

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

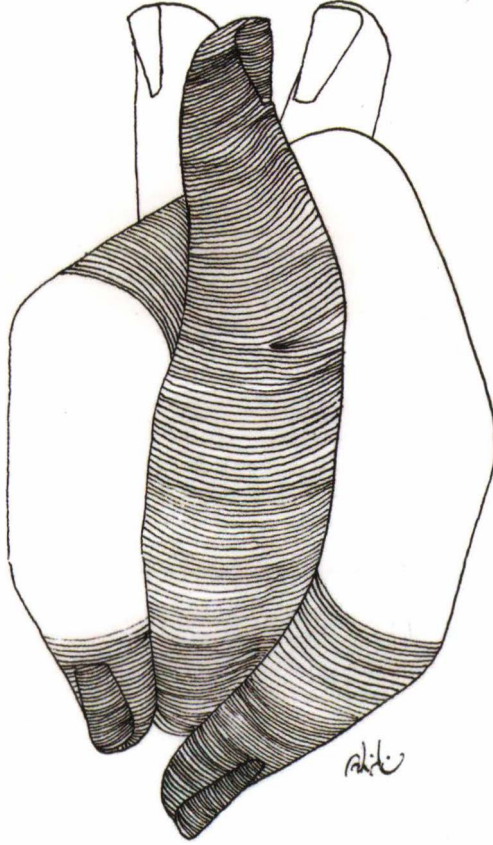
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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>

Ferit Edgü Buluşmalar*

Yazarlar / Ressamlar



*SEL

BULUŞMALAR*

Yazarlar / Ressamlar

Ferit Edgü'nün

Yayınevimizdeki Kitapları:

ÖYKÜ/ANLATI

Av, Kaçkınlr, Devam, Bir Gemide, Çıglık, Doğu Öyküleri, İşte Deniz Maria, Do Sesi, Nijinski Öyküleri, Yaralı Zaman, Giden Bir Kedinin Ardından

ROMAN

Kimse, O/Hakkârî'de Bir Mevsim, Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı

SANAT

Van Gogh/Yüzyıl Sonra, Biçimler Renkler Sözcükler, Abidin, Selma Gürbüz İçin Üç Yazı

DENEME

Şimdi Saat Kaç, Tüm Ders Notları, Yazmak Eylemi

AFORİZMALAR

İnsanlık Halleri, Paraboller, Avara Kasnak, Cahil

TOPLU YAPITLAR

Leş (*Toplu öyküler*), Görsel Yolculuklar (*Sanat yazıları*)

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 792**

ISBN 978-975-570-803-4

BULUŞMALAR

Yazarlar / Ressamlar

Ferit Edgü

Deneme

© Ferit Edgü, 2016

© Sel Yayıncılık, 2016

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Kapak deseni: Abidin Dino

Teknik hazırlık: Gülay Tunç

Sel'de Birinci Baskı: Temmuz 2016

Baskı ve Cilt: Yayılcık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Ferit Edgü

Buluşmalar

Yazarlar / Ressamlar

Deneme

İçindekiler

Sunu	7
------------	---

I. BÖLÜM / YAZARLAR

Albert Camus / Doğrular	11
Gustave Meyrink / Golem: Efsaneden Romana	18
André Breton / Nadja	24
Malcolm Lowry / Yanardağın İçinden	28
Louis-Ferdinand Céline / Gecenin Sonuna Yolculuk	37
Robert Walser / Kardeşim	42
Beckett / Varlık'tan Çok Hiçlik	44
Kafka / Kafka Güneşi	49
Sait Faik / Bir Öncü	55
Sait Faik / Alemdeğda Var Bir Yılan 51 Yıl Önce	61
Melih Cevdet Anday / Bir Karacaoğlan Çeşitlemesi	65
Cihat Burak / Öykü Yazarı	74
Tahsin Yücel / Ayna	78
Tahsin Yücel / Gökdelen	80
Onat Kutlar / Yeniden	84
Demir Özlü / Balkur'da Akşam Yemeği	88
Demir Özlü / Seçme Öyküler	92
Tezer Özlü / Kalanlar	94
Mehmet Günsür / Ağıt Gibi	101
Mahzar Ş. İpşiroğlu / Ahtamar	104
Can Yücel – Burhan Uygun / Rengâhenk	111
Fikret Andoğlu / Aktedron	115
Roland Topor / Öbür Dünyada Panik	119

II. BÖLÜM / RESSAMLAR

Bedri Rahmi / Binbir Bedros'tan Biri	125
Eren – Bedri Rahmi Eyüboğlu / Aşkın Resimleri	131
Turan Erol / Ressam	138
Kuzgun / Yıllar / Kopuk Sayfalar	141
Avni Arbaş / Ressamın Ölümü	154
Chagall / Chagall'ın Dünyası	156
Füreyâ / Uğurlanırken Son Birkaç Sözcük	161
Rembrandt / Bir Resim Dersi: Desen	165
Goya / Goya'nın Büyük Sahnelerinde Savaş Yıkımları	169
Baskı Kan ve Çığlıktan Oluşan Resimler	176
Pathos ve Yaratıcılık	183
Suluboya / Notlar	185
Sarkis / Bir Bardak Su / Bir Fırça Boya	188
Safa / Pro/Safa/Testo	190
Jean Dubuffet / Brüt Sanat Çok Net	195
Semiha Berksoy – Fikret Muallâ / Çizgidsi İki İnsan	205
Adnan Varınca / Bir Ressam Ölmüş Diyeler	208

SUNU

Yıllar boyunca, çeşitli kitaplara, çeşitli sergilere önsözler yazdım. Bu kitapta yer alan yazıların hemen hemen tümü (birkaç soruşturma yanıtı, yıldönümü ya da kitap tanıtma yazısı dışında) bunlardan oluşuyor.

Eski Orta Asya Türk geleneğine göre, bir hükümdar öldüğünde öte dünyada yalnızlık çekmemesi ve yolunu sürdürmesi için olsa gerek, atıyla ve hatunuyla gömülürmüş. Doğrusu, öte dünyaya inanmasam da, kitaplarım ve resimlerimle gömülmek isterdim ben. Bu yaşamı bana onlar dayanır kıldığına göre, ölümü de haydi haydi dayanır kalacaklarına inandığımdan.

Yaşam ya da ölüm, önünde sonunda her ikisine de anlam verecek olan sözcükler olduğuna göre...

Kandilli, Aralık '06

I. BÖLÜM

YAZARLAR

Doğrular

*Bir tek ödev var: mutlu olmak;
ve tek bir erdem: doğruluk.*
Diderot

Açıklamasını okuyucunun sağduyusuna bıraktığım birtakım nedenlerin yazılmasını zorunlu kıldığı bu küçük önsöze, herhangi bir felsefi anlam çıkarılmayacağını bilsem, “Doğrular, haksızlıkların, düzensizliklerin at oynattığı toplumda, insanın (bireyin) kendi kendi olmak güçlüğüünün, giderek olanaksızlığının yaşanmış bir belgesi” diye başlamak isterdim.

“1905 yılının Şubat ayında, Moskova’da, Devrimci Sosyalist Partiden bir grup terörist, Çarın amcası Büyük Dük Serj’e bombalı bir suikast düzenlerler.

Bu suikast öncesi ve sonrasındaki pek sıradan olmayan olaylar *Doğrular’ın* konusunu oluşturdu. Bu oyundaki olaylardan birçoğu, birçok kişiye olağandışı gelebilir, oysa tarihseldirler. Ama bu, görüleceği gibi, *Doğrular’ın* tarihsel bir oyun olması anlamına gelmez. Yalnız, tüm kişilerin, gerçekten yaşamış olduklarını ve bu oyunda gösterdiğim gibi davrandıklarını belirtmek isterim. Ben, yaşanmış gerçekleri, onlara yakın bir biçimde vermeye çalıştım. *Doğrular’ın* başkışisi Kaliayev’in adını bile değiştirmek gereğini duymadım. Düşgücümün tembelliğinden değil, insa-

noğlunun üstlenebileceği görevlerin en acımasızında, yüreklerinin onmaz sızısını duyan bu kadın ve erkeklere duyduğum saygı ve hayranlık dolayısıyla yaptım bunu.

O günlerden bu yana bu alanda bir hayli ilerleme oldu, doğru. Bu sıra dışı kişilerin vicdanlarına dayanılmaz bir çeki taşı gibi bastıran nefret bugün rahat bir sisteme dönüştü.

Bu insanları, onların haklı başkaldırılarını, zorlu dayanışmalarını (bir amaç uğruna) öldürmeyi kabullenmek için harcadıkları sınırsız çabayı anmanın bir nedeni de bu – bir de, bugün, bizlerin, bağlılığımızın nerede olduğunu göstermek.”*

1878’de Vera Zassuliç’in, öğrenci arkadaşlarına yapılan işkencelerin sorumlusu olarak gördüğü Çarın polis müdürüne doğrulttuğu silahla başlayan devrim öncesi Rus terör hareketinin 1917 devrimine değin olan gelişmesini bilmeden, *Doğrular*’ı anlamak belki güç olacaktır. Uzun bir incelemenin konusu olacak bu terör dizisini, bir önsözün sınırları içinde açıklamaya çalışmak, kuşkusuz, söz konusu olamaz. Yalnız şu kadarını belirtmekle yetineyim ki, bu, hemen hemen yarım yüzyıl süren terör hareketi, tüm örgütsel görünümüne karşın anlaşılması gereken, bireysel eylemlerdir. 1882’ye doğru yavaşlayan terörün, Çar II. Nikola’nın zamanında, özellikle 1902-1905 yılları arasında, yeniden yirmi yıl önceki ateşiyle parladığı görülüyor. Devrimin ancak alttan gelecek topluca bir başkaldırıyla gerçekleşebileceğine inanan Marx’çılar, Bolşevikler, Menşevikler, bu bireysel atakların faydadan çok zarar getireceğini ileri sürüp, bu eylemlere karşı çıkıyorlardı. Oysa, bu genç *intelligensia*, iş başındakilerin temizlenmesiyle, halkın uyanışı arasında bir bağ kuruyor, bu eylemlerin devrimi çabuklaştıracağına inanıyordu.

* Camus’nün 1949’da, *Doğrular*’ın ilk sahneye konusu sırasında tiyatro dergisi için yazdığı not.

Yoksulluğu, adaletsizliği kökünden silmek, eşitliğin, insancılığın, sevginin güneşli ülkesini kurmak için kendilerini “kurban eden”, eylem içinde de, mutsuz ve umutsuz, binlerce genç yürekten birkaçının öyküsüdür *Doğrular*. Bu haksızlığın üstlerine “bir öfke gibi yapıştığı” kişiler için gerçekten huzur ve mutluluk diye bir şey yoktur. Ya da çok kısa süren bir mutlu-ölüme (darağacına) böylece insanlık sırasının savılmasına değgin bir mutluluk. Daha bu noktada devrimci eylem içindeki çelişiklik ortaya çıkıyor: çünkü devrim “yaşam için, yaşama bir açık kapı bırakmak için” yapılmaktadır. Bu ülküyle, tek mutluluğu ölümden bulan, darağacına doğru yürüyüşte bir uyumsuzluk var. Nasıl oluyor? Bu soruya birazdan dönmek üzere şimdilik cevabını araştırmayı bir yana bırakalım.

Sartre, *Varoluşçuluk İnsancılıktır* adlı küçük kitabının *Tarih ve İnsan Seçişi* bölümünde şöyle diyordu: “...Hani kendi kendime sorsam: Acaba sosyalizm gerçekleşecek mi? Hiç bilemem! Bildiğim bir şey varsa o da şu: onu gerçekleştirmek için elimden ne gelirse yaparım.”

Bunun dışında hiçbir şeye güvenemem.

İnancını kalemiyle savunan Batılı “tatlı su devrimcisi” ile eylem içindeki eli bombalı devrimci arasında bir ayrım olması gerek. İkincisi, eyleme yaşamını adayan devrimci için sorun, yalnız başkalarını öldürmek değil, aynı zamanda kendi ölümüdür! (Darağacına böylesi açık gözle yürümek, intihar değilse nedir?) Yukarda cevapsız bıraktığımız soru burda bir kez daha belirliyor. Bu sorunun ortaya attığı çelişikliği çözümleyecek tek olay, devrimin gerçekleşmesi, devrimci ilkelerini korumasıdır. Tatlı su devrimcisi için bu konuda trajik hiçbir şey yoktur. Yaşadığı günlerde devrim gerçekleşir, sonra da birtakım ellerde ilkelere uzaklaşırsa ondan yüz çevirebilir. Ölmüşse zaten düzen uğruna eyleme katılmış, bu uğurda canını vermiş devrimci, dev-

rim ilkelerinden uzaklaştığı anda bir hiç için ölmüş oluyor. Bu nedenle, onun, geleceğe şimdiden sahip olmak istemesi doğaldır. Oysa, buna sahip olamaz. Öyleyse insan meçhul bir yarın için nasıl öldürebilir?

Doğrular'ın kişilerinden, özellikle Dora ile Kaliyev'in kendi kendilerini devrim ahlâkı açısından sorgulamaları bu noktada yoğunlaşır. Kuşkuyu yenmemiş binlerce inançlı(?) teröristten biri olan Dora'nın sorduğu da budur: "Ya bizden sonra gelenler öldürmek için bize dayanacak olurlarsa?"

Terörist, katilliği bir başka çıkar yol olmadığı için seçiyor. Kurbanının ölümünü kendi başıyla ödeyeceği için de, vicdanı önünde bir katil olarak değil, tam tersi, bir *Suçsuz*, bir *Doğru*, bir *Hakkı-Yerine-Getiren-Kişi* olarak görüyor kendini. Böylelikle hiç kimseye kendini yargılama hakkını tanımıyor. Tek yargıç kendisi olduğuna inanıyor. Tarihi yaptığına olan inançla.

Bu yolda, karşılaştığı güçlükler yalnız kendi kendisini yargılama ve kendini haklı çıkarma çabaları sırasında karşılaştığı güçlükler değildir. Yıkmayı seçmiş terörist, bu yıkımda bir sınır tanıyacak mıdır? Camus'nün bu soruya verdiği yanıt kesindir: "İyi ve doğru olan tek eylem, sınırlarını tanıyan, onları aşmak gerektiğinde de, en azından ölümü kabul eden eylemdir."

Aynı düşünceyi, *Doğrular*'ın başkışisi Kaliyev de paylaşır. 2 Şubat 1905 günü, Büyük Dük'ün arabasına atması gereken bombayı atmayacaktır.

Çünkü arabada Dük'ün iki küçük yeğeni bulunmaktadır.

Arkadaşlarına, "– Dilerseniz tiyatrodan çıkışı bekler, bombayı atarım, diyor, – ama kendimi de beraber."

Doğrular'dan yalnız biri, Stepan yıkıcılıkta hiçbir sınır tanımıyor: Açlıktan ölen binlerce çocuğun yanında bu iki "köpeğin" yaşayıp yaşamamasının ne önemi olabilir?

Stepan'ın bu sınır tanımayan yıkıcılığında, kendinden önceki iki büyük teröristin* düşüncelerinin yankısını bulduğumuz kadar, devrim sonrası oluşacak devlet terörizminin, Stalinciliğin (yalnız Stalinciliğin mi?) savunmasını da buluruz: “– Çocukları (yani haklı ya da haksız öldürmeleri) unutmaya karar verdiğimizde dünyanın efendisi olacağız, devrim de başarıya ulaşacak.”

Bugün üstünde durulacak sorun, her şeyi “mubah” gören devrimci düşüncenin, insana yaşam kapısını gerçekten açıp açamayacağı değil, bu aşırı uçlar arasında devrimin insancıl, ahlâki ve tüzel soluğunu koruyup koruyamayacağıdır. Kısacası bir devrim ahlâkının gerçekleşip gerçekleşmeyeceği.

Kaliyev, içinde çocukların bulunduğu arabaya bombayı atamayacağını söyleyerek, devrim içinde, belli bir ahlâkın sözcüsü olarak beliriyor. Bu geleceğe uzanmış, tüm bir yeryüzünü kaplamak amacıyla olan devrim serüveninin içinde böylesi sözcü(lü)ğün yeri ve değeri ne olabilir?

Sömürülenlerden olmayıp da onlardan yana olanlar, yannın insancıl, tüzel düzenini kurmak için eylemi seçenler için böylesi bir bağlanmanın temelinde ahlâk ve doğruluk istenci yoksa ne vardır? **

* Neçayev ile Tkatchev. Birincisi devrimin gerçekleşmesi için girişilen eylemde hiçbir ahlâk kuralının bulunmadığını savunuyor ve bunu gerçekleştireyor. Bu konuda, ustası anarşist Bakunin'i bile tiksindiren Neçayev, Dostoyevski'nin dilimize *Ecinniler* diye çevrilen romanında Verkhovenski adı altında görülüyor. Terör hareketinin ilk gizli birliğini (Toprak ve Özgürlük) kuran Tkatchev, hiç değilse bir noktada Neçayev'i aşıyor: devrim gerçekleşir gerçekleşmez yirmi beş yaşın üstündeki bütün Rusların, yeni düzene uyamayacakları düşüncesiyle öldürülmesini ileri sürüyordu.

** Unutmamak gerek: devrim öncesi *intelligensia*'sını meydana getiren topluluğun büyük bir çoğunluğu, Herzen'ler, Bakunin'ler, Plehanov'lar, soy-lu, burjuva, sınıfı insanlarıydı. İşçi sınıfının lehine olan her şeyi yapılabilir olarak gören, böylece Stalin'den çok önce Devlet terörünün temellerini atan Lenin dahil (1999 notu).

Daha devrim gerçekleşmeden, devrim henüz uzak bir düş iken, devrim ahlâkı sorunu bir çözüme ulaşmamıştı. Devrim sonrasında yaşananlar, devrimci ahlâkın yokluğunun nelere mâl olduğunu gösterdi. 1900'lerin başlarında, kafaları ve yürekleriyle devrime inananların kuşkularında, umutsuzluklarında ne kadar haklı olduklarını gördük. Kaliyev'in, bu, ölümüyle "gözyaşları ve kan dünyasına karşı en yüce karşı koyuşunu gerçekleştirdiğine" inanan devrimcinin, ölümünün ardından otuz yıl geçmeden, onu devrime bağlayan ahlâkın yıkıldığına, koskoca bir ülkenin yeniden bir kan deryasına, bilinçli cinayetlere, Sibiryâ kamplarına ve suskunluğun ülkesine dönüştüğünün tanıkları olduk. Bu kez devrim adına öldürenler bunu kendi yaşamlarıyla ödemediler. "– Ama bu alçaklık olacak. Kim bilir belki de hak dediğimiz bu. Belki hiç kimse ona şöyle yakından bakmaya cesaret edemeyecek." Bunu söylemek teröristin idam sehпасına bir hiç için yürüdüğünü söylemek olmuyor mu? Belki. Ama, bu yüzyılın başlarında Rusya'da bu son sözleri söyleyen kimya öğrencisi Dora, hiçbir zaman eyleme sırtını dönmeyecektir. Çünkü tiksiniyor zorbalıktan. Üstelik biliyor ki, başka türlü de (öldürmemek, terörden caymak...) gelmez elinden. Bu çıkmazı yaşayan Dora, binlerce benzeri gibi, bomba yapmaya devam edecek ve... birkaç yıl içinde Çar'ın zindanlarından birinde yumacaktır gözlerini yaşama.

Bu Önsöz'ün başında söylemekten kaçındığım, ama gene de söylediğim insanoğlunun "kendi kendi olmak güçlüğüne" dönüyoruz. Bu, seçilecek bir ikinci yolun bulunmadığı ortamda, bir çıkmaz içinde gelişen devrim düşü, bu olanağı vermiyor kişiye.

O love! O life! Ama hangi aşk? Hangi yaşam? Not life but love in death... Aşka yaşam içinde sahip olmanın olanaksızlığı. Yaşama eylem içinde sahip olmanın ve olamamanın o sürekli "yarım

yaşamların” varlığı. Kaliyev yirmi yedisinde ölüyor, Dora da birkaç yıl sonra, aynı yaşlarda. Gene de tüm bu umutsuzluğun içinde handiyse bir mutluluk var. Ama bu aşktan, tutkudan doğan mutluluk da hem yarım, hem de geleceği olmayan bir umuttur.

Dora kendi yaptığı bombayı atarak Büyük Dük’ü öldürecek olan Kaliyev’i seviyor. Büyük Dük’ü öldürecek olan bomba, aynı zamanda Kaliyev’i darağacına götürecektir. “– Gerçekten doğruluğu sevenlerin başka bir şey sevmeye hakları yok. Onlar da benim gibi dik, başlar yukarda, gözler bir noktaya dikili...” İçinde bulunduğu durumun bilincinde olan Dora devam eder: “– Aşkın ne işi var bu gururlu yüreklerde? Aşk, yavaşça eğer başları. Bizim boynumuzsa dimdik.” Gurur? Evet, ama bir özrü var: “– Biz halkımızı seviyoruz. Ondan uzakta, kendi kendimizin düşüncelerine gömülü, öylecene yitmiş, yaşayıp gidiyoruz işte. Ya halk? O... o seviyor mu bizi? Biliyor mu bizim kendisini sevdiğimizi?” Kaliyev’in yanıtı: “– Ama sevgi dediğin bu, her şeyi vermek, geri dönüş umudu olmadan...” Çevirelim: ölüme doğru olan yürüyüşte sevmek ve sevilene hiçbir zaman ulaşamayacağını bilmek. Bu “kendilerinden daha büyük olmaya mahkûm olanlar” için tek avuntu, inancın yüceliğini, gelecekte değil, ölümden, kendi ölümünde, açıkçası, intiharda bulması. Kısırdöngü.

