

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>

Mehmet Ergüven

Bakışlar



Mehmet Ergüven
Bakışlar

MEHMET ERGÜVEN

1947 yılında doğdu. İlk ve ortaöğrenimini İstanbul'da tamamladı. Bir süre Ankara Devlet Konservatuvarı'na devam ettikten sonra Münih'te ses ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. 1977 yılından bu yana çeşitli dergilerde yayımlanan görselliğe odaklı denemeleriyle biliniyor. Neşet Günal'dan Devrim Erbil'e kadar pek çok ressam hakkında kaleme aldığı metinler, yirminin üzerinde kitapta okurla buluştu. Mehmet Ergüven, yine bu dönem boyunca, aralarında Vivaldi, Handel, Mozart, Beethoven ve Wagner olmak üzere çok sayıda bestecinin operalarını sahneye koydu.



Notos Kitap 149

Özel Dizi 007

© Mehmet Ergüven, Bakışlar, 2017

©Notos Kitap Yayınevi, 2017

Birinci Basım

Şubat 2017

ISBN 978-605-9851-97-8

Sertifika 16343

Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve
Sanal Hizmetler Ticaret Limited Şirketi
Ömer Avni Mahallesi, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya Sokak,
No: 11/6 Gümüşsuyu, Beyoğlu İstanbul
0212 243 49 07
www.notoskitap.com
facebook.com/NotosKitap
twitter.com/NotosKitap

Baskı ve Cilt
Pasifik Ofset
Cihangir Mahallesi, Güvercin Caddesi No: 3
Baha İş Merkezi, A Blok
Avcılar İstanbul
0212 412 17 77
Sertifika 12027

Mehmet Ergüven

Bakışlar



İçindekiler

11	Meme	Neş'e Erdok
33	Dölyatağı	Nevhiz Tanyeli
53	Eros	Feriha Tuğran
75	Ateş	Emel Şahinkaya

Erkek olmayan bir Erkek Ağaç olmayan
bir ağaçta hem görüp, hem görmediği
Kuş olmayan bir kuşu Hem vurdu,
hem vurmadı Taş olmayan bir taşla.

Panarkes

MEME

İnsan sadece başkaları için değil,
kendi için de bir gizem olmalı.

Søren Kierkegaard



Bir fotoğraf: Amerikalı muhabir ve sporcu Deborah Charles meme kanseriyle boğuşuyor. Tuhaf aygıtların işbaşında olduğu bir tedavi süreci, profilden kaydedilmiş görüntüde kaderine bakan bir kadın ama belli ki, hâlâ gelecekte umudunu kesmemiş; başka türlü olsa bu kadar rahat poz veremezdi. Ancak biraz daha bakınca bir başka şeyin farkına varıyoruz: Saçsız kadın ile arka plandaki dev kapaklı alet, bilimkurgu filmlelerinden seçilmiş bir sahneyi çağrıştırıyor burada; üstelik kadının da, aletin de olduğu şey, olmakta direndiği bir sahne.

Ev sıcaklığını çağrıştıran geceliği ve mavi terlikleri ile üzerine oturduğu buruşuk çarşafı elleri kavuşmuş, öylece bekleyen hasta, teknolojinin ölümcül katılgına terk etmiş kendini; her seansta bir kez daha uzay gemisi ile öte dünyadan yeryüzüne uçmaya hazır bekliyor orada. Tedavi süresince yaşadıklarını kaleme alan Charles, kendi değişimiyle, bir konunun nasıl inceleneceğini çok iyi bilmesine rağmen, bu kez zorda kaldığını itiraf ediyor.



Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 115x160 cm, 2016
Özel Koleksiyon

Tıpkı verem gibi, kanser de tedaviyle ilgili günce konusunda birçok hastalığı geride bırakır. İnce hastalığıyla günden güne eriyen bir kadının nice yazara esin kaynağı olduğunu unutmayalım. Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekiyor: Verem daha çok seyredilerek kaydı tutulan bir hastalık olmasına karşın, kanser kendi başına seyreder; hasta, başkasının aradan çekildiği bu süreçte her şeyi tek başına yaşamak zorundadır. Belki de bu yüzden, veremin güncesini yazan, kanserin güncesini ise bizzat hastanın kendisi tutar.

Diğer taraftan verem, acı sonla bitmediği sürece tamamlanmamış bir öykü olarak kalırken kanser yaşam ile ölüm arasında ucu açık bir öykü olmanın etkisiyle daima daha cazip gelir insanoğluna. Dolayısıyla hastalığın sanat yapıtına dönüşmesi söz konusu olduğunda, vereme yakalanan biri mümkünse ölmeli, kanser teşhisi konan kişi ise yaşamalıdır.

Bir resim: *Azize Agatha*. Sanat tarihinde bu ünlü baki-reyi işleyen çok sayıda resim bulunmasına karşın, Francisco de Zurbarán'ın Agatha'sı bunlar arasında en bilinen örneklerden biridir. Önce bu efsanevi kişinin öyküsünü anımsamaya çalışalım: III. yüzyılda yaşayan putperest ve safahat düşkünü Sicilya Konsülü Quintianus, bu olağanüstü güzel bakireye sahip olmak ister, ancak buna karşı çıkan Agatha, Roma tanrılarına kurban vermeyi de reddedince, bedelini memelerinin kesilmesiyle öder.



Francisco de Zurbarán, *Azize Agatha*

61x129 cm, 1635

Muséum Fabre, Montpellier

Daha sonra tekrar bu resme dönmek üzere şimdilik sadece şu kadarını söylemekle yetinelim: Agatha'nın kesik memeleri, tüm varlığını inandığı doğruya adanmış onurlu bir bakirenin sembolüdür.

Ve nihayet alt başlığı “Zurbarán’a Saygı” olan bir *Otoportre*. Ancak Neşe Erdok'un hangi nedenle bu resmi Zurbarán'a ithaf ettiğine geçmeden evvel, çok daha önemli bir başka gerçeğin izini sürelim. Erdok, şimdi hatırlamak istemediği bir tarihte mutlu sonla noktalanmış bir göğüs rahatsızlığı yaşar. Ne var ki sevimsiz bir operasyona sancılı bir bekleyişin eşlik ettiği tedavi süreci, Erdok gibi aşırı duyarlı ve “kendi beni”ne rağmen yaşama sıkıca bağlanmaya azmetmiş bir sanatçı için, hayatındaki en önemli kırılma noktasıdır.

Daha önce tek başına olmayı kalabalıkta arayan Erdok, şimdi hafifleyip eksildiği yerde çoğalmaya başlamıştır. Tedavi sonrası hızla birbirini izleyen otoportreler aslında bu arayıştan kaynaklanır. Gelgelelim bu çalışmaların tümünde hep aynı kaygının yattığına tanık oluruz: maskeye dönüşmeden ardına saklanma olanağı vaat eden bir sureti ıskalamak. Şurası kesin: Erdok, her anlamda imkânsız olana bulaşmaya yazgılı birisidir. Buna göre her otoportre, kendini suretine gizleyemiyor olmayı itiraf yoluyla gizlemeye atılmış yeni bir adımdır burada: Ben, tam da gördüğünüz gibi olarak kendim değilim.



Aslında “görünürlüğünü görünmezliğinden çıkarmak”, Murielle Gagnebin’in de işaret ettiği gibi, sanatın özülle ilgili bir durumdur: “Var olan ama kesik göğüsler, sanatsal varlık hilesi içindeki var olma üstünden, ontolojik bir var olma yetersizliğine işaret eder. Var olmanın olmamak ve var olmamanın da olmak olduğu oyunda göğüsler, görünürlüğünü temel görünmezliğinden çıkaran sanat eserinin konumuna işaret etmiyor mu?”

Görünmezlik, Erdok’un resimde sığındığı ama tam da bu nedenle resme devam etmesini sağlayan itici güçtür; görünürlüğün sanat statüsüne geçmesi başka türlü mümkün değildir çünkü. O halde bir kez daha altını çizelim: İçedönük olmayı temsil etmenin önkoşulu, görünenin önünü açmaktır ama elbette görünmeyenin güvencesiyle – tıpkı Erdok gibi. Kim bilir, belki de bundan, aynaya hiç gerek duyulmaz bu otoportrelerde; ayna hep bir başkasıdır çünkü. Portresi için yaşamı boyunca aynaya yüz vermeyen Erdok, başkalarında yeterince kendini seyretmektedir nasılsa. Kalabalıkta iliştiği köşe, kendisiyle baş başa kalacağını en iyi gizlediği yerdir aslında. Öte yandan, gördüklerini durmadan yaşıntı içeriğine kaydetme alışkanlığı nedeniyle, bakmayı unutmuş bir sanatçıyla karşılaşırız burada. Dolayısıyla her örnekte yeniden tanık oluruz: Erdok bakmaz, sadece görür.

Yine de “Zurbarán’a Saygı”nın ardında Agatha konusunu aşan ya da onun kadar önemli bir başka nedenden daha olduğunu kabul etmek gerekir. Bu, Erdok ile söz konusu ressamın duyarlık ve sahneleme bağlamında aynı paydayı bölüşüyor olmalarında karşımıza çıkar.

Önce Zurbarán’dan başlayalım: Bu büyük usta, özellikle kadın portreleri söz konusu edildiğinde kırılğan duyarlıkların ressamıdır hiç kuşkusuz. Ama bundan daha önemlisi, bir ressam yahut resim hakkında konuşmaya başladığımız zaman farkına varmadan kullandığımız birtakım anahtar sözcükler vardır; yani yorum büyük ölçüde hep bu sözcükler etrafında dolanıp durur. Daha doğrusu, kimi defa açıklamaya muhtaç, belli kavramların hizmetindeki sözcüklerdir bunlar.

Zurbarán örneğinde kısaca bu sözcükleri sıralamaya çalışalım: masumiyet, sükûnet, çekingenlik, hareketsiz konum ve teatral poz. Hiç şüphesiz, kabaca sıraladığımız bu sözcüklere daha başkaları da eklenebilir ama bizim için önemli olan, Erdok için de aynı sözcüklerin gündeme gelmesidir. Dolayısıyla Zurbarán ve resmine duyulan hürmetkâr ilginin ardında, Agatha’nın kesik memelerinden çok, bu anahtar sözcüklerin her iki sanatçı tarafından bölüşülüyor olması yatar.

Öte yandan bir adım daha atıp konuya malzeme estetiği açısından bakınca, bu iki sanatçı arasındaki ilişkinin sadece sözünü ettiğimiz paydayla sınırlı kalmadı-

ğı görülür. Parıltısız renkler kapsamında yer alan siyah, beyaz, gri ve kahverengiye her iki ressamın da öncelik-le yer vermesi, bu paydayı tamamlayan bir başka benzerliktir.

Bütün bunlardan sonra Agatha'yı örnek alan Erdok'ta kesik meme teması, üzücü bir amputasyon sorunu olmaktan çıkıp simgesel içeriğin temsilini üstlenir; tıpkı Zurbarán'da tanık olduğumuz gibi: adamak. Her iki sanatçı da, hayatlarından daha önemli, kutsal bir şey adına adamıştır göğsünü: Agatha din uğruna, Erdok ise sanat adına göze almıştır bunu.

Aslında tam da bu noktada bir parantez açıp meme dediğimiz şeyin ne olduğunu sormakta fayda var. Marilyn Yalom, memenin kadınlar için “yaşam ve ölüm arasında var olan gerilimin vücut bulmuş şekli” olduğunu söyledikten sonra devam eder: “Bir kişinin yaşamdaki seçimlerini yönlendiren çok sayıdaki bilinçdışı etken konusunda duyarlı olsak da, artık bilim olarak sunulan dogmatik –dayanıksız temeller üzerine inşa edilmiş– yorumlamalar tarafından kuşatılmıyoruz ve biliyoruz ki, bazen bir meme sadece bir memedir.”

Sadece bir meme olmak, ancak uğruna yapılan fedakârlıkla sıradan işlevini aşmaya adaydır esasen. Bu bağlamda Erdok'un tüm resimlerine usuldan eşlik eden bir laytmotif epeyi ışık tutar bize: Resim yapmak, tıpkı bir işçi gibi çalışarak kendini inşa etmektir burada;

kopmuş bir uzuv, bu zahmetli süreçte pekâlâ iş kazası bile olabilir. Boya, fırça, palet, tuval vb. bütün bunlarla boğuşmak, sonuçta hiç kuşkusuz bedenen çalışmayı şart koşan bir etkinliktir. Büyük bir olasılıkla Erdok'u hep bu yüzden işçi gömleğiyle görürüz tuval başında. Ne de olsa fırça, palet ve tuval arasında geçen yaşamı boyunca, kendini kim olarak gördüğünü defalarca dile getirmiştir: resim sanatının alçakgönüllü neferi.

Bu tevazu her şeye egemen olan bir duygudur Erdok'ta. Öyle ki, aşırı duygu yüküyle kendi sınırına dayandığı örneklerde bile suskunluğunu korumaya kararlı, ağzını açmayan bir resimdir bu. Aslında herkesin duyabileceği ölçüde güçlü atılmış bir çığlık söz konusudur ama önce kulak zarının yerini gözbebeğinin almış olması koşuluyla.

Erdok devamlı sıkılır ama yaşamdan değil, yaşama başkalarıyla ortaklaşa hak kazanmış olmayı nasıl kanıtlayacağını hâlâ keşfedememiş olmanın sonucudur bu. Öte yandan ne kadar ciddi ve dengeli görünürse görünsün, kendine bakmayı göze alan her sanatçının iç dünyası baş döndürücü ölçüde şaşırtıcı, daha doğrusu silme inanılmaz karşıtlıklarla doludur. Bütün sorun, iç dünyasını kurcalayabilen sanatçının daha sonra bunu başkalarıyla paylaşma cesaretine de sahip olmasıdır. Buna göre her vesileyle iç dünyasına kulak verdiğini söyleyen Erdok, aslında bu kurcalamanın kaydını baş-

kalarıyla paylaşmayı göze aldığını ima eder. Nedeni ise bellidir: Bir sanatçının içi ile dışının bir olabilmesi, kendisiyle içli dışlı olmasının armağanıdır ona. Erdok, statükonun hizmetindeki doğrularla çoktan ilişkisini kesmiştir. Dolayısıyla sanat aracılığıyla gerçeği arayan birisi olarak, daima doğruyu söyleyen yalanın peşindedir.

