor,

arzu oyununda baştan yenik olduğunu bilerek konuşuyordu. Bu yüzden de kendisini dinleyenlere, arzuyla doyumu arasında daima var olacak gerilimden pekâlâ haz alınabileceğini, burdan da bir ruhsal enerji çıkartılabileceğini söylemeye çalışıyordu. "Benim de her şeyde bir hakkım vardır" diyordu demesine ama "hakkımı hemen ver!" yerine, "istemem namertten bir yudum çare" diyordu örneğin; "dertleri zevk edinmek"ten, "acının tiryakisi" olmaktan, "aşka hasret kalmak"tan söz ediyordu. Yukarıda "fren" derken kastettiğim de bu: Orhan Gencebay 70'lerde popüler olan şarkılarıyla, şehrin yeni sakinlerini, onları sürekli uyaran büyük şehir karşısında geri çekilmeye çağırıyordu sanki. Onları istek kipinde değil, sitem kipinde konuşmaya; doyumsuzluğun, kalp kırıklığının, hatalılığın ("hatasız kul olmaz") içine yerleşmeye; âşık olunan kişidense aşkın kendisini, arzu duyulandansa arzunun kendisini arzulamaya davet ediyordu. Şehre neden söz geçiremediklerini, neden garipliğe mahkûm olduklarını, dünya nimetleriyle aralarında neden kapatılamaz bir mesafe olduğunu anlamlandırmaları için, onlara adanmışlığın, tahammülün, tevekkülün sözcüklerini öneriyordu.

Bu yeniklik söyleminin, 70'lerin tüm hayatı dönüştürecek mutlak bir devrim beklentisine dayalı, devrimin geleceğinden emin muzaffer sol söyleminin tam karşıtı olduğu söylenebilir. Ama aynı zamanda, bu muzaffer söylemin sonunda yaşayacağı yenilgiyi içinde taşıdığı da söylenebilir. Çünkü bu şarkılar da benzer bir iklimin içinden söylenmişlerdir. Orada da mutlak karşıtlıklara dayalı bir dünya vardır; dost-düşman, yalan-hakikat, hasret-vuslat, günah-sevap birbirinden kesin sınırlarla ayrılmıştır. Orada da arzu gücünü, arzulananın mutlak anlamda erişilmez, arzulayanın ise mutlak anlamda onurlu olmasından alır. Orada da aşk söylemi ancak uzak bir yarında varılabilecek bir mutluluğa ayarlanmıştır; âşık, bütün duygusal enerjisini uzak geleceğe, ancak mahşerde kavuşulacak sevgiliye yatırmıştır. Ama aynı zamanda, orada da bir adalet talebi vardır. Adil olmayan babaya karşı tüm ailenin haklarını savunan "ağabey"dir Orhan Gencebay.[1] Memur çocuğudur ama yoksulların adına konuşur; şehirlidir ama şehirde yolunu bulamamışların çilesini dile getirir. Arzudan söz eder ama başkalarının haklarını savunan, bu yüzden de kendini ister istemez "akıl" konumuna yükselten herkes gibi o da feragatin terimleriyle konuşur. İktidara aday bütün ağabeyler gibi o da kendi isteklerini ertelemek zorundadır. Orhan Gencebay 70'lerdeki popülerliğini, bu iki özelliği birden içermesine borçludur: Bir yanıyla sokağın dilini, şehrin yeni sakinlerinin dertlerini dile getirir, bu yüzden de Türk müziğinin alışılmış terbiyesini ihlal eder, bir yanıyla da gele-

1. Orhan Gencebay'ı 70'lerde popüler kılan şeyle, aynı yıllarda solu popüler kılan şey arasındaki akrabalığı daha önce bir başka yazıda ele aldığımdan, burada fazla girmiyorum. "Vicdan ve Teknik", *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, 1992, ss. 98-108.

nekren yararlanmaya çalışır. Bir yanda bir raşkınlığın sesidir, diğer yanda ağırbaşlıdır, efendidir, edeplidir. Arzunun kendisini bir özgürlük söylemiyle değil, tersine bir feragat söylemiyle ifade ettiği, ancak bastırarak dile getirebildiği bir dönemin yıldızıdır.[2]

Yakın dönemde bir ses, söz ve görüntü parlamasıyla birlikte bize kendini bir "arzu parlaması" gibi de sunan bir değişim yaşandı Türkiye'de. İştahı ve hevesi kışkırtan, insanları istek kipinde konuşmaya çağıran, arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden bu yeni kültürel iklim, onu açıklayabileceğimiz hikâyeyi de birlikte gerirmişri: Uzun yıllar baskı altında rutulmuş olan arzu (son yılların tenden, istekten, arzudan söz eden yığınla şarkısından birinin sözleriyle söylersek "yaşamadığım çıplak arzularım") artık parlama noktasına gelmişri. Uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş toplum, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade erme imkânını bulabilmişri. Feragate dayalı kültür yerini bir arzu kültürüne bırakmış gibiydi.