Doğrular, devrim içinde bireysel ahlâkı, yaşanmış bir olay içinde ele alıyor. Ama sahneye görünmeyen ışığı tutan, onların ölümünden sonra olup bitenlerdir. Ama biliyoruz, tarihin sayfaları arasında bireysel ahlâka ayrılmış olanların sayısı sıfırdır.

Ekim-Kasım 1963

Golem: Efsaneden Romana

*Bana, 1960'larda, Paris'te,
GOLEM'i tanıtan matematikçi dostum
İZAK KAPUANO'nun anısına.*

Bu önsöze, kabalizme, ilm-i simyaya, Hermes'in öğretisine, ak ve kara büyüye, kısacası, tüm gizemli güçler yazınına pek meraklı olmadığımı belirterek başlamam, sanırım, yerinde olur.

Oysa, bu kitap tüm bu sıraladığım gizemli güçlerden oluşuyor. Başta kitabın adı: *Golem*,* bir Yahudi efsanesidir. Bir zamanlar, birkaç haham bir araya gelerek, *Tekvin*'deki *Yaradılış* bölümünden esinlenip yoktan bir insanoğlu var etmeyi düşlerler. Tanrı insanoğlunu konuşarak yarattıysa, onlar da, bir başka sihirli formül bularak, bir insan var edebilirler. Kitaplar, Yahudi Hassidim tarikatının XII. yüzyılda alfabenin harflerinden 221 formül düzenleyerek, anasız babasız bir insanoğlu yaratacaklarına inandıklarını yazıyor. Bir kıvılcık toprak kitlesine uygulanacak bu formülden "doğacak" olan insanoğlunun adı Golem'dir. Onu yok etmek için yapılacak yine tek bir işlem vardır: aynı düzenlemeyi tersine uygulamak. Ortaçağdaki bu yaygın efsane, yine kitapların dediğine bakılırsa, Rönesans'ta bir değişiklik geçirerek, Golem'i insanların hizmetinde bir varlık durumuna getirmiştir. "Önemli niteliği, bir

* G. Meyrink, *Golem*, çev. Sezer Duru, Simavi Yayınları, 1992.

anda büyümesi, devsel boyutlara ulaşmasıdır.” Golem’in alın-da İbranice yazılı olan ve hakikat anlamına gelen *Emeth* sözcüğünün başındaki ilk harfi silecek (*Meth* sözcüğü ölüm demektir) olan yaratıcısı, Golem’in yaşamına son vermiş olacaktır. Bu başarılamadığında Golem sonsuza değin yaşayacaktır.

Ortaçağ Avrupası’nın bu Yahudi efsanesi, özellikle Alman romantiklerine esin kaynağı olmuştur. Ancak, ne Achim von Arnim, ne Hofmann, ne Hebel’in yapıtlarında, Gustav Meyrink’in *Golem*’indeki boyutlara ve derinliğe ulaşmıştır. Meyrink, saydığım bu yazarlardan daha yetenekli olduğu için değil. Daha modern (?) olduğu için hiç değil. Olsa olsa (diye düşünüyorum) Meyrink, Yahudi olmamasına karşın, onların gizemli dünyasına, Kabala’ya, Talmud’a daha yakın bir yazardı. Çünkü gizemli güçlere inanıyordu. Harflerin, sayıların, maddelerin belli bir uyumla yan yana getirilmesiyle yeni maddeler, hattâ yeni canlılar yaratılabileceğine inanıyordu.

1869’da Viyana’da, Wurtemberg Kralının bir bakanıyla, Bavyera’lı bir oyuncunun “doğal” (kanımca bir çocuğa verilecek en güzel armağan) çocuğu olarak doğan Meyrink, gençlik yıllarında bankacılık, gazete, dergi yazarlığı yaptıktan sonra, 1916’dan, yaşama gözlerini yumduğu 1932 yılına değin “karanlığın dünyası”nda dolaşmıştır. Karanlığın dünyası, gizli, bilinmeyen güçlerin dünyasıdır. Bu güçleri (kendisi için) bilinen güçlere çevirmeye çalışmış, bu yoldaki çalışmalarını da yazıya dökmekten geri durmamıştır.

Viyana, Münih, Prag... Meyrink’in, bu dönem içinde yaşadığı, araştırmalar yaptığı, yazdığı kentlerdir. Ama *Golem*’in topoğrafyasını oluşturan Prag’ın, bu tür edebiyatta ayrı bir yeri vardır.

Bir ortaçağ kenti olduğu, *Golem* efsanesi uzun yüzyıllar boyu bu kentin yaşamında yer aldığı, Orta Avrupa'nın bu en büyük Yahudi kenti olduğu için değil, konumu, mimarisi ve karmaşık halkıyla, her türlü efsaneye açık, her türlü efsaneyi besleyecek bir *back-ground*'a sahip olduğu için.

Yeryüzünün hangi kentinde *Simyacılar Sokağı* diye bir sokak vardır? Prag'ta vardır. Vaktiyle ilm-i simya ile meşgul kişilerin toplandığı bu sokaktaki atölyelerden birinde, kömür madeni altına dönüştürülmüş müdür, bilmiyoruz, ama sözcüklerin, imgelerin, düşlerin, düşlemlerin *Dünya Kitaplığı*'nın (Babil Kitaplığı gibi bir Dünya Kitaplığı varsa eğer) başköşesine yerleşmiş olduğunu söylemek abartı sayılmamak gerektir.

Kuşkusuz, Prag, Yahudi ve yazın sözcükleri yan yana geldiğinde hemen Kafka'yı anımsatır. Bu kentin bir başka simyacısıdır o. Eğer Rimbaud sözcüklerin simyacısı ise, Kafka da düşlerin simyacısıdır. Meyrink ise efsanelerin simyacısı. Çünkü bir efsaneden fantastik yazının bir yapıtını, *Golem*'i çıkarmayı başarmıştır. Efsaneyi artırarak, ayrıştırdığı öğeleri kendine özgü formüllerle yeni bir düzenlemeye tabi tutup yeni öğeler yaratarak.

Hangi yeni öğeler?

Yanıtı kitaptan gelişigüzel seçtiğim şu alıntılar versin:

"Görünmez ağızdan dökülen bu varlıklar arasında, zaman zaman mezarlardan çıkıp gelenler az değildi – yüzlerinde örtüler vardı... Bir kadın geçti önümden bir bulut gibi hafif. Yüzünü göremedim, saklıyordu, akan gözyaşlarından oluşuyordu mantosu."

"Güçleri ve silahları ellerinden alınmış, yozlaşmış, dişleri sökül-müş kurbanlık hayvanlar."

"İnsanlar hiçbir yoldan gitmez, ne yaşam ne ölüm yolundan. Bu yüzden fırtınada savrulan çöpler gibidirler."

“Talınud şöyle der: Tanrı dünyayı yaratmadan önce varlıklara ayna tuttu, içinde var olmanın düşünsel acılarını ve ardından gelen hazları gördüler. O zaman bir bölümü acıları üstlendi. Ötekiler ise karşı koydular. Tanrı onları yaşayanlar kitabından çekip attı.”

Ve romanın kişilerinden Hilel’in şu sözleri: “Keder etme; yavaş yavaş bilgi gelince anımsama da gelecek. Bilgi ve anımsama aynı şeydir.”

Hayır, bunlar, ve kitabı okurken karşılaşacağınız benzeri birçok cümlelerin felsefe yüklü bir anlamı yoktur. Çünkü Platon’dan sonra efsanelerin felsefesi yoktur. Ama, öyküsü, şiiri, romanı, oyunu, operası, sineması vardır.

Golem, roman alanında, bu görüşün görkemli bir kanıtıdır. Türkiye’de tanınmayan önemli bir yazarın ilk kitabının yayımlanması dolayısıyla kaleme alınmış bu önsöz burada noktalanabilirdi. Ama kanımca, bu “nokta”da eksik bilgi veren bir metin olurdu. (Ne kadar yazarsam yazayım, gene eksik kalacağını bilmiyor değilim. Ama gene de...)

Golem ile Meyrink’in diğer iki önemli romanı, *Yeşil Yüz* ve *Batı Penceresi Önündeki Melek* yayımlandığı ülkelerde, Kafka’nın yapıtlarıyla birlikte anılagelmiştir. Bu değerlendirmenin, kanımca geçerli hiçbir temeli yoktur. Prag’lı Yahudi Franz Kafka’nın gizil güçlerden esinlenen bir yapıtı yoktur ve kendisinin efsanelerle de başı hoş değildir. O, olsa olsa farkına varmadan, istemeden kendi efsanesini yaratmıştır. Görkemi, olağanüstü değil, olağanı, olağanın içindeki olağanüstüyü, ya da olağanüstünün içindeki olağanı arayıp bulmaya çalışmıştır. Kafka, kuşkusuz, Meyrink’i okumuştur. Bir başka gizemci yazar-çizer olan Kubin’i okuduğu gibi. Ama bu yazarlarla kan bağı yoktu arasında.

Kafka'yı "bilen" okuyucunun, *Golem*'deki fantastik, gizemli öğeleri, Kafka'nın dünyasıyla karıştırmaması için yaptığım bu uyarıyı, yukardaki alıntılanın ışığında (ya da gölgesinde) şöyle tamamlayayım: Yer yer, *Golem*'den yaklaşık yarım yüzyıl önce yazılmış *Maldoror'un Şarkıları*'ndaki Lautréamont'nun imgeleri var bu romanda. Yer yer de kendinden sonraki bir yazarın, Borges'in. Özellikle, efsanelerin, sayıların ve harflerin birer gizli gücü olduğuna inanan Borges'in.

Golem'in II. bölümünde şöyle der Meyrink: "Kitap, sanki bir düşünce gibi sesleniyordu bana, ama daha açık, daha anlaşılır bir biçimde. Yüreğime dokunuyordu bir soru gibi..."

Dünyayı bir kitaplık olarak algılayan Borges, Meyrink'in bu romanını okumuş muydu? Bu, yaşamı kitaplarda aramış, kitaplarda bulmuş, kitaplardan yola çıkarak yeni, özgün kitaplar yazmış, İslâm, Hint, Çin, Musevi kaynaklarını bilen yazarın *Golem*'i okumamış olmasını düşünemiyorum. Meyrink ya da *Golem* üzerine yazmış mıydı?

"Keder etme, yavaş yavaş bilgi gelince anımsama da gelecek. Bilgi ve anımsama aynı şeydir" diyen Meyrink'i bilmemiş, hattâ ondan yararlanmamış olması söz konusu olmamalı. Kim bilir, belleğimde yer etmiş olan Meyrink'in şu çümlesini ("Yahudilik ağacında garip meyveler yetişir"), Meyrink'ten önce Borges'in bir metninde okumuşumdur.

Golem, kapalı, gizemli bir dünyanın fantastik bir romanıdır. Siz Kabala'yı, Talmud'u, Ortaçağ Avrupa efsanelerini, ak ve kara büyülerini, Prag'ı ve harflerden bir insan yaratan Hassidim hahamlarını, kömürden altın yapmak için uğraşan simyacıları, harflerin ve sayıların sihrini bilenleri tanımayan, onlarla günlük

yaşamda ve kitaplarda hiçbir zaman karşılaşmamış okuyucular, lütfen tüm bu söylediklerimi unutup okuyun bu romanı. Yazarın size sunduğu dünya, içinde olduğunuz dünya değil. Ama dışında olduğunuz dünya da değil. Çünkü içinde yaşadığımız bu dünyada binbir dünya var. *Golem*, fantastik edebiyatın bu eşsiz başyapıtı işte bu dünyalardan birinde geçiyor.

Mart 1992

Nadja

Sürrealizmin yazın ve sanat alanında etkisinin görünmediği ender ülkelerden biridir Türkiye. Bir Türk gerçeküstücülüğü hiçbir zaman olmamıştır. Sürrealizmi, sanat alanında, biraz başkaldırı, biraz aykırılık, biraz değişiklik, biraz gerçeküstücülük olarak görenler (aslında onun felsefesinden hiç mi hiç haberi olmayanlar), örneğin *Garip* şürini, Sait Faik'in son öykülerini ve benim kuşağımın ilk öykülerini, günümüzün biraz fantastik, biraz fantezi ürünü öykülerini, sürrealizm sözcüğünü Türkçeye çevirerek "gerçeküstücü" olarak nitelemişlerdir.

Oysa sürrealizm yalnız bir sanat okulu değil, bir dünya görüşüdür. Akımlar ve okullarla dolu 20. yüzyıl sanat dünyasında, insanı ve dünyayı değiştirmeyi amaçlayan tek sanat akımıdır.

Bu akımın başlıca yaratıcılarından ve ölene (1966) değin savunucularından André Breton'un, dilimizdeki ilk kitabı *Nadja*, yayımlanışından (1928), altmış-dört yıl sonra Türk okuruna sunuluyor.*

Geçen yıl Paris'te *Centre George Pompidou*'da düzenlenen André Breton sergisini gezenler, Breton'un yalnız büyük bir şair, büyük bir yazar, eşsiz bir sanat akımının kuramcısı değil, aynı zamanda "burnu en iyi koku alan" bir sanat "kâşifi" olduğunu da gördüler. Breton, çağdaş sanatın, bugün yeryüzünün belli başlı modern sanatlar müzelerinde yer alan yapıtlarını "keşfetmekle" kalmamıştır. İlkelerin sanatına, halk sanatına *da* en "doğru" bakan, onların

* A. Breton, *Nadja*, çev. İsmail Yerguz, Mitos Yayınları, 1992.

dilini en iyi söken ve geçmişten, yerelliklerinden koparıp günümüze taşıyan ve evrenselleştiren ender sanatçılardan biri olmuştur.

André Breton, sanata, kendine değin bilinmeyen, ya da bilinip değerlendirilmeyen yepyeni bir geçmiş yaratmıştır. Geçmişin karanlıklarında kalan birçok yazar, şair, birçok sanat sürrealizmle yeniden doğmuştur. Gerçek, yenilikçi sanat akımı odur ki, kendini doğururken, geçmişin unutulmuş değerlerini de beraberinde doğurur.

Breton, içinden çıktığı toplumun kültür/sanat temelini oluşturan Yunan/Latin kültür, sanat ve felsefesine karşı çıkıyordu. Çünkü karşı çıktığı rasyonalizm, bu kültür ve felsefenin ürünüydü. (Yaşamındaki tutarlılığı saçmaya değin götüren sanatçı, örneğin, hiçbir zaman, bu kültür ve felsefenin ana kaynağı sayılan Yunanistan'a ayak basmadı.) Kuşkusuz sürrealizm, bir anti-rasyonalist akımdı. İnsanoğlunu hiçbir zaman *ratio*'nun (usun) verileriyle anlayamazdık. Hayalin ve düşün ussal bir yönü yoktu. Düşler, büyüler, tılsımlar, seziler, önseziler rasyonalizmin nesi ile açıklanabilirdi?

Hayır, Batı'nın, *ratio* temelleri üzerinde yükselen kültürü, sanatı, uygarlığı tek kültür, tek sanat, tek uygarlık değildi. Usun ötesinde bir sezgi; felsefenin ötesinde bir algılama; hattâ düşünce dilinin ötesinde bir dil vardı ki, bunların kendilerini dışavurumları çok daha saf, çok daha *authentique* olabiliyordu. Sürrealizm akımı içinde yer alan sanatçılar da, pusulalarını daha çok bu yöne çevirdiler.

Nadja, Breton'un ve sürrealizmin ilk gençlik ürünlerinden biridir. Bu kitabı, yazınsal türlerden (roman, öykü, anı...) birine sokmak güçtür. Gerçi bu kitaba adını veren kişi ve anlatılan olaylar, düşsel bir kurgu değil, Breton'un tanıdığı, bir süre birlikte olduğu kişinin ve Breton'un yaşadığı olaylardır. Ama gene de

bu kitap bir anı kitabı değildir. (Breton, hiçbir zaman anılarını kaleme almamıştır.) Bir roman kurgusu ile de karşı karşıya değiliz. (Breton, hiçbir zaman bir roman yazmadığı gibi, romanı yaratıcı yazınsal bir eylem olarak da görmez.) 20. yüzyıl yazınının kendine-özgü, tür-dışı bir metnidir *Nadja*.

Sürrealizmin yalnızca sanatsal bir kuram olmadığını, yaşamın bir parçası olduğunu duyurmak istemektedir bu kitabıyla Breton. Günlük yaşamın içinde gerçeği aşan insanların, durumların var olduğunu belgelemek ister. Yaşam, rastlantılardan oluşur. Ama derinine indiğinizde, bu rastlantıların kendi aralarında bir anlamları vardır. Düş, sanrı, sayıklama yaşamımızın birer parçasıdır. Her düşün, her sanrının, her sayıklamanın günlük yaşamda bir karşılığı vardır. Yalnız yaşamış olanlardan değil, yaşanacak olanlardan da kaynaklanabilir bunlar. Nadja, genç Breton'un bir sokakta karşılaştığı, bir muknats gibi onu kendisine çeken kadın, sanki sürrealizmin kendisidir. Doğaüstü güçlere inanan Breton, Nadja'nın çekim alanına girer ve ona "Gizemin karşısında Taştan adam, anla beni" der. Sonra ekler: "Kömür topaklarıyla dolu bir deliğin karanlığında bir sarkaç gibi sallanan bu terazi de neyin nesi?"

Gerçekten neyin nesidir "düşüncelerini ayakkabılarının ağırlığıyla daha da ağırlaştırmamak" isteyen bu kadının sözleri?

Gerçeğin, gerçeküstücü bir biçimde söylenmiş doğruları olmasın?

Bir akıl hastanesinde noktalanın Nadja'nın yaşamına karşı, Breton şöyle yazacaktır: "Nadja için akıl hastanesinin (tımarhane için akıl hastanesi - Türkçemizin gerçeküstücü deyişlerinden biri. F.E.) içiyle dışı arasında pek bir fark olmadığını düşünüyordum."

Niçin, yalnızca Nadja için?

Niçin, "psikiyatriye, onun afra-tafrasına, eserlerine nefret" duyan herkes için değil?

“Akılla, delilik arasında, iyi bilindiği gibi, bir sınır olmaması, bunlardan birinin de, ötekinin de algı ve düşüncelerine farklı değerler yüklemekten” yazarın kaçınması dolayısıyla mı?

Bilmiyorum.

Bildiğim, insan Nadja’nın değil, yapıt *Nadja*’nın gerçeği. Bu da sanatsal bir gerçek. Günlük gerçekliği, onu anlatırken bile aşan, onun içindeki doğa ve gerçeküstünü sergileyen ve insanın içinde bir başka insan olduğunu, bu dünyanın içinde bir başka dünya olduğunu (Eluard) dile getiren, görünmeyi, algılamayı yadsımayan, tam tersine onlara şapka çıkaran, dört gözle bakan bir yaklaşımdır.

Bu “zamanın altını arayan”, 20. yüzyıl sanatının en büyük devrimini yapan sanatçının yüreği, dostu ve uzun yıllar yol-dışı olan Marcel Duchamps’ın ölümünün ardından yazdığı gibi, aşk için çarpmıştır tüm yaşamı boyu. “Böylesi büyük bir aşk gücüne sahip bir başka insan tanımadım. Yaşamın yüceliğini böylesi bir sevmeye yeteneği (...). Breton, çarpan bir yürek gibi severdi.”

Nadja, işte böylesi sevmeyi bilen bir insanın yaşam ve yazı serüvenindeki duraklardan biri.

Altmış-dört yıl sonra da ilk yazıldığı günün tazeliğini taşıyor. Aşkın çiçeği solmadığı için.

Ağustos 1992

Yanardağın İçinden*

I.

Meksika'da denizden 2000 metre yüksekliğindeki Quauhnahuac kentinde, birbirinden ayrılmış bir çift, Konsolos Geoffrey ile karısı Yvonne, uzun bir ayrılıktan sonra buluştuklarında, evlerinin yolunu tutmadan, bu adı hecelemesi güç kentin sokaklarında dolaşırken, bir ara, Yvonne yolları üstündeki bir "basımevinin camekânındaki yansıyışına bakarak kendine çeki düzen vermek" ister. Camekânda "güneşten öylesine sıırsıklam ve bronzlaşmış, denizin rüzgârı ve köpüğünden darmadağın bir deniz yarattığı" bakar Yvonne'a. "Yvonne güneşin acıyı zehire dönüştürdüğünü ve sağlıklı bir gövdenin hasta bir yürekle ancak alay edeceğini biliyordu!" diye ekler yazar.

Aynı vitrinin önündeki Geoffrey ise, orda sergilenmiş bir fotoğraf görür ve "Acaip" diye mırıldanır: "Sierra Madra dağlarında bir buzulun çözülüşünden sonra orman yangınlarının ikiye bölüğü ulu bir kayayı gösteren büyütölmüş bir fotoğraftır" bu. Resmin altında *La Despedida* sözcüğünü okur: *Ayrılık*. İkisi de aynı vitrine bakmaktadırlar. Yvonne, kendi imgesini görmekte, kocası ise bu ikiye bölünmüş kaya parçasını. "Rutubet ve buzulun taşıdığı molozlar işlerini gördükten sonra, o allahın cezası kayanın ikiye ayrılmış parçaları ufalanıp toprak olacaktı. Kaçınılmazdı bu, öyle diyordu resim. Gerçekten öyle miydi ama?