Aslında yalan, yalancıkdan olanın izini taşır burada; şaka ile gerçeğin iç içe geçmesi başka türlü mümkün değildir çünkü. Buna göre dikkatli bir gözlemci hemen fark eder: Erdok, görünürdeki mesafeli duruşuna rağmen, çocuksu duyarlılığını koruyan şakacı kimliğiyle en muzip ressamlarımız arasında neredeyse ilk sırayı alır. Bu nedenle karanlıkta değil, aydınlıkta ısıklık çalarak doluşır hep. Kurallarını onaylamadığı bir körebe oyununa girmeyi yine de kabul etmiştir her nasılsa. Öyle ki kurguladığı sahneye el yordamıyla yaklaşmanın ürkekliği, daha ilk adımda üstüne sinmiş gibidir ama yaratma özgürlüğünü tam da bu şaşkınlığın yol açtığı ürkek ruh haline borçludur Erdok: El yordamıyla çalışıyorsa, gözünü eline emanet etmiş bir kişi olarak, yaptığım her şeyin nazara gelme olasılığını baştan biliyor olmamdan kaynaklanıyor bu.

Şurası kesin: Sinir uçları parmaklarda olan fırça, elin uzantısıdır bu aşamada – tıpkı Kafka'nın kalemi gibi. Ayrıca şunu da dikkate almak gerekir: Atölyedeki etkinliği simgeleyen işçi önlüğü, sadece el ile resim ara-

sındaki duyuşal ilişkiyi değil, yaşıntının yönlendirdiği duyguşallığı da kapsamaktadır.

Bu *Otoportre*'nin kesik göğüslü Agatha'dan esinlenmiş olması, aslında konudan çok Erdok ile Zurbarán'ın bölüştüğü bir dizi ortak paydadın kaynaklanır. Bunlardan biri de, kışkırtıcı karşıtlığa rağmen, uyumlu dinliğin hâlâ düzenlemeye egemen olmasıdır.

Bu bağlamda Cees Nooteboom'un Zurbarán'la ilgili yaptığı bir belirlemeden başlayalım: "Karanlıkta gördüğümüz bu insanlar hem gerçek hem düzmecedir. Acı çekip ağlarlar, gözyaşını görürüz ama cesedi çağrıştıran rengiyle yanağa takılıp kalan bu gözyaşı, saydam bir inci gibidir. Burada acı ve yaranın temsili sapıkça olmayıp, şehvetin eşiğindeki tanımadığımız bir ruh halinden kaynaklanır."

Bütün bunlardan sonra tekrar Erdok'a döndüğümüzde, birçok şey kendiliğinden düzlüğe çıkar. Şimdi tek tek bunlar üzerinde durmaya çalışalım.

Önce kişilik yapısının, öngördüğü üretim modeline yansımasıyla ilgili kısa bir not: Erdok, tekrarın tuzağına düşmeden, kendine sadık kalma konusunda fazlasıyla kararlıdır. Hiç kuşkusuz, inatçılıktan çok, güçlü bir inancın sonucudur bu ama daha önemlisi, diğer meslektaşlarıyla karşılaştırdığımız zaman, Erdok'un hangi nedenle yorgunluğa yabancı bir yüksek üretim temposuyla çalıştığını gösterir bize. Yine bu güçlü inanç, aslında uy-

garlık tarihinde varlığını çalışmaya borçlu olan çok sayıdaki sanatçının paylaştığı bir özelliktir. Bu bağlamda zamanla yarışa çıkan çok sayıdaki sanatçı, açıkça dile getirme konusunda zorlanıp sıkılsa bile, üretmedikleriyle insanlığa borçlu kalacaklarının daima bilincindedir.

Otoportrelerini çoğu defa boydan yapan Erdok'un burada da aynı örneğe sadık kaldığını görürüz. Ancak tesadüfe bağlı bir tercihle açıklayamayız bunu. Öyleyse hemen altını çizelim: Sadece yüzle sınırlı portrede fizyonominin vereceği ipuçlarıyla da bir kişiliği yansıtmak mümkün olsa bile, boydan yapılmış portrede bu değerlendirme ayrıca pekişir; en azından kişiliği beden dili üzerinden okuma fırsatı böylelikle bulunmuş olur.

Erdok için bir olayı sahnelemenin önkoşulu, önce o hikâyeyi öykülemektir – tıpkı edebiyat örneğinde olduğu gibi. Tahkiyeden yoksun her öykü, sonuçta bilinçli tercihin uzağındaki bir karmaşaya teslim olmuştur.

Bu bağlamda boydan portrenin resim yoluyla öykülenmesi gündeme geldiğinde yalnızca poz olarak beden dili değil, o figürü çevreleyen aksesuarların seçimi de önem kazanır. Erdok'un bu noktada son derece tutumlu davrandığını görürüz. Hatta bu konuda ileri gidip mekân düzenlemesinde hep belli objelerin seçildiğini söylemek bile mümkündür, hiç kuşku yok ki, canlı ya da cansız, kediden palete, portakaldan deniz topuna kadar, o öykü için en elzem olan şeylerdir bunlar.

Bu *Otoportre*'de de aynı şeye tanık oluruz. Erdok, başroldeki figür olarak, poz ve beden diliyle kendini ön plana çıkarırken, neredeyse bunun dışında kalan ne varsa hepsini usulca elemiş gibidir. Gizemli bir biçimde, düzenlemedeki harekete rağmen dinginliğin ağır bastığı ortama önce mekân katılır burada; üstelik içinde yer alan, sıkı bir elemekten geçmiş şeylerin de söz konusu sahneye katılımını zora koşmadan.

İki boş tuval ve tertemiz palet, henüz çalışmaya başlamadan önce, herkesin kendine göre okuyabileceği öznel bir ritüeli çağrıştırıyor burada. Ancak bununla ilgili olasılıkları sıralamaya kalkıştığımızda, olsa olsa sadece spekülasyona fırsat vermiş oluruz. Dolayısıyla şimdilik şu kadarını söylemekle yetinelim: Bu *Otoportre*, son tahlilde Agatha'nın kesik göğsü üzerine bir çeşitlemedir. Ne var ki, hayal gücüne dayalı yorum iradesi hiçbir zaman soru işaretine ödün vermez. Dolayısıyla şu veya bu şekilde yapılan açıklamalardan ötürü, mutlaka bir noktayla sonuçlanır yorum ama elbette bu noktanın karşıtlarına yer açması koşuluyla.

Bu aşamada öykülemenin temelinde yatan zaman ve anlatı üzerinde kısaca durmaya çalışalım: Resim de, tıpkı fotoğraf gibi, seçilmiş bir ânı devamlı şimdiki zamana taşır. Ancak resmin önemli bir ayrıcalığa sahip olduğunu herkes çok iyi biliyor: Resim, alımlama sürecinde şimdiki zamana bağımlı olmasına karşın, fo-

toğraftan farklı olarak, o seçilmiş ânı farklı zaman dilimlerine yayma olanağına sahiptir. Gerçi bu olanağın gerçekleşmesinde en önemli etken, farklı sahnelerin bir araya gelmiş olmasıdır. Erdok hiçbir zaman bu hakkını açıkça kullanmaz ama çağrışım yoluyla şimdiki zamanı istediği gibi yönlendirirken, anlatıya açık olay örgüsünü geçmiş ile geleceğin kesiştiği bir şimdiki zamana dilediği gibi yayar.

Buna göre eşzamanlı temsil farklı sahneler arasındaki ilişkinin dışında, burada doğrudan doğruya çağrışım yoluyla bir araya gelen ayrılmış zaman dilimlerinin o andaki birlikteliğine işaret eder. Daha açık bir deyişle, *Otoportre*'de tanık olduğumuz anlatı ya da öyküleme iradesi, farklı zaman dilimlerindeki sahnelerin keyfi birlikteliğini engelleme yoluyla anlatıya geçit vermiştir.

Bu örnekte farklı zaman dilimlerinin ne olduğu sorusu fazla yormaz izleyiciyi. Hemen sıralayalım ama önce bir kez daha şu gerçeğin altını çizerek: Şimdi, geçmiş ya da gelecek zamanların buluşma değil, çıkış noktası olarak yer alır burada; yani zamanı dilimleyip yönlendirmek, üretilmiş bir *şimdi*'nin ürünüdür bu örnekte.

Erdok için anlatıya yer açma bahanesiyle zamana el koymaktır bu. Böylece ilk bakışta karşıtından yoksun ağırbaşlı atmosfer, neredeyse tek başına resme egemen olmuş gibidir. Ne var ki karşıtları sahneleme ustası olan Erdok'un tam da bu noktada şakaya yer açması kimse-

yi şaşırtmaz. Nitekim nerdeyse ayine özgü bir ciddiliğin hâkim olduğu bu atölye ortamındaki sabit zaman, önce tuval kenarında olup biteni gizlice izleyen çocukla “yaşayan şimdi”ye bırakır yerini.

Gizlice izlemek, Erdok’un çoğu resminde karşılaştığımız bir temadır; az sonra “Cee!” demeye hazır, saklambaç oyununu çağrıştıran, şakacı bir dikizleme. Ama “yaşayan şimdi”ye eklenen ayrıntılar bununla sınırlı kalmaz. Nitekim, yine daha önceki resimlerinden devam edip gelen şeyleri anımsamaya çalıştığımızda, yuvarlanmış yumak ile bunu iki bacağı arasına alan bilmiş kedinin de atölyedeki yaşayan şimdiye katıldığını kolayca fark ederiz. Diğer taraftan tepside ikram edilen kesik göğüs, böylece her şeyi gerçek ile şakacıktan olan arasında bir yere taşıyor gibidir. Ayrıca biraz dikkat edince, yumak ile ipliğin farklı renklerde olması, bir başka şeyi daha gündeme getirir: Bu yumağın turuncgillerden bir meyve olması pekâlâ ihtimal dahilindedir, çünkü özellikle turuncu rengiyle portakal, gizemli ve ayrıca incelenmesi gereken bir laytmotif olarak yer almaktadır.

Otoportre’yi yorumlamaya girişen izleyici, ilerledikçe ilkin büyüyen bir umutsuzluğa kapılır; sözcüğün gerçek anlamıyla *yorumobur* bir yapıtla karşı karşıyadır çünkü. Bu olgu, yapıtla sonu gelmeyecek bir diyaloga girmenin teminatı olarak, hiç şüphe yok ki izleyiciye mutluluk verir; ancak hemen ardından şu gerçeği

anımsamakta da fayda var: Bir sanat yapıtının sonsuz yorum olanağına açık olması, her şeyden önce dile düzenlenmiş bir suikasttır. Çünkü sonsuz yorum olanağı, öznel ve kendi içinde tutarlı bir çıkış yolu bulunmadığı sürece, dili ister istemez suskunluğun eşğine getirir. Demek ki bir sanat eserinin sözlü (amatör) ya da yazılı (profesyonel) yorumuna talip olmak, özünde pervasız ama usturuplu saçmalamayı göze alabilenlerin sahip olduğu bir haktır.

Bu örnekte, söz konusu olasılıklar arasındaki öznel tercihin daha baştan tökezlemeye mahkûm olması nedeniyle yorum da kendiliğinden suskunluğun kıyısına dayanır.

Bu halde yorumun inşasında yararlanacağımız temel yapıtaşlarını *Otoportre* örneğinde kısaca sıralamaya çalışalım: Tepsi içinde, törensel bir atmosfer eşliğinde takdim edilen tek meme, bu sahneyi izleyene bakan Erdok (izleyiciye bakış, bir seremoniye tanık olduğumuz duygusunu iyice güçlendiriyor), işçi gömleğinin çıplak beden üzerine geçirilmiş olması, yalınayak durmanın çıkarılmış bir çift sandaletle ayrıca vurgulanması, tepsiye uzanan çocuğun neyi temsil ettiği vb. sorunlara yorum bağlamında yaklaşım, daha ilk adımda öznel yorum hakkına göz diken soru işaretleriyle kuşatılmıştır.

Ne var ki bakmak yorumlamaya göz dikmektir. Bir sonraki aşamada ise görme yoluyla elemeye geçeriz.

Böylece son soru işareti öznel tercihim olur ama eldiklerim, görmekten çok, pekâlâ bakmakla yetindiklerim de olabilir; en azından farklı tercihi olan bir başkası için böyledir bu. Her yorumun bir soruya verilmiş yanıt olduğunu anımsadığımız zaman, yanıtlamadığım soruların bakmakla geçirildiği açıkça ortadadır; yani *bakmakla yetinmek*, bir bakıma *her* yorumun değişmeyen kaderidir. Dolayısıyla her yeniden görmek, daha doğrusu farklı görmek, bakmaya karşı kazanılmış yeni ama buruk bir zaferdir, çünkü soru işaretlerinin sonu yoktur.

Bütün bunlar, her şeye rağmen yorum hakkını elimizden almaz ama elbette az önce de vurgulandığı gibi, yanılma hakkını saklı tutmak kaydıyla. Buna göre tepside sunulan tek meme, Erdok'un ameliyat sonrası tek memesini kaybetmiş olma ihtimalidir ama yorum adına bunu dile getirmek yorumcunun zekâ yaşına ilişkin talihsiz bir göstergedir. Resim, gerçeği dile getirmez, ifşa yoluyla saklar onu ve böylece sonsuza katlanan gerçek, yüzyıllar boyu ilgi alanımızda yaşamaya devam eder.

Diğer taraftan, her ne kadar bir sanat eserinde anlam arayışı tartışmaya açık olsa da, *Otoportre*'deki bu kışkırtıcı sahne bizden bir açıklama bekler ve doğal olarak, bu defa açıklamanın kendisi de soru işaretleriyle doludur. Ne var ki, tam da bu yüzden yorum ile sanat yapıtı eşdeğerli olmanın eşiğinde birbirine yaklaşır.

Erdok için tepsideki meme ile ona uzanan çocuk yalnızca bir semboldür. Meme sanat adına sunulan kutusal emanet, kız çocuk ise bu emaneti devralan yeni kuşak. Hemen bir parantez açalım: Son derece ucu açık bu sahnede, Erdok bakire Agatha, çocuk da görünmeyen kanatlarıyla melek olmanın eşiğindedir artık.

Bölüşülen meme, boş palet ve tuvalle zamanı da ikiye böler: ilki, “henüz hayattayım ve resim yapmaya devam ediyorum” (işçi önlüğü ile cepteki dört fırça bunun kanıtı); diğeri ise, “tertemiz palet ve tuvaler seni bekliyor”. Kedi ve gizlice bu sahneyi izleyen çocuğa gelince, onlar da törensel atmosferi “yaşayan şimdi”ye taşıyarak zamanı ikiye bölüyor: geçmiş ve gelecek. Geçmiş, Erdok’un olgun kimliğinde, gelecek ise çocuğun körpe bedeninde izleyicinin hayal gücüne terk ediliyor böylece; tıpkı geçmiş ve geleceğin kesiştiği “yaşayan şimdi”nin izleyiciye bırakılmış olması gibi. Erdok’un, önlüğü dışında, giysilerinden soyunmuş olması da, çocuğun çıplak bedeniyle gizli bir ortak payda arayışı içindedir sanki: Yaşam ve Ölüm, âdemoğlunun değişmeyen yazgısıdır.