Bu hikâye, kısmen doğru. Gerçekten de Türkiye'de 80'lerin ikinci yarısında başlayan, 90'lar biterken etkisini kısmen de olsa hâlâ sürdüren bu değişim, bu toplumun modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı, modern kültürel kodların dışına ittiği birçok şeyin (en başra raşranın ve cinselliğin) büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendisini daha özgürce ifade etmesini içeriyordu. Bu dönemin yıldızı, arzuyla doyumu arasındaki imkânsızlığı vurgulayan, insanlara sabır ve tevekkül vazeden Orhan Gencebay olamazdı. Yeni dönemin yeni arzusunu ancak daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir ses dile getirebilirdi. Öyle de oldu: Orhan Gencebay'ın yerini, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar "bozuk" olarak horgörülmüş şive-

2. Sanırım burada önemli olan, Orhan Gencebay'da bu ikiliğin tek bir imgede bütünleştirilmiş olmasıydı. Belki bunun tam karşıtı, Zeki Müren'in sunduğu imgedir. Çünkü orada da bir ikilik vardır, ama bu iki yan hiçbir zaman tek bir imgede bütünleşmez, daima iki ayrı parça olarak kalır. Zeki Müren büyük bir zerafetle konuşur, nazik ve ince bir insan izlenimi verir, ama bu abartılı İstanbul şivesinin hemen altından, ağzı bozuk bir dil görünüverir. Filmlerinde jönü oynar, ama aynı filmlerin rüya sahnelerinde, seyircinin karşısına birden rengârenk tüyler, şifonlar, payetlerle çıkıverir. Bu yüzden de onun kamusal imgesi, daima abartılı bir efendilikle küfür, zerafetle argo, aşırı haysiyetle zillet arasında gidip gelir. Onu, bu milletin hem sanat güneşi hem de soytarısı kılan da budur. Şimdilerde, aynı yarılmanın artık iyice karikatürleşmiş biçimini Bülent Ersoy'da da görüyoruz. O da bir yandan "Hakk'ı Taala"sız, "efendim"siz, yapmacık bir Osmanlıcayla kurulmuş şık nezaket cümleleri olmaksızın konuşmuyor, ama kafasının tası atınca da altından yakası açılmadık küfürler, vahşi bir argo dökülüveriyor. Hiçbir zaman bütünleşmeyen, hep ayrı kimlikler olarak varolacak iki ayrı dünya.

sinden olduğu kadar kendi sevme kapasitesinden de büyülenmiş ("Allah Allah bu nasıl sevmek"), zaman kaybetmeden hedefe doğru ilerleyen ("Ben sana dolanayım"), uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil de adı sanı belli bir sevgiliye seslenen ("Oy Oy Emine") şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı. Uzun yıllar ağabeyinin arzusu, onuru, ağırlığı altında ezilen, başkasının onuru uğruna dünya nimetlerinden mahrum kalan küçük kardeş sonunda basmıştı çığlığı: "Ben de İsterem."

Bu "istek" şarkısı, yalnızca İbrahim Tatlıses'in mahrumiyetten imkâna açılan hayat hikâyesini değil, aynı zamanda tüm toplumun, kendisine artık bir külfet olarak gelen bir feragatin yükünden kurtulma isteğini de dile getirdiği için bu kadar popüler oldu bence. İbrahim Tatlıses, başkalarının kendisinden daha çok imkâna sahip olduğunu gören herkesin pekâlâ içinden geçireceği bu cümleyi, pişkin ama aynı zamanda muzip bir ses tonuyla uluorta dile getirebilmişti. Orhan "ağabey" gitmiş, yerine "kıro çocuk" gelmişti. Nitekim Türkiye'nin, ağabeyinin vicdanında bir figüran olmaktan sıkılmış bütün çocukları, İbrahim Tatlıses'i çok sevdi. Onun şarkıları sayesinde göğüslerini gere gere konuşmayı, yakın zamana kadar sırt çevirmek zorunda kaldıkları dünya nimetlerinden paylarını istemeyi, bir yabancının aracılığı olmaksızın kendi seslerini duyurmayı öğrendiler. Arzunun içinde dolaştığı kültürel iklim baştan sona değişmişti.[4]