* M. Loway, *Yanardağın Altında*, çev. Sinan Fişek, Can Yayınları, 1989.

Kurtarmanın bir yolu yok muydu, kısacık bir süre önce değişmezliğinden kimsenin kuşku duymayacağı bu zavallı kayayı? Onun tek, yekpare bir kayadan başka bir şey olabileceğini kim düşünebilirdi ki o zamanlar? Peki, ikiye bölünmüş olsun, hiç olmazsa iki ayrı parçayı kurtarmanın bir yolu yok muydu, unufak olmadan? Yoktu. Kayayı ikiye bölen yangının şiddeti her iki ayrı kaya parçasının da yıkımını başlatmış, onları bir arada tutabilecek güçlü silip yok etmiştir”.

Bunlar parçalanmış bir kaya fotoğrafının hasta yürekli Geoffrey’de uyandırdığı düşüncelerdir. Ortak yaşamlarını bu zullardan kopup gelen, orman yangınlarının ikiye böldüğü kaya ile özdeşleştirmektedir. Bundan hiç söz etmeden.

II.

Volkanın sülfür kokusunu içine çekmez Konsolos, burnundan solur ve dışarı verir.

Ama insanın içindeki yanardağı alkolle söndürmek istemesi de ilginçtir.

Ateşin üstüne dökülen alkolü düşünün. Ama Konsolos razıdır, meskalin, bu ether kokulu içkinin alevlenmesine. Ateş aynı ateş, ama meskalin verdiği sarhoşlukla, onun yalımını, bir süre olsun, duymayacaktır.

Kesin, mutlak bir unutuş mu?

Uykuda bile unutuş olmadığına göre, bellek, o korkunç düşman, sürekli çalıştığına, sürekli ansıttığına, kesin unutuş diye bir şeye izin vermediğine göre?

Yaşam, düş yüzeyinde devam ettiğine göre?

Hayır, meskal kurtuluş değildir.

Hiçbir kurtuluş yoktur.

Tanrım! Hiçbir kurtuluş umudu olmadan yaşanabilir mi?

Öyleyse yazacaktır.

Konsolos Geoffrey değil, onu yaratacak olan bir başka alkolik: Yazar Malcolm Lowry.

III.

Yanardağ'ın baş kişisi, Konsolos Geoffrey değil, alkoldür.

Nasıl ki Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* dünya edebiyatında tütün alışkanlığı üzerine yazılmış en muhteşem romansa, Lowry'nin *Yanardağ*'ı da alkol üzerine yazılmış en korkunç romandır. Alkol baş kişidir bu romanda; evet, ama aşk, güç, güçsüzlük, yalnızlık, çaresizlik de hemen hemen tüm alkoliklerin dünyasında yer aldığı gibi, bu romanda da yerini alır.

Yaşamdan ne bekler ki bir insan – alkolik ya da değil?

Kuşkusuz her şeyi. Ve her şeyden hiçbirine *gerçekten* sahip olmadığında, bir tek şeye sahip olur: alkole.

IV.

Lowry, kendisinin romanın baş kişisi Konsolosla özdeşleştirilmesine karşı çıkar. (Eleştirmenlerin bu özdeşleştirmelerinde, kuşkusuz, romanın baş kişisi gibi yazarının da alkolik oluşu nedeni yatmaktadır.)

Ama bu yeterli mi?

“Tüm roman kişilerini ben yarattığıma göre, Laruelle’de benden bir şeyler var” der.

Doğrudur. Hattâ Laruelle’i şöyle anlatır: “Savaş konusunda, kötü bir şey olduğunun bilinci dışında, pek bir düşüncesi yoktu. Ya bir taraf kazanacaktı ya öbürü. Ve sonuç ne olursa olsun, yaşam zor olacaktı. *Ve her iki durumda da, kişinin kendi savaşı sürecekti.*”

Altını çizdiğim son cümle, Laruelle’den çok Konsolosun ağzına yakışan bir cümledir. Romanda *iç savaşı* sürmekte olan tek kişi odur.

V.

Kişinin kendi kendisiyle olan savaşı.

Alkol yavaş yavaş ölümü getiriyor. (Bağımlıların tümü bilir bunu; her şeye karşın meydan okuyan tavırlarının nedeni de budur.)

Konsolos, içmese, zaten yaşayamayacaktır.

Alkolün verdiği bir mutluluk yok.

Alkolün verdiği sarhoşluk var. İçeni (bir an için de olsa) kendinden kurtarması var.

Nereye? Kendi cehennemine.

Sanırım, daha da önemlisi, unutuş var.

Kuşkusuz, bunların hiçbiri kurtuluş değildir.

Alkol, kendi kendisiyle olan savaşında, yalnızca karşısındaki düşmana karşı çıkmasında yardımcı olmaktadır. Karşısındaki düşman ise, içinde taşıdığı kendi düşmanıdır. Ya da o için için kaynayan yanardağ.

Uyandığında ölüm.

VI.

Konsolosta alkol bir alışkanlık değil, bir varoluş biçimidir.

Evet, savaş sırasında görevli olduğu bir zırhlı, Alman askerlerini tutsak etmiştir Okyanus'ta. Ve onları diri diri, zırhlının ocağına atmışlardır. Geoffrey de bunun sorumlularından biridir. Gerçi o aklanmış ve bir konsolos olarak atanmıştır Meksika'ya.

Bir gizi yoktur. Metafizik bir gizi.

Ne gizi olabilir ki, yazarın açık ya da üstü kapalı söylemediği, hiç değilse sezdirmediği:

Kendisi söyler: "Hayır, benim gizlerim mezarın gizleri ve öyle kalmaları gerek."

Türkçede dendiği gibi: "Gizini mezarına götürecektir."

Ama bizler, okuyucular, yazar bu gizlerle ilgili hiçbir ipucu vermediğine göre, bu gizleri bilemeyeceğiz.

Buna karşılık, handiyse fizik bir gerçekle karşı karşıya kaldığımı-
zı duyarız, bu cümleyi izleyen cümleyi okuduğumuzda: “Kendi-
mi de böyle görüyorum bazen: olağanüstü bir ülkeyi keşfetmiş
büyük bir gezgin, ama hiçbir zaman o ülkeden dönüp öğrendik-
lerini iletemeyecek bu dünyaya: ve bu ülkenin adı cehennem.”
Cehennem, insanın dışında değil, hele öbür dünyada hiç değil.
“İnsan yüreğinin içinde bir yer”dir burası.

Lowry’nin bunca zahmetli yolculuğuna değer miydi, bu küçük
parseli keşfedip sonra oturup anlatmak?

Sarınm, en zahmetli yolculuklara değecek bir keşiftir bu. Çünkü,
hiçbir zaman, hiçbir gezgin, haritasını çizemeyecektir.

Ve her zaman, her büyük yazar bu keşfi yeniden yapmak zorun-
da kalacaktır.

Alkollü ya da alkolsüz.

Burada okuduğunuz Lowry’nin cehennemidir.

Ama bize kendi cennetimizi ve cehennemimizi keşfetmemize
yardımcı olur.

Eğer yüreğinizin bir parselinde, bir cehennem ateşi yanmıyorsa
da, bu roman sizi ilgilendirecektir. O ether kokulu, zehir, zıkkım
Meksika içkisi meskal, ola ki bu cehenneme karşı sağaltıcıdır.
Bir korunma, dayanma, dayatma ilacıdır. Hem yıkan, yok eden,
hem de sağaltan. Ateş gibi.

Ateşin de ateşle söndürüldüğünü bilmiyor olamazsınız.

VII.

Yüreğinde bir yanardağ taşıyan bir başka sanatçı, Van Gogh ruh-
sal dengesini yarattıklarıyla kurmaya çalışıyordu. Bilincini yitir-
mediği kriz anlarında bile, fırçalarına, boyalarına sarılıyordu.

Lowry’nin Konsolosu da her çalkantıya kapılmış insanoğlu gibi
dengesini arar. “Dengem, der, her an bozulmaya hazır dengem,
her şeyim o korkunç, aşılması olanaksız boşluğun, Tanrı’nın
Tanrı’ya dönen, yeniden çizilebilmesi nerdeyse olanaksız gaza-

bının üzerinde dengede sallanır mı görüyorsun? Tanrı'nın varlığı değildir burda söz konusu olan. İnsanın varlığıdır. Çünkü dengeye gereksinme duyan insanoğludur. Tanrı'nın hiç mi hiç böyle bir kaygısı yoktur."

Bu ne mene bir dengedir ki, bu dengeyi sağlamak isteyen "bazen çok güçlü bir duygu sarar: öyle umutsuz, şaşkın bir kıskançlık ki, içkinin de etkisiyle yoğunlaşınca, kendimi kendi düş gücümde yok etmek duygusu..." İçkiyi delicesine "kutsal bir ayine katlı-yormuşcasına içen" bir insanın kendini yok etme isteği, aslında gerçekleşme yolundadır. Çünkü zaten o dönüşü olmayan yolculuğa çıkmıştır.

Bir şeyi herhangi bir şeyi sonuna değin götürmeye görün. Kutsallık (*sacré*) Mutlak'ın son durağı olarak karşınızdadır. Siz istesenez de, istemesenez de. Ve bu kutsallık, metafizik bir temele dayanmadığında, çok geçmeden tek Mutlak'ın, yani Ölüm'ün kapısını çalar.

"...kendimi kendi düş gücümle yok etmek duygusu..."
Yanardağ, işte bu yok oluşun küllerinden doğan romandır.

VIII.

"Gene de teslim olmayacağım ben" der Geoffrey.

Kime teslim olmak? Niçin teslim olmak?

Alkole teslim olmuşken?

"Ama ben kimdi, nasıl bulursun beni ve nereye gitmişti ben?"

Hiçbir yere. "Ben" benin içindedir. Kaçacak hiçbir yeri yoktur.

Olsa olsa alkole. Ama o durumda bile gene "ben" dir. Bu nedenledir ki, "Ne yaparsam bilinçle yapacağım" diye ekler.

Çünkü söz konusu olan "Kaçma" değildir. "Ne melekler, ne Yvonne, ne de Hugh yardım edebilir" bu noktada ona.

O noktada güneşe bakar. "Ama güneşi yitirmişti(r): onun güneşi değildi(r) entelektüel bu."

Peki kimin güneşidir?

Kimin gerçeğidir:

Tüm insanların.

Belki. Olabilir. Kim bilir?

Ama onunki değil.

Ne yalnızlık!

Yoksa *gurur* mu demeliydim?

Kendisi, dediğine göre. "...yok, gururdu o. Ve gurur kişiyi ya devam edip kendini öldürmeye, ya da eskiden birçok kez olduğu gibi, tek başına, otuz şişe biranın yardımıyla ve tavana bakarak, doğru yola girmeye itiyordu."

Yaşam, ister istemez, bugün ya da yarın, ölümle noktalandığına göre, bu itinenin ne anlamı var?

Yaşam yolunun sapaklarında nasıl bulunabilir o doğru yol? Üstelik doğru yol var mı?

Kuşkusuz var. Yanlış yollar, virajlı yollar olduğuna göre, doğru ve düz, dündüz yollar da olmalı. Ama ne mene özlerse özlesin, ne mene isterse istesin, bu "doğru yol" Geoffrey'in yolu değildir. Onun yolu çoktan çizilmiştir. Romancı tarafından değil. Çünkü romancının da kendince bir doğru yolu yoktur. (Ya da bir tek dosdoğru yolu vardır: Yazmak.) Ne de Tanrı tarafından. Çünkü Tanrı yoktur. Kendi varlığı çizmiştir o yolu. Tüm yaşam yolları gibi, inişli çıkışlı ve sonu olmayan. Daha doğrusu sonu ERKEN-ÖLÜM olan.

O yolda ilerler Konsolos... Terkisinde meskal ve tekila.

Bir de kaçıp kurtulamadığı kendi beni.

IX.

Alkol. Meskal.

Ölüme karşı "insan bilincinin yaşamını sürdürebilmesi için vermekte olduğu kavga"nın bir ögesidir.

Kavga? Evet.

İçenin kendi kendisiyle olan kavgası. Öylesine bir kavga ki, insan bilincinin yaşamı sürdürebilmesi için (herkes için söz konusu değil) onu yavaş ya da hızlı (adamına göre) yok etmeye götürür. Eger *Yanardağın Altında*, dünya yazırının alkol konusundaki bir başyapıtı ise, aynı zamanda insanın kendi kendisini yok edişinin de bir başyapıtıdır.

Konsolosun ölüme giderkenki duyguları: "Yaşamından geride ne kalmışsa (daha şimdiden ölüm, F.E.) huzur içinde yiyip yutma özgürlüğüne sahip" duyar kendini. "Aynı zamanda da acılı bir neşe, olağanüstü umursamaz bir muziplik havasına yavaş yavaş bürünmekte olduğunu seziyordu. İçinde aynı zamanda hem tam doyumlu bir yok oluşun, hem de saf bir gençlik çılgınlığının dürtülerini" duyar. Ama aynı zamanda, "Heyhat, der bir ses kulağına: "Zavallı yavrucuğum, bunların hiçbirisi değil aslında hissettiğin: yalnız yitkilik, yalnız yurtsuzluk." Tüm dünyayı kendine yurt bilen yurtsuzluğudur bu. Her şeye sahip olan ama hiçbir şeye sahip olmadığını bilen yitkiliğidir.

Yalnızca aşkın kurtarabileceği bir yaşam. El uzatmak ister, ama uzatamaz. Aşk (Yvonne) yanı başında olduğunda bile. Uzattığı kolun dirseği büküktür. Else, Yvonne'a değil, meskal, tequila bardağına doğru gider. O titreyen alkolik el. Hiçbir zaman omuzlarından kavrayıp kendine çekemez sevdiği varlığı. Oysa, içki bardağına uzanan el, ne kadar titrerse titresin onu bulur ve dudaklarına götürür.

Aşk değil, alkol.

Bu çaresizlikte.

Çünkü yalnızca alkol, ona kendi kendi olmak olanağı veriyor, aynı zamanda da kendinden kaçma olanağını. Çünkü, aşk değil, alkol kendini, kendi yalnızlığında dayanır kılıyor.

Cenneti bu dünyada arayıp da cehennemde yaşayan, kendi cehenneminden kurtulamayan bir insanoğlunun öyküsü. Çağdaş bir Faust.

Bugüne değin yazılmış en büyük alkol romanı. İçenlerin de, içmeyenlerin de okuyabileceği. Ve insan olmanın pek de öyle kolay bir şey olmayacağını (okuduktan sonra) görecekleri.

Not/1) *Yanardağın Altında*'nın daha önce eksik ve yanlışlarla dolu bir çevirisi yayımlanmıştı (Hürriyet Yayınları). Eğer bu çeviriyi okuduysanız, unutun ve o kitabı kaldırıp atın. Bu kez, elinizdeki, kitabın eksiksiz ve oldukça yetkin bir çevirisi. Yalnız İngilizceyi iyi bilen birinin başarısı değil bu, Lowry ve alkol dünyasını da çok iyi bilen, Konsolosun cehennemini sezmiş olan Fişek'in büyük emek verdiği belli olan bir çeviri.

Not/2) Romanın, notlarımda değinmediğim gizemlerle örtülü bir yanı var. Bir alkolik yazarın, nasıl olup da bu derece yapısı güçlü, bu derece aydınlık, bu derece gizlerini gizleyen bir roman ortaya koyduğuna siz de benim gibi şaşabilirsiniz. Chris Ackerley ve Lawrence J.Clipper'in oylumlu incelemeleri (*A Companion to Under the Volcano* / UBC, 1984) romanın gizleri ve gönderileriyle ilgili bir dökümü içeriyor.

Şubat 1989

Gecenin Sonuna Yolculuk

Öyle kitaplar vardır ki, elinize alıp daha ilk sayfasını bitirmeden ürperirsiniz. Olağanüstü hiçbir şey yoktur ama, duyduğunuz yepyeni bir sestir. Kendi kendinize, bu sesin, bu ürpertinin, kitabın sonuna değin sürüp sürmeyeceğini sorarsınız. *Gecenin Sonuna Yolculuk*'un* yarattığı ürperti, okuru, o güne değin, bilmediği, tanımadığı bambaşka bir dünyaya, bambaşka bir iklime çağırmasından kaynaklanmaz. Okur, kendini sokakta sanır. Çünkü okuduğu sözcükler, cümleler sokağın sözcükleri, sokaktaki adamın cümleleridir. İlk sayfalarda, ne mene bir yazarla karşı karşıya olduğunu çıkaramaz ve nasıl bir yolculuğa çıktığını da ayımsayamaz. Tıpkı 20. yüzyılın tüm büyük romanlarında, *Yitik Zamanın Ardında*, *Dâvâ*, *Şato*, *Ulysses* ya da *Niteliksiz Adam*'da olduğu gibi.

Gecenin Sonuna Yolculuk da bu romanlardandır. Ama hemen söyleyeyim ki, bu romanlarla uzaktan yakından hiçbir göbek bağı yoktur onun. Bellekten, bilgelikten, düş gücünden, zihinden, felsefeden değil, yaşamın içinden doğan bir romandır o. 1932 yılında, o güne değin adı duyulmamış bir yazarın adıyla yayımlandığında, edebiyat dünyasını alt üst eden özellikle romanın dili olmuştu. Bu, Fransız yazınında üç yüz yıldır unutulmuş, sokağın diliydi. Bu yeni, genç yazar, bu dilden bir üslûp, hattâ, onu da aşan yepyeni bir roman dünyası yaratmıştı.

* L.-F. Céline, *Gecenin Sonuna Yolculuk*, çev. Yiğit Bener, YKY, 2002.

Bu sesi daha önce duymuştum, dedirten bir dil, bir üslûptur söz konusu olan. Sıradan insanların, işçilerin, ç içemey, esnafın, yosmaların, kanun kaçaklarının konuştuğu bir dil. Yazar, onların sözcükleri, deyişleri, argosuyla yazmış, bu dile uygun bir de sentaks yaratmıştır. Bitmeyen üç noktalar, hemen her sözcükten sonra yer alan ünlemler...

Yazar Céline, sokağın bu diline öykünmez; o hammadleden yeni bir dil yaratır. Çünkü, konuşma dili, yazı diline dönüştüğünde, tüm renklerini, şürini, canlılığını yitirir, solar, ölü bir dile dönüşür. Bunun bilincindeki yazar, o hammaddeyi işlerken, bir roman diline dönüştürürken, o dili yeniden yaratır. Artık o, sokağın değil, romanın dilidir.

Yetmiş yıl sonra, bugünün okuruna (özellikle bu romanı Türkçe çevirisinden okuyanlara), bu düşünceler abartılmış gibi gelebilir. Hakkıdır da. Çünkü aradan geçen süre içinde, Céline'in bu romanla açtığı ve ölene dek sekiz romanında sürdürdüğü bu dil, bu üslûp, yalnız Fransa'da değil, yeryüzünün birçok ülkesinde, birçok yazara yol gösterici olmuş, yeni roman, anlatı anlayışlarına kaynak oluşturmıştır. Özellikle de, Amerikan edebiyatında Henry Miller ve ondan sonra gelen hemen tüm *beat generation* yazarlarında bu etkinin derinliğini görürüz.

Céline, anlatı dilinin kemikleşmiş yapısını yıkarken, toplumun tüm kurumlarının, politika, din, kültür, sanat, edebiyat, daha da önemlisi, yaşama biçimini karşısına alır ve anarşist bir tutumla bu değirmenlere saldırır. Vatan, millet, eşitlik, özgürlük, kardeşlik ve *bleu-blanc-rouge* içleri boş, üzerlerine tükürülecek kavramlardır. Tüm yazarlık yaşamı boyunca bunların üzerine tükürür. Kendisinin de bu toplumun bir ürünü olduğunu unutmadan. Dolayısıyla kendi üzerine de tükürerek.

Céline, iki dünya savaşını, sömürgeciliğin en korkunç boyutlarını, palazlanmaya başlayan kapitalizmin acımasızlığını yaşayan 20. yüzyıl Batı insanının bireysel bozgununu, devrimci inancın yükselişini ve çöküşünü, ne Malraux gibi yücelterek yazdı, ne de Sartre gibi *Varlık ve Hiçlik* açlarından.

Bu ve benzeri örnekler göz önünde tutulduğunda, onun toplu yapıtı, ilk romanı *Gecenin Sonuna Yolculuk*'tan başlayarak, son kitabı *Nord* (Kuzey)'a değin şaşırtıcı bir insanlık durumu sergiler: Kendini ve yaşamına giren çıkan insanların öyküsünü anlatırken, iki savaşın arasına sıkışmış insanların sefaletini anlatır. Onların diliyle. Başka bir deyişle, kendi kişisel öyküsünü, yazı yoluyla bu çağın öyküsüne dönüştürmeye çalışmıştır. Ya da tersi: Fransa'nın toplumsal öyküsünü, kendi yaşamına indirgemiş, bir romandan öbürüne anlattığı olaylarda, bata çıka kendi yaşam öyküsünü anlatmıştır. Öylesine ki ne kendinden önce, ne kendinden sonra, hiçbir romancı (belki Jean Genet hariç, ama o ayrı bir konu) kendini böylesi bir çıplaklıkla romanlarının konusu durumuna getirmemiştir.