Otoportre, Erdok’un resim dünyasına adım atmış olanlar için daha başka ipuçları da içerir. Altta, ön planda duran üst üste binmiş sandaletleri alalım: Erdok’un beden diline yansıyan yalın ayak kalmış olmak, utangaç ayaklarında karşımıza çıkar. Her şey apaçık: Bir aya-

ğın içe dönmüş olmasıyla uslu parmakların bunu doğrulaması, açıkta kalan kalçayı masumiyetin damgasıyla mühürlerken sandaletler de buna katılmaktan geri kalmaz.

Erdok'un *Otoportre*'de dile getirdiği Zurbarán'a saygı, aslında "kendi beni"nde bir başkasıyla buluşmanın mutlu sonudur. Söylemek bile fazla: Yalnız izleyici değil, bazen ressam da bir başka resimde kendisiyle karşılaşır. Bir de şu var: Zaman ile çıktığı yarışı kazanan tüm başyapıtlar bir aynadır aslında ve bu yüzden her karşılaşmada yeniden kendimizi görme olanağı buluruz onlarda.

DÖLYATAĞI

... sesi ağzından uzak bir yerdeydi

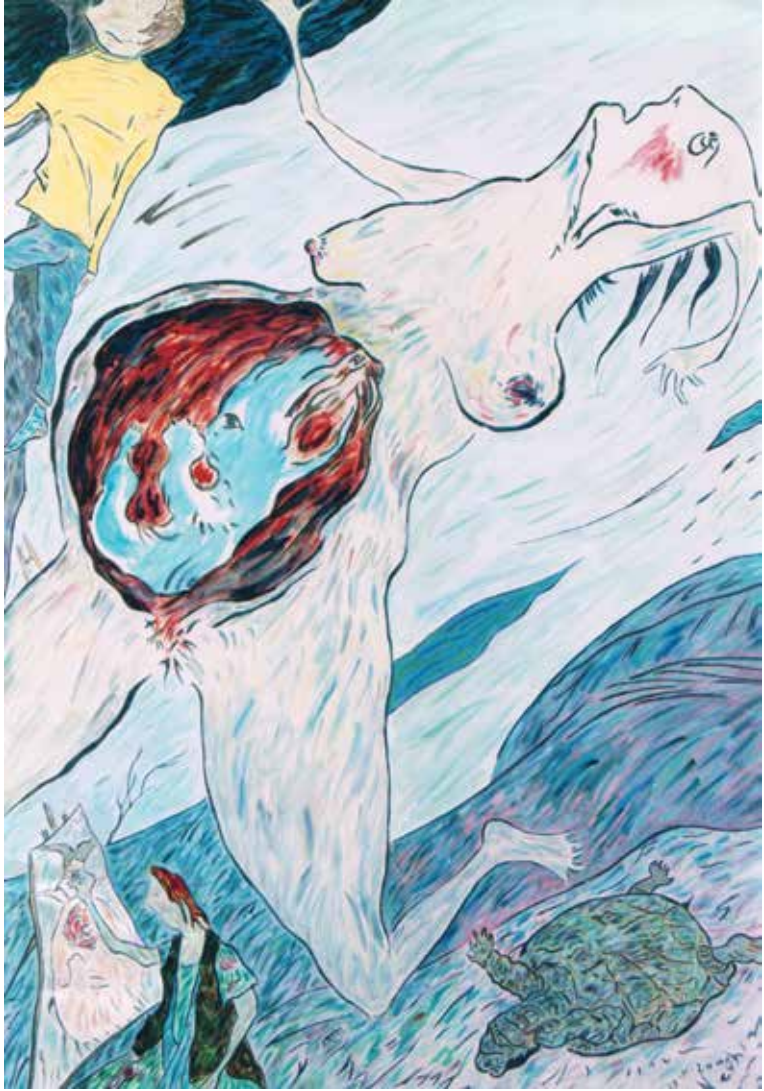
Birhan Keskin



Kaç Kaç, kâğıt üzerine suluboya, 34x46,3 cm, 2010
Özel Koleksiyon

Nevhiz Tanyeli'nin farklı zaman dilimlerine odaklanan resim dili nadiren şimdi'den sonrasına yönelir; en azından gelecek gizlice gizlenmiştir burada. Ne var ki o âna dek olup bitenlerin iç karartıcı olması, bir ütopya olarak geleceğe ilişkin beklentiyi büsbütün dayanılmaz hale getirir bu resimlerde. İzleyici ise her şeye rağmen mutluluk vaat eden geleceği kendi başına bulmak zorunda kalınca, sonuçta öfkesini Nevhiz'den alır. Belki de bu yüzden, Türk resim tarihinde en az anlaşılan sanatçılar arasında önce onu görürüz. Öte yandan, ilk izlenimle yetinen biri için, gerçekten de dili ve konusu ile basbayağı itici resimlerdir bunlar. Ancak Nevhiz'in anlaşılmayı beklemek gibi bir sorunu yoktur, çünkü başkalarıyla değil, kendisiyle hesaplaşmak üzere tuval başına geçer hep – üstelik kıyasıya ve acımasızca. Burada tek rehberi vardır: dürüst olmak. Ötesi başkalarının sorumluluk alanına girmektedir nasılsa.

Bu bağlamda *Kaç Kaç* adlı resmi birbirinden çarpıcı ve somut ipuçlarıyla doludur. Önce resmin adından başlayalım. Ne anlama gelir bu isim? Nevhiz'e göre, yo-



Kaç Kaç, tuval üzerine yağlıboya, 92x130 cm, 2010

Baha Toygar Koleksiyonu

ruma bağılı olarak değışmeye aday, çift anlamlı bir başlık söz konusudur burada. İlki, yaklaşmakta olan bir tehlikeye karşı uyarı, diğeri ise müsabakanın nasıl sonuçlandığına dair soru. Ancak bu ikisi arasında bir seçim yapmak zorunda kalmaz izleyici; birini seçen diğeri de eşit ölçüde yoruma ekleyebilir çünkü.

Nevhiz, daha sonra değıştirme hakkını saklı tutarak, mutlaka dikkate alınması gereken bir taslak ile başlar bu resme. Ayrıca gün ve ayın da yer aldığı tarihlendirme alışkanlığının taslakta bambaşka bir boyut kazandığını görürüz; taslağın yapıldığı tarih ile taslaktaki resmin tarihi şifreli bir anlatıya çevirmiştir *Kaç Kaç*’ı.

Yine de 5.10.2000 tarihli taslağa geçmeden evvel, her sanat yapıtının itici gücü olarak “düşüncel merkez”den başlayalım ilk önce. Apaçık: diğeri sanat dallarında olduğu gibi resimde de her şey bu gerekçeli merkez etrafında şekillenir. Nevhiz ise önce bu merkezi parçalayarak yapacağı resmi tasarlar; en azından tek merkezle yetinmez – eşzamanlı temsil ilkesinde esas olan bu merkezin bölüşülmesidir çünkü.

Taslakta tanık olduğumuz merkez, deşifre etmekte zorlandığımız bir oyunu çağırıştırır. Görünürde hami- le kadın başrolde olmasına karşın, “düşüncel merkez” alabildiğine dolaylı yoldan 12 Mart darbesine odaklanmıştır. Ama bu konuya geçmeden önce, tarihler ile Nevhiz’in yaşamöyküsü üzerinde durmaya çalışalım.

1968 yılı Nevhiz için hayli sıkıntılı bir tarihtir; o yıl oğlu Mehmet dünyaya gelir, ancak hamileliği boyunca aşırı ölçüde bunalmıştır. Nitekim o dönemde çiziktirdiği çok sayıdaki taslağı gören herkes kolayca fark eder: Bir tür kâbus güncesidir bunlar. Buna göre sadece şeklen değil, düşünce boyutunda da *Kaç Kaç*'ın merkezine talip olan itici güç, öncelikle dölyatağında gerçekleşen sürecin önlenemez seyridir.

Sol alt köşedeki tuval resmi ise 1971 tarihini taşımakta olup, darbe sonrası Nevhiz'in henüz Paris'e geldiği yıldır. Öte yandan yeni evli olmasına rağmen bu birlikteliğin mutsuz sonla noktalanacağı baştan belli olmuştur. Ayrıca 12 Mart askeri darbesi de geleceğe ilişkin umutları karartan ayrı bir sıkıntı kaynağıdır.

Üç yaşında bir oğlan, mutsuz evlilik ve geleceği belirsiz bir ülke. Çalışmakta olduğu resimde gördüğümüz, ağzı açılmış adamın baş aşağı duran portresi. Nevhiz'in defalarca işlediği keskin çılgının yeni bir örneğidir.

12 Mart'ın insanlarda yol açtığı travmayı anımsayınca kolayca görürüz: Haykırmak, bir ressamın en çok gördüğü sestir bu dönemde.

E/k/lemek, bu resim dilinde gizemli bir formüle dönüşmüştür aslında. Nevhiz farklı sahneleri birbirine ekleyerek ilerlerken, bütünde elemeye öncelik verir hep. Daha doğrusu perspektif kaybıyla sersemleyen

bütün, muhayyel bir çerçöp yığını gibi kendi kendini yiyip bitirir burada. Elenmek, dağılan bütünün arkada kalandan kopmasıdır ve bu da giderek izleyicinin bakış hattını serseme çevirir sonuçta. Bakmak, görmeye geçit vermeyen rahatsız edici bir önsöz gibidir nerdeyse ve hiç şüphe yok ki, bu engeli aşamayan izleyicinin Nevhiz'le diyaloga girmesi çok güçtür, hatta mümkün değildir.

Gelgelelim tam da bu diyalog arayışı yüzünden ölesiye figüre bağımlıdır söz konusu resimler. Bir başka deyişle, dış dünyadaki karşılığını tanımakta zorlandığımız hiçbir şeye yer yoktur burada ama çarpılıp yamru yumru olmak, bunu kabul etme yolunda göze alınması gereken zorunlu bir süreçtir. Devam edelim: Nevhiz için resim yapmanın önkoşulu, resmedeceği şeyi değil, tuval sathını karşısına almaktır. Yine bu resimlerde model ile sureti arasındaki ilişki, buluşmaktan çok kaybetme üzerine kuruludur; resim yapmak için ihtiyaç duyulan özgürlük alanı, ancak bu koşulla gerçekleşmektedir çünkü.

Bütün bunlar, söz konusu resimleri alımlama sürecini büyük ölçüde zora koşar. Öyle ki, sıradan bir izleyici için ustalık ile itici olanın birbirine karışması an meselesidir artık. Dolayısıyla ilgi duysak bile, duvara asma konusunda direndiğimiz resimlerdir bunlar. Nevhiz'in sanat yaşamı da, bir bakıma bu resimlerle aynı yazgı-

yı paylaşmanın öyküsüdür ama sıkılarak değil, inançla içinde yer aldığı bir öykü. Bilen bilir: Bu tür öykülerin başat özelliği, onur taşları üzerine kurulmuş olmalarıdır ve yine hiç kuşkusuz, zaman ile çıktığı yarısı kazanmaya aday ama bedelini ağır ödeyen sanatçıların öyküsüdür bu.

Henüz taslak aşamasında olan *Kaç Kaç*'ta açıkça görüldüğü gibi, düzenlemeye dair elemenin bütündeki tezahürü açıkça silkelenmiş olmaktır; figürler çırpma yoluyla yerleşmiştir bulundukları yere; bu da, ister istemez beraberinde savrulmuş olmayı getirir. Savrulup kaybolmanın eşğine gelmek, aslında Nevhiz'in çoğu resminde karşılaştığımız önemli bir özelliktir. Ufalanıp silinmeye yüz tutan bu minnacık figürler hep olmadık yerde karşımıza çıkarlar. İzleyicinin resimdeki tüm ayrıntıları üşenmeden ve tek tek görmeye niyetlenmediği süreç kolaylıkla atlayabileceği ayrıntılardır bunlar. Resmin sağına ite kaka sıkışmış yeşil ev ile tepesindeki minnacık askere bakalım: Elindeki tüfekte ufala ufala nerdeyse görünmeyen bu nokta figür, savrulmuş olmanın en somut örneğidir – tıpkı sol üst köşedeki evin penceresinden korkuyla dışarıyı gözleyen genç adam gibi.

Bu figürler son anda akla gelmiş olmaktan çok, kurguya baştan girmeye aday olanlardır aslında, çünkü bilinçdışında önce onlar yer etmiştir. Hemen altını çizelim: *Kaç Kaç*'ta hamile kadının dehşetle kıvranan çıplak

bedeni, dölyatağındaki oğlucuktan çok toplumsal karmaşanın simgesidir gerçekte ve böylece bireysel sıkıntı yerini kolektif kaygıya bırakmıştır. Daha da önemlisi, -mak ekiyle fiile dönüşen *kaç*, yinelenmesi durumunda –Kaç Kaç– emir kipine sıkışmış olmanın hincını bedenden almaktadır. Buna göre her yönüyle savrulmaya kapılmak, çok katmanlı olmanın hazırladığı bir tuzaktır Nevhiz’de.

Kaç Kaç’la hesaplaşmanın en kestirme yolu, izleyiciyi bunaltan şeyleri sıralamaktır amaç bunaltmak olmasa bile, sonuç hep aynı yere, keyifle izlemenin reddine çıkar çünkü. Bu resimler seyredilmek üzere değil, kendisiyle ve yeryüzüyle boğuşuyor olmanın duyu organlarındaki muhatabını aramak üzere yapılmıştır. Belki de bu yüzden, Nevhiz’in resimlerinde görmekte zorlandığımız şey, keskin çılgınlığın sesidir aslında. Hiç kuşkusuz bir öğüttür bu ve tek çare onunla yüzleşmeyi göze almaktır. Apaçık: Nevhiz önce fırçanın sivri ucunu boğazına sokarak resme başlıyor. Sonuç, tuvalde patlayan öğürme ve kusmuk izlerinin arasında ışıldayan kaçınılmaz aydınlık. Statükonun hizmetindeki güzellik böylece yerle bir olmuştur.

Bütün bunların ötesinde, izleyiciyi zora koşan bir başka gerçeğin daha vurgulanması gerekiyor burada: Nevhiz öngördüğü resim dili açısından figür ressamıdır ilk elde ama figürün temsil ettiği şeyin biçimine ba-

ğımlı olmaması koşuluyla. Gerçi figüre öncelik tanıyan her ressamın zaten böyle bir hakkı olduğunu söylemek mümkündür; ancak elbette tanınabilir olanın sınırını aşmadığı sürece. Oysa *Kaç Kaç*'ta bu sınır çoktan aşılmıştır; zemin, yıkıntı, bulut vb. uzlaşmış gösterge olmaya direnen şeyler arasında daha ilk bakışta göze çarpan şeyler arasındadır.