Fransa'daki 68 hareketinin "her şeyi istiyoruz, hemen şimdi" sloganı akla gelebilir burada. Bağlamın çok farklı olduğu söylenebilir. Her şeyden önce politik bir vurgusu olan bir slogandır bu. Ama Avrupa'da, üzerine konuştuğumuz dönemden neredeyse yirmi yıl önce dile getirilen bu sloganın, Türkiye'de muhatabını ancak 80'lerde bulduğunu da hatırlamakta yarar var. Bu slogan Türkiye'de keşfedildiğinde (ki 68 kuşağının adı da 68'de ya da 70'lerde değil, 80'lerde konmuştu) Batı'da politik içeriğinden arınmış, bu dünyadan hemen şimdi haz alınmasını, her şeyin hemen şimdi tüketilmesini isteyen tüketim toplumunun sloganı haline gelmişti çoktan. Türkiye'de ise insan hakları ve feminist talepler çerçevesinde yapılan bu politik vurgu çok kısa sürdü; hemen ardından bu slogan, bu ülkeye özgü yerel renkler de kazanıp "Ben de İsterem"e pek uzak olmayan bir yere yerleşiverdi. Burdan bakıldığında 70'lerin "Batsın Bu Dün-

4. Bu iklim farklılığı, Orhan Gencebay'ın 80'lerde yaptığı şarkılarda bile hissedilir. Meral Özbek, Gencebay'ın bu dönem şarkılarının, 70'lerdeki "aşkın" döneminde görülen gerilimi kısmen yitirdiğinden, arzunun daha dünyevi, daha somut, daha özgül özellikleriyle ele alınmaya başladığından, daha neşeli, oynak ritimlerle anlatıldığından söz eder. Karşılıksız aşka yatırılan arzu yavaş yavaş çözülmeye, kendine daha gerçekçi hedefler aramaya başlamıştır. "Sevenler mesut olmaz" kararlılığından "başka bir sevgili bulacağım, seni unutacağım" arayışına girilmiştir. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayıncılık, 1991, ss. 208-11.

ya"sı, hiçbir zaman doyurulamayacak mutlak arzudaki ısrarı, "hemen şimdi"ye değil de uzak geleceğe olan yatırımı, bu anlamda da bir freni, tüketim toplumu karşısındaki anakronik bir direnişi temsil ediyordu.

Bunlar bazı şeyleri açıklıyor. Ama bu hikâyede yanlış anlaşılabilecek, kısmen de yanlış ifade edilmiş bir yan da var. Her ne kadar 80'lerde başlayan süreç kendini bize bastırılmış arzunun nihayet ortaya çıkması olarak sunduysa da, bu tam da doğru değil. Çünkü aslında yaşanan, arzusuzluktan arzuya doğru ilerleyen bir süreç değil, arzunun yapılanmasının ya da dinamiğinin değiştiği bir süreçti. Bu süreçte ortaya çıkan, kendini ilk kez dile getirme imkânı bulan yepyeni bir arzu değildi. Tersine, geçmişin daha bütünleşmiş, tek tek istekleri bütünsel bir hikâye içinde eriten, daha örgütlü, daha mutlak arzusu çözülmüş, bileşenlerine ayrılmıştı. Kısacası, arzuya bir sınır oluşturan, bu sayede de bütünsel bir yapı kazandıran hikâye ortadan kalkmıştı. Gençliğe adımını 70'lerde atan, arzusunu ancak bastırarak ifade edebilen, bu mutlak arzuyu iktidar karşısında topyekûn bir meydan okumaya dönüştürmüş insanlara şimdi tuhaf gelen de buydu: Artık tek tek istekler, bütünsel bir arzunun parçası olmaksızın ortalıkta rahatça boygösterebiliyor, kısa vadede kendilerine daha somut, belki daha gerçekleşebilir hedefler arayabiliyor, yalnızca kendini temsil etmenin verdiği rahatlıkla bir an önce doyurulmayı talep edebiliyorlardı. Geçmişte arzuya eşlik eden, onu vareden onur, birden anlamsızlaşmıştı.