Céline, *Gecenin Sonuna Yolculuk*'tan sonraki romanlarında, ad vererek, çağdaşı Malraux'nun kahramanlığından tiksindir, Sartre'ın varoluşçuluğu ve politik düşünceleriyle Simone de Beauvoir'ın feminizmiyle dalga geçer, Katolik Mauriac'ı, komünist Aragon'u, Elsa'sıyla birlikte horlar, gülünçleştirir. Onun zehirli kaleminden kurtulmuş pek az yazar ve politikacı vardır. Kendine gelince, o, yerlerde sürünen, tek ereği yaşamak uğruna her şeyi yapan, her şeyi "mubah gören" o "insanlık sefaleti"nin kahramanıdır – eğer burada, onun tiksindiği "kahraman" sözcüğünü kullanabilirsek. Céline'in romanlarında doğrular, yanlışlar yoktur. Çünkü doğru/yanlış; doğru/yalan; iyi/kötü, güzel/çirkin karşıtlıkları bir değer ölçütünü, hattâ bir *ethik*'i gerektirir. Céline'de böylesi bir *ethik* de yoktur. Yaşamak, ayakta kalmak

için neye inanması gerekiyorsa, ona inanır. Bana sorarsanız, bir tek şeye: Yazmaya.

Jean Genet, kendisini dışlayan topluma, o toplumun tüm değerlerini dışlayarak yanıt veriyordu. Öylesine ki, işgal yıllarında Fransa ulusuna düşman olan her şeyi kendine dost bilmmişti.

Céline de aynı radikal tutum içindedir. Ama o, Genet gibi eşcinsellere; Freud, Marx gibi Yahudilere de karşıdır.

Kısacası, insan Céline'de, bir insanda dayanasım olmayan her şey var: benmerkezcilik, bencilik, çıkarıcılık, güçlüden yana olmak, özellikle de Yahudi düşmanlığı...

Yazar Céline'de ise, bir yazarda aradığım hemen her şey var: Kendini olduğu gibi benmerkezcı, bencil, çıkarıcı, korkak, Yahudi düşmanı olarak ortaya koymaktan çekinmemek. Hiçbir şeyi saklamadan. Gizlemeden.

Ama böylesi içtenlik havarilerinden her zaman büyük yazarlar çıkmaz. O, 20. yüzyılın, yepyeni bir dil yaratmayı başarmış birkaç romancısından biridir. Bu yüzyılda (yani geçen yüzyılda) insanoğlunun gerçeğini çöplüklerde, siperlerde, hastanelerde, kamplarda aramak gerektiğine inanmıştı. Hiçbir şeye (insana bile) inancı olmayan bir mahalle doktoruydu. Paris'in, bir kenar semtinde, Clichy'de iki savaş arası, fakir fukaranın derdine derman olmak isteyen bir hekim.

II. Dünya Savaşı yıllarında, işgal altındaki Fransa'da, Nazilere yakın tavır alan, Yahudi düşmanlığını dile getiren yazılar, kitapçıklar yayımlayan, savaşın bitiminde Almanya üzerinden, karısı ve kedisiyle birlikte Danimarka'ya kaçan, 1950'ye değin Hamlet'in ülkesinin zindanlarında yatan, ancak 1951'de Fransa'ya dönebilen bir hekim-yazar. Toplumdaki hastalıklara,

salgınlara karşı hekim olarak, anlaşılan elinden pek bir şey gelmediğini çok çabuk anlamış olmalı.

Mort à Cr dit (Taksitle  l m), *Nord* (Kuzey), *D'un Ch teau l'Autre* (Bir  atodan öbürü) bunun büyük birer roman olarak kanıtlarıdır. Bu romanların tümü Nietzsche'nin " st n insan" kavramına verilmiş bir yanıt gibidir: biz yerde sürünen, sürüklenen insanlar.

C line'i bağı latan, yaratmış olduğu bu kendine özgü yepyeni roman dünyasıdır. Kötülüğün, akla gelen ve gelmeyen her türlüsü, aptallık, salaklık, h d kl k, alçaklık, ne isterseniz hepsi vardır bu yazarda. Belki hiç okumadığı ya da okuduğunu itiraf etmekten kaçındığı Nietzsche gibi, bu romanları okurun yüzüne fırlatıp,  şte insan! demiştir.

 evrilmesi son derece g c, hattâ olanaksız bir yazarın, ilk, ama en önemli kitabını, yayımlanı ından tam yetmiş yıl sonra, elinizde tutuyorsunuz.

Benim söylediklerimi unutun, yazarın cümlelerine kulak verin. Çünkü bu dünyadan, bu dünyanın korkunç sava larından, bu dünyadaki aşağılık sömürüden, zorbalıktan, saçmalıktan hoşnut olmayan, ama tüm bunları yaşamın kaçınılmaz koşulları olarak yaşayan insanlarla tanışacaksınız bu romanda. Ya amlarına, ezilmi liklerine, hi liklerine, pisliklerine, kimi yerde ba eğen, kimi yerde ba kaldıran insanlarla. Yazarına, onun saçma sapan inançlarına kulak asmadan, gerçek bir yazarın yarattığı gerçek bir dille ancak bir romanda var olan gerçek insanlar.

Nisan 2002

Kardeşim

Soruyorlar:

Yazarlar, şairler arasında kardeşim olarak görebileceğim kim varmış?

Hiçbir zaman böyle bir soru sormadım kendime.

Aynı kandan geldiğime inandığım yazarlar, şairler, sanatçıların varolduğunu biliyorum. Hattâ sayısız. Yollarından gittiğim, etkilendiğim, yapıtlarıyla sürekli söyleştiğim, kimi zaman dayanamayıp çevirdiğim. Ama aynı aileden, aynı kandan gelmediğimi bildiğim yazarlar, şairler de var. Etkilendiđim, dönüp dönüp yeniden okuduğum, üzerlerine yazılar yazdığım. Aralarından bir ayrım yapmadan sıralayacak olursam: Eski Yunan-Latin ozanları, Rabelais, Cervantes, Flaubert, Stendhal, Marquis de Sade, Rimbaud, Lautréamont, Lermantov, Dostoyevski, Gogol, Çehov, Alfred Jarry, başta André Breton tüm gerçeküstücüler, Antonin Artaud, Henri Michaux, René Char, Joyce, Woolf ve Beckett, Faulkner, Borges ve tabii Kafka.

Tüm bu saydıklarım içinde, bir kitabını ilk kez elime aldığımda allak bullak olduğum beş yazar, şair var: 1° Rimbaud; 2° Lautréamont; 3° Marquis de Sade; 4° Antonin Artaud; 5° Kafka. Sonuncusu, etkisi en derin, en sürekli olanı.

Ama ona “kardeşim” diyebilir miyim?

Bugüne değin, yurtiçinde, yurtdışında yazdıklarımınla ilgili karşılaştırmalı edebiyat tezleri hep Kafka/Edgü üzerineydi. Buna “O bir dağ, ben bir fare” diyerek hep karşı çıktım, dolayısıyla şimdi onu bir ağabey olarak görmem, olası değil.

Rabelais'yi büyükbabam olarak görebilirim. Rimbaud bir göktaş olduğına göre bir benzeri, bir hısmı da olamaz. Lautréamont da öyle.

Ama gene de yapayalnız değilim. En karanlık gecelerimde, bu saydığım yazarlar, şairler bana ışık tuttu, destek oldu; bir sözcüğü ya da bir imgeyi bulmamda yardımcı oldular, oluyorlar.

Antonin Artaud, "Ne anam var, ne babam, ben kendi kendimi doğurdum" diyordu.

Haklıydı.

Tüm bu saydıklarım ve saymadığım onlarcasına, çok şey borçluyum. Tüm yazarlık yaşamımı.

Onlardan hangisine kardeşim diyebilirim?

İlle de birinin adı gerekiyorsa, yaşamının kırk sekiz yılını tımarhanede geçiren ve bir yerde "Düşsel yaşamı gerçek yaşama yeğlerim" diyen Robert Walser'in adı olsun bu.

Gene bir yerde, tüm o saflığıyla "Dostoyevski'yi okuyanlardan biriyim" der Walser.

Ben de.

Hâlâ.

Haziran 2005

Varlık'tan Çok Hiçlik

1953 yılının 5 Ocak akşamı, Paris'te Babylone Tiyatrosunda, Roger Blin'in sahneye koyduğu, bir İrlandalı'nın Fransızca olarak kaleme aldığı *Godot'yu Beklerken* adlı oyun, sanat alanında zaman zaman görülen bir tansığı gerçekleştirdi: Bir anda dünya sahnelerinde yerini aldı ve adı, o gün bugün bir deyim olarak dillere yerleşti.

O güne değin, Dublin ve Parisli bir avuç yazın-severin dışında hemen hemen hiç kimse Samuel Beckett adını duymamıştı. 1938'de İngiltere'de, çevirisi 1947'de Paris'te yayımlanan *Murphy* adlı romanı pek az kimsenin ilgisini çekmişti.

1947-48 yıllarında Fransızca yazdığı *Molloy* ise, Fransa'nın belli başlı yayınevlerince geri çevrilmiş, tâ ki, Alman işgali sırasında direnişçilerin kurduğu *Minuit* Yayınevini savaş sırasında devralan Jérôme Lindon yayımlamayı kabul edene dek. (Beckett yaşamının sonuna değin tüm kitaplarını bu yayınevinde yayımlayacaktır.)

Beckett geniş okur kitleleri için her zaman *Godot*'nun yaratıcısı olarak kaldı. Tiyatro, radyo, TV için yazdığı oyunlar birbirini izledi; ama sonraları, eleştirmenlerce, İonesco ve Adamov'la birlikte "Absürd Tiyatro" diye etiketlendiğinde bu iki tiyatro yazarından ne kadar uzaksa, daha sonra Yeni Roman diye adlandırılan *Minuit* yazarlarından Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras'dan da o kadar uzaktı.

Nerden geliyordu Samuel Beckett'i tekil kılan? Neydi 20. yüzyıl yazın dünyasına getirdiği yenilik?

19. yüzyılın Rus, İngiliz, Fransız romanının büyük mirasını devralan 20. yüzyılın Batılı yazarlarının bu mirasın hakkını verdiklerini ileri sürmek, kanımca yanlış olmaz. Bunu söylerken, özellikle Proust'u, Kafka'yı, Joyce'u, Céline'i, Woolf'u, Faulkner'i, Musil'i düşünüyorum. Bu romancıların geliştirdikleri teknikler, dünyaya bakış açıları, gerçeklikleri algılayışları öylesine birbirinden farklı yollar açtı ki, ister istemez gerçeklik, algılama, ruhbilim, toplumbilim sorgulanmaya başlandı: Bir sanat yapısı, ne ölçüde gerçekliği yansıtabilir? Bir sanat yapısının yansıttığı gerçek, her şeyden önce kendi gerçeği olmasın?

Öylesine bir sorgulama ki, özellikle romanın, o güne değin varolan düşünce temeli ve boyutu, gerçekliğini, hattâ önemini yitirir gibi oldu. Yazı, düşünce değil, üslûptur diyordu, sokak dilinden yepyeni bir üslûp, yepyeni bir roman dili yaratan Fransız romancı Céline. (*Gecenin Sonuna Yolculuk*'u okuyunuz.) Düşünce herkeste var, diye ekliyordu. Ama üslûp, o, pek az yazarda var. Her şeyi gibi, bu görüşünde de aşırılığa kapılmış olabilir Céline, ama şu gerçeği de kabul etmek zorundayız: Bir üslûp yaratmak bir düşünce üretmekten binlerce kez daha zor, bir o kadar da enderdir. Kaldı ki, üslûpsuz bir düşüncenin, politika dışında, nasıl oluştuğu konusunda, gerçekten bir fikrim yok. Beckett'de de, Céline'in dile getirdiği anlamda bir düşünce yoktur. Hattâ Céline'deki kadar bile bir düşünce yoktur. Şu farkla ki, düşünce, bir düşünce olarak değil, bir imge olarak yer alır Beckett'in roman ve oyunlarında. Beckett'de yaşanmış / yaşanmakta / yaşanabilecek / yaşanması bir yaşam yoktur: Anlatılacak, "kayda değer" hiçbir şey yoktur. Yalnızca olanaksızlıklar vardır. Yaşamın ve yazmanın olanaksızlıkları.

Her gece dua eder gibi yazan Kafka da, yazmayı bir olanaksızlık olarak görür. Onun için de yaşamın karşısında kaleminden çıkan zavallı sözcüklerin hiçbir ağırlığı yoktur. Beckett, bu nok-

tada, eğer deyiş yerindeyse, Kafka'yı "sollar": Yaşamın bir anlamı olmadığı için olanaksız değildir yazmak, dil ile gerçeklik hiçbir zaman örtüşmediği için olanaksızdır. Bu nedenledir ki, Kafka'dan farklı olarak, tüm öyküleri, romanları, oyunları paradokslarla örülüdür. Kafka, en olmayacak olayı gerçekmiş gibi "anlatır." Beckett ise, en sıradan günlük bir olayı anlatırken "anlatmaz". *Molloy* şöyle biter: "Geceyarısı. Yağmur camları kırbaçlıyor. Geceyarısı değildi. Yağmur yağmıyordu." Valéry, hiçbir zaman "Markiz saat beşte evden çıktı" cümlesiyle başlayan bir roman yazmayacağını söylemişti. Alışlagelene, klişeye karşı bir tepkiydi bu. Oysa, Beckett bir öyküsüne ya da romanına, "Markiz" hariç böylesi bir cümleyle başlayabilir, ardından, "Saat beş değildi. Evden çıkan da olmadı." diye devam edebilir, böylece okur, *Molloy* örneğinde olduğu gibi, hem yağmur imgesiyle tanışır, hem de okuduğu metnin, bir metin, yalnızca bir metin olduğunu algıladı. Yağmurun yağmasıyla yağmaması arasında, söz konusu bir öykü, bir roman olduğunda, hiçbir ayırım yoktur. Çünkü okur ıslanmaz.

Resim sanatının tek bir konusu vardır, o da resimdir. Bu gerçek bin kez dile getirilmiştir. Resmin gerçeği, tabloda yer alan, manzarada, çıplakta, *nature-morte*'de değil, resmin kendisinde, yani resmin dilindedir ve resmi, ancak bu dili bilen biri okuyabilir, diğerleri yalnızca bakarlar. Romanda da durum farksızdır: Metni oluşturan öğeler, öz ve biçimdir dense de, öz ve biçim diye iki ayrı kavramın varolmadığını tüm yaratıcı yazarlar bilir. 1950'lerin, "Öz mü biçimi doğurur, biçim mi özü?" türü tartışmalarının bir yararını gören olmamıştır. Çünkü biçimden önce öz, özden önce biçim yoktur. Yalnızca dil vardır. Özü de, biçimi de, konuyu da, anlatılanı da, anlatanı da kapsayan, onların tümüyle özdeşleşen dil. Bu konuda hiçbir çağdaşı Beckett kadar ileri gitmemiştir. Tüm yapıtını dil üzerine kurmuş ustası James

Joyce'dan farklı olarak Beckett, bu dilsel yapının içine insanoğlunun varoluşunun öyküsünü sokmayı başarmıştır ki, bu varoluşsal sorun Joyce'u hiçbir zaman ilgilendirmemiştir. Unutmamak gerek, Beckett'in yazın alanına çıktığı yıllar, Fransa'da varoluşçuluğun gerek felsefe, gerek yazın alanında kendini gösterdiği yıllardır. Beckett'in öykü ve romanlarında yarattığı dünya, Sartre'ın *Bulantı*'sından, Camus'nün *Yabancı*'sından pek uzakta değildir. Beckett'in tüm kişileri birer yabancıdır. Romanlarının, öykülerinin, oyunlarının tüm kişileri yaşamın eksik, tutunamayan kişileridir. Ama ne Sartre, ne Camus, ne de o dönemin varoluşçu yazarlarından herhangi biri, insanoğlunun yazgısını Beckett kadar irdelemiş, doğumla ölümü, varlıkla hiçliği, zamanla zamansızlığı, kısacası, adına yaşam dediğimiz ölüme uzanan bu engebeli yolu, onun kadar gerçekçi bir biçimde dile getirememişlerdir.

Geleneksel romanı böylesi dışlayan günlük yaşamın şurda ya da burda, belli bir zaman dilimi içindeki olaylarını değil, hiçi, hiçliği dile getiren ve bunu hiçbir felsefî söyleme başvurmadan gerçekleştiren Beckett, *Godot*'dan itibaren, yapıtlarının hemen hemen tümünü yabancı olduğu bir dilde, Fransızca olarak yazmıştır. Bir yazar için, Shakespeare'in diline sırt dönüp bir yabancı dili seçmenin açıklanabilir bir yanı yok gibi görünür. Oysa Beckett, yalnız yaşamak için seçtiği bir ülkenin dilini kullanmak için değil, anadili gibi zengin değil (yabancı olduğu için iki kez yoksul), bir dil olduğu için Fransızca'yı seçmiş olmalı. Onun sanatının zengin, renkli, sıfatlarla, deyişlerle göz kamaştıran bir dile, bir retoriğe gereksinimi yoktu. Tam tersine, sonradan öğrenilmiş (dolayısıyla, ister istemez, doğaçlama olanağını ve yazma kolaylığını en aza indiren) bir dilin getirdiği sınırlamalara gereksinimi vardı. Akıcı bir üslûp değil, zorlayıcı, ıkına ıkına ortaya çıkabilmiş bir üslûp gerekiyordu ona. Kısa, çoğu kez iki-üç, hattâ, tek sözcükten oluşan tümceler; sürekli geri dönüşler, sü-

rekli yinelemeler, sürekli düzeltmeler, sürekli kesik bir soluğun ritmini, duraksamalarını duyumsatan tümceler.

Fransızca, nasıl diyeyim, sanki Matisse'in sol eliyle resim yapması gibi bir şeydi Beckett için.

"Umuda (hiçbir) borcu olmayanlardandı" Beckett. Tam tersine tüm yapıtı, roman ya da oyun, umutsuzluğa adanmış gibidir. Ama umut gibi umutsuzluğu da bir sığınak olarak görür. Açıkçası, ne umut, ne umutsuzluk; ne varlık ne de yokluk vardır. Yalnızca yaşam vardır. Nerde ve ne zaman? Estragon ile Vladimir, tek bir ağacın olduğu bir kır yolunda Godot'yu beklerler. Beklerken zamanın geçmesi için aralarında konuşurlar. Godot'yu beklerken Lucky ve Puzzo gelir. Godot hiçbir zaman gelmeyecektir. Bunu bile bile beklerler. Godot gelecekmiş ve onları kurtaracakmış (?) gibi beklerler.

Başta *Godot*, Beckett'in tüm yapıtlarını simgelerle açıklayanların sayısı hiç de az değildir. Beckett, bunu öngörmüşçesine *Watt* adlı romanının son cümlesinde şöyle der: "Bunlarda simge görenlerin canı cehenneme."

Godot, gelmeyecek olan Tanrı ya da Devrim değildir. Gelmediğine, sahnede görmediğimize göre, zaten varlığından söz edilemez. Ancak, bekleme olgusundan söz edilebilir. Ama Beckett, kendini kurtarıcı bir yazar olarak görmez. Yazdıklarının simgesel bir anlamı olmadığı gibi, okura, seyirciye vermek istediği bir mesaj da yoktur. Sözcüklerin tutsak aldığı bir yazardır o. Tüm yaşamı boyunca bu tutsaklığı dile getirdi.

Nisan 2006

Kafka Güneşi

Her genç yazarın keşfettiği, etkilendiği, yapıtıyla diyalog kurduğu yazarlar vardır. Bunlar, zaman içinde önemini yitirirler. Öylesine ki genç yazar orta yaşlarına geldiğinde, bu yazarlarda ne bulduğunu şaşırarak sorar kendine. Gençlik yazarları içinde kimileri de vardır ki tüm yaşamı boyunca eşlik eder ona. Her okuyuşunda, onlarda yeni bir şeyler bulur; o güne değin bunları nasıl ayırımsayamadığına şaşar. Bu, okurla yazar arasındaki ilişkinin bir hayli ötesinde bir ilişkidir. Tek taraflı da olsa bir hısım akraba ilişkisidir.

Eline kalemi aldığım çok genç yaşlardan bu yana, yerli yabancı pek çok şairle, yazarla bu tür ilişkim oldu. Dünyamı zenginleştiren, bana yazmayı da, okumayı da, düşünmeyi de öğreten ilişkiler. Yalnız, nasıl yazar olunur sorusunun değil, nasıl insan olunur sorusunun da yanıtını bulduğum yapıtların yazarları.

Çağdaşlarımdan Sait Faik'ten, Nâzım Hikmet'ten, Melih Cevdet'ten, Oktay Rifat'tan söz ediyorum.

Yabancıları saymaya kalkmayayım ya da yalnızca birkaçını sayayım: Rabelais, Marquis de Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Breton, Sartre, Artaud, Beckett, Kafka...

Gördüğünüz gibi hiçbir filozof adını anmadım.

Okumadığım ya da unuttuğum için değil, onların (varsa) üzerimdeki etkilerini yeterince özümleyemediğimi düşündüğüm için. Örneğin, hemen hemen tüm yapıtını okuduğum Sartre'dan, yirmili, hatta otuzlu yaşlarımda neler öğrendiğimi, onun hangi yönlerine öykündüğümü çok iyi anımsıyorum. O yıllarda "Ya

Sartre gibi olurum ya hiçbir şey” dediğimi de. Bu derin etkiyi bugün açıklamakta güçlük çekiyorum. Dönemin koşulları, deyip geçiyorum. Bir de özrüm var: Yeryüzünün dört bir yanındaki gençleri, politikacıları, yazarları, düşünürleri etkilemiş biriydi o. Ama Kafka öyle değil. O her zaman koşulsuz yazarım oldu. On-
dan, düşünmeyi, politikayı, yazarın sorumluluğunu, toplum bi-
rey ilişkilerini öğrenmedim. Düş gücünün sınırsızlığını, düşün
içindeki gerçeği, gerçeğin içindeki düşü, nasıl yazılacağını, nasıl
yazılmayacağını, yapının önünde silinmeyi de.