Eşzamanlı temsil ilkesi, Nevhiz'in resimlerinde düzenlemeyi sadece belli sahnelerle bölmekle kalmaz, tuval sathının düzlemsel niteliğine de müdahale eder. Buna göre perspektif ya da tuval sathına koşut muhayyel düzlemlerin yadsınmasıyla yetinmeyen resmetme modeli, bir adım daha ileri giderek, tuval yüzeyinin buruş buruş olup yamuluncaya kadar mıncıklanmasına geçmiştir nerdeyse. Nevhiz, tuval sathında yakaladığı her boşlukta kargacık burgacık şeylerin tepişmesine zemin hazırlayan bir mıncıklama ustasıdır. Bu durumda düzlemsel olan, bakış hattının sersemlemesiyle aradan çekilmek zorunda kalmıştır artık. İzleyici henüz görmeye fırsat bulamadan yorgun düşmüştür böylece. Nevhiz ise bu engeli aşanların ressamıdır ve tam da bu nedenle hak ettiği ilgiyi yaşamı boyunca bir türlü görememiştir.

Bütün bunlar, görünürdeki keşmekeşe rağmen, yine de örgensel bütünlüğü bozmaz, çünkü eşzamanlı temsil modeli, *Kaç Kaç*'ın bir kez daha doğruladığı gibi,

görme sürecindeki olası kötürümlüğe karşı güçlü bir panzehirdir aynı zamanda. Buna göre belli bir sahneye odaklanmak, çoğu defa resmin bütününe görme konusunda yeterince kışkırtıcı, hatta geriye kalanın nasılsa kendiliğinden gelmeye aday olduğu gerekçeli bir başlangıç noktasıdır.

O halde, Nevhiz'in sol alt köşedeki otoportresine geçmeden önce, *Kaç Kaç*'ta eşzamanlı temsile giren sahneleri kısaca sıralamaya çalışalım: yıkıntılar altında kalan kız çocuğu, teras katındaki silahlı asker, depremle eğilen bina, yere serilmiş kedi ve elbette gölgeleyen konumuyla bütün bunları arka planda bırakan hamile kadın.

Bu aşamada tekrar başa dönüp şu soruyu sormakta fayda var: *Kaç Kaç*'ın çıkış noktasında yer alan şey tam olarak nedir? Daha doğrusu bu soruya ne ölçüde inandırıcı bir yanıt verebiliriz? Yine de fazla acele etmeden, taslaktaki tuvalin tarihiyle (1971) bunu konu alan düzenlemenin tarihi (5.10.2000) arasındaki zaman farkını dikkate almak gerekiyor ilk önce. 1971 tarihli resimde gördüğümüz haykıran adam Nevhiz'in 12 Mart karşısındaki duruşunu simgelerken, *Kaç Kaç*'ın bir bütün olarak tasarlandığı çalışma, üç yıl daha geriye giderek, sancılı hamilelik dönemine gönderme yapıyor. Öyleyse otoportrenin ikiye katlandığı bir örnekle karşı karşıyayız bu resimde. İlki, darbenin etkilerini tuval-

de sorgulayan henüz otuz yaşındaki Nevhiz; diğeri ise altmışına merdiven dayamış yine aynı sanatçı ama bu kez kırk iki yıl öncesine gidip sancılı hamilelik dönemini anımsıyor.

Ne var ki bu kadarıyla yetinmeyip bir adım daha atınca, soru olmasa bile bir başka sorunla karşılaşılıyor bu defa. Nevhiz, 1971 tarihli resmi yaptığı dönemde doğal olarak genç bir kadın olarak görünmesi gerekirken neredeyse *Kaç Kaç*'ı yaptığı tarihteki bitkin orta yaşlıya dönüşmüş. Bu da gerçek otoportresini hamile kadınla özdeşleştiren Nevhiz'in resmin dışında kaldığını gösteriyor bize. İkiye katlanan otoportre bu ikisi arasında kalırken aslında böylelikle kendisi dışarıda kalıyor.

Öte yandan zaman konusundaki bu karmaşa, Nevhiz'deki anlatının özgül doğasından kaynaklanır. Burada anlatı, belli bir konu etrafında toplanan nokta atışlardan oluşur; yani zamanın dikkate alındığı bir ardışık olaylar örgüsünden söz etme olanağı yoktur. Bu da, söz konusu nokta atışların düzenlemede hangi nedenle savruluk izlenimine yol açtığını gösterir bize.

Paul Ricoeur, tam da bununla ilgili olarak önemli bir gerçeğin altını çizer: “Zaman, bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur.”

Nevhiz ise, nokta atışlarına çökelen ipuçlarıyla öy-

külemeyi izleyicinin bilinç ve yaşantı niteliğine bırakarak resmini tamamlar. Dolayısıyla bu resimlerdeki “insana özgü zaman”, ancak izleyicinin öznel çabası, daha doğrusu etkin katılımıyla gerçekleşir daima ve bu da izleyici için hiç kuşkusuz yeni bir yüküdür.

Dahası, “zamansal varoluşun koşulu” olmayan anlatının da aradan çekilmesi nedeniyle büsbütün çaresiz kalmıştır izleyici ama Nevhiz örneğinde, bölük pörçük sahnelerin yığılmasıyla ortaya çıkan aşırı anlatı’ya bağlı bir tıkanmadır bu. Dolayısıyla burada ekleme ile eleme arasındaki hassas dengeye hiçbir şey doldurmak yabancı değildir. Bu nedenle konturun doldurulmayı bekleyen boşluğa zemin hazırlaması, her defasında malzemeyle yeniden hesaplaşmak zorunda bırakır Nevhiz’i, çünkü tuval resmine giden yolda taslakla başlayan her ön çalışma, konturun rehberliğinde gerçekleşir.

Bütün bunlar, suluboya taslağı bir ay sonra yağlıboya olarak tuvale taşındığı şekliyle karşılaştırdığımız zaman iyice ortaya çıkar. Suluboyada anlatmak istediği şeyi dizginlemeyen bir sanatçıyla karşılaşırız. Zaman ve mekân, bağımsız epizotlara bölünerek gevşek bir dokuyla birbirine bağlanmış gibidir bu taslakta; resim yorgun düşme bile izleyicinin yorulacağı kesindir.

Konturla sınırlanmış doldurulmayı bekleyen her boşluk, malzeme için yeni bir sınavdır. Konturun açtığı bu boşluk tamamen kaçamak atışlarla dolar Nevhiz’de;

yani malzemeyle hesaplama sürecinde *sürmek* fiiline nerdeyse hiç yer yoktur. Öyle ki, fırça hemen ayrılmak için değer tuvale ve bu durumda herhangi bir renge sürmek, pıt pıt değenin karşılığıdır artık.

Kaç Kaç'ın taslağında bunun dışında kalanları kolayca sıralayabiliriz: siyah kedi, karşılıklı iki ev, güneş, Nevhiz'in hırka ve entarisi. Bunlarda kısmen de olsa sürmeye yer verildiğini söylemek mümkündür. Ancak başta hamile kadının vücudu olmak üzere, geriye kalan her yerde sadece kendi hızına uymakta zorlanan fırçanın iziyle karşılaşırız. Resim, iç dinamiğini figür aracılığıyla tasarlanan öyküden çok bu izlere borçludur sanki.

Her iki *Kaç Kaç*'ta da açıkça görürüz bunu. Koşuşturan izler, yön hattının yardımcısı olarak, düzenlemedeki şematik yapının temel taşlarıdır burada. Nitekim hamile kadının konumuyla bir uçtan öbürüne verevine bölünmüş olan resim, söz konusu izler için yeni bir fırsat alanıdır âdeta. Ayrıca şunu da hemen eklemek gerekiyor: Sürmeye karşı direnen fırçanın uymak zorunda kaldığı tek şey, önceden belirlenmiş olan yön hatlarına bağımlı olmaktır, yani tuval üzerinde gelişigüzel sekmez fırça; sezgi ve içgüdü, ancak koşullu tesadüfe yer açmaktadır çünkü.

Burada, özellikle üzerinde durulması gereken en önemli noktalardan biri, bu renkli izlerin konturla sınırlı olduğu yeri aşarak dışarıya taşmasıdır; aynı ha-

murdan olmanın eşiğine gelen her şey, gizli bir tözdönüşümüne uğramıştır böylece. Öte yandan konturun alışılmış sınırlama özelliği gösterge için bağlayıcı olmaktan çıkınca, figür ile soyutlama arasındaki sınır çizgisi de kendiliğinden hafiflemiştir. Hiç kuşku yok ki, Nevhiz’de figüre rağmen figürün tutsağı olmamak tamamen bunun sonucudur.

Bulut bu noktada özel bir önem kazanır, çünkü şekilden yoksun yapısıyla bulut için uzlaşmış gösterge sadece ayak bağıdır. Öyle ki, olduğu yerde ancak bulutun var olabileceğini düşününce, neyi gördüğümüze dair kararı mecburen tahmin etmekle yetiniriz. Taslaktaki bulut bu konuda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Ama önce şu noktaya bir mim koyalım: bulutun konturu olmaz, oysa bu örnekte mavi renk konturun açtığı boşluğa girmiştir. Ayrıca bu şekliyle uçan cesedi çağrıştıran bulut, kendisinden başka her şey olmaya adaydır artık.

Yaklaşık bir ay sonra yapılmış tuval resmindeki bulut ise göktaşına dönüşmüş “kara delik” gibidir; her şeyi yutmak üzere yeryüzüne çöken meşum ve devasa karaltı.

Aynı şey, bu ölçüde olmasa bile, inişli çıkışlı yerka- buğunda da karşımıza çıkar. Burası, hızına ayak uyduramayan fırçanın mutlak özgürlüğe kavuştuğu alandır sanki. Taslakta pembenin tonları ağır basarken, resim-

de mavimsi yeşil almıştır bunun yerini. Konturun güvencesini almış olmak, sınırlı sayıdaki renkle sentaksa çıkarılan davetiyedir bve bu da, kontura rağmen sentaktik kaygının ön plana geçmesiyle noktalanır.

Nevhiz her iki örnekte de aynı kurguya bağlı olmasına rağmen, resimde sadeleştirme ön plana çıkar. Buna göre sanatçının daha önceki resimlerini bir bütün olarak anımsayan izleyici fazla zorlanmaz; kaplumbağa, düş kırıklığına yol açan erkeğin; sarı kazaklı çocuk ise durmadan düşen çocukların aslında tırmanıyor da olabileceklerinin simgesidir.

Ludwig Binswanger'in rüya kuramındaki yukarıya düşme olasılığını irdeleyen Paul de Man, başka bir bağlamda olmasına karşın, yine de Nevhiz'in düşen çocuklarına ışık tutan bir noktaya işaret eder: "Düşme ihtimali aynı derecede irade dışı bir yükseliş olasılığına tekabül eder." Öyleyse ağaca tırmanan bu çocuk yaşatlarının gizli toplamıdır gerçekte. Şurası kesin: Oğulcuk ile karaltı arasına giren bu çocuk tesadüfen yer almamıştır orada; henüz doğmamış olan, karanlık ufka rağmen yükselmeye adaydır. Hiç kuşku yok ki, söz konusu çocuğun böyle anlaşılması için Nevhiz'in özel bir çaba sarf ettiğini söyleyemeyiz ama saklamayı düşünmediğini de biraz olsun bu resim dünyasına giren herkes bilir.

Gerçi Nevhiz'in verdiği bilgiyi dikkate aldığımız zaman, bu çocuğun resmine nedeni çok daha faklıdır.

Sarı gömlekli bu çocuk, sabah vakti Taksim’de ağaca asılı olarak bulunmuştur ama son anda fark ettiğimiz, boğaza sarılmış o belli belirsiz yeşil ip bile bunu doğrulamakta zorlanır. Ayrıca bu ipucu önemli olsa da sonuç değişmez, sadece belgeler üzerinden yapılan her yorum, er ya da geç resmi yorar çünkü. Unutmayalım: Sanat yapıtı ancak belgelerle ilişkisi kesildikten sonra doğurgan yorumun ilgi alanına girer.

Taslak ve resmin ortaklaşa bölüştüğü bir diğer payda ise sağ alt köşedeki hayvanlarda karşımıza çıkar: taslakta kedi, resimde kaplumbağa. Daha ilk bakışta belli olur: Her iki hayvan da üzerinde bulundukları yerin uzağındadır. Ancak ön/arka ilişkisine kasıtlı müdahaleden öte, koordinat sisteminin bilinçli olarak yadsınmasından kaynaklanır bu. Aslında Nevhiz’in hiçbir resminde koordinatların dikkate alındığına ilişkin somut bir ipucu yoktur, ama burada özellikle vurgulandığını görürüz bunun.

Diğer taraftan izleyici, biçimsel açıdan çalışmanın bütününe damgasını vuran hamile kadında böyle bir sorun yaşamaz; her şey baştan belli olan bir kurguya göre tasarlanmıştır çünkü. Bu bağlamda sol alt köşedeki Nevhiz, hayal eden yahut edilen olarak, ne bulunduğu yer ne de boyutu ile alımlama sürecini zora koşar, ama siyah kedi ve kaplumbağada görmeye dair mantığın yıkıldığına tanık oluruz.

Kediden başlayalım: Hayatta olup olmadığı belirsiz bu hayvan, yığıldığı boşlukta bir tür karabasan sembolüdür. Ayrıca bu katran karası siyah, tuval sathı ile bire bir ve en sert şekilde örtüşen bölümdür. Gelgelelim kesik yahut çıkartma etkisi uyandırmayan bu renk, sonuçta bir yerde olmak zorundadır ve o yer de baştan kayıptır burada.

Ne var ki, tek başına kalması durumunda soruna dönüşecek bu keskin siyah, dölyatağı üzerinden yukarıya doğru ağaç ve sözde bulut ile usulca birleşir. Kurgulanan sahne, öbür ucu açıkta kalan muhayyel parantezle kısıpaca alınmıştır böylelikle ve hiç kuşkusuz, sezgiyle düzlüğe çıkan bir denge arayışının sonucudur bu.

Resim, ağaçtaki çocuk ve kaplumbağa gibi değişen birkaç ayrıntı dışında, daha sade ve dingin olmanın etkisiyle odaklanır aynı öyküye. Öte yandan, kadının sol baldırından fırlayan yaprak benzeri yeşil biçim, gökyüzü ile yerküre arasındaki sınır çizgisini silmelerken, bir başka sürpriz daha bekler izleyiciyi verev hat üzerinde yer alan bu yeşil kısım, devamında yine aynı renkteki roket atan askeri uçağın ön kısmıyla karşı karşıya gelir. Nevhiz, tıpkı, taslakta sakladığı o minnacık asker gibi, burada da yedi roketi aynen gizlemiştir.