Orhan Gencebay'ın şarkılarıyla İbrahim Tatlıses'inkileri karşılaştırdığımızda, fark açıkça görülür. Biri yatırımını arzuyla doyumu arasındaki örtüşmezliğe yapmıştır; o mesafeden haz türetmeye çalışır. Diğeri, tersine, her ne kadar bazen kederden söz etse, hicrandan filan dem vursa da, hem şarkıları hem de kamusal kimliğiyle gayet net bir biçimde isteklerinin doyurulmasını ister. Biri enerjisini istediğinin verilmemiş, bu dünyada zaten verilmeyecek olmasından alır. Diğeri her şeye rağmen istemekten (ve olabildiğince almaktan) yanadır. Biri doyurulması imkânsız bir arzunun ağırlığıyla konuşur, bir tür aşkınlıkta ısrar eder, beklemenin onuruna sığınır. Diğerinde ise doyurulmuş tenin, herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın, aslında yüzeyin de fena bir şey olmadığını itiraf etmiş olmanın hafifliği vardır. "İstemem namertten bir yudum çare" ile "ben de isterem" arasındaki esas fark budur. Gencebay kitle kültürünün, yarattığı ilahların etrafındaki sahicilik halesini henüz yok etmediği bir dönemin yıldızıdır. İbrahim Tatlıses ise bu devirde sahiciliğe yatırım yapmanın beyhude olduğunun farkındadır; kendini baştan bir şaka olarak, kendinin taklidi ya da parodisi olarak kurar. Bu yüzden de "Ben de İsterem"in içinde, bu cümlenin parodisi olabilecek bir cümle (örneğin bir "Ellere var da

bize yok mu?") daima vardır.

Babayla ilişkiye gelince: Nasıl Orhan Gencebay aşkınlıktaki, tevekküldeki, çiledeki ısrarıyla yenikliğe, bir zamanlar sesini dile getirdiği sokağın dışına düşmeye mahkûmsa, bu ikincisi de daha baştan ailenin şımartılmış çocuğu olmaya mahkûmdur. Babasına meydan okumadığı, onun yerine göz dikmediği sürece, çocuksu talepleri hemen karşılanacak, özellikle de o talepler kışkırtılacaktır. Yalnızca İbrahim Tatlıses'in değil, günümüzün taşradan ya da yoksulluktan gelme bütün yıldızlarının yazgısı benzerdir. Sibel Can'ın, Hülya Avşar'ın, Mahsun Kırmızıgül'ün ya da bu toplumunun bir türlü başı beladan kurtulmayan "suçlu" yıldızlarının yüzünde, nihayet yükselmiş olmaktan duyulan memnuniyet kadar, isteklerinin ne pahasına olursa olsun nasıl olsa karşılanacağını bilmenin rahatlığı da vardır. Ya da zar zor elde ettiği bu yeri ne pahasına olursa olsun koruma isteği kadar, suçluluk duygusunu çoktan geride bırakmış bir toplumun suça yatkınlığını bilmenin pişkinliği vardır.

Bazı yeni boyutlar ekledik. Ama bu hikâyede, bana hâlâ eksik gelen bir yan var. O da şu: Bizler kültürel alandaki bu değişimi, ona eşlik eden cinsellik patlamasını, arzuyu parçalarına ayırıp tek tek bütün bileşenleri hızla söze, sese, görüntüye dönüştüren bu "pornografikleşme" sürecini hep 80'lerin bir tezahürü olarak gördük. Buna bağlı olarak 70'leri her bakımdan 80'lerin negatif imgesi olarak düşündük. Oysa, kişisel tarihimiz açısından değil, tüm toplumun tarihi açısından bakıldığında, 70'lerdeki kültürel ortamın hiç de o kadar yekpare olmadığı görülür. Unutuldu gitti: Oysa Türkiye'deki ilk pornografi patlaması 80'lerde değil, 70'lerde yaşanmıştı. 1975 ile 1980 arasındaki beş yıllık dönem, o dönemde anıldığı adla söylersek, bir "seks furyası" dönemiydi. Bu yıllarda Türkiye'de çevrilen filmlerin büyük çoğunluğunu seks filmleri oluşturuyordu.[5] Gerçi toplumun dar bir kesimine, bu filmlerin oynatıldığı izbe sinemalara giden erkek seyirciye yönelik, kendini baştan "pis" bir şey olarak tanımlamış bir pornografiydi bu. Ama tam da "pis" olmasıyla, 70'lerin onurlu dünyasının tam karşıtıydı. Bir türlü vuslata eremeyen sevgililere, karşılıksız kalmaya mahkûm aşklara, bunların hikâyelerini anlatan içli, dramatik, ağlamaklı seslere inat, pornografide vuslat anı, çoğu kez komedi kalıplarında da olsa ifadesini bulmuştu. "Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak", "Tarağımla Oynama", "Şehvet Kurbanı Şevket" ya da "Öttür Kuşu Ömer". Bütün bunlar, oradaki komik cinsellik, kadınları kolayca elde edebilen komik erkek figürü, mutlak bir arzu uğruna tüm