Kafka’nın Türkçe’deki ilk kitapları, 1950’lerin ortalarında yayımlanan *Milena’ya Mektuplar* ve onu izleyen *Değişim*’di.

Kafka’yı tanımadan okunmuş *Milena’ya Mektuplar*’ın pek bir anlamı yoktur. Ama *Değişim* ve *Akademide Rapor* bu iki öykü, kendilerine yeni yollar, yeni açılımlar arayan biz genç Türk yazarlarının hemen ilgisini çekti.

Ben de onlardan biriydim.

Daha önce Sartre’ın *Bulantı*’sı ile *Duvar*’ını ve tabii o küçük ama yankıları büyük *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır* konulu konferans metnini; Camus’nün *Yabancı*’sını *Veba*’sını okumuş olduğumuz için, bir ölçüde de olsa Kafka okumasına hazırдық.

İlginçtir, Tünel’deki Kohen Kızkardeşler Kitabevi’nin satılmayan kitaplarını attığı asmakatta, Michaux’nun, Perse’in, Tzara’nın kitaplarını bulduğum gibi, Kafka’nın Fransızcalarını da buldum.

Ceza Kolonisi ile *Çin Seddi*, ilk okuduğum öykü kitapları oldu.

Beni Kafka’da ilk çarpan, o, süssüz püssüz, yalın, handiyse doğal, kendiliğinden anlatımı olmuştu. Metni sıfatlardan, benzetmelerden arındırmak, yapıtı ekleyerek değil, eksilterek oluşturmak.

Joyce’da, Proust’ta, Céline’de, Beckett’ta, Breton’da, göze batarcasına gördüğümüz “çalışılmış” üslûptan eser yoktu onun öykülerinde. Olağanüstü olayları, olağan, sıradan bir duruma indirgiyordu Kafka’nın bu sanki olmayan üslûbu.

Kendi sesini bulmaya çalışan, üslûp temrini yapan genç yazarın, bundan alacağı dersler olmalıydı.

Gerçekçilik ve toplumculuk, dolayısıyla toplumcu gerçekçilik tartışmalarının Batı'da da yurdumuzda da ateşli tartışmalara, hatta suçlamalara sahne olduğu o günlerde, Kafka'nın kendine özgü gerçekliğine sert eleştiriler yöneltiliyordu, dört bir yandan.

Faşistliğinden tutun, Siyonizmine, "mukaddesatçılığına" uzanan, akla gelebilecek tüm suçlamaların odağındaydı Kafka.

Marksçı filozof Lukacs, onu, çöken bir dünyanın umutsuzluk peygamberi olarak görüyor, Aragon'un *Lettres Françaises*'i, "Kafka'yı yakmalı mı?" sorusunu yöneltiyordu yazarlara. Öte yandan, 2. Dünya Savaşı gibi büyük bir yıkımın izlerini hâlâ yaşayan ve gerçek umudu nerde bulabileceğini kendi kendilerine soran aydınlar ise, Kafka'nın yapıtında kendilerini görür gibi oluyorlardı.

1956-58 yılları arasında yazdığım ilk kitabım *Kaçkınlar*'da, Kafka okumalarının etkisi pek görülmez. Daha doğrusu, varoluşsal sorunlara Kafka'nın penceresinden bakmamışımdır bu gençlik yapıtında. Paris'te yazmaya başladığım, ikinci kitabım *Bozgun*'un bazı parçalarında belirir Kafka'nın etkisi.

Kuşkusuz, bir yazarın etkisinde kalmak onun gibi yazmak değildir; onun ışığında yazmaktır. Sözcükleri yanyana getirirken onun soluğunu duymaktır.

Her okurun bir Kafka'sı olduğunu biliyorum. Tüm büyük yazarlar için olduğu gibi. Çünkü onların hiçbir okuru, onlarla özdeşleşmeye kalkmaz. (Küçümen yazarlarda ise tam tersi: onlar kendilerini okurla özdeşleştirirler. Çok satmanın anahtarı!)

Söylemem bile gereksiz, hiçbir zaman böylesi bir özdeşleşmeyi düşlemedim. Ama itiraf edeyim ki yapıtıyla arama bir "mesafe" koymak gibi bir tasam da olmadı. Yıllar geçtikçe, onun yapıtı (*Dâvâ, Şato, Amerika, Ceza Kolonisi, Taşrada Düğün Hazırlıkları...*)

özellikle Günlüğü ve mektuplarıyla içli dışlı bir ilişkim oldu. Brod'u, burada, yeryüzünün tüm Kafkaseverleri adına saygıyla anıyorum (Türk okuruna Kafka'yı okuma olanağını veren Kâmuran Şipal'i de). Brod, kendisine yok edilme/ mek üzere teslim edilen, 20. yüzyılın bu en değerli elyazmalarını günümüze taşıdığı ve okunur kıldığı için.

(Diyorum ki, *Brod olmasaydı Kafka olmazdı*. Tersî geçerli değil, Kafka olmasaydı Brod zaten yoktu.)

Bu saygı duruşundan sonra, hemen belirtiyim ki, Kafka'nın tüm yapıtını bizlere sunan, bunu yaparken, bitmemiş üç romana bir biçim veren, Günlüğünü, mektuplarını sayısız kez okuyan bu yakın dostunun Kafka yorumlarına hemen hiçbir zaman katılmadım.

Kafka, Günlüğünde, mektuplarında, bu kitapta* okuyacağınız aforizmalarında hiç kuşkusuz, teolojinin alanına giriyor. Ama bu onun, ne hasidik bir Yahudi mistiği olduğunu, ne de Tanrı kavramının sözcüsü olduğunu gösterir.

Evet, Kutsal Kitabı sık sık okuyordu, Talmud'u da. Büyük varoluşçu filozof Kierkegaard'ı da. Onun yaşamıyla kendi yaşamı arasında yakınlıklar buluyordu (ki vardı bu yakınlıklar). Kierkegaard'ın 20. yüzyılda varoluşçu olarak nitelenecek felsefesi de ilgilendiriyordu Kafka'yı, kendisinininkine benzeyen "aşkları/nişanlılıkları da."

Ama Protestan Kierkegaard'ın dinsel araştırmaları, pek de inançlı diyemeyeceğimiz Kafka için ne ifade ediyordu?

Yalnız Brod değil, başka Kafka yorumcuları da onun yapıtına, Kierkegaard, Pascal örneklerine de başvurarak dinsel/manevi bir anlam yüklemeye çalışmışlardır. Başta Brod ve Kafka'nın yapıtını ilk kez Fransızcaya çevirip tanıtan Alexandre Vialatte olmak üzere.

* F. Kafka, *Aforizmalar*, çev. Osman Çakmakçı, İş Bankası Yayları, 2010.

Vialatte, Kafka üzerine yazdığı denemelerini *Mon Kafka / Benim Kafka'm* başlığıyla kitaplaştırmıştır. Bu, yukarıda da belirttiğim gibi herkesin bir Kafka'sı olduğu anlamına gelir. *Benim Kafka'ma* gelince, ne Max Brod'unkine ne de Fransızca çevirmeninkine uyuyor. Beckett hariç, umutsuzluğun tüm yapıtına egemen olduğu bir başka yazar tanımıyorum. *Dâvâ*'da, tüm çabalarına karşın suçsuzluğunu kanıtlayamayan, hatta suçunun ne olduğunu bile öğrenemeyen Joseph K. sonunda "bir köpek gibi" boğazlanırken bir ışık görür; evet, ama kurtuluş muştusu veren bir ışık değildir bu. Daha çok, bir insanoğlunun boğazlanışını görüp ses etmeyen bir başka insanoğluna ait ışıktır.

Kafka, sürekli olarak *kurtuluş* kavramını düşünmüştür. Ne var ki bu konuda ne bir umut vermiş, ne de kurtuluşun olası olduğunu ileri sürmüştür.

Romanlarının, öykülerinin kişileri kurtulmaya çalışırlar ve bunu hiçbir zaman gerçekleştiremezler.

Yasa varoldukça kurtuluş da yoktur. Yasayı koyan erk (Tanrı, Hükümdar ya da Devlet) her zaman özgür, kendi yazgısını kendisi çecek bireyler değil, boyun eğecek ve kendisinden istenilenleri yerine getirecek uyruklar (teba) ister.

Kafka, bireyin, hatta insanlığın kurtuluşunu Tanrı'nın varlığına mı bağlıyordu?

Bu, Tanrı inancı taşımayan adamın, Tanrı'nın varlığı ve yokluğu üzerinde (tıpkı *Yasa* üzerinde olduğu gibi) durduğunu biliyoruz. Kafka, kendini aldatmadan inanacağı bir Tanrı arayışı içindeydi denebilir. Kurtuluşu, kendisine çok yakın iki filozof gibi (Pascal ve Kierkegaard; dilerseniz bunlara Dostoyevski'yi de ekleyelim) Tanrı'nın varlığında görmüş olabilir. Ama bu düşüncelerini, arayışlarını, birçoklarının ileri sürdüğü gibi, kimi simgelerle, yapıtlarında dile getirmiş olması (örneğin, Vialatte'ın ileri sürdüğü gibi *Şato*'da insanlık ile Yahudi kutsallığı arasındaki bir ilişkinin

simgesini kurmuş olması) kanımca, bir saptırmadan başka bir şey değildir.

Benim Kafka'm, yaşamın onulmaz biçimdeki saçmalığını, insanoğlunun hiçliğini, çaresizliğini, kendine özgü, öncesi ve sonrası olmayan bir yapıta dönüştürürken, bunu günlük gerçekliğe hiçbir gönderide bulunmadan gerçekleştirirken, kurgulanmış gerçeğin, gerçeklikten daha gerçek olduğunu gösterir. Tanrı'nın gölgesi, zaman zaman yazılarına düşer gibi olur. Ama bu kimin Tanrı'sıdır? Yahudilerin Tanrı'sı mı, Katolik Pascal'ın Tanrı'sı mı, Protestan Kierkegaard'inki mi? Yoksa hiçbiri mi? Varolmayan bir Tanrı! Niçin olmasın?

Kafka'nın yapıtında bir Tanrı düşüncesinden söz edilebilirse bu ancak, varolmayan bir Tanrı'dır: *Negatif teoloji*.

Roman ve öykülerinde, 1900'lerin başlarından 1920'lerin ortalarına değin, içinde yaşadığı toplumla, ait olduğu Prag'daki Yahudi azınlığıyla, dünyayı alt üst eden 1. Dünya Savaşı'yla ilgili göndermelerle karşılaşmayız. O, içinde yaşadığı dönemin, o dönemin olaylarının değil, gelmiş geçmiş tüm zamanların yarattığı toplumsal mekanizmaların yarattığı yalnızlığı, anlamsızlığı betimlemiştir. Kuşkusuz, karanlık bir tablodur bu. Bu karanlık tabloyu aydınlatan ise Kafka Güneşi'dir. Gecenin en yoğun ânında doğan, karanlığın tüm gizlerini açığa vuran ışıyla, bizlere, insanlara yalansız bir dünya göstermeye çalışan, bunu handiyse özür dilercesine mırıldanarak gerçekleştiren, son aşamada da pişman olup tüm yazdıklarının yakulmasını (bunu hiçbir zaman yerine getirmeyecek bir dostundan istemiş olsa da) isteyen, hiçlikten sahici bir dünya yaratan bir insan.

Eğer Kafka'nın yapıtında manevi değerler ve umut aranıyorsa, burada aranmalı.

Ekim 2009

Bir Öncü

1936 yılında, ilk kitabı, Semaver yayınlandığında o günlerin yazın dünyasında nasıl bir etki yaratmıştı?

Bilmiyorum.

Bildiğim, Sait Faik imzalı bu ilk kitapla Türk öykücülüğünün yeni bir yola girmiş olduğudur.

Şaşılacak bir olgu: *Semaver*'i izleyen on beş yılda, *Sarmış* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948) ve *Mahalle Kahvesi* (1950) kitaplarıyla, Sait Faik'in açtığı bu yolda ilerleyen hiçbir yazarla karşılaşmayız.

Oysa, kenarda, köşede kalmış bir yazar değildir Sait Faik. Tam tersine, andığım bu kitaplarıyla, Türk öykücülüğünün "yaşayan" iki ustasından biri olarak anılmaktadır. (Diğeri Sabahattin Ali.) Ama o, kendinden önceki kuşağın yazarları gibi (Yakup Kadri'ler, Halide Edip'ler, hattâ Peyami Safa ve Refik Halid'ler) bir edebiyatçı statüsüne sahip değildir. Hiçbir zaman da olmayacaktır. Çünkü hiçbir zaman bir "statü" sahibi olmak istememiştir. Hiçbir zaman bir kartviziti olmamıştır. Bugünkü o iğrenç deyişle, Sait Faik, hiçbir zaman bir "marka" olmamıştır.

O, Tanrı'ya şükür, kitle iletişim araçlarının bugünkü iktidarlarını görmeden ölmüştü. Ama Sait Faik'i, yazar statüsüne sahip olmaktan koruyan, kanımca, yazdıklarından çok yazmadıklarıydı. Ülkeyi kurtaracak önerileri yoktu Sait Faik'in. Hiçbir ideolojinin insanı değildi. Hiçbir partinin üyesi değildi. Kuşkusuz, sol bir *ahlâk*ı vardı. Ezilenden, sömürülenden; emeğiyle geçinen, daha

doğrusu, geçinemeyenlerden; çaresizlerden, yarınları olmayanlardan yanaydı. İçinde yaşadığı düzene, yazdıklarıyla başkaldırıyordu. Kalemını onlar için kullanıyordu. Bunu da, çağdaşı birçok yazar gibi şematik bir gerçekçiliğin kuruluşuna, hattâ tuzağına düşmeden yapıyordu. Sanat, hangi türü olursa olsun, bu konuda az buçuk kafa yoran herkes bilir ki, karşıtlıklardan, çelişkilerden doğar. Yaşamın çelişkileri, zıtlıkları, anlaşılmazlıklarından başka bir şey değildir bu. Sait Faik'in, yaşamın içinden gelen ve yalnızca yaşamı dile getiren öyküleri, bu nedenle, kuramlardan da, kavramlardan da uzak durmuştur.

Özelde kendi öz çelişkilerini, genelde bireyin toplumla olan çatışmasını dile getirdiği öykülerde (belki tüm öykülerinde demem gerekiyor), kuramsal, kavramsal hiçbir alt ya da üst yapı yoktur. Sanırım, bu nedenle, o dönemin iki önemli öykücüsü olarak, adı, Sabahattin Ali'yle birlikte anıldığında rahatsız olmasının nedeni budur. Sabahattin Ali'nin öykülerini, romanlarını küçümsediği için değil; yazdıkları, yazın anlayışları birbirinden çok farklı olduğu için. Sait Faik yazdıklarının, yazınımıza getirdiği yeniliklerin son derece bilincindedir. Onun öykülerinin kendinden öncekilerle hiçbir ilişkisi yoktur. Başka bir yazının, başka bir öykü anlayışının peşindedir. Öykü anlayışı mı, dedim; eksik kaldı, ekleyeyim: insan anlayışının. Çünkü Sait Faik'in tüm öykülerinin odak noktasında yalnızca insan vardır; sıradan insanlar: balıkçılar, çöpçüler, berberler, kasaplar, sütçüler, yoksullar, yoksunlar, kursağına günlerce lokma ekmek girmemişler, yaşamın sillesini yemişler, aç olup tok doyuranlar ve gidecek bir yerleri olmayanlar... Ama aynı zamanda da, bir birey olarak kendisi. Kendi yalnızlığı, kendi tedirginliği, kendi eğilimleri, kendi yaşamı ve ölümü.

Yazarın, öykülerinin odak noktasındaki bu insanlarla özdeşleştiğini ileri sürecek değilim. Ama yaşarken, yazarken, uyurken, düşürürken onların soluğunu, ensesinde değil, içinde, kişiliğinin en

derin noktasında duyduğu kesin. Çünkü onları yazarken kendini de yazıyordu. Kendisi: bu dünyaya, denize, gökyüzüne, ağaçlara, bitkilere, sebzelere, hayvanlara, insanlara bakan, gördüklerini algılamaya, yerli yerine oturtmaya çalışan, sonra, bu bozuk düzene isyan bayrağını çeken, elinden yalnızca yazmak gelen biri.

Başka türlü yazar olunamayacağını (hiç değilse kendisi için), kalem eline ilk aldığı yıllarda anlamış olmalı. Toplumsal eşitsizliklerin, haksızlıkların, bireysel ilişkileri nasıl yozlaştırdığını; nasıl bir çıkar dünyası içinde, nasıl bencil, insanın özüne aykırı bir yaşamın oluştuğunu, günümüzden tam yetmiş yıl önce görmüştü. Bu yaşama biçimine, bu bozuk düzene, bu yalnızca sömürü ve yalan üzerine kurulu düzene: bu, bir insanın bir insanı sevmesini bile engelleyen düzene; insan için değil, insana karşı düzene başkaldırmadan, nasıl yazar olunabilirdi ki? (Sorunun yanıtını, tüm öykülerinde satır aralarında değil, satır satır bulabilirsiniz.)

Başkaldırmak bir edimdir. Ama yalnızca bir sanatçı edimi değil. Sanatçının başkaldırısı, yapıtında kendini ortaya koyduğunda bir anlam kazanır. (Tıpkı devrim gibi: Sanatçının devrimciliği, sanatında gerçekleştirdiği devrimdir, siyasal devrimin sözcülüğüne soyunmak ve onun şarkısını söylemek değil.) Ekleme gerekli mi, bir yazar için edim, sözde değil, sözcüklerde; yapıtın kendisindedir. Bu açıdan baktığımızda, Sait Faik yapıtının, ilk öyküsünden son öyküsüne bir başkaldırının ürünü olduğunu görürüz. İçinde yaşadığı toplumun değerlerine başkaldırırken, kendine değin olan öykü anlayışına da başkaldırır. Bağırıp çağırarak, bildirgeler yayımlayarak, yanına yandaşlar çekerek değil, yalnızca, öyküler yazarak, daha önce önü ve ardı olmayan, kendi açtığı yolda, tek başına sözcüklerle, imgelerle, insanlarla boğuşarak. Yalnızca öykü yazarak. Onları açıklamadan, aptalca eleştirilere, dokundurmalara, önerilere yanıt vermeden. Yapıtının kendi kendine yettiğine, yeteceğine, yetmesi gerektiğine inanarak.

Kentli bir yazar ve Sait Faik'le karşılaştırıldığında entelektüel kişiliği asır basan Sabahattin Ali bile, o dönemde, konularını daha çok taşradan seçer. Çok geçmeden, bu toplumcu gerçekçi çizgi, köy yazınına dönüşecektir. Romanı, öyküleri, tiyatrosu ve sinemasıyla. Bu köy / kasaba yazınının egemen olduğu dönemde, Sait Faik "*kozmpolit İstanbul öyküleri*" yazarıdır. Onun öykülerinde, Türk, Arnavut, Kürt, Çerkez, Ermeni, Rum, Yahudi, Çingene, Levanten, İstanbul'u (o dönemde) İstanbul yapan tüm insan çeşitliliği, sözcüğü neden saklayayım, *zenginliği* vardır.* İstanbul'un bu kozmpolit insan mozağını, ne Ayasofya'nın, ne Kariye'nin mozaiklerinde bulabilirsiniz; hattâ, ne de Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'sinde. Bu mozaik, yalnızca Sait Faik'in yapıtında vardır. Çünkü o, birçoklarının sandığı ve yazdığı gibi bir "düş dünyası"ndan değil, yaşamın içinden gelen bir yazardır. Orada, adına yaşam dediğimiz çöplükte doğup gelişen, filizlenen, çiçek ve meyve veren yaşamın yazarı. Düş dünyası dedikleri, yaşamın içindeki düş dünyasıdır.

Türk yazını, "*yaşamın içindeki düşle, düşün içindeki yaşamla*" ilk kez, Sait Faik'in öykülerinde tanıştı. Onun, daha ilk öykülerinde ortaya çıkan, son kitabı *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'la en üst noktasına ulaşan bu iç içe geçmiş "gerçek/ düş", yayımlandığı günlerde bazı eleştirmenlerin ileri sürdüğü gibi gerçeküstücülerin, düş kavramıyla, bunun ele alınışı, işlenişi ve simgelere dönüşümüyle pek az benzerlik gösterir.

Abidin Dino, sevgili dostu Sait Faik'in seçme öykülerinin Fransızca çevirisine yazdığı önsözde, onun Stendhal'e hayran olduğunu, Maupassant'ı, Melville'i, Conrad'ı, London ve Çehov'u; Türk yazarlarından da Esendal'ı, Osman Cemal'i, F. Celâleddin'i sevdiğini, ama bu yazarlardan hiçbirinin Sait Faik'te bir iz bırakmadıklarını söyler.

* Ne mutlu Sait'e ki, İstanbul'da 6-7 Eylül vahşetini yaşamamıştır.

Ölümünden önceki son söyleşilerden birinde (belki de sonuncusunda) sevdiği yazarların arasında, o yıllarda Türkiye’de pek az tanınan, Kafka’nın da adını verdikten sonra ekliyordu: “... onun gibi yazmasam da.”