Bu resimlerde sık sık karşılaştığımız kaybolmanın eşğine gelen küçültme arzusu ne gibi bir ruh halinin ürünüdür? Aslında, daha önce de vurgulamaya çalış-

tığımız gibi, belli bir ruh halinden çok, kurguya her halükârda girmeye aday olanın sona kalmasıyla ilgilidir bu. Öte yandan, hızla sürülen fırçanın izleridir bunlar. Nitekim yanaktaki kırmızı çiziktirme ile yeşil roketler aynı temsil iradesinin sonucudur burada ve en önemlisi, öylece izleyiciye terk edilmiş olmak başat özelliğidir bunların. Öyleyse şu veya bu şekilde var olduklarına dair herhangi bir ipucu verilmişse, ötesi izleyiciye kalmıştır artık. Nevhiz için figürün tasarlandığına dair her iz, boyutuna bağlı olmaksızın görülmesi için yeterlidir; görmek, nasılsa pertavsız eşliğinde gerçekleşen bir süreçtir çünkü.

Tuvaldeki *Kaç Kaç*'ta gökyüzü düzenlemenin ana eksenidir. Dolayısıyla biçimsel açıdan, daha doğrusu konumu itibariyle her şey buna göre tasarlanmıştır. Ama burada asıl önemli olan şey, gökyüzü ile örtüşen ten renginin çekilen acıdan çok, incinmeyi ifade etmesidir. Nitekim, taslaktaki örneğiyle karşılaştırdığımızda açıkça görülür bu: Resimdeki kadın, yazgısını lanetleyen değil, gökyüzünde arayan biridir. Kim bilir, belki de bu yüzden taslaktaki güneşin mutluluk vaadine ihtiyacı kalmamıştır artık.

Nevhiz'in 2016 yılında bu resimden çekip alarak yeniden yaptığı otoportresi, *Kaç Kaç*'ın 1968'den günümüze bir yaşamöyküsünün gizli güncesi olduğunu gösteriyor bize.

EROS

Kusurlarım, zaaflarım varoluşumu berbat ettiler
ama var olmam, var olduğumu düşünmem
onlar sayesinde.

E.M. Cioran



Âdem ile Havva, karton üzerine akrilik, 50x70 cm, 2004

Feriha Tuğran'ın resimleri cam kavanozda biriken bonbon benzeri renkli taşları çağrıştırır ama bir türlü kolye olmaz bunlardan. Çünkü çoğu kez hemen hepsi anlık bir esrimenin sonucudur. Öyle ki, başlaması ile bitmesi bir olan yapıtlardır bunlar; sonuç baştan belli olduğu için değil, hiçbir zaman belli olmadığı için başlangıç ile son yer değiştirmiştir. Feriha fırçayı eline aldığı anda çocuktur artık; belki uçmakta zorlanır ama ayağı çoktan kesilmiştir yerden. Beyin kimyası, gereksindiği esini verme konusunda nasılsa asla zorda bırakmayacaktır onu.

İzleyici hep aynı şeye tanık olur bu resimlerde: Kendine rağmen kendinden farklı biri olmaya yazgılıdır Feriha. Dolayısıyla herkesle yolu kesişmeye hazırdır sanki. Nicedir yıldızımızın barışacağı yerin sakini olmasına rağmen, bunun ne kadar farkında olduğunu bir türlü kestiremeyiz, çünkü kayıp üzerine kurulu bir yaşam söz konusudur burada – çılgılık çılgılığa ama daima yeryüzünü topyekûn kucaklamaya şartlanmış bir iyimserliğin gölgesinde.



Bu durumda Feriha'nın tüm çalışmalarını tıpkı bir alev dalgası gibi yalayan *eudaimonia*'nın (mutçuluk), dünya görüşüyle ilgili bilinçli bir tercihten çok, resmin oluş süreciyle bağlantılı olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Ancak görünürdeki bu nikbinliğin ardında, gerçekte hayata karşı kamufle edilmiş bir korunma güdüsünün yattığını fark etmek zor değildir; boş tuval, muhayyel korunağın su basmanıdır burada.

Feriha, nasıl yorumlanacağını dikkate almadan, iz bırakmakla yetinir sadece; bu ise toz pembenin de pekâlâ hüznün rengi olabileceği konusunda izleyiciyi düpedüz gafil avlar. Nitekim biraz dikkatli bakan kimsenin gözünden kaçmaz: Cümbüşlü ortam aslında karıştını örtbas etmenin maskesidir Feriha'da; ancak hayata karşı çocuksu güven duygusu, aşırılığın tuzağına düştüğü ölçüde düş kırıklığının ifadesine dönüşmüştür.

Bir başka deyişle, yalan üzerine kurulu resimlerdir bunlar; üstelik kendine ait gerçeği gizlediği sürece var olmaya devam ederler. Dolayısıyla öyle belirsizliğe falan sığınmaz hiçbir ve sonuçta bu da bir başka gerçeğin altını çizer: Baktıkça yaşıyor olmaya şükreden kişi, aslında hüznün ile barışık olmanın keyfini çıkarmaktadır bu resimlerde. Feriha için yaşam, hayata rağmen hayata duyduğumuz minnet borcudur.

2004 yılında bir dizi olarak tasarlanan *Adem ile Havva* ise bu belirlemeyi tekrar gözden geçirmeyi şart koşar.

Konunun baştan belirlenmiş olması, Feriha için olağan yaratma sürecini kısıtlayan bir etmendir çünkü. Unut-mayalım: Oluş sürecine koşut biçimde şekillenerek nihai sona erişen düzenlemede, taslak yahut eskiz gibi ön çalışma niteliğindeki temrinlerin bir çırpıda yapılan resimlere ayak bağı olması da pekâlâ mümkündür.

Taslak, düzenlemenin nihai şekline doğru güvenle yol almak üzere, esasen tasarlamaya duyulan bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Feriha için bu anlamda bir son yoktur; bitiş ânı sürprize açık olmanın armağanıdır bu resme. Öyle ki sonucu merakla beklemek bile söz konusu değildir burada. Fırça ile gelen son darbe, bir tür *petite mort* olarak, boşalma ânı, eşsiz bir rahatlamadır; “tamamla kurtul”, resmetme sürecini yönlendiren tek ilkedir bu üretim modelinde.

Bir dizi olarak *Âdem ile Havva*’yı konu alan resimler önerildiğinde, ardında üç mutsuz evlilik ve çok sayıda aşk öyküsü vardır Feriha’nın; üstelik sadece tinsel değil, yüksek libidonun etkisiyle tinsel açıdan da dolu-dizgin yaşanmış ilişkilerdir bunlar.

Ne var ki uygarlık tarihi boyunca birçok sanatçıya esin kaynağı olan bu öykü, en az ilk günah kadar, bu günahın işlendiği mekânı da gündeme getirir. Âdem ile Havva’nın kovulduğu yer cennettir ve burası da haz bahçesine atılmış ilk adım olmaya adaydır. Cennet, zaten o günahın fütursuzca işlenebileceği bir yerdir aslın-

da. Dolayısıyla cennette cezalandırılması gereken şey, sonunda vaat edilen armağana dönüşmüştür!

Kuran'daki bu konuyla ilgili ayetleri kısaca anımsamaya çalışalım: “Çevrelerinde, (hizmet için) ölümsüz gençler dolaşır; Maîn çeşmesinden doldurulmuş testiler, ibrikler ve kadehlerle. canlarının çektiği kuş etleri, saklı inciler gibi iri gözlü huriler, yaptıklarına karşılık olarak verilir.” (Vakıa / 17-24) Bir başka ayette ise daha tahrik edici bir vaatle karşılaşırız; iri gözün yerini henüz açmaya başlayan genç kız memesi almıştır şimdi: “Şüphesiz takvâ sahipleri için umulanı buldukları yer bahçeler, üzüm bağları, göğüsleri tomurcuk gibi kabarmış yaşıt kızlar, içki dolu kâseler vardır.” (Nebe / 31-34)

Feriha, bizzat kendisinin itiraf ettiği üzere, yaşamı boyunca ilk kez önerilen bir konuyu resmedecek olmanın sıkıntısıyla başlar bu diziye: “Ağaç ve yaprak resmine her zaman uzak durdum, bunların gerektirdiği ayrıntı hep gözümde büyüyordu çünkü.” Oysa tüm kaynaklarda aynı gerçeğin altı çizilmiştir: Cennet, her şeyden önce bitki örtüsüyle haz bahçesi olmaya hak kazanmıştır. Öyle ki baştan çıkarmaya aday genç kız memesi bile nebatat âlemini çağrıştıran bir benzetmeyle, “tomurcuk”la tanımlanmıştır burada.

Farklı kültürlerin kolektif belleğine kazınan her efsane, aynı öykünün söz konusu olduğu örneklerde bile görsel imgelere yeni anlamlar yükler. Bir başka deyişle,



Âdem ile Havva!

efsanede simgesel içeriği belirsiz olan her görsel imge, anlatılan öyküye ayak bağı olan bir fazlalıktır. Bu da, bilinen bir öykünün sahnelenmesinde hayal gücünü baştan zora koşar; hazır mizansen daima tuzaktır çünkü.

Bu örnekte, hiç değilse ilk bakışta, düzanlamı fazla kurcalanmamış imgelerle karşılaştığımız izlenimi ağır basıyor. Daha doğrusu, öyküyü farklı bir yorumla resmetme yönünde herhangi bir kaygıya tanık olmuyoruz;

sacayağı erkek, dişi ve g nahtan müteşekkil, herkesin bildiği bir olay örgüsü sadece.

Bu tür konularda mükemmeliyet arayışının kolayca *kitsch*'e dönüşüme olasılığı hayli yüksektir;  dem ile Havva'yı konu alan fotoğraf örneğinde tanık olduğumuz gibi: Elma, yılan, açık havayı stüdyoya taşıyan d   mece *locus amoenus* ve elbette erkek ile dişinin çıplak teni. Belli ki, her iki model de istenen pozu vermekte fazlasıyla zorlanmış,       istenen pozun inandırıcılığı konusunda karar veren tek kişı fotoğrafçı: "Tam  yle durun, tamam." Gerçi her iki genç de boş boş bakıyor ama önemli olan bu değil; bu mizansende rol almalarının tek gerekçesi var: Çıplak tenin kışkırtıcı varlığı. Ama sadece o kadar; bu gençlere baktıkça, cinsel fantezilere dair hayal gücünün giderek tıkızlaşıp sonuçta kötürüm olduğunu görüyoruz.

 urası kesin: *Kitsch* olarak pornografi, tahayyül edilen ile algılanan Şey arasındaki mesafeyi daraltırken Eros bu mesafeyi ucu açık biçimde artırır. Eros'u pornografiden ayıran nokta, arzu ile tatmin arasındaki sınır hattının ne ölçüde belirgin olduğunda karşımıza çıkar.

Ferih 'nın resmi, bu sınır çizgisinin ne denli güçlü çekildiğini gösteriyor bize. Oysa dolaylı yoldan tanık olduğumuz ayrıntılarda çok daha k  n l, hatta kışkırtıcı ölçüde fallik-genital bir yaklaşımin yürürlükte olduğu kesin ama her Şey malzeme estetiğine yediril-

miş bir şekilde elbette. Buna göre karşıt iki cins arasın-
da *coitus* ile noktalanması beklenen ilişki, tensel cazi-
benin ilgi alanı dışına taşınırken, Eros’un çekim gücü
de özellikle bu alanın dışındaki ayrıntılara yayılmıştır
Feriha’da.

Tam da bu noktada önemli bir noktanın altını iz-
mek gerekiyor: Sanatçının bilinçdışına ekelmiş olup
genellikle farkına varmadan yer verdiği çok sayıda ay-
rıntı, ancak yorum sayesinde tartışmaya açılır. nem-
li olan, bunların doğru yahut yanlış olması değil, tartış-
maya zemin teşkil ederek söz konusu yapıtlarla farklı
hesaplaşmaları kışkırtmasıdır. Yorum, son tahlilde ıp-
lak gözle taranan ufuktur. Sanatçı bu ufka kement attığı
sürece, alımlama sürecini silkeleyerek yeni ile nm-
z açar. Dolayısıyla belli bir noktadan sonra kendini iz-
leyiciye teslim etmekten korkan sanatçı, sonuçta sığlı-
ėın tuzağına düşmeye hazırlıklı olmalıdır daima.

Bu belirlemeden hareketle Feriha’da resmin sol alt
ve st köşesinde yer alan iki figüre yakından bakma-
ya çalışalım. Alt köşedeki figür, en azından ilk bakış-
ta, bayağı zora koşuyor izleyiciyi; bir dizi somut ipucu
var ama bunları ortak bir paydaya bağlamak nerdeyse
imkânsız. Bu bağlamda çatallı kazığı tutan figürün ef-
saneye göre cennet kapısında nöbet tutan Keruv olması
gerekirken, göğüsten aşağısını sağrıya eviren kuyruk-
la Pegasus’u da simgelemesi pekâlâ mümkün. Ne var ki

boynuzlu kafayı dikkate alınca, bunun şeytan kılığında bir cehennem zebanisi olma ihtimali de epey yüksek.

Hiç kuşkusuz, Feriha'nın bütün bunları bilinçli bir tercihle yaptığını kimse söyleyemez. Bir tercih söz konusu ise, yanılmayı baştan göze alma koşuluyla, yorum hakkını kullanmaya aday izleyicinin hakkıdır bu. Doğru, yoruma ayak bağı olmadığı sürece yanlışın ikizidir.

Aslında birbirinden bağımsız üç ayrı parçadan müteşekkil bir figürdür burada gördüğümüz şey. Bunlardan ilki, alev alev yanan gözleri ve ağzıyla tek boynuzlu şeytanın âşıkta kalan kafası; diğeri, göğüsten kasıklara kadar olan bölümdeki kadın vücudu ve nihayet, kuyruk nedeniyle bu kısmı sağrıya çeviren Pegasus'un kalçası.

Ancak bunlardan herhangi birine öncelik tanıyan yorum, geri kalanla çeliştiği için kendiliğinden sendelemeye başlar; bu da Eros ile pornografi arasındaki sınır hattının belirsizliğiyle noktalanarak tahayyül gücüne duyulan saygıya dönüşür sonuçta. Gelgelelim bu olgu, yine de olası seçeneklerin tartışmaya açılmasını engellemek için bir gerekçe teşkil etmez, çünkü alımlama sürecinde dikkate alınması gereken kuramlar, bağlayıcı olmaktan çok, esnekliğe hazırladıkları zemin ölçüsünde bir anlam taşırlar.