5. Kesin bir rakam vermek gerekirse: 1979'da çevrilen 195 filmden 131'i seks filmiydi. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 2. cilt, 1960-1986, Metis Yayınları, 1988.

dünyayı elinin tersiyle iten ağır ve ağdalı "Sevenler Mesut Olmaz"ın, o şarkıdaki bütün dünyanın yükünü taşıyan zordaki erkek figürünün öbür yüzüydü.

Şunu söylemek istiyorum: Bize sanki 80'lerde başlamış gibi görünen arzu patlaması, her ne kadar dar bir alana sıkıştırılmış olsa da, aslında 70'lerin içinde de vardı. Bize şimdi yekpare bir bütün, topyekûn bir feragat dönemi olarak görünen, uzun süredir hep 80'lere atıfla "80 öncesi" olarak kavramlaştırdığımız 70'ler, kendi içinde ikiye bölünmüştü. Bir yanda, hiçbir zaman doyurulamayacak bir arzunun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük şehrin kışkırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarından bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise feragate razı olmayan, buna zaten imkânı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlamayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş ikinci bir çağrı. Bu ikincisinin komikliğin dışında, ondan daha önemli olan bir başka özelliği daha var. Arzuların erişilmez, yüce ve güzel kadınının yerini orada, her tür aşkınlıktan soyulmuş, çirkin ve zelil kadınlar almıştır. Bir haysiyet olarak yaşanan arzunun karşısına, bu kez bir zillet olarak yaşanan cinsellik dikilir. 70'leri anlamaya çalışırken, bu ikisinin birlikte tek bir dünya ettiğini unutmamak gerekir. Aslında 70'lerin arzusu varlık koşulunu, tam da bu iki dünyanın örtüşmezliğinden alır.[6] Bir yanda "Batsın Bu Dünya" varsa, diğer yanda "Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak", bir yanda "Bir Teselli Ver" varsa, diğer yanda "Ölene Kadar Seks", bir yanda "Başa Gelen Çekilirmiş" varsa, diğer yanda "Şehvet Delisi" vardır. Bir yanda arzuyu uyaran ama doyurmadan bırakan, gösteren ama vermeyen kadın varsa, diğer yanda ayrım gözetmeden veren kadın vardır. Bir yanda insanları cezbeden ama tatminsiz bırakan büyük şehir varsa, diğer yanda her türden açlığı doyurmaya aday ikinci bir büyük şehir vardır.

6. Slavoj Zizek "Pornografi, Nostalji ve Montaj" adlı yazısında (*Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, 1991) romantik filmle pornografik film arasındaki farka değinir. Romantik filmde aşk sahnesinde daima aşılmaz bir sınır vardır; aşk bir noktaya kadar anlatılır, o nokta geldiğinde görüntü bulanıklaşacak, kamera uzaklaşacak, ya da sahne düpedüz kesilecektir. Bu yüzden, cinsel organların iç içe geçtiği "o anı" hiçbir zaman göremeyeceğizdir. Oysa pornografide sınır kalkmıştır; "o an" gizlenmez, tersine her şey onu göstermenin bir bahanesidir. Ama burada bir paradoks da vardır. Aşk filminde zevk vermesi beklenen şey daima gizli kalır; pornografide ise zevk vermesi beklenen şey gösterilmiştir, ama aynı zamanda radikal bir biçimde yok olmuştur. Arzuyu gösterdiğimiz anda, sanki ondan fazla uzaklaşmışızdır, bu yüzden de "o an" artık hiçbir anlam ifade etmez. Romantik filmde bir hikâye vardır, arzu tatminsiz kalır; pornografik filmdeyse hikâye "esas meseleye" girişin bahanesidir, dolayısıyla da hikâye filan yoktur. Birinde arzu hep daha ilerdedir, diğerinde ise çoktan geride kalmıştır. Yukarıda anlattığımız bağlama geri dönersek, arzu ne birinde ne ötekinde, tam da bu iki dünyanın örtüşmezliğindedir.