Sait Faik, toplumsal da bireyseli de göz ardı etmeden, etik ile estetiği potasında erittiği yepyeni bir öykü dünyası kurmuş, böylece, biz, kendisinden sonra gelen genç yazarlara da yol açmıştı. Birçok kez, Dostoyevski’nin, “Hepimiz Gogol’ün *Palto*’sundan geliyoruz” demesi gibi, bizler de (1950 kuşağı denilen öykücüler, ama aynı zamanda Vüsat O. Bener’ler, Yusuf Atılgan’lar, Bilge Karasu’lar, Nezihe Meriç’ler de) Sait Faik’ten geliyoruz, diye yazdım.

Türk okuru, bireyle, bireyin tüm çelişkileri, tüm saplantıları, tutkuları, günahları, eti, kemiği, sınırları, düşleriyle; toplumla olan çatışmalarıyla; doğa ile olan ilişkileriyle, kısacası, bireyin umutları ve umutsuzlukları; yücelişi ve alçalışlarıyla, aşkları, kinleri ve nefretiyle, gerçek anlamda ilk kez onun öykülerinde karşılaştı. Sait Faik’in yaşamında da, yazarlık serüveninde “*intellectualisme*”in yeri yoktur. O, filozofların, tarihçilerin, toplumbilimcilerin, ruhbilimcilerin, yukarda da söylediğim gibi, kuram ve kavramlarının yazarı değildir. Daha doğrusu, onun yazarlığını besleyen kaynaklar bunlar değildir. (Entelektüel sözcüğü, herhalde, ona küfür gibi gelirdi.) O, aralarında yaşadığı, yaşamlarını alınlarnın teriyle kazanan insanlara sonsuz bir saygı duyuyordu. Onun yaşamundaki en büyük iki sorunundan biri iletişimsizliktir. (Belki bu nederle sevmiştiki Kafka’yı.) İkincisi yalnızlık. O, yüzlere, binlere, tüm bir kente, tüm bir ülkeye, hattâ tüm dünyaya karşı duyulan yalnızlık. Kuşkusuz, iletişimsizlik ve yalnızlık birbirinin kaçınılmaz eşleridir. Her ikisinin de tek bir panzehiri vardır: yazmak.

Bu, insanca yaşanan bir dünya düşünün, aşkın, var olmayan, belki hiçbir zaman var olmayacak bir ahlâkın peşinde koşan yazar,

yaşamı, gerçek ve düşlerindeki yaşamı bir bütün olarak kucaklamak istiyordu. Yazdıkları bunun kanıtıdır.

Yaşamının son yıllarında, sanki önemi Türk öykücülüğüne getirdiği yenilikler, biraz olsun anlaşılır gibi olmuştu.

Amerika'daki Mark Twain Derneğine onur üyesi olarak seçilmesi, Türk basınında bir Nobel ödülü gibi yankı bulmuştu. Bu havanın etkisiyle, son romanı *Kayıp Aramıyor*, Hürriyet'te tefrika edilmeye başlamıştı. İlk kez, modern bir Türk yazarının yapıtı büyük bir gazetede yayımlanıyordu. "Tefrika roman" okurları, Esat Mahmut, Refik Halid, Kerime Nadir "karileri", Hürriyet'te yayımlanan *Kayıp Aramıyor*'dan ne anladılar, bilemiyoruz. Ama bildiğim iki şey var: Böylece, annesi, Sait Faik'in gerçekten bir yazar olduğuna inandı, ikincisi de, Sait Faik, yazarlık yaşamında, ilk ve son kez doğru dürüst bir telif hakkı aldı.

20. yüzyıl modernizminin büyük yaratıcılarından biri, Picasso, "Resmi değiştirmek, insanı değiştirmektir" diyordu.

Kendini, bir yazar olarak değil de, alçakgönüllü bir yazıcı olarak gören Sait Faik de, Picasso'nun bu sözünden habersiz de olsa, aynı şeye inanıyordu: Yazıyı değiştirmek, insanı değiştirmektir. Bu bir düş olsa bile –

Aralık 2002

Alemdağda Var Bir Yılan 51 Yıl Önce

Eleştirmenlerimizin, edebiyat tarihçilerimizin dikkatinden kaçan bir olguya değinerek başlamak istiyorum, Sait Faik için kaleme aldığım bu iki-üç cümleye: Edebiyatımızda *Garip*'ten sonraki gerçek köklü yenilik, şiirden önce öykü dalında gerçekleşmiştir. Öykü, sanattan sayılmadığı için olsa gerek (Sait Faik, kendisini bir "yazıcı" olarak nitelemiyor muydu?) hiç kimse, öykü yazarlarının yeni yönelişlerini, dilde, üslûpta, dünyayı algılamada, öncekiler ile sonrakiler arasındaki aynının üzerinde durmamıştır. Tek tek yazarlar üzerinde yazılmış, ama bunları kendilerinden önceki yazarlardan ayıran nitelikler inceleme konusu yapılmamıştır (yurtiçi ve yurtdışı yüksek öğrenim kurumlarındaki tezler bu yargımın dışında). Dolayısıyla Türk şiirinde, onca üzerinde durulan *İkinci Yeni*'nin, öykünün önünde değil, ardında gittiğini de söyleyen kimse çıkmamıştır.

Eleştirmenler, yeniliklerin ancak şiirde olabileceğine inandıkları için mi yoksa, öykü sanatındaki yeniliklerin, şiir sanatındaki gibi, kendini açık seçik ortaya koyamadığı için mi?

Bilmiyorum.

Sözcükler.

Sait Faik'in sözcükleri, konuşma dilinin sözcükleridir. Belagattan iz yoktur cümlelerinde. Herkesin aynı anlamı vereceği sözcükler ve bu sözcükleri oluşturduğu cümlelerdir.

Bildiğim, Nâzım Hikmet'in, *Garip*'çilerin, 1950 sonlarında da *İkinci Yeni*'cilerin (demek ki birincisi var) şiir sanatımıza yenilik rüzgârları getirdikleri; Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Sait Faik ve Yaşar Kemal'in ise kişisel üslûpları olan önemli yazarlar oldukları...

Şiir sanatımızın yedi yüz yıllık zengin bir geçmişi olduğu; düzyazımızın (roman, öykü, tiyatro) bir buçuk yüzyıla ulaşmayan bir geçmişi olduğu; Türk şiirinin hiç kuşkusuz dünyanın sayılı şiirlerinden biri olduğu; öykü dilimizin geçirdiği evreler de göz önünde tutulursa, şiire verilen önemi yadırgamayız. Dilimizin geçirdiği evreler... dedim. Kuşkusuz bu, hem şiirler hem düzyazıyla ilgili. Ama şiirle daha az, düzyazıyla daha çok ilgili. Bizim düzyazı geleneğimiz olmadığı için, öykü, roman, deneme yazarları olarak dilimizi yeniden kurmak durumundaydık. Şairler gibi mirasçısı olduğumuz görkemli bir birikim yok bizim için. Hâтта biz, öykü, roman, deneme yazarlarının bir Yahya Kemal'i bile yok.

Sabahattin Ali'nin, Sait Faik'in, Orhan Kemal'in de yoktu. Cumhuriyet döneminin bizden önceki kuşağının bu üç önemli yazarı, kendilerince bir öykü, roman dili oluşturmaya çalıştılar. (Dil derken, Türkçeden değil, öykü, roman dilinden, üslubundan, kaygısından söz ediyorum.) Kimimiz için (örneğin Tarık Dursun, Muzaffer Buyrukçu) birbirlerinden çok farklı olmakla birlikte, Sabahattin Ali, Orhan Kemal çizgisi çekici geldi. Kimimiz için Sait Faik çizgisi.

Sanırım Sait Faik'in etkisi, benim kuşağımın yazarları üzerinde daha ağır bastı.

Bunun da çeşitli nedenleri var. Birincisi, *angagé* olmaması. Sait Faik, o günlerin moda deyişiyle, *küçük adamların* öyküsünü yazıyordu, onların arasında yaşıyor, kendini de onlardan biri olarak görmek istiyordu.

Hiç değilse, öykülerinde öyle yansıtıyordu kendisini. İkincisi, ezilenlerden, yoksullardan, çaresizlerden, yalnızlardan söz

ediyordu. Ama bunu, o günlerin moda değişimi "toplumcu gerçekçilik" adına yapmıyordu. Toplumcu gerçekçiliği başkalarına bırakmıştı. Toplumsal olanda bireyi, bireydeki toplumsalı, herhangi birine öncelik vermeden yansıtıyordu öykülerinde. Ama asıl başarısı, kanımca gerçeklikteki düşü düşteki gerçekliği "yakalayışındaydı" yalnız patronun işçiyi sömürdüğünü değil, eşit koşullardaki insanların birbirini sömürdüğünü, alçalttığını, yok ettiğini görüyor, yaşıyor ve yazıyordu. Dönemin toplumcu gerçekçi yazarlarından ki şematizm yoktu onda. Üçüncüsü, gerçekliğin tek boyutu olmadığını biliyordu. Yaşanan, tanık olunan olaylar gerçekliğin bir yüzü olabilirdi, ama yalnızca bir yüzü. Olayların ardı, günü, gecesi, uykuları, düşleri, düşlemleri vardı. İşte, öykücülüğümüze getirdiği en önemli boyut, bu düşsellik boyutuydu. Dördüncüsü, öykülerinde her birinden yansıyan, ama toplamı söz konusu olduğunda bir "ahlâk anlayışı" olarak nitelendirilebilecek "*moraliste*" yönüydü ki, kendinden önce benzeri yoktur.

Bizleri, Sait Faik'e çeken, beşinci nedenin, belki sanatla, yazı ile pek fazla bir ilgisi yoktu. Onun, bohem, yazarlığa alışmamış olması, yazarlığı bir meslek olarak görmeyişi, yazarlıktan şan, şöhret, unvan, para beklemeyişi idi. Buna o "anti-entelektüel" tavrını da eklemem gerek. Hiçbir şeyin peşinde koşmuyordu bu adam. Herkesin koştuğu yönün tersine gidiyordu. Yalnızca aşkın peşinde koşuyordu. Çaresiz aşkların peşinde koşuyordu. Kuşkusuz, entelektüel bir yazar değildi ama, dilimizdeki ilk Lautréamont çevirisi (Hünsa) ona aitti. Kendisiyle yapılan bir söyleşide sevdiği yazarlar arasında (o sıralarda henüz dünyada bugünkü gibi moda olmayan, dilimize ise hiçbir yapıtı çevrilmemiş) Kafka'yı sayıyor, ama ardından hemen ekliyordu: "... Onun gibi yazmasam da."

Yeniliği, yenilik için yapanlardan da değildi Sait Faik. Böylesi bir yenilik anlayışı ona yabancıydı. O, entelektüel bir zorunlu-

luk olarak değil, kişisel (yaşam ve yazı) bir gereklilik sonucu yarattı kendi yeniliğini. Bu yenilik, en son kitabında, "*Alemdağda Var Bir Yılan*" da şaşırtıcı, görkemli, bir biçiminde belirdi. Türk yazınına bu son öyküleriyle getirdiği yeniliğin bilincindeydi.

"*Alemdağda Var Bir Yılan*" daha önceki öykü kitaplarında olduğu gibi, hemen hemen tümü dergilerde yayımlanmış öykülerin bir araya getirilmesinden oluşmuyordu. Yazar, sanırım, bu öyküleri dergilerde yayımlayıp, okuru ve biz genç yazarları yavaş yavaş alıştırmak istememişti bu öykülerindeki yeniliğe.

Birbirinden güzel, gerçekle düşün sınırının birbirinin içine geçip yok olduğu, aşkın, çaresiz aşkın bir umutsuzluk şarkısına dönüştüğü, yalnız İstanbul'un sokaklarının, gecesinin ve sokaktaki insanların gerçek olduğu, her şeyin yalan olduğu, ama sözcüklere döküldüğünde, her şeyin gerçekten daha gerçek olduğu, bu birbirini izleyen olağanüstü öyküler kitabı, yazarın bir bütünlük gösteren, tek öykü kitabıdır. Ne yazık ki aynı zamanda bir son kitap.

Karacaoğlan Çeşitlemeleri

I./

Melih Cevdet Anday'ın *Tanıdık Dünya* (1984) adlı kitabında yer alan *Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler* bölümünde, değişik uzunlukta on iki şiir yer alır. Söz konusu Karacaoğlan şiirini, bilinmeyen bir dizesi hariç, buraya aktarıyorum:

*Kalk gidelim atım harap haneden
Kısmetimiz versin Mevlam, Yaradan*

...

Gece Eğrikol'da yatalım atım

*Atıma bineyim edeyim sökün
Sağına soluna hamayıl takın
Ağyar ırak derler Kefendiz yakın
Gece Kefendiz'de yatalım atım*

*At ile Kırım'ı aştıktan geri
Dizgini boynuna düştükten geri
Aksu'yun köprüsün geçtikten geri
Bu gece Maraş'ta yatalım atım*

*Maraş'tan ötesi uzak bir yoldur
Tatar Deresi'nde dizginin kaldır
Öğle namazını Göksun'da kıldır
Bu gece Göksun'da yatalım atım*

*İyi derler Elbistan'ın ovasın
Yaz getirir ılık ılık havasın
Koca Binboğa'da şahın yuvasın
Gece Binboğa'da yatalım atım*

*Atım Öğrek'te dokutam çulunu
Üç güzele ördüreyim yalını
Som güümüştən döktüreyim nalını
Bu gece Öğrek'te yatalım atım*

*Karac'oğlan der ki yarin yar ise
Ağyar ile muhabbeti yoğ ise
Atım sende küheylanlık var ise
Gece yar koyunda yatalım atım.*

(Yukarıya aldığım şiiri, İlhan Başgöz'ün *Karac'oğlan'*ından aldım. O da, Müjgân Cumbur'un derlemesinden almış. Melih Cevdet, birazdan sözünü edeceğim bir mektubunda, bu şiirden yedi dörtlük olarak söz ediyor. Onun yola çıktığı metinde eksik olan hangi dörtlüktü çıkaramıyorum. Konumuz, Karacaoğlan'dan çok Melih Cevdet'in şiiri olduğu için bunun pek de önemi yok.) Sanatla, yazınla az-buçuk ilgilenmiş herkes bilir ki, bir ressamın bir başka ressamın bir resminden; bir şairin bir başka şairin bir şiirinden; bir yazarın bir başka yazarın oyunundan yola çıkarak, yepyeni bir yapıt ortaya koyması, bir hayli sık karşılaşılan bir durumdur. Bu tür yapıtlar, seyirciye ya da okuyucuya, geçmişin bir yapıtıyla kurulan bağın, o sanatın çağdaş dilinde nasıl yeniden kurulduğu ve nasıl yeni bir anlama kavuştuğu konusunda düşünme olanağı verir. Zira, her yerde, her dönemde ortaya çıkan, gelenekten yararlanma, geçmişin değerlerini yinelemeden yenileme gibi, kendi içinde bir hayli karmaşık konulara, kuramsal yazılardan çok, sanat yapıtının kendisi ışık tutar.

Picasso, dönem dönem, resim tarihinin büyük ustalarının şu ya da bu yapıtlarını kendine "model" seçerdi. Örneğin, Rembrandt'ın bir resminin sayısız çeşitlemelerini yaptı. Ya da Velazquez'in, resim sanatının ana sorunsallarını içeren, *Las Meninas*'ına bir ayna daha tutmak istedi. Ama bunların içinde biri vardır ki, Picasso'ya en verimli esin kaynağını kanımca, o oluşturmuştur. Manet'nin "*Çayırda Öğlen Yemeği*" tablosundan söz ediyorum.

Picasso, bu resmin yapılışından yaklaşık yüzyıl sonra, değişik boyutlarda, tam olarak bilmiyorum ama, belki yüzlerce tablo gerçekleştirmişti 1960'ların başlarında.

Manet, bilindiği gibi, resim sanatında yeni bir yol açan sanatçıdır. Malraux, modern resmin başlangıcı olarak, onun *Olympia*'sını gösterir. Renoir, "Manet ile resimde yeni bir dönem başlar" der. Kendisi de, yeni yollar açacak olan Cézanne da aynı düşüncededir.

Özetleyecek olursam, Rönesanstan beri süregelen resim anlayışını Courbet'de sona erdiren sanatçıdır Manet.

20. yüzyıl sanatının en köklü değişimlerinin, yeniliklerinin yaratıcısı Picasso'nun, günün birinde, Manet'nin, resim tarihinde dönüm noktası oluşturan bir resmine yönelip, onu *resim yoluyla* yorumlaması (daha önceki örnekler de bilindiğinde), hiç de şaşırtıcı değildir. Önünde sonunda, her zaman olduğu gibi, Picasso kendi resmini yapıyordu.

Karşısındaki ya da belleğindeki çıplak modelleri ya da onların portreleri yerine, Manet'nin bir resmini seçmişti model olarak. (Tabii bunun post-modernlikle bir ilgisi yok.)

Niçin?

Bu soruyu sormak, Picasso'nun resimlerine bakan herkesin hakkıdır.

Picasso ise, bu soruyu ve tüm soruları resmiyle yanıtlıyordu. Gören göz de, bu resimlerde, Picasso'nun Manet'nin bir tepkisini değil, sevgisinden, hayranlığından doğan çeşitlemelerini görüyordu.

II./

Melih Cevdet'in *Bir Karacaoğlan Şiiri Üzerine Çeşitlemeleri* üzerine yazmakta olduğum bu yazıda, niçin Manet/Picasso ilişkisinden söz etmek gerekliliğini duydum?

Şunun için: Ancak büyük sanatçıların, kendilerinden önceki sanatçıların yapıtlarına, böylesi korkusuz ve sevgi dolu yaklaşıldıklarını bir başka büyük örnekle peşkiştirmek için. İkincisi, "model" diye adlandırdığım ilk yapıtla, yaratılan yapıt arasındaki benzerlik (daha doğrusu benzemezlik; daha daha doğrusu benzer-benzemezlik) hiçbir sanatta resim sanatı kadar görünür olamayacağı için.

Renkler, ne kadar asıllarından uzak olursa olsun, bu sayfalarda yer alan resimler bile Picasso'nun Manet'nin resmini nasıl yorumladığını, nerden yola çıkıp nerelere vardığını açıkça ortaya koyar.

Melih Cevdet'in söz konusu şiiri de.

Resmi de, şiiri de kendilerine özgü dilden okumamız koşuluyla.

Melih Cevdet'in Karacaoğlan çeşitlemesi on-iki şiirinin tümünü buraya aktarmam olanaksız.

Aralarından yalnızca birini, V. şiiri, (her şiirin bir bütün olduğunu, dolayısıyla şairin bir bölümünün alıntılanmasına haklı olarak karşı çıktığını yakından bildiğim için), tümüyle aktarıyorum buraya:

Maraş'tan ötesi uzak bir yoldur
Tatar deresinde dizgini bırakacaksın,
Leylekten büyük taraklı kuş, kızıl renkli göçmen,
Sessiz kargalar, başı yelpazeli çavuşkuşu
Ve hıştırtıların bekleyişi, geleceği olmayan karanlıkta.
Çiçek açar sonra kar, ayrılığa eklenmiş kar,
Yolu ikiye böler yüreğin acısı, kederin çocukluğu,
İkiye böler yağmuru geceyle yan yana,
Ağaç dolaşır durur yolunu şaşırmış ormanda,
Mevsimidir ayışığındaki taşın, titreyen uzaklığın.
O zaman kanatsız uçan sabahın ardından gideriz,
Yüreğimizle uyandırırız güneşi, kanını döksün.
Öğle namazını Göksun'da kılarız, sisle birlikte,
Bu gece Göksun'da yatalım atım.
Ordan zurnalarla yola çıkılır
Başını döndürüp baktığında, taşkınlığımızın yüreği,
Evlerin tepesi keyifsizlik gibi yeşildir,
Üzüntü kokar başını önüne eğmiş çeşme
Mor damarlı Ceyhun mermerinden.
Herkes bildiği dilde okur duasını.
Dem sürerim on beşinde bir kızla,
Susmuş kar gibi sürdü gitti anısı.
Bana derler gam yükünü sen götür,
Güz ağacının ve günlerin siyah zeytini
Susuzluğu çeşmenin ve köpeğin,
Irmağın ekmeğindeki çıplak taş,
Bırakılmış bir çağın geçmişteki sesi.
Uyurken yüreğimizi düzeltemeyiz,
Bir bahçe diktim de meyve yitirdim
Vatan tutup bu yerlerde durulmaz.

Karacaoğlan'ın şiiriyle Melih Cevdet'in bu şiirini karşılaştırdığımızda ne görüyoruz?

İlkin, şiirin, Karacaoğlan'ın, dördüncü dörtlüğünün iki dizesiyle başladığını:

*Maraştan ötesi uzak bir yoldur
Tatar Deresi'nde dizgini bırakacaksın.*

Karacaoğlan'ın “*dizgini kaldır*” diye biten uyaklı ikinci dizesi “*dizgini bırakacaksın*”a dönüşüyor. Sarki şair, uyaktan sıkılmış ve düz yazıyı yeğlemiş gibi. Ancak, on-iki dize sonra aynı dörtlüğe dönüyor Anday:

*Öğle namazını Göksun'da kılarız, sisle birlikte
Bu gece Göksun'da yatalım atım*

Karacaoğlan, görüldüğü gibi, şiirinin, başından sonuna atına sesleniyor. “*Öğle namazını Göksun'da kıldır*” derken, beni öğlen vakti Göksun'a ulaştır, diyor atına.