Genelde alkolün de eşlik etmekten geri kalmadığı, aşkın bir ruh hali içinde resim yapan Feriha'nın bu figürlerle neyi kastettiği sorusuna boşu boşuna yanıt ara-

rız, çünkü gidimli dille açıklanabilir olanı peşinen dışlayan bir resimdir bu.

Feriha resim yapmak için yaşamaz, yaşamak için resim yapar. Nasıl ki verdiğimiz soluğun havada neye karışıp sonuçta ne olduğu ilgimizi çekmiyorsa, burada da aynı şey geçerlidir. Dolayısıyla şu ya da bu şekilde resmin bittiğine dair verilmiş karar önemlidir, akıbeti değil. Bir başka deyişle, kömürlükte kendi kaderine terk edildiği gibi, pekâlâ ciddi bir koleksiyonerin duvarında da yer alabilir bunlar; her durumda öksüz yapıtların ressamıdır Feriha.

Donald Winnicott'tan hareketle “söylediğimizi kas-tetmeme ihtiyacını kabul etmenin *sağlıklılığı*”na dikkat çeken Adam Phillips, önemli bir noktaya parmak basar: “Tanıma konusundaki hevesimizle kendi kendimizi kör ediyor olabiliriz.” Dahası, anlamı müzakere etmenin bir tür yabancılaştırma talebi olduğu konusunda da uyarmaya çalışır bizi. Ne var ki, bir resmi görmek her şeye rağmen bu yabancılaşma ve körelmeyi göze alabilen kişinin harcıdır öncelikle. Buna göre, görmeye çalıştığımız bir şeyde körelme ânı, tanıyor olmanın mucizesiyle karşılaşmaktır aslında; aksi takdirde görmenin bakmaya yenik düşmesi iştten bile değildir.

Yine aynı figüre dönelim. Burada izleyiciyi en fazla kararsızlığa sürükleyen şey *kanat*'tır. Çünkü her ne kadar gelişkin göğüs ile kadın vücudu söz konusu olsa

da, cennet kapısındaki kızoğlankız Keruv'u işaret eden kanat, sıra ata geldiğinde Pegasus'un simgesidir. Ancak görme ile yorum arasındaki asıl tartışma konusu, çatal-lı kazığın simgelediği şeyle konumunda karşımıza çı-
kar. Buna göre söz konusu kazık, atın en kritik nokta-
sında delmeye hazır bir phallus'u çağrıştıracak şekilde
yer alır: dimdik ve upuzun.

Feriha'nın hiçbir resminde kadın yahut erkeğin cin-
sel organını görmeyiz ama bu örnekte tanık olduğu-
muz üzere, erotik çağrışımlara açık bir resimde, dolay-
lı olan üstlenmiştir bunu. Unutmayalım: Görünmeyen,
anlam kaymasına yol açtığı ölçüde yeni ufuklar açar
görmeye. Görmek, belki de bu yüzden, aslında buna
niyet eden insanın ancak ısrarlı çabasıyla gerçekleşen
bir ayrıcalıktır.

Bu bağlamda sol üst köşedeki yılanın da cinsellikle
yüklü olması bizi şaşırtmaz. Ayrıca bazen yaşamı, ba-
zen de ölümü simgeleyen bu hayvanın, duruma göre
kadın yahut erkek olma hakkını saklı tuttuğunu görü-
rüz. Mineke Schipper, Arap hikâyelerinde çoğu defa
kadın ve Havva'nın arkadaşı olarak karşılaştığımız bu
hayvanla ilgili önemli bir noktaya parmak basar: "Fa-
kat orada elbette 'bir karnış gibi erekte duran' yılan-
da erkeklik organıyla son derece ilgili bir unsur da var-
dır." Feriha'da saz çalan çocuğun apış arasından çıkan
yılanı sanki bacağıyla sıvazlıyor olması, burada neyin

temsil edildiği konusunda fazla yormaz izleyiciyi. Ne var ki Âdem'in arkasında duran yılanın kimi tehdit ettiği konusu her şeye rağmen yoruma açıktır elbette. En azından efsanede erdişiye de verilen emekleri dikkate aldığımız zaman, bu konuda acele karar vermemek gerektiği ortaya çıkar. Buna göre *phallus*'un simgesi olarak yılan, Âdem'in dublörü olabileceği gibi, pekâlâ duhulüyle öldürebilir de onu.

Öte yandan simgesel içeriği bağlamında dünyevi hazzı temsil eden kuş da cennet bahçesinin konukları arasında yer alır ama burada farklı bir şeye tanık oluruz: Kuş, hazdan çok, çocuksu safiyeti çağrıştıran bir bakireliğin sembolü gibidir. Nitekim dikkatli bakınca hemen fark ederiz: Kuşun beş çubuktan oluşan ayağı, daha ziyade bir oyuncakla karşı karşıya geldiğimiz duygusuna yol açar. Bu kuş uçmaz, olsa olsa süs niyetine saksıya batırılır. Ancak asıl üzerinde durulması gereken nokta, bu özellikteki bir oyuncak kuş'un *vulva*'yı gizliyor olmasıdır. Apaçık: Feriha, ilk günahın işlendiği bu öyküde ucuzluğa yol açması muhtemel her türlü kaba cinselliği baştan silip atmıştır.

Yine bu resimde karşılaştığımız dikkate değer bir başka şey de, cenneti simgeleyen bahçenin coşkuyla atmosfer içeriğine çökelerek aradan çekilmeye yüz tutmasıdır. Cennet, kuytu bir köşe olmanın ötesinde, çevresi muhkem duvarla örülü bir yerdir ilk önce. Oysa

mahrem olanı fütursuzca açık havaya taşıyan bir yaklaşım söz konusudur burada: Yasak meyveyi ortaklaşa tutanlar, kefareтини ödemeyi baştan kabullenmiş olmanın rahatlığı içinde bir araya gelmişlerdir.

Bu aşamada malzeme estetiğıyle hesaplaşmayı yönlendiren sentaktik kaygı belirleyici olmaya başlamıştır. Feriha'nın resimlerinde sentaks, uğruna her şeyin feda edilebileceğı bir itici güç şeklinde düzenlemeye dahil olur. Boş tuval, üzerinde seke seke yol alırken iz bıraka-cağı tablettir onun için; resim, ardında biriken iz ve işa-retlerin toplamıdır burada; en önemlisi, bunların ne ölçüde deşifre edilip zamana karşı koyacağını hiç mi hiç önemsemez Feriha.

Yine bu resimde, Feriha'nın tüm yapıtlarına eşlik eden ortak payda ağırlığını korumaktadır. Nitekim bu örnekte de cennet bahçesi, oyuna dönüşmüş bir çocuk-su tahayyül gücünün tutkulu tescilidir son tahlilde.

Öte yandan, her ne kadar tesadüfe açık olsa da, bu resimle ilgili en şaşırtıcı ipucu mor renkte karşımıza çıkar. Gerçi bunu açıklamakta fazlasıyla zorlanırsınız ama tesadüf bile olsa kurcalanmayı hak eden bir şey rahat bırakmaz bizi. Ancak buna geçmeden önce, Feriha'nın dipnotlar halinde kaleme aldığı yazılarda resme bakış açısını kısaca anımsamaya çalışalım. Bu yazılardan birinde salyangozun örnek alınmasına ilişkin çağrı kimseyi şaşırtmaz, çünkü son derece inandırıcı bir gerekçe

söz konusudur. Buna göre salyangoz, beden izini rastgele ve olmayan çizgiyle ardında bırakır. Hiç şüphe yok ki böyle bir yaklaşımdan çıkaracağımız ilk sonuç, Feriha için resim yapmanın bedenen yapılan bir iş olduğudur. Peki resimlerinde bunu görmek mümkün müdür? Yaratma sürecinde alkole ilaveten beyin kimyasıyla savrulan bedenin titreşime geçtiğini dikkate alınca pekâlâ olumlu yanıt verebiliriz buna. Beden izi, yapmakta olduğu şeye adanmış varlıktan geriye kalandır burada. Öyle ki, iz olduğunu ancak deşifre edip yorumlamaya kalkışınca fark ettiğimiz şeydir bu. Böyle birisi için resim yapmak tozutmaya çağrıdır.

Gelgelelim bütün bunların mor renkle ilişkisi gündeme geldiğinde şaşırtıcı bir gerçekle karşılaşırız. Mor, yüzyıllar öncesinde salyangoz kabuğunun içindeki sümüksü sıvıdan elde edilmiş renktir. Gerçi salyangozun bıraktığı iz ile bu renk arasında doğrudan bir ilişki kuramayız ama yine de bunların ortak paydasında morun yer aldığı açıkça ortadadır.

Feriha, sadece Âdem ve Havva'nın ten renginde de-ğil, bunların bulundukları ortamda da mor renge öncelik tanır. Dahası, söz konusu bu iki figür ile çevresi arasındaki tözdönüşümünün gerçekleşmesinde mor rengin ön plana çıkmış olması, salyangozu örnek alan bir sanatçı için bırakmayı düşündüğü ize en uygun renktir. Ayrıca duygu/akıl, sadakat/ihanet vb. karşıtlık-

ları içeren simgesel özelliğiyle de bu rengin Feriha'yı desteklediğine tanık oluruz. Yaratıcılığın özünde karıştırlar arasındaki tercihin açıkta bırakılması yatar. Feriha'nın yadsımak üzere tercihte bulunması, kararsızlığın çok ötesinde, dünyayı küserek seven bir sanatçının nihai tercihidir aslında.

Âdem ile Havva'ya ilişkin bir başka izlenim ise cennet bahçesinin kukla tiyatrosu için tasarlanmış bir dekoru çağrıştırmasıdır. Önce bitki örtüsünden başlayalım: Resmin üst tarafı ile sağ kısmında, iki farklı boyut ve dışbükey şeklinde yer alan bu yeşillik, sağ yarısını gördüğümüz bir sahnenin perdesi gibidir. Ancak podyumu olmayan bir sahnedir bu. Feriha, koordinatlarını paramparça ettiği mekân tasavvurunda, her şeyi genellikle zeminden yoksun bir açık havaya taşır. Nitekim bu örnekte de aynı şeye tanık oluruz: Tabansız cennet bahçesinde Âdem ve Havva'nın ayakları kendiliğinden topraktan kesilmiştir; uçtukları için değil, aşağıda devam eden mor boşluğa basmak zorunda kaldıkları için. Öyle ki nerdeyse ayakları bile buna uyup yok olmanın eşiğine gelmiştir.

Bütün bunlar, başroldeki bu iki figürün podyuma gerek kalmadan kuklaya dönüşmesi için yeterli olmuştur, ancak bir koşulla: Feriha, her zaman olduğu gibi bu örnekte de aynı yolu izleyip müsamere estetiğinden hareketle *theatrum mundi*'ye geçerken, yine sadece be-

den izine güvenmiştir ve hiç şüphesiz çizgiden bağımsız o muhayyel figürler aracılığıyla.

Feriha'nın kurallı üretime direnen resim dili, entelektüel soyutlama iradesinden çok, henüz ham olanın arkaik yabanılığına meyleder burada. Genelde çocuksu safiyetin izini taşıyan bu hamlık, *Âdem ile Havva*'da "büyüklerle masallar"a odaklanmanın etkisiyle usturlu acemiliğe, hatta daha da ileri gidip nerdeyse *kitsch*'le oynaşmaya bırakmıştır yerini. Ne var ki bu resmin büyüleyici etkisini tam da buna borçlandığını kimse yadsıyamaz; sahnelenen öyküye yuvalanmış arzu, sıra bunun canlandırılmasına geldiğinde görüntüsünden koparak âdeta tiye almaya başlamıştır kendini. Bu yüzden beceriksizlik, Feriha'nın ciddiye almadığı şeylerin başında gelir. İz nasılsa bedenlen yapılmış olan için yeterli güvencedir.

Öte yandan Havva'nın profilden verilmiş başında gözün cepheden görünmesi de ayrı bir inceleme konusu olarak karşımıza çıkar. Buna göre, ilk bakışta sadece pazarlama kaygısıyla yapılmış ısmarlama beceriksizliğe dair şüphe uyandıran bu uygulama, her ne kadar örneklerine kamyon kasaları yahut benzeri yerlerde sıkça karşılaştığımız halk resmini çağrışırsa da, aslında tamamen dışındadır bunun.

Bütün bunların kökeninde yatan ortak payda arayışına girdiğimizde en azından şu gerçeikle karşılaşırız:

Feriha'nın resmi büyük ölçüde malzeme estetiğiyle arasındaki mesafe kaybı üzerine kuruludur ve hiç kuşkusuz, hangi nedenle olursa olsun, oluş (*genesis*) sürecini vecit halinde yaşayan birisi için de doğal karşılamak gerekir bunu. Dolayısıyla söz konusu mesafe kaybının malzemeyle hesaplaşmada belirsizliğe neden olması bizi şaşırtmaz.

Bu bağlamda Feriha'nın *Âdem ile Havva* örneğinde kısaca renge yaklaşımını ele alalım. Tabii bunun tüm resimleri için geçerli olduğunu unutmadan. Feriha aslında rengin özgül değerinden hareketle resim yapmasına karşın, kimi zaman bunun gereğini yerine getirme konusunda oyunbozanlıktan çekinmez, daha doğrusu renk, özgül değerinden ödün vermeksizin temsil değeri niyetiyle kullanılır ama sonuç değişmez: Bu ikisi arasında salınıp duran renk, sonuçta ne biri ne de öteki olmanın belirsizliği içinde, öylece algı niteliğine teslim olur.

Dikkatli bakınca kimsenin gözünden kaçmaz: Âdem ile Havva'nın çevresiyle örtüşen ten rengi, görünürde temsil değeriyle flört etmesine karşın, aslında daha çok özgül değerin ilgi alanına girmektedir.

Yine bu noktada bir parantez açmak kaçınılmaz oluyor. Feriha'nın paletine bakınca hemen fark ediyoruz: Herhangi bir rengi grinin ilavesiyle bulandırmak yerine, çoğu defa beyaz, nadiren de siyah yahut nis-

peten koyu bir renkle bastırmak burada her zaman tercih nedeni oluyor ve bu da özgül değerini vurgulamaya hazır parlak rengin bile hesaplı, yani temsil değeri dikkate alınarak kullanıldığını gösteriyor bize. Diğer taraftan, rengin özgül değerine ilişkin tartışmanın önemli olduğu bir başka alan ise dipyüzeyde karşımıza çıkıyor. Buna göre Feriha, daha önce de vurgulandığı üzere, resmedeceği şeyi hep koordinatları olmayan bir mekânda tahayyül eder. Bu durumda dipyüzey, üzerine sürülen rengi alan tuval sathının *nesne*'ye dönüştüğü yerdir. En azından rengin özgül değerine meylettği malzeme estetiğinde bunun ihtimal dahilinde olduğu açıkça ortadadır.