Dönemin gazetelerine göz gezdirirsek, bu iki kutbu ya da burada net bir biçimde kutupsallaşan farklı eğilimleri hemen farkederiz. Aradaki dolgu malzemesini –popüler basının her zaman vazgeçilmez unsuru olan trafik kazalarını, intihar eden âşıkların hikâyelerini, cinnet, cinayet ve felaket haberlerini çekip çıkardığımızda– açık bir biçimde ikiye ayrılır dünya. Bir yanda açlık grevleri, ölüm oruçları, direniş, çatışma ve boykot haberleri vardır, diğer yanda örneğin bir *Hürriyet*'in dört tam sayfası gazino, gece klübü, müzikhol ilanlarına ayrılmıştır. Bir yanda gözaltılar, işçi-polis çatışmaları, iş bırakmalar, mitingler vardır, diğer yanda şuh bakışlı şarkıcı ilanları, bedava seks plakları dağıtan dergiler, süper striptizler, seks show'lar, ekstra menüler, konsomasyonlar, dampingler vardır. Bir yanda Gencebay'ın teni olmayan, yüzü bile olmayan zalim kadını vardır, diğer yanda ise sabit bakışları, takma kirpikleri, hafif aralık ıslak dudakları, kabarık bukleli sarı saçlarıyla sanki hep aynı kadın, kulağının arkasına sıkıştırılmış yapma çiçeğiyle gülümsemeye zorlanmıştır. Biri sanki "arzunu bastır ki örgütleyebilesin" diye seslenir karşısındakine; diğeri ise "kendini çocuksu arzularına bırak" der, "bırak dağınık kalsın."

80'deki darbeyle birlikte bu "seks furyası" da sona erdi. Kısa bir süre için: Çünkü, hemen ardından, 80'lerin ikinci yarısında bunu, toplumun tamamına yayılmış, bir bakıma kültürün tamamını pornografikleştirmeyi hedefleyen ikinci bir "seks furyası" izledi. Birçok açıdan farklıydı bu: Her şeyden önce, çok daha yaygındı; yalnızca kötü sinemaların izbe salonlarına girebilen erkeklerin değil, erkek kadın çoluk çocuk herkesin bakışına sunulmuştu. İkincisi, medyanın, reklam ve eğlence sektörünün sağladığı dil sayesinde çok daha "kültürlü" bir nitelik kazanmıştı. Kendisini yasakla, gizlilikle, suçluluk duygusuyla ya da bütün bunları hafifletmesi beklenen bir komiklikle tanımlanmış bir altkültür olarak değil, kültürün kendisi olarak sunuyordu. Belki hepsinden önemlisi, arkasında bir özgürlük vaadi vardı.[7] Bütün bu farklı niteliğine rağmen, yine de 70'lerin tümüyle habersiz olduğu bir şey değildi bu. Ne kadar sınırlı, ne kadar sakil, ne kadar komik olursa olsun, 70'lerin pornografisinde kendini gösteren arzu dinamiği, üzerindeki fren ortadan kalkınca bir zillet hali olmaktan kurtulup kendini tüm topluma modern bir kültürel öneri olarak sunmayı başarabildi.[8]

7. Örneğin, 80'lerin ikinci yarısında *Playboy* ve *Penthouse* gibi "ikinci kuşak" pornografi dergileri yayın hayatına başlarken, kültürel iktidarını çoktan yitirmiş bir sol söylemle didişmeyi, kendilerini onlar karşısında bir özgürlük talebi olarak konumlandırmayı neredeyse politik misyon edinmişlerdi.

8. Bu bağlamda, Türkiye'de 70'lerin gizlilikten ve suçluluktan beslenen asosyal ve norm dışı "dikiz" kültürü ile 80'lerden itibaren hâkim olan "sosyal röntgenciliğin" karşılaştırılması ilginç olabilir: Yaşar Çabuklu, "Röntgencilik", *İskenderiye Yazıları*, sayı 19, Ocak-Şubat 1999.