Melih Cevdet'in on-iki çeşitlemesinde yukarda andıklarım dışında, Karacaoğlan'ın şiirinden değiştirerek ya da değiştirmeden aldığı şu dizeler var:

Sağlarına sollarına gümüşlü hamayıl asmışlar

....

Kismetse bu akşam Eğrikol'da yatarız

....

Kismetse bu gece Kefendiz'de yatarız

.....

Maraş'tan ötesi uzun bir yoldur

....

Bu gece Göksun'da yatalım atım

....

Gece, gece Binboğa'da yatalım atım

....

Öğrek'te dokuturum atımın çulunu

....

Atım bu gece Öğrek'te yatalım

....

Atım sende küheylanlık varsa

Gece yâr koynunda yatarız atım.

20. yüzyılın modern Türk şairi, ... yüzyılın Anadolu âşığının şiirini sanki yeniden kuruyor. Bir motiften bir tablo yaratan ressam gibi.

III./

Bir süre önce, Abidin Dino'nun ardında bıraktığı arşivinde çalışırken, Melih Cevdet'in 20 Kasım, 8 Aralık ve 29 Aralık 1983 tarihli üç mektubuyla karşılaştım. Anday, bu mektuplarında, üzerinde çalıştığı Karacaoğlan şiirinden söz ediyor Abidin'e. (1984'de yayımlanan *Tanıdık Dünya'yı* Abidin Dino'nun resimlediğini, bu arada belirtiyim.)

Anday, özel hiçbir yanı olmadığı için, burada okurlarla paylaşmakta bir sakınca görmediğim mektuplarının Karacaoğlan çe-

şitlemeleriyle ilgili bölümlerinde, gelenekten nasıl yararlandığını, büyük bir açıklıkla dile getiriyor:

"(...) Dokuz yeni şiirimden başka, "Karacaoğlan Çeşitlemeleri" genel adı altında topladığım 15 kadar şiirim var. Bunlarda Halk Şiirimizin geleneksel yapılarına uymadan (onun ölçü-uyak düzeninden de uzak kalarak) kendi imgelerimle çalışmayı denedim, temaları Karacaoğlan'dan aldım. Bunların başında bulunan sekiz parça, ozanımızın aşk kırıklıkları ya da coşkuları içinde kent kent dolaşmasını konu ediniyor. Bu kentlerin ve sevgililerin adlarını aynen kullanıyorum. Bütün sorunum, Karacaoğlan'a yeni bir ağız bulmak.

Batı'dan bir örnek vermek gerekirse, Ezra Pound'un "Çin Şiirleri"ni gösterebilirim. Gelenekten nasıl yararlanılabileceği sorusunun çok çeşitli yanıtları olabileceği konusunda, sanırım ki, birliğizdir. Benim denemelerim üzerinde ise, tereddütlerim değilse de kimi kaygılarım var. Bu yüzden onları biraz bekletmeyi düşündüm."

(20 Kasım 1983 tarihli mektuptan.)

"(...) Burada ilk sekiz şiir, Karacaoğlan'ın aşk acıları içinde oradan oraya gittiğini anlatan çok dokunaklı bir şiiri üzerine kuruldu. Ama o ozanın vezin-kafiye düzenini arama; tam tersine, dizeleri düzyazı cümlesi gibi kurdum, Karacaoğlan temalarını kendi imgelerimle seslendirdim."

(8 Aralık 1983 tarihli mektuptan.)

"(...) Yazdığım sekiz parça, Karacaoğlan'ın altı kıtalık şiirine dayanmaktadır. Kimi dizeleri olduğu gibi kullandım, fakat şiirin bütününe, hele yapısına hiç bağlı kalmadım. Atı ile oradan oraya giden Karacaoğlan'ı kendi imgelerimle canlandırmayı yeğledim.

Benim için sorun şu idi: Dilimizin ve kültürümüzün oldukça sık değişimlere uğraması, bizde, geçmişten yararlanma anlayış ve eğilimine güçlükler doğurur; bu konuyu yıllar boyu düşünüp durmuşumdur. Ziya Gökalp'in, sanatlarımız için öğütlediği "Batılı teknik-Yerli öz"

öğütlemesi, gerçekte kolay uygulanır gibi değildir; sanatçılarımızın çoğunda kolayca kaçma eğilimini beslemiştir. Söz gelişi çok sesli müzisyenlerimizin, yerli melodi ile armoni ve konturapunta kurallarını yan yana getirmekle ulusal bir müzik yarattıklarını sanmaları bende tepki uyandırıyor. Yaratma, bunca basit bir formülün sınırları içine hapsedilemez.

Geçende bir yazımda da söylediğim gibi, ulusal bir sanatı yaratmak, evrensel bir bakışı gerektirir. Bu yaşamımıza, duygu ve düşünce dünyamıza humanist bir açıdan bakmak demektir. Yoksa insanımızın değişim süreci içinde yeniden yaratılmasını başaramayız.”

“Karacaoğlan’dan kendi şiirimi çıkarıp çıkaramayacağımı benim için sorun. Belki çok uzaklaştım ondan, ama Karacaoğlan’ı yinelemekten olumlu bir sonuç alınacağını sanmam.”

(29 Aralık 1983 tarihli mektuptan.)

IV./

Leonardo, resim sanatının bir kafa işi olduğunu yazar Defterlerinde. Picasso’nun tüm yapıtı, özellikle de *Çayırda Öğlen Yemeği* dizisi, Leonardo’ya bir kez daha hak verdirir.

Uzun yıllar, Melih Cevdet şiirinin de bir zekâ şiiri olduğu söylenmiştir.

Karacaoğlan’nın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler şiiri, Anday şiirini “zekânun şiiri” olarak (biraz da küçümseyerek, niteleyenlere hak verdiriyor. Ama onların bilmedikleri bir şey vardı: Zekânun yaratıcılığı.

Haziran 2006

Öykü Yazarı

Şairler, yazarlar arasında resim sanatına ilgi duyanların sayısı bir hayli fazladır. 19. yüzyılın büyük romantîği Victor Hugo'nun o şaşırtıcı, 20 yüzyılın lekeci ressamlarını kıskandıracak *lavis*'lerini, benim gibi, şiirlerine yeğleyenler bile vardır. İngiliz şair William Blake'in, İsveçli oyun yazarı Strindberg'in yağlıboyalrı, Antonin Artaud'nun öz-portreleri, sözcükler biter gibi olduğunda görsel imlere, imgelere sığınan Henri Michaux... İşte, yazarlar, şairler arasında ressam niteliğiyle de ortaya çıkan sanatçılardan ilk aklıma gelenler. Tabii, Baudelaire'in desenleri var, çağdaşlardan Günther Grass'ın illüstrasyonları; bizden Metin Eloğlu'nun, Oktay Rifat'ın, İlhan Berk'in resimleri.

Peki, ressamlar arasından çıkan yazarlar, şairler?

Doğrusu, Rönesans'ın büyük ustaları dışında, dişe dokunur pek birilerini bulamıyorum. Picasso'nun oyununu ve şiirlerini, Dali'nin sayıklamalarını, Hans Arp'ın dadacı şiirlerini, Picabia'nın özdeyişlerini unutuyor değilim. Van Gogh'un gerçek bir yazarın kaleminden çıkmış mektuplarını, Delacroix'nın bir sıfat bulamadığım günlüklerini de. Hattâ, bizden bir Fikret Muallâ'nın sözcük oyunları ile dolu mektuplarını ve çizgiler kadar sözcüklerden de oluşan Albastı Karnelerini de. Ama bunlar ressamca, resimle ilgili yazılar.

Abidin Dino'nun yazıları, öyküleri, oyunları bir ressamın değil, gerçek bir yazarın yapıtları. Bedri Rahmi ise, bir şair-ressam ya da ressam-şair.

Birkaçını saydığım bu şair-yazar-ressamlardan biri olan Cihat Burak da, niçin, nasıl bir dürtüyle, çizmek için değil de, yazmak için kalem eline almış olabilir?

Onun resimlerini bilenler, öyküden korkmadığını, resimlerinde fantastik ya da gerçek (çoğu kez, ikisi bir arada, iç içe) kişileri, olayları resmettiğini bilirler. Açıkçası o, Paris'te soyut sanatın egemen olduğu yıllarda bile, konusu resimden başka bir şey olmayan soyut tablolarla imza atan bir ressam değildi. Tüm resimlerinde bir öykü *anlatıyordu*. Bu, kimi kez fantastik bir öyküydü, kimi kez tarihsel bir öykü. Kimi kez, resmettiği kişilere (Brigitte Bardot, "Başkumandan" Süleyman Demirel, Nâzım Hikmet, Eren Eyüboğlu, Aliye Berger, Banu Alkan ya da Fıstıkçı İbrahim...) yakıştırdığı bir öykü. Resminin "naif" sıfatıyla nitelemesine pek karşı çıkmazdı. Oysa, bilindiği gibi naif resim, bir akım, bir okul değil, bir mizaç resmidir. Bir ruh halinin, "saf" dediğimiz bir kişiliğin, yalansız dolansız, sanat alanında, kendi dünyasını ortaya koymasıdır. En büyük özelliği de, ele aldığı konu ne olursa olsun, kara ya da ak bir mizah duygusuna sahip olmasıdır.

Cihat Burak'ın kendisi naif olmadığı için resmi de naif değildi. Öyküleri, yazıları da.

Bunun için onun "profesyonel yaşamına" bir göz atmak yeter. Galatasaray Lisesi'nin ardından, gittiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık öğrenimi. Diploma. Tekel Genel Müdürlüğü, Bayındırlık Bakanlığı gibi kuruluşlarda uzun yıllar bürokratik görevler. Paris. Sonra bir bursla ya da görevle Hindistan ya da Pakistan yolculuğu. Sonra gene bir bursla gittiği Paris'te resim çalışmaları. Sergiler. Yurda dönüş. Bakanlıklarda görevler. Sergiler. Bu arada dergilerde yazı ve öyküler.

Doğrusu, gerçek bir naif için oldukça uyumsuz bir özgeçmiş. Bugün, kendisi sağ olsaydı ne derdi, bilmiyorum; ama bence, onun resmi, kimi naif öğeler taşısa da, hiçbir zaman, gerçek bir

naif resim olmadı. Yazdıklarına gelince... Okuduğunuzda göreceksiniz, bunlarda naif yazının gölgesi bile yoktur. Yazmaya mı geç başladı, yoksa yayımlamaya mı, bilmiyorum. Yanılmıyorsa, ilk kez, 1960'ların sonlarında görmeye başlamıştım dergilerde imzasını.

Bu öykümsü yazıları okurken, yakından tanıdığım ressam Cihat Burak'ın sesini duyuyordum. Bundan doğal ne olabilir, denecek. Pek o kadar doğal değil, çünkü resimlerine hiç benzemeyen yazılar, öyküler olsaydı, bu, bana daha doğal gelirdi. Nedeni açık: ben, onun kişiliğini resimde bulduğuna ve kendini resimde başarıyla "ifade" ettiğine inanan biriydim. Oysa, okuduklarım, nasıl söyleyeyim, sanki resimlerine bir eklemeydi. Bunu, günün birinde, önüme koyduğu, kimi dergi sayfalarından koparılmış sayfalar, kimi daktilo, hattâ el yazısıyla yazılmış metinlerden oluşan tomarı okumaya başladığımda ayırımsamıştım. Bu yazıları, yayımlamam için bana vermişti, tabii, ancak, bir dostluğun hoş göreceği, başı sonu olmayan bir dağınıklık içinde. Tüm bu "kâğıtlar" arasından, Ada Yayınları için bir seçme yaptım: On sekiz öykü. *Cardonlar*.

Bunu, kendisine söylediğimde, üzüldü mü, sevindi mi, pek çıkaramamıştım.

Teşekkür ederkenki kırık sesinden anladım ki, o, böylesi bir çalışma yapmamı değil, getirip masama bıraktığı o kocaman tomarda yer alan tüm yazılarını yayımlamamı istemiş. Belki de hiç dokunmadan, olduğu gibi, tüm noktalama ve yazım yanlışlarıyla. Böylesi bir kitap, benim için söz konusu olamazdı. Ama dilerse, seçtiğim öykülerden oluşan bir kitabını yayımlayabilirdim 1981 yılının Aralık ayında dizilip basılan, Cahit Burak'ın ilk kitabı *Cardonlar*'ın kısa öyküsüdür bu. *Cardonlar*'da yer alan on sekiz öyküde, ressam-yazarın düş gücü günlük gerçeklikten yola çıkarak bir dünya oluşturur. Tıpkı resimlerindeki gibi.

Cihat Burak'ın gençlik yıllarında tanıdığı, kişiliğini de, yazdıkla-

rını da çok sevdiği Sait Faik’le bir tür yakınlığı var bu öykülerde. İdeolojik bir başkaldırıdan çok, bir sinirlenme başkaldırısı, kalabalıklar içindeki yalnızlık, İstanbul kentinin küçük insanları: bencil, yalancı, üçkâğıtçı, yoksul, gönlü zengin, sevecen, yardımsever...

Kuşkusuz, yazar olarak bir Sait Faik değil Cihat Burak. Onun gerçek yaratıcılığı, sözcüklerde değil, renklerde, biçimlerde. İnsanları bu yolla daha iyi, daha derinden çizdiği ve kendine özgü dünyayı, o karşısındaki iki boyutlu tuvalde yarattığı kesin. Yazmak ise, ressam Cihat Burak’ın “*violon d’Ingres*”iydi desem, sanırım gerçeği dile getirmiş olurum. Kendisi de, hiç kuşkusuz yok, yazdıklarının böyle, olduğu gibi, alçakgönüllüce okunmasını dilerdi.

Eylül 2001

Ayna

İroni gibisi yoktur. Öldürmez, süründürür. İroninin okları hedefi on ikiden vurduğunda bile, çoğu kez hedef ne olduğunu anlamaz. Hattâ hedef tahtası olduğunu bile.

İroni, aynı zamanda, yazarın zırhıdır. Öykülerinde, romanlarında yarattığı kişilerle kendi arasına saygılı bir uzaklık koymasını sağlar. Öylesine ki çoğu kez, öyküyü, romanı okuyup bitirdiğimizde, yazarın nereye gizlendiğini soranız kendimize; yazarın her cümlede, her sözcükte varolduğunu unutup.

İroni (bu arada) yazarın dünya görüşünü de hemen ele vermesine engel olur. İğnelerini batırdığı yerden "ah"lar, "of"lar duyarsınız, ama biz okuru ilgilendiren, iğneyi kimin batırdığı değil, kime batırıldığıdır.

Karıştırmamak gerek: ironi mizah değildir. Mizah ne kadar yüzeydeyse ironi o kadar derindedir.

Aristofanes'ten, Rabelais'den, Gogol'den beri böyledir bu.

Çağdaş Türk yazınının en büyük ironi ustası Tahsin Yücel'in bir öyküsünü okuyacaksınız bu kitapçıkta.

Yarattığı Prof. Tarık Uysal'ın kişiliğinde içinde yaşadığımız bu toplumun *ironik* öyküsünü okuyacaksınız.

Zaman içinde değişen, kişiliğini yitiren, eşinin bile tanıyamaz olduğu Prof. Uysal, gerçekte tüm değerlerini yitirmekte olan geçer akçe tek değer olarak parayı, zenginliği onun erkini gören toplumsal "sapıklığın" (kanımca, gerçek sözcük bu) öyküsü, eleştirisi bu.

Tahsin Yücel, o eşsiz ironisiyle eleştirmeden eleştiriyor; sesini yükseltmeden, hattâ burnunu bile tıkamadan, kokuşmuşluğu, bir hukuk prof.'unun yüzüne aynayı tutarak ortaya koyuyor. Ama o aynada yansıyan Prof. Uysal'ın yüzü, ne kadar da fırlırdak milletvekillerinin, cambazoğlu cambaz bakanların, her nabza şerbet veren üniversite hocalarının ve her gittiği gazetede yeni bir kimlik edinen *köşemenlerin* yüzü.

İroni, hiç kuşkusuz, iyi bir silâhtır. Yazarın öldürmek için değil, yaralamak için kullandığı.

Ama, ayna sözcüğü, silâhtan daha çok yakışıyor ironiye. İsterseniz elinize bir ayna alıp kendinize bakın.

Eylül 2005

Gökdelen

Berlin duvarının yıkılmasıyla sona eren ya da başlayan tarihsel günlerde konuk olarak Berlin’de bulunuyordum.

Çeşitli ülkelerden, benim gibi konuk olarak Berlin’de bulunan sekiz-on yazar, şair bir akşam yemeğinde bir araya gelmiştik.

İster istemez, konuşmalarımızın odak noktasını yıkılan duvar sonrasının Berlin kenti oluşturuyordu. Doğu ile Batı arasında her açıdan öylesine bir uçurum vardı ki, bu uçurum ne kadar zamanda, nasıl, hangi yöntemlerle çözülecekti v.b. v.b.

Konuklar birbirimizi iyi kötü tanıyorduk. Aramızda bir tek yabancı vardı, bir İtalyan bilim adamı. O sorunlara, hep kent açısından bakıyordu. Sonradan, kendisinin UNESCO’da görevli bir antropolog olduğunu öğrendik. Tam olarak bir şehircilik antropologu. Görevi, yeryüzünün dört bir yanında, ekibiyle kentleri incelemek, gelişmelerini öngörmek ve daha iyi, daha insancıl bir gelişme için öneriler sunmakmış.

Aramızdan biri, bu önemli kişiye, sıradan bir soru sordu: “Sizce dünyanın en güzel kenti hangisidir?”

Bu basit soruyu hemen yanıtlamadı, bir süre düşündü, sonra, “İstanbul” dedi.

Doğrusu bu yanıt hiç kimseyi şaşırtmadı. Ama bir uzman olarak İtalyan dostumuz, Niçin? sorusunu kendi sordu ve yanıtladı.

Sözünü bitirdiğinde, ben, İstanbul’u en son ne zaman gördüğünü sordum.

“Birkaç ay önce”, dedi. Sonra, sorunun altında yatan anlamı sezdi ve şöyle dedi: “Her kente hep kötüye gidecekmiş gibi bakmamak gerek, dedi. Biliyorum, İstanbul’un bugünkü yapılanması çok kötü. Kentin mimarîsi çok çirkin. Ama yarın büyük bir deprem olur ve kent, geçmişten alınan derslerle yeniden kuru-lur. Deprem, trajiktir, binaları yıkar, ama doğayı yıkamaz.”

Tahsin Yücel’in *Gökdelen*’ini* okurken 15-16 yıl önceki bu Berlin gecesini anımsadım. Sayfalar boyunca, Yücel’in romanında çiz-diği 2073 İstanbul’unun böylesi bir depremten sonra kurulmuş olabileceğini düşündüm. (Biraz da son günlerdeki deprem tar-tışmalarından etkilenerek.)

Tahsin Yücel, bu romanında, ilk kez geleceğe doğru bir yolculu-ğa çıkıyor. Zaman içinde bir yolculuk, mekân içinde değil. Çün-kü bir an olsun İstanbul’dan ayrılmıyor. Bugünü değil, yetmiş yıl sonrasının İstanbul’unu anlattığı için kentin bugünkü biçim-siz, çirkin görünüşüne, çarpık kentleşmesine, korkunç mimarî yapılarına, trafiğine, suyuna, elektriğine, lâğımına değinmiyor, anlattığı İstanbul, belli ki yazarın İstanbul’u değil.

Yedi tepesi gökdelenlerle donatılmış, insanların damdan dama yolculuk ettikleri, insanî hiçbir ilişkinin varolmadığı bir kent. Yaşamın yok olduğu bir kent.

Bugünkü Laz kalfaların torunlarından biri Temel Diker, saplantı durumuna gelmiş bir tutkuyla, kentteki tüm binaları gökdelene çevirmek, bir de Sarayburnu’na bir özgürlük anıtı dikmek iste-mektedir. Tüm benzerlerinin, tüm zamanlardaki örnekleri gibi, gerekli tüm önlemlerini almıştır. (Politikacı, hukukçu, belediye-ci kim varsa satın almıştır diye anlayınız.)

Tüm romanı burada özetleyecek değilim. Kanımca, romanın

* T. Yücel, *Gökdelen*, Can Yayınları, 2006.

iki ana ekseni var: Birincisi Temel Diker tarafından İstanbul'un gökdelenleştirilmesi, ikincisi yargının özelleştirilmesi.

Tüm roman, siyasal yozlaşmaları, politika-iş dünyası-mafya ilişkilerini, bugünkü yaşamımızdan esinlenerek gözler önüne sermektedir. Büyük bir ironiyle.

2073 yılında geçen bu olayları 2006 yılında okumak nasıl bir şey. Çünkü biz, daha çok geçmişte olan yaşanmış olayların öykülerini, romanlarını okur, filmlerini görürüz.

Doğrusu ben, *Gökdelen*'i okurken, günümüz Türkiye'sinin öyküsünü okur gibiydim. Yetmiş yıl sonrasının Türkiye ve İstanbul'unu anlatan yazarın esin kaynağı, belli ki içinde yaşadığı günler, gerçekler. Onları yetmiş yıl sonrasına taşıırken, bu tür romanın (*fiction*) gerektirdiği abartmalara gidiyor kaçınılmaz olarak. Ama belki yetmiş yıl sonra bunlar abartma olmayacak.