Ne var ki Feriha'nın hiçbir resminde *nesne*'ye dönüşmüş dipyüzey ile karşılaşmayız. Çünkü renk, temsil değeriyle aradan çekilmenin eşiğine gelmiş olsa bile, hâlâ boşluk yanılısamasında hiçliğı dışlayarak, burada tuval sathının *nesne*'ye dönüşmesini engellemektedir. Ayrıca söz konusu resimde malzeme estetiğıyle hesaplaşma mantığını dikkate alınca, Feriha için böyle bir şeyin mümkün olmadığı kolayca fark edilir.

Âdem ile Havva, bir bakıma bu belirsizliklerin, yarı yolda kalan tercihlerin çocuksu toplamıdır; *kitsch*'le kucaklaşırken ucu açık bir yapıt olarak zamana meydan okumaya aday *yorumobur* eserler arasına girmesi de bundan.

ATEŞ

Beni, benim düşümde düşlemekten
vazgeç artık.

Alberto Ruy-Sánchez



Ateş, tuval üzerine yağlıboya, 150x200 cm, 2010
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Her resim, zamanın neresinde duracağına ilişkin bir kararsızlığın izini taşır. Belki de bu yüzden anımsama ile beklenti kolayca iç içe geçer. Daha doğrusu temsile konu olan şeylerin farklı zamanlarda geçiyor olması, resimde *şimdi* ile aynı paydayı bölüşmekte zorlanmaz ve bu da hiç şüphesiz, görüntü üretiminde resmin eşsiz ayrıcalığıdır.

Gerçi çok sayıda gerekçeyle açıklayabiliriz bunu ama yine de resim ile fotoğraf arasındaki temel farkı belirlerken şu gerçeğin altını çizmekte fayda var: Resimde fotoğrafın “karar ânı”na yer yoktur, çünkü o an, resimde oluş süreci için gereken zamana yayılmıştır ve bu zaman, aslında ressamın zamandan çaldığı süredir.

Buna göre fotoğrafta sıkışan zaman, resimde süreye bırakmıştır yerini. Hiç kuşkusuz, fotoğraf yoluyla kaydedilmiş bir görüntüyü alımlama sürecini zamana yaymak mümkündür ama bu, büyük ölçüde izleyiciye bırakılmıştır. Oysa resimde, alımlama öncesi görüntüyü zamana yayan ressamdır.

Fotoğraf yorumu kışkırtır, resim yoruma yandaş



arar. Görüntüyle hesaplaşma adına süreye dilediği gibi müdahale eden ressam, böylece ilk yorum hakkını da çoktan tekeline almıştır. Ne var ki bu belirleme temelde yatan gerçeği değiştirmez: Resim her bakışta kendimi gördüğüm bir ayna olmakta direnirken, bu doğrultuda sınırlarını aşmaya aday fotoğraf da, sıyrıla oynadığı aynada “kendi benim”le hesaplaşmaya açık bir kapı bırakmaktan geri kalmaz.

Emel Şahinkaya, eşi Mehmet Günsür 2005 yılında öldüğünde çoktan boşanmıştır. Ne var ki üç yıl sonra yapılan Ateş, tutkuyla yaşanmış bir aşkın etkisinde, hâlâ geçmiş ile gelecek arasında salınıp duran bir günce gibidir. Burada söz konusu olan ruh hali, zamana ilişkin belirsizlikten çok, arzunun direşken doğasıyla ilgilidir. Bu durumda zaman ötesine geçen *şimdi*, gelecekte olması arzulanan bir şeyi geçmişe taşımıştır. Emel, bu ikisi arasına sıkışıp kalan *şimdi*’nin baskısı altında yapmıştır Ateş’i. Bir yanda nicedir büyüsü bozulmuş geçmiş i aklama tutkusu, diğer tarafta artık gerçekleşmesi mümkün olmayan bir geleceği inançla kurgulama iradesi, sonuçta ister istemez *şimdi*’nin muhayyel paydasını kendiliğinden can yeleğine çevirmiştir.

Emel, her ne kadar kimi zaman mitolojik konulara ilgi duysa da, asıl gündelik hayatın doğal akışı içinde el koyduğu herhangi bir ânı teatral gösteriye çevirerek kendi içinde çoğaltmaya öncelik tanır ve bunu hep aynı

şekilde, duygu yükünün yoğunlaşması yoluyla yapar. Bu resimlerde bir araya gelen iki figür arasındaki duygusal ilişki, giderek resmin sınırlarına sığmakta zorlanan bir atmosfer içeriğine dönüşür ve hiç şüphe yok ki, bunu en açık biçimde malzemeyle hesaplama sürecinde görürüz. Nitekim, en lirik sahneler bile bundan payına düşeni alıp kalın fırçaların şehvetli devinimine teslim olur. Apaçık: bu, resim başlayınca kadar uysaldır, çünkü ilk adımdan sonra alev alev yanmaya başlar.

Sınırlı sayıdaki istisnaları bir yana bıraktığımızda, Emel'in daima bir şey anlattığını, hatta kimi zaman resmin kendi başına "bir şey" olma hakkını bile çiğnemeyi göze aldığını görürüz. Bu, figüre öncelik tanıyan ressamların alışkın olduğu bir tuzaktır aslında ama anlatmak, tüm sanat dalları için peşinen söz diline, yani gidimli dile teslim olmayı göze almaktır. Bu yüzden "bir şey" olma hakkını kollayan her resim sadece göstermekle yetinir. Anlatmak, izleyicinin kendi bilinç ve yaşantı niteliğine göre kurguladığı yorumdur, üstelik sürekli yalanlanmaya aday bir yorum. Ancak bu yalanlanmanın karşıtı doğru değil, bir başka yalandır hep.

Emel anlatmak için başladığı konuyu çok geçmeden ifade aracına çevirir. Resmin gerçek kimliğini bulması ise bu başlangıç ile ifadeye geçiş arasındaki boşlukta gerçekleşmiştir. Ama bu boşluğu önceleyen çok sayıdaki desen ve taslağı dikkate alınca, soyutlamaya

odaklı ifade arayışının her zaman figür ile ortaklaşa yol aldığını görürüz. Bu bağlamda Emel, iletişim kurallarını kendince belirlediği paylaşmaya yetecek kadarını önemseyip ötesini boşlar, çünkü paylaşacağı şeye sadece figürün aracı olması durumunda öngördüğü dilin nasıl tökezleyeceğini çok iyi bilmektedir. Figür, anlatılmak istenen şeyin bir tür kaba yapısıdır burada; gerekli ipucunu verdikten sonra geriye çekilip ifade arayışını destekleyen iskele. Tanınabilir olmanın ötesine geçmeyen her benzerlik, yaratıcılığa baştan veda etmiş kısır yanılmanın tutsağı olmaya mahkûmdur.

Ne var ki *Ateş* bütün bunların ötesinde izleyiciyi kararsızlığa sürükleyen bir kurguyla karşımıza çıkar. Dahası, Emel’le bu konuyu tartışmaya açtığımızda yine hiçbir şey değişmez. Gerçi ilk bakışta yardımcı olabileceğini düşündüğümüz birtakım ipuçları vermekten geri kalmaz ama bunlar bir araya geldiğinde, sonuçta herkesin bildiği bir gerçekle karşılaşırız tekrar: Sanat yapıtı bir ilk yorum ise, sanatçının buna yardımcı olmak üzere yaptığı her açıklama, yeni yorum olasılıklarını baştan kısıtlar. Unutmayalım: Yapıt adına açıklama yapan sanatçı, çoğu zaman kendine ihanet etmenin eşiğindedir ve bu açıklamadan hareketle doğru olma iddiasındaki her yorum, ufuk açıcı yanlışları peşinen engelleyerek sanat eserinin zamana karşı vereceği sınavda önünü keser.

Her şeye rağmen bu gerçeği dikkate alarak Emel’in

Ateş'le ilgili verdiği bilgiyi kısaca toparlamaya çalışalım: Mehmet Günsür'ün ölümünden sonra bunalıma giren sanatçı bir süre alkole sığınır, ancak sonuç alamaz. Yeni aşk arayışları da buna çözüm getirmeyince son derece sıkıntılı bir dönem başlamıştır artık. Nitekim bozulan sinirleri akıl sağlığını tehdit etmeye başladığında Emel kendini hastanede bulur. Bu arada *Ateş*, tedavi sonrası izlediği bir televizyon programından esinlenmiştir. Sezen Aksu'nun davetlisi olarak programda yer alan bir Roman dans etmektedir burada; kırmızı gömleği, göğsü bağı açık kıyafetiyle her kadının aklını başından almaya aday bu yakışıklı delikanlı ete kemiğe bürünmüş Eros'tur sanki. Doğal olarak, o günlerde bir sevgilisi olmasına rağmen Emel de fazlasıyla etkilenir bu dansçıdan. Böyle bir ortamda *Ateş*'i tasarlamaya başladığında kafası iyice karışmıştır artık. Öyle ki bu konuyla ilgili yaptığı açıklama, yoruma yardımcı olmak şöyle dursun, düpedüz çelme takar: “Resimdeki kırmızı gömlekli adam Mehmet mi, o sıralarda âşık olduğum kişi mi, yoksa ben miyim? Hiç bilemiyorum – belki de hepsi.”

Ama *Ateş*'in öyküsü burada bitmez; sıra kurgulamaya geldiğinde düş ile gerçek arasında gidip gelmeye başlar Emel. Önce, defalarca yapıp bozmak zorunda kaldığı döner merdivene takılır; hiçbirinden istediği sonucu alamayınca nihayet bir mimar arkadaşından yardım ister. Ancak merdivenle ilgili sorun düzlüğe çıkınca asıl

karabasan bundan sonra başlar: Merdivenin üstündeki görünmeyen sevgili, Emel'in çıkış yolunu kapamıştır, aşağıya inmesi ise zaten mümkün değildir; en azından, sanatçının bu konuyla ilgili yaptığı açıklamayı dikkate aldığımız zaman, böyle tasavvur edilerek yapılmış bir resimdir *Ateş*. Ne var ki çok değil, yine sanatçının verdiği bilgi doğrultusunda biraz daha ilerleyince, asıl o zaman şaşkına döner insan. Buna göre aşağıda görünen ateş, gerçekte cehennemde yanmaya müstahak âşıkları bekleyen sondur.

Öyleyse giderek ayak bağına dönüşmesi kaçınılmaz olan bu bilgileri şimdilik bir yana bırakarak hiç değilse şunda uzlaşmaya çalışalım: Bütün bunları alt alta koyup tümünü kapsayan bir değerlendirme arayışına girdiğimizde, imkânsız hale gelen yoruma da yer kalmamıştır artık.

Bu bağlamda bir kez daha altını çizmekte fayda var: Yorum, olası seçenekler arasında yapılan bir öznel tercih sorunudur aslında; ne denli karşıtına yer açarsa, o kadar tutarlı olma şansına sahip bir tercih.

Ateş bu konuda demir leblebiden farksızdır, çünkü yoruma çıkış noktası teşkil edecek ipucu, karşısındakini kararsızlığa sürüklemek üzere programlanmış gibidir bu örnekte. Kaldı ki, resmin adında bile bu kararsızlığın doğrulandığına tanık oluruz; *Ateş* ile *Dans* arasında karar verirken epeyce zorlanmıştır Emel.



O halde bu konuda daha fazla ayrıntıya girmeden *Ateş*'i irdelemeye geçip önce kırmızı gömlekli adamdan başlayalım: Emel'in televizyonda hayran olduğu bu yakışıklı dansçı resimde kimdir? Mehmet Günsür'le doludizgin yaşanmış bir aşka ilişkin en sıradan belgelerin bile hâlâ ne denli sıkı sıkıya korunmakta olduğunu görenler için yanıtlanması kolay bir sorudur bu. Dolayısıyla Emel ne derse desin, dans eden adam burada Mehmet Günsür'ün gölgesidir.

Hiç şüphe yok ki boşanmış olmasına rağmen eşinin genç yaşta beklenmedik ölümü, Emel'in yaşamı boyunca etkisinde kalacağı ağır bir travmadır. Alain Badiou bu sıkıntıyı aşmanın yolunu aşkı tanımlarken bulmuştur sanki: "Ayrılık sorunu aşta o kadar önemlidir ki, aşkı neredeyse ayrılığa karşı başarıya ulaşmış bir mücadele diye tanımlayabiliriz." Boşanma sonrası ölümün ayrıca pekiştirdiği ayrılık, kazanma şansı olmayan bir mücadeleye dönüşmüştür Emel'de.

Ateş, bir başka düzlemde ortaya çıkan bölünmeye bu sıkıntıyı hafifletmeye çalışır. Daha doğrusu, ilginin odaklanacağı *drama personae*'yi ikiye katlarken sadece bakış hattı şaşılasmakla kalmamış, yorum da en uç sınırına kadar zorlanmaya başlamıştır şimdi. Buna göre ilk bakışta dansçı ilgi odağı olmasına karşın, çok geçmeden sağ üst köşedeki oturan kadın figürüyle bunun sarsıldığını görürüz. İzleyici bu iki figürden han-

gisine öncelik tanıyıp gördüğünü ona göre yorumlayacaktır? Kırmızı gömlekli genç adam, boyutu ve rengiyle düzenlemeye (kompozisyon) ağırlığını koymakla beraber, bundan yine de pek emin olamayız; bu konuda merdivende oturan kadının daha güçlü ve inandırıcı bir gerekçesi vardır çünkü. Seyreden kadının gözleri uzaklarda bir başka yere bakıyor görünse bile, izleyicinin genç adamı seyretme hakkına ortak olmuştur burada; yani ateş üzerinden atlayarak dans eden adamın değil, kadının muhayyel locadan düşlediği bir sahnedir bu. O halde *Ateş*'i genç kadından hareketle okumanın daha inandırıcı olduğunu çekinmeden söyleyebiliriz. Daha doğrusu, bu resmi çözümlerken dansçının Mehmet Günsür, merdivendeki kadının da Emel olduğunu varsaymak, kurguya temel teşkil eden gerçeğe ters düşmez.

Önce, bir kez daha şu gerçeğin altını çizelim: Emel'in, resmin adıyla ilgili olarak, başlangıçta Dans ile Ateş arasında duraksaması boşuna değildir. Buna göre, ölen eşin acısı hâlâ devam ediyor olsa bile, televizyondaki Roman'ın davetkâr fiziğini pekiştiren şehvani büyüğü, bu resmi kimin tetiklediği konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Besbelli: Emel, bu dansçıyı izlerken her şeyi unutup sadece onunla birlikte olmayı düşlemiştir.