Yakın tarihe, belki de uzak tarihten bakmalıyız. *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, haz ve gerçeklik ilkeleriyle kültür arasındaki ilişkiye bir kez daha geri döner Freud. İnsandaki haz ilkesinin, dış dünyanın etkisiyle zamanla daha alçakgönüllü bir ilkeye, gerçeklik ilkesine dönüştüğünden söz eder. Freud'a göre uygarlığın bugünkü huzursuzluğunun kaynağı da budur; çünkü insanlar dış gerçekliğin baskısıyla mutluluk ve özgürlük arzularını törpülemek zorunda kalmışlardır. Ama aynı yerde bir şey daha söyler Freud: Acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kendimizi savunurken kullandığımız araçlar da yine uygarlığa aittir. Kültür bir feragat, bir bastırma, bir "kültürel engellenme" üzerine kuruludur, ama insan ancak hazdan feragat ederek ateşi kullanmayı öğrenmiş, "kendi cinsel uyarımının ateşini bastırarak ateşin doğal gücüne hâkim" olmuştur. "O halde bu büyük kültürel kazanım, içgüdü yadsınmasının bir ödülü"dür. [9]

Buradan hareketle uygarlığın iki farklı talebinden söz edecektir Freud: Adalet ve özgürlük. Freud'a göre aslında bireysel özgürlük uygarlığın getirdiği bir şey değil, tersine uygarlığın kısıtladığı bir şeydir. Uygarlığın ilk talebi, çoğu zaman bireysel özgürlük pahasına adalettir. Bir başka deyişle adalet, bir kez kurulmuş olan hukuk düzeninin tek bir birey yararına bozulamayacağının garantisidir, dolayısıyla da bireysel özgürlüğe kısıtlamalar getirilmesidir. Böylece uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiş, bireyin tehlikeli saldırganlık duygusunun üstesinden, onun bir iç merci (üstben) tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelmiştir. Ama bu bastırmanın yol açtığı huzursuzluk da kaçınılmaz olarak ikinci talebe, bu kez özgürlük isteğine yol açacaktır.

Ben bu yazıda, yakın tarihe, arzu ile kültür arasındaki farklı dinamikler açısından bakmaya çalıştım. Amacım, birinin diğerinden daha doğru, daha sahici ya da daha ahlaklı olduğunu savunmak değildi. Bu iki dinamiği adalet ve özgürlük talepleriyle ilişkilendirirken, bu taleplerin kendini her zaman, bu toplumda yaşandığı gibi mutlak bir kutupsallık içinde ifade edeceğini de söylemiyorum. Ama bu ikisinin, kültürün yapısı gereği her zaman bir gerilim içerdiğini de unutmamak gerek. Türkiye'nin yakın tarihinde bir yirmi yıl içinde, merkezinde adaletin durduğu bir talepler toplamından, merkezinde özgürlüğün durduğu bir talepler toplamına geçildi. 70'lerin adalet talebi, çok da adil olamadığı, bireysel özgürlüklere kısıtlamalar getirdiği, insanların mutluluk talebini törpülediği, belki hepsinden önemlisi iktidar karşısında yenik düştüğü için

9. Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayıncılık, 1999, ss. 49.

yerini 80'lerin özgürlük talebine bıraktı. Ama 80'lerdeki özgürlük talebinin çok da özgürce olmadığı, yeni tutsaklıklara yol açtığı, acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kayıtsız kaldığı, belki hepsinden önemlisi iktidar tarafından içerildiği şu günlerde, devlet eliyle örgütlenmiş suçun ve haksız bir savaşın herkesi suç ortaklığına sürüklediği günümüzde, bu kez yeniden bir adalet talebine ihtiyaç yok mu?

İşin kişisel ya da "kuşaksal" yanına gelince. "Batsın Bu Dünya" diyen kuşakla "Ben de İsterem" diyen kuşak arasında elbette bir gerilim olacak. Ama bu farklı talepleri, bu taleplerin ardındaki arzu dinamiklerini, farklı kuşakların "ideolojik tercihler"iymiş gibi sunmaktansa, orada kültürün farklı huzursuzluklarını görmek bence daha önemli.

Genel af ne zaman çıkacak albayım?

—