Ateş bu düşün sona erdiği noktada başlar. Kurgu, kimi zaman gerçekle yüzleşmeyi kamufle eden bir mas-

kedir; tıpkı güncelerde karşılaştığımız bazı itirafların açıklanması mümkün olmayan, çok daha derinlerdeki sırları saklaması gibi. Bu bağlamda dansı ile Mehmet Günsür'e dönüşen Roman, Emel'in yüksek libidosuna geçirdiği bir kılıftır aslında.

Her dans, cinsel ilişkiye dolaylı çağrı olmanın güvencesiyle sosyal yaşamda sorunsuz bir yer bulur kendine. Bilmeyen yok: Çift kişiyle yapılan dans söz konusu olduğunda yakınlaşma, temas için bir önsöz gibidir. Topluca yapılan danslara gelince, kendiliğinden ertelenmeye yazgılıdır bu davet. Tek başına yapılan dans ise cinsel çağrışımlarla yüklü olup beklemenin anlamı yoktur artık. Nitekim ilk bakışta pek belli olmasa bile, izleyici alenen davet edilmiştir burada. Seyredilmeyi kabul eden dansör ya da dansöz, izleyicinin haz objesi olmayı baştan göze almıştır.

Yine bu bağlamda, dansın “doruğuna adanmış beden” olduğunu söyleyen Badiou, önemli bir gerçeğe parmak basar: “Dans, zamanı mekânda tutan şeydir.” Aslında Mallarmé'den yola çıkarak kaleme alınmış bu yazı (“Düşüncenin Metaforu Olarak Dans”), konumuzla bağlantılı olarak birbirinden çarpıcı ipuçları sunar. Bu önemli ipuçlarından biri de sonsuzluğun (ebedi) işlendiği “şimşek gibi çakan mutlak bakış”ta karşımıza çıkar: “Dans tam da mutlak olarak gelip geçici bir sanat olduğu için en güçlü ebedilik yükünü elinde tutar.

Ebedilik ‘olduğu gibi kalmak’ ya da bir süre meselesi değildir. Ebedilik, tam da ortadan kayboluğu koruyan şeydir. ‘Çakan’ bir bakış, bir yitip gidişı kendine kattığında, onu ancak saf biçimde, yani her türlü ampirik anının dışında saklayabilir.”

Emel’in başlangıçta resme Dans adını verme konusundaki kararsızlığı bütünüyle bundan kaynaklanır. Nitekim yine kendi açıklamasına göre, bu dansın zeybek olup olmadığı bile belleğinden silinip önemini yitirmiştir ama dans, “çakan bir bakış”ın muhatabı olduğunda, eski eşi ebedi kılmaya yeten bir araçtır son tahlilde.

Buna göre *Ateş*, aynı zamanda tutku ve nefretin iç içe geçtiğı bir aşk öyküsüdür. Nitekim biraz dikkatli bakınca hemen fark ediyoruz: Beden dili dansa odaklanan dansçının ateş üzerinden atlıyor gibi görünmesi inandırıcı değıl; bu da söz konusu atlayışı, sonuçta ateşe atlamanın eşiğine getiriyor. Böylece Emel’in yaptığı açıklamaya yeniden dönmek zorunda kalıyoruz, çünkü kurgulanan sahne öylesine belirsiz ve yoruma açık ki, dans eden Roman sanatçının o sıralarda gönlünü kap tırdığı sevgilisi kadar, pekâlâ kendisi de olabilir – tıpkı nicedir bu ateşte yanmayı hak eden boşandığı eşi gibi. Kim bilir, bin bir güçlkle çizdiği yangın merdiveni, belki de bu sahneye tanık olma hırısının sembolüdür.

Emel, büyük boyutlu düzenlemelere yardımcı olmak üzere çok sayıda desen ve taslak yapmasına rağ-

men bu resimde –merdiveni bir yana bıraktığımızda– farklı bir yol izleyip doğrudan doğruya fırçayla işe koyulur. Aslında Emel fırçayı eline aldığı anda, sıradan izleyicinin anlamakta zorlandığı bir özgürlük alanına kavuşur bu resimler. Buna göre söz konusu figürlerde kimi zaman acemice görünen şey, gerçekte yeterince ustalaşmış bir sanatçının kendine tanıdığı “usturuplu sallama” hakkıdır; o, öyle olması gerektiği için öyledir artık. Bu bağlamda en somut örnekleri, özellikle kol ve bacak gibi gövdeye eklenen organlarda görürüz. Daha açık bir deyişle, bu uzuvlar ait olduğu bedenle bütünleşmediği gibi, bazen de nerdeyse öylesine tutturulmuş olmanın eşiğine gelir. Ancak bir beceriksizlik şeklinde ortaya çıkmaz bu; tam tersine, izleyicinin hayal gücüyle tamamlaması gereken bir uyarı gibidir bunlar. Emel dizginlemekte zorlandığı coşku ve duyarlılığıyla resmettiği sahnenin inandırıcı olması konusunda fazla inandırıcıdır ve tam da bu yüzden, uyarı olarak yanılsamayı kıran bir noktanın varlığı, resim için can yeleği gibidir burada. Buna göre insan figürüne ilişkin yanılsamada körü körüne anatomiye bağımlı olmak, resimden önce tahayyül gücünü zorda bırakır. Resim, en gerçekçi olduğu örnekte bile resim olduğunu ima eden bir yer açmalıdır izleyiciye. Emel’in resmi bu “açık yerler”le doludur aslında; süreç olarak resmetme edimi, malzemeyle boğuşmayı göze alanların yaşadıkları bir tecrübedir.

Emel belki de böylesine çetrefil bir konuya kendini kaptırmaktan korktuğu için, fırçayı eline aldığı anda soğukkanlı olmaya çalışıp resmin şart koştuğu mesafeli duruşu kaybetmemeye hep özen gösterir. Oysa hayatı doludizgin yaşamaya yatkın böyle birisi için en zor şeylerden biridir bu.

Ateş'te de açıkça görürüz bunu: Bir araya gelen yaşantıların toplamı, doğası gereği atmosfer (haletiruhiye) resmini peşinen dışlar. Öyle ki kaleydoskopu çağrıştıran duygular cümbüşü, paydasını saptamakta zorlandığımız bir ortaklık temelinde iç içe geçmiştir bu resimde.

Ateş bu farklı yaşantıların toplamı olarak, izleyicinin düpedüz başını döndürür. Yorum, bu yaşantıların bölüştüğü belirsiz payda karşısında “eşit mesafe”de duruşu gerekli kılmasına rağmen, kimse kolay kolay üstesinden gelemez bunun, çünkü bir yorumun geçerli olması, ardından geleceklere daima yalanlanma yoluyla eklenmesine bağlıdır – tıpkı bu örnekte yaşamaya mecbur olduğumuz gibi. Ayrıca nesnellik adına “eşit mesafe”de durmaya çalışmak, sözlü ya da yazılı sözcükler arasında dolanan birisi için nerdeyse ölümcül perendedir. Yorumda nesnellik iddiası, birbiriyle çelişmeyen doğruların tutsağı olup sadece susmayı kamufle etmektedir.

Öte yandan sıkı bir okur olan Emel'in ilgilendiği kitaplar arasında *Ateşin Psikanalizi*'ne de (Gaston Bache-

lard) yer verdiğine kesin gözüyle bakabiliriz. En azından bu kitap ile resmi arasında kurulması gereken ilişkinin farkındadır. Bachelard'a göre zamanı değiştirip sarsarak bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürme arzusunun telkin eden ateş, kendini bir aşk gibi sunar: "Bütün olaylar arasında iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen yalnız odur. cinselleşmiş ateş bütün simgelerin mükemmel birleşti-ricisidir. Madde ile ruhu, kötülük ile erdemi birleştirir."

Bu belirlemeden yola çıktığımız zaman, Emel'in 2010 yılındaki iç dünyasını hiçbir şeyin ateşten daha etkili yansıtamayacağını kolayca görürüz. Aslında onun resimlerine yabancı değildir ateş ama ilk kez burada huzur ve mutsuzluğu harmanlayan bir belirsizlik halinde karşımıza çıkar. Öyle ki dansçının üzerinde sıçrayarak yer aldığı zemin ile hemen önünde duran ateş arasında tuhaf, tözdönüşümünü çağrıştıran bir ilişki söz konusudur sanki. Emel, sıçrama hareketi ile teşebbüs edilen şey arasındaki mantıksal ilişkiyi iptal ederek aslında bunu da tartışmaya açık hale getirir, çünkü ateş üzerinden sıçrama o denli zamanından öncedir ki, bu hareket olsa olsa bir dans figürüdür. Ayrıca Emel de bunun bir zeybek dansı olma ihtimalinden söz ederek âdeta doğrular bizi. Yine de bizim için asıl önemli olan, zemini ateşe çeviren sanatçının, ateşi de kaktüs benzeri bir bitkinin eşiğine getirmiş olmasıdır.

Emel alışılmış anlamda doğa yahut açık hava ressamı olmayabilir ama hep dışarıdadır. Daha doğrusu dört duvar arasına bir türlü sığmaz. Dolayısıyla her fırsatta gökyüzüyle karşılaşırız bu resimlerde. Gerçi yeryüzü hep ön plandadır ama gökyüzü de şaşırtıcı ölçüde aşağıda olup bitenlere katılarak yaşıntıyı tamamlayan bir rol oynar burada.

Ateş için de aynı şeyi söylemek mümkün. Sol üst köşedeki pembe bulutlu gökyüzü, inandırıcı olmaktan çok, çocuksu duyarlılığı çağrıştıran Neş'eli bir eklenti gibidir. Apaçık: Emel bunca yılgınlığa rağmen, hâlâ gelecekte umutludur. Yaprakların kuşattığı yangın merdiveni ise o an hissettiklerini gelecekte soyutlayabilmenin güvencesidir; tıpkı pembe bulutlarla bunun daha güçlü bir biçimde doğrulanması gibi. Emel'in kafası karışık olabilir ama kesin olan şu ki, belirsizliğe mahkûm olmama konusunda fazlasıyla kararlıdır: *Yıkılmadım, devam edeceğim.*

Diğer taraftan iç mekâna yabancı bu dünyada perspektif, espas ve ışıkla ilgili çözümler, düzenlemede tuval sathıyla bütünleşmeye baştan son vermiştir. Daha doğru bir deyişle, düzenlemenin iç mantığı önceden yutmuştur sath etkisini. Çünkü Emel'in, temsiline talip olduğu her şey daima üçboyutludur; en azından bu yöndeki bir kaygının varlığını devamlı hissederiz. Nitekim tuval sathının sadece çiçekle dolu olduğu ör-

neklerde bile derinlik duygusuna yol açan bu kaygının varlığını kolayca görmek mümkündür. Ancak biraz dikkatli bakınca, söz konusu derinlik yanılsamasının perspektifle ilgisi olmadığı hemen ortaya çıkar; yani bu resimlerde yer alan figürler koordinatları belli bir alanda değil, art arda ve öylesine sıralandıkları muhayyel bir boşlukta resme girerler.

Ateş, bu bağlamda karşılaştığımız en çarpıcı örneklerdendir. Emel her zaman olduğu gibi yine ilkin espası silkeleyerek başlamıştır resme ama bilinçli bir ihmal ya da kayıtsızlıktan çok, resmin oluş sürecindeki ham akış nedeniyle ortaya çıkan bir silkdir bu.

O halde kısaca belirlemeye çalışalım: Espasa yer açmak üzere, tuval sathına koşut sıraya giren düzlemlerden ilkinde dansçı, diğerinde beyaz giysili kadın (bunun Emel olduğunu söyleyebiliriz artık) yer alır *Ateş*'te. Ancak arada kalan mesafe (espas), birbirine koşut farklı yönlü hatlarının etkisiyle alabildiğine daralınca, sonuçta doğal olarak, bir araya gelmenin iç mantığı istiflelenmeye odaklanmıştır.

Emel izleyiciyi bunaltmayan istifleme ustasıdır aslında, çünkü önceden tasarlanmış olmasına karşın, uygulamada her figür, bulunduğu yere o ham akıştan çalınmış olmanın iziyle yerleşir; yani söz konusu sahenin nasıl kurgulanacağına dair belli bir ön hazırlık olmasına rağmen, yine de figür için sahnede yer almak

izleyicide bir sürpriz etkisine yol açar ve bu da, bir figürün tamamlanma sürecinde, hiç şüphesiz sonrasının son âna bırakılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu noktada, espasın daralmasına yol açan farklı yön hatlarından ikisini kısaca ele alalım. Bunlardan ilki, genç kadının sağ bacağında kasıktan dizkapağına kadar olan hattın, dansçının sağ kolunda omuz ile dirsek arasındaki kısımda devam ediyor olmasıdır. Ayrıca biraz daha ilerleyince, dansçının sol tarafına eğilmiş başıyla da bu hatta eşlik ettiğini görmekte zorlanmayız. Diğerisi ise her iki figürün sol bacağında, bu kez birbirine koşut hatlarda karşımıza çıkar, kadının dizkapağı ile bileği, öbürünün kasığı ile dizkapağı arasında.

Bu hatlar yalnızca iki beden arasındaki ilişkiyi güçlendirmekle kalmayıp sonuçta giderek sezginin rehberliğindeki bir ustalıkla yakınlaşma, kenetlenme ve nihayet istiflenmeyi tutkunun sacayağına çevirir: Emel yitirdiği eşine hâlâ sırlıslıkla aşkıdır.

Kim bilir, bütün bunlardan sonra *Ateş*'i en iyi özetleyecek tanımı, belki de Ece Ayhan'dan ödünç alacağımız bir sözcükte buluruz: *Cehennet*.

Mehmet Ergüven

Bakışlar

Görmeye talip olan kişi kendini merkeze alır. Bu yüzden birlikte görmek geçici bir uzlaşmadır. Çünkü iki kişinin baktıklarını aynı görmeye dayalı diyalogu öznel kalır ve daima o defaya özgüdür.

Buna göre gördüğü şey konusunda söz alan kişi kendine rağmen görünen'e muhayyel bir biçim atfeder. Ötekinin daha sonra görmeye aday olduğu bu form, olası birlikte görme beklentisinin itici gücüdür. Yoksa paylaşılma arzusundan yoksun kalan görülen, âdemoğlu için hiçbir şey ifade etmez. Körlük, belli bir bağlam içinde dile gelmeye direnen sözcüklerle başlar.

Sonunda kendimizi göremediğimiz şey, yıkıcı bir kayıtsızlığın zırhıyla bizi tersler.

Mehmet Ergüven **Bakışlar**'da resim sanatımızda özgünlükleriyle öne çıkan dört kadın ressamın, Neş'e Erdok, Nevhiz Tanyeli, Feriha Tuğran ve Emel Şahinkaya'nın dünyalarını, onların birer resminden çıkarak irdeliyor. Baktığını iyi gören, usta bir yazarın yaratıcı düşüncesinden çıkmış dört metin.

25 TL

ISBN 978-605-9851-97-8