Gökdelen'de anlatılanlar *fiction* olarak doğruysa, Türkiye'de 2050-2060 yılları arasında gene devrimci eylemler olacak, gene birçok genç bu yolda yaşamını yitirecek ya da sürgüne düşecek. Bu arada kaç darbe olacak ya da darbe olacak mı, Avrupa Birliği'ne girecek miyiz, Kürt sorunu çözümlenecek mi, kökten-dincilerin iktidarı ne kadar sürecek, bir Türk daha Nobel ödülü alacak mı gibilerden ulusal sorunlarımızla; 2073 yılındaki Çin'in ekonomik durumu, dünya politikası içindeki yeri, Amerikan hegemonyasının boyutları, yeniden yapılanan dünyanın politik, ekonomik düzeninin adı ne olacak gibi evrensel sorunlarla ilgili hiçbir bilgi yok.

Doğrusu, o günleri yaşamayacak biri olarak bunları ve daha nicelerini merak ediyorum.

Ama *Gökdelen*'in satır aralarında beni hem şaşırtan, hem de gelecekle ilgili umut veren bir olgudan söz etmem gerekiyor. Marksist düşünce, öyle görülüyor ki bu yüzyılın ikinci yarısında hiç değilse Türkiye'de muhalefet olarak yaşamaya devam ediyor.

Can Tezcan, ülkeyi terk etmek üzereyken, uçağından akın akın kente yürüyen yıldı insanlarını görünce, eski devrimci günlerini anımsayıp, pilota Floransa'dan vazgeçtiğini, evine dönmek istediğini söyler.

Böylece 2073'ün Tahsin Yücel'i, bugünün okuruna çok ihtiyacı olduğu, umut aşısını yapar.

Ekim 2006

Yeniden

Sait Faik, Orhan Veli'nin ölümü ardından, uzun bir süre, Beyoğlu'nda, ne zaman uzun boylu birini görse arkadan, acaba o mu, diye burnunun direğinin sızladığını, yazar. Benim de, bugün hâlâ, kafamda çözemediğim, karar veremediğim bir soru olduğunda, elim telefona gider. Onat'la konuşmak, ona danışmak, onunla dertleşmek isterim. Zaman zaman kitaplarından birini alıp, yüzüncü kez karıştırırım. Yazdıkları tıpa tıp kendisine benzeyen, sözcüklerine sesi sinmiş ender yazarlarımızdan biri olduğunu bir kez daha görürüm. Düş gücünü, kurgudaki ustalığını, Türkçe sevgisini, kafasının berraklığını, düşüncelerini temellendirdiğini, dostluklarını, sinema sevgisini, ödün vermezliğini, yüreği kan ağlarken bile dik duruşunu, en çok da tok sesini.

Böylesi bir dost için *post-mortem* yayımlanacak bir kitabın önsözünü ben değil de Onat yazsaydı, yukarda saydığım niteliklerin her biri için öylesine cümleler kurardı ki okuyucu, kitabın gerisini okumak gereğini duymazdı.

Benim, Onat'ınki gibi sihirli bir kalemim yok. Dolayısıyla, şu anda karşımda konuşuyormuş gibi sesi kulaklarımda da olsa, bir yarıp bir sönen deniz feneri gibi, bir güleç, bir düşünceli yüzü, gözlerimin önünden gitmese de, onun portresini onun gibi çizmekte zorlanıyorum. Onun çizmiş olduğu portrelere öykünsem bile, başaramayacağımı biliyorum. Burada, en iyisi kalemi ona bırakmak. Ama bakıyorum tüm yazın yaşamı boyunca kendinden ne kadar az söz etmiş.

Belki benim, yaşıırken ve ölümünden sonra onunla ilgili yazdıklarım kadar bile değil.

Kendini değil yaptıklarını önemseyen insanların genel tutumudur bu. Bile isteye ya da ayıp olduğu için değil, kendiliğinden böyle olmuştur.

Kişilik yapısı.

Demir Özlü, Orhan Duru, Tahsin Yücel, Yüksel Arslan, Ahmet Oktay ve daha niceleri gibi gençlik yıllarının dostuydu Onat. Herhangi bir gençlik dostluğu değildi bu. Sonraları 1950 *Kuşağı* diye adlandırılacak, dünyayı ve insanoğlunu değiştirme sevdası taşıyan, bunun için de ilkin kendi yazınımızı değiştirmeye kalkışan kuşaktan, bizim kuşağımızdan biriydi Onat.

Bugün, elli yılı aşan bir süre sonra, düşünüyorum da, çoğu birbirinden habersiz bizleri, sanki görünmeyen bir el bir araya getirmiş, tanıştırmış, sonra da çekip gitmişti. Doğrusu, birkaçı dışında kuşağımın yazar- çizerleriyle nerde ve ne zaman tanıştığımı anımsamıyorum.

Gençliğin delifışekliğini, gözüpekliğini, dikbaşlılığını, başkaldırısını, yenilik özlemini, bu manifestosuz kuşak hep birlikte yaşadık. Tahsin Yücel'in, Demir Özlü'nün, Adnan Özyalçiner'in, Orhan Duru'nun oldukça genç yaşlarda yayımladığımız öykü kitapları arasında, sanırım ilk şaşırtıcı etkiyi Onat'ın *İshak*'ı yaptı. Sanki ardından bir ikincisinin gelmeyeceğini biliyordu yazın çevreleri. *İshak*'ta yer alan şaşırtıcı öykülerde, genç yazar, en güç olanı başarıyordu: kendine özgü bir dünya yaratmak. Bu, hem birkaç öyküyle gerçekleştirilemeyecek denli büyük bir çaba ister, hem de bir yazarlık deneyimi. Ve de tabii, okurluk deneyimi, yani birikim.

1961'de Paris'e geldiğinde, Demir, Güner Sümer, Âsaf Çiyiltepe, Kuzgun Acar hep birlikteydik.

Ben resme meyletmiştim. Onat ise sinemaya. Çok geçmeden, bu sinema sevdası bizi birbirimize yaklaştırdı. Çoğu kez, birbiri-mizden habersiz Ulm Sokağındaki, Pedagoji Múzesinin bodrum katındaki, Henri Langlois'nun sinemateğinde buluşuyorduk. Çoğu kez Kuzgun'la birlikte. Sinema tarihinin yapıtlarına öy-lesine açtı ki kimi günler, sandviçler elimizde, art arda üç film seyrettiğimiz oluyordu. Yıllar sonra, Paris'te ne "tahsil" ettiğim sorulduğunda, hep aynı yanıtı verdim: Sinematek mezunuyum. Onat da vermiş olabilir bu yanıt. Üstelik Onat'ınki daha doğru, daha anlamlı olurdu. Zira o, bu sinema ateşini Türkiye'ye döndükten sonra da söndürmemiş, dünya sinemasının, yalnız, başyapıtlarını demeyeyim, ama en önemli yapıtlarını izlemenin yurtdişında yaşayanların ayrıcalığı olmaktan çıkarmak, Türk in-sanına da bu olanağı sağlamak için paaları sıvamıştı.

Sinemateęin serúvenini o günleri yaşayanlar bilir.

Eğer yazılmadıysa öyküsünün de, dünyaya ibret olsun diye ya-zılması gerektir.

Onat, Sinemateğin yıkılışından yılmadı. Gönül verdiği sinema sanatıyla ilişkilerini sürdürdü. Sinemanın öylesine bir çekim gücü vardır ki ona kapıldığınızda artık başka bir şey yapamazsı-nuz. Sinema, Onat'ı yazından kopardı diyemem, ama büyük bir öykücüden mahrum etti bizleri. Bunu ne zaman ona söylesem, o içten gelen kahkahalarından birini atar, Boş ver, derdi. Sizler varsınız ya. En küçük bir gocunması, yakınması olmadı hiçbir zaman. Kalem tutan eli, bu kez sinema yazılarına, senaryolara, denemelere, portrelere imza atıyordu. Sonra birden şiirleri gel-di. Öykülerinden uzak ama, gene de Onat'a yakın, Onat'ın ken-disi olan şiirler.

Bizim sanat, yazın dünyasındaki çok az sayıdaki "dekatlon-cu"lardan biriydi. Bir daldan öbürüne atlıyor, her birinde de başarı çizgisini aşağılara düşürmüyordu.

Sonradan ünlü olacak Aydınlar Dilekçesi'nin ön toplantılarının-

dan biri, benim de katıldığım Onat'ın annesinin Etiler'deki evinde olmuştı. Cahit Arf'ı, Altan Öymen'i, Taha Erdem'i ve tabii Aziz Nesin'i anımsıyorum o toplantıdan. Oradan bende kalan görüntü, Onat'ın annesinin bizlere çay sunarken oğluna bakışındaki gururdu. Unutamam.

Onu yakından tanıyanların, dostlarının da gurur duyduğu bir insandı Onat.

Gençliğinde, anımsıyorum, Gandi'yi kendine örnek almıştı. Ama kendisi hiçbir zaman, kimseye örnek olmak istemedi.

Bir insanın, yazar, çizer, sinemacı, şarkıcı, her neyse, olmadan önce, kendisi olması gerektiğinin bilincine çok erken yaşlarda varmıştı.

Terör günlerinde, "Terörde kazanan taraf yoktur" diye yazmıştı. Çok geçmeden, kör gözlü terör, yalnızca, o, 30 Aralık (1994) günü, saat 14:35'de orda olduğu için onu aramızdan aldı.

Hiç kimsenin yeri doldurulamaz. Onat'ınki de.

Bu kitap,* Onat'ın kitabı. Sanki dostlar onu uğurlamak için değil, karşılamak için bir araya gelmişiz.

Elinde tuttuğu bu kitaba bakıyor. Gözlerinin içi pırl pırl parlıyor. Görüyorum.

Bir kahkaha patlatıyor. "Durun yahu, daha ölmedik" diyor.

Eylül 2006

* *Onat Kutlar Kitabı*, Tüvsak Yayınları, 2006.

Balkur'da Akşam Yemeği

Bundan tam kırk beş yıl önce iki delikanlıyı buluşturan bir rastlantıdır. Ama onlar, nasıl olsa, günün birinde, kaçınılmaz olarak buluşacaklardı. Çünkü onları bir araya getiren kitaplardır. Yazılmış, okunmuş; yazılacak ve okunacak kitaplar.

Söz konusu bu iki delikanlı, birbirlerini kitaplarla yoklarlar. Yazdıklarından henüz söz etmezler. Bu yaşlarda, nasıl olmuştur da yalnız seçkin yazarları, büyük şairleri okumuşlardır?

Sait Faik'in öykülerini, hele son öykülerini, handiyse ezbere bilirler. Tabii Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in, Oktay Rifat'ın ve Nâzım'ın (bulabildikleri) şiirlerini de ezberlemişlerdir. Biri, öbürüne, hocasının çevirdiği *Malte Laurids Brigge'nin Defteri*'ni okur. Heyecanlı, coşkulu bir sesle. Ah, romantizm! En güzel ve en derin anlamında, yazarlık yaşamı boyunca terk etmeyecektir onu. Rilke'nin hep sadık bir okuyucusu olarak kalacaktır. Her gittiği yere Rilke'yi yedeğinde götürecektir. Ama yalnız Rilke'yi değil. Daha sonraları Novalis'ten, Jean Paul'den başlayarak yavaş yavaş keşfedeceği tüm Alınan romantiklerini. Mörike, Büchner, Tieck, Hoffmann, özellikle Kleist, yaratıcılığında yanı başında duydukları yazarlar, şairler olacaklardır hep.

Berlin'de Sanrı, dikkatle okunduğunda Kleist'in dünyasına bir gönderi değil midir?

Balkur'da Akşam Yemeği'nde yer alan düzyazı şiirlerinin ilk gençlik yılları okumalarına, özellikle Rimbaud, Lautréamont ve Rilke'ye; öykünün (*Soluma*) Beckett'e bir gönderi oluşu gibi.

Bu gençlik yazılarındaki duyarlı romantik söylem, gelecekteki bir yazarın habercisidir. Kendisine sözcüklerden, imgelerden, duygu ve düşüncelerden oluşan bir dünya kurmaya girişmiş genç bir yazar seslenmektedir bize. Bu üslup, yeni okunmuş, şaşırtıcı, allak bullak edici, ufuklar açıcı yazarların, şairlerin derin izlerini taşıyor elbet. Kaçınılmaz olarak. Çünkü, her yazar, her sanatçı kendine özgü dünyayı kendinden öncekilerin yardımı olmadan kuramaz. Özgünlük, hiç kimseye benzememek değil, tüm benzerlikler, yakınlıklar içinde tekil olmayı başarmaktır. Ne o, ne de bu satırların yazarı, bu tür etkilerden hiç kaçmadılar. Hattâ, zaman zaman, büyük ustalardan yeterince etkilenmediklerine yandılar.

Sözcüklerin gücüne, daha kalemi ellerine ilk aldıklarında inanan bu iki genç insan da, tüm genç yazarlar gibi, dünyayı ve insanoğlunu değiştireceklerine (yazarak) inandılar. Çünkü örnek aldıkları ustaları da buna inanmıştı. Eğer yazdıklarında, umutsuzluk, karamsarlık, ağır basıyorsa, bu, yaşamı olduğu gibi kucaklamak istemelerinden doğuyordu. Yalancı ve yanıltıcı bir umut yerine, umutsuzluğun gücünü seçtiler. Ama edilgenliği değil. Yazmanın başlıbaşına bir eylem olduğunun bilinciyle yazdılar hep.

Şimdi, bu iki gencin ilk karşılaştıkları günden kırk beş yıl sonra, geriye dönüp baktığımda ne görüyorum? Düşler, düşüşler, düş kırıklıkları, sürgünler, okunan kitaplar, yazılan kitaplar, dostluklar (tükenmiş ya da her şeye karşın sürüp giden), rastlantılar, ayrı düşmeler, erken ölümler, çok erken ölümler... ve Hamlet'in ağzından tümünü özetleyen, "sözcükler... sözcükler... sözcükler..."

Gençlik yıllarında çok sevdikleri, kendilerine örnek aldıkları, etkilendikleri bir Fransız filozof ve yazar da özyaşamöyküsünü

anlattığı kitaba (bence en güzel kitabına) *Sözcükler* adını vermemiş miydi?

"Gittim ötesine denizlerin, sakın kuşların durduğu. Korkuydu bu!

*"Gece ayırdı kendimden beni. Cılız varlığı bıraktım kartalların uçu-
rumundan aşağı, şimdi hiçbir şeyim yok benim.*

"Artık alın götürün boş yinimi, şimdi hiçbir şeyim yok benim.

*"Aradım hiçliğin öyküsünü en yüksek yerinde serüvenimin. Uyu-
dum masallarıyla geçmişin. Döndü haberci kuşlarım geri.*

"Göklere saldımdı onları, şimdi döndüler geri."

İşte, kırk yıl önce yazılmış olan ve bugüne ulaşan sözcükler. Bana, dünü yaşatan; dünden bugüne anıları taşıyan sözcükler. Bugünün anılarını, yarına; yarının düşlerini bugüne taşımış ve taşıyacak olan sözcükler.

Yaşamın bir anlamı varsa eğer (ki pek sanmıyorum) bu biraz da yaşanmış olanlara (iyi/kötü) verilen anlamdır. Dolayısıyla, yirmi yaşında okunan bir metin, otuz yıl sonra yeniden okunduğunda, okuyan aynı kişi olduğunda bile, artık aynı metin değildir. Okuyanın yaşam hanesinde birikmiş deneyimler, anılar, bir başka anlam verir metne. Öznel bir anlam. Kaçınılmaz olarak. Yaşamın yapıta verdiği bir anlam da budur. Tıpkı bir yapıtın da kimi zaman yaşama verdiği anlam gibi.

Gençlik mekânımız İstanbul'dan çok uzaklarda karalıyorum bu satırları. Gençlik yıllarımız ise çok eskilerde kaldı.

Masamın üzerinde, beni, bu geçmiş yolculuğa çağıran o küçük kitap: *Balkon'da Akşam Yemeği*.*

Körelmeye yüz tutmuş belleğim, kitabı okumaya başladığımda dirilir gibi oldu. Sanki dün gibi.

* P. Özlü, *Balkon'da Akşam Yemeği*, YKY, 1997.

Son bir fotoğraf:

İlk gençlik dostu iki yazar, yıllar yıllar sonra, gene bir rastlantı sonucu, bir Akdeniz kentindeler. Deniz kıyısında oturmuşlar, konuşmuyorlar, denize bakıyorlar. Homeros'un "şarap rengi" dediği denize.

Arkalarında batan güneş.

Haziran 1997

Seçme Öyküler

1950 kuşağının, modern Türk yazınındaki yeri üzerine, birçok kez yazdım. *Garip* şiirinden sonraki yeniliğin, *İkinci Yeni*'den önce, Sait Faik'in son öyküleriyle, bizim kuşağın ilk öyküleriyle başladığını da.

1950'lerin biz genç yazarlarını, şairlerini birleştiren neydi? Tek bir sözcükle: Başkaldırı.

Politik, etik, estetik her alanda başkaldırı.

Eskimiş dile, pörsümüş imgeye, her alanda, her tür tutuculuğa karşı başkaldırı.

Yüzyılların her tür baskısı yaşayan bu toplumda, çağdaş, her anlamda, her alanda özgürlükçü bir şiirin, öykünün, romanın, resmin, sinemanın, tiyatronun özlemiyle yanıp tutuşuyorduk. Hedefi çok yükseklerde tutmuştuk: Yeni bir kuşaktık; dünyanın ve bireyin değişmesi gerektiğine inanıyorduk.

Ama bundan önce, tarihi boyunca bireye yer olmayan, bireye yaşama hakkı verilmeyen bir toplumda, birer birey olmak istiyorduk.

Bu özlemi taşıyan kuşağın, yaşamıyla da, yazdıklarıyla da tüm özelliklerini taşıyan yazarların başında gelir Demir Özlü.

Onun öyküleri, birer tanıklık ya da tam bir özyaşamöyküsü olmadıkları halde, kendinin, içinde yaşadığı olayların ve yakın çevresinin izlerini taşır.

Sait Faik'in birçok öyküsünde olduğu gibi, Demir'in öykülerindeki "ben", yazarın kendisidir. Gerçeklik ve kurmaca bu öykülerde iç içe gelişir. Okur, İstanbul'da Pera'da, Paris'te, Berlin'de,

Stockholm'de yazarı izler. Öykülerinde yer alan diğer kişilerle tanışır. Onları, kimi zaman içtikleri içkiden, müşterisi oldukları barlardan, *café*'lerden ağızlarından çıkan bir sözcükten tanır. Demir Özlü de, Rimbaud gibi "Ben bir başkasıyım" diyendir. Evet, yaşamını, aşklarını, erotik duygularını; bozgunlarını, bunalmalarını, yalnızlığını, melankolisini, bu öykülerinde dile getiren yazar, yukarda sözünü ettiğim "birey olmak" edimini gerçekleştirmek için yazmaktadır.

"Ben bir başkasıyım" demek, insanlara yukardan bakmak, kendini onların dışında, üstünde görmek değildir. Tam tersine, insanoğluna yakışan bir yaşamı yaşamak, sürüden olmadığını, hangi koşulda olursa olsun özgür olduğunu, bu özgürlüğü ondan kimsenin alamayacağını belirtmektir. Çünkü düş gücünün sınırı yoktur. Yazar da, bu adına düş gücü ya da yaratıcılık dediğimiz olgunun ürünüdür.

İlk öykülerinde, bireyin bu sözünü ettiğim özgürlüğünün bilincine varmaya başladığında duyduğu baş dönmesini, bunaltıyı; toplumla birey arasındaki derin çelişkileri; kaynağı Alman romantiklerine, Kleist'lara, Novalis'lere uzanan, melankolinin sınırındaki derin yalnızlık duygusunu dile getirdi.

1950-60 yıllarında yazılmış ilk öykülerindeki o kaçınılmaz soyutlamalar, zamanla, değişik ülkelerdeki, değişik kentlerdeki günlük yaşamının tortularına bıraktı yerini.

Sait Faik sonrası Türk öykücülüğünü zenginleştiren, kendine özgü bir dünya yaratmasını başarmış bir yazarın, yarım yüzyıllık birikiminden seçtiği öyküler kitabı var elinizde.* Ona göre okuyun.

Ağustos 2003

* D. Özlü, *Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz*, Dünya Kitap, 2003.

Kalanlar

I./

Bu kitapta Tezer'den kalanlar var.
Ardında bıraktıkları. Yaşadığı anların notları.
Hiçbiri yayımlanmamış.
Ama yayımlanmak üzere yazılmış.
Evet, anları severdi Tezer.
Onları yazdı. Acıyla, yalnızlıkla,
ama aynı zamanda coşkuyla, aşkla dolu anlarını.
Anlarının anılarını.
Başkaldırına anlarının.

II./

İç içe geçen yaşamlar vardır.
El örgüleri gibi.
Bu örülen giysi, sizin sırtınızda da olabilir,
karşınızdaki bir insanın sırtında da.
Renk renk motifler. Ya da düz.
Hangi motif nerde başlıyor, nerde bitiyor
çıkaramadığınız.
Ama bir yerinden çekip koparmaya bakın.
Örgü sökülür, eğer sararsanız
adına ÇİLE denilen bir yumağı oluşturur.
Çocukluğundan ölümüne değin
tanıdığım Tezer'in yaşamını düşündüğümde

niçin bilmem (özellikle ölümünden sonra) kafamda hep bu örgü imgesi oluşuyor.

Bu son kitabını yayıma hazırlarken, bir gece, beni tepeden tırnağa ürperten şu parçayla karşılaştım:

“Ceset kokmuş ettir. Güzel, peki peynir ne? Sütün cesedi. Durmadan içeriye girip çıkanlar. Her hastanın sayısız iyileştiricisi var. Kahvaltıdan sonra akıl verenler, öğle yemeğinden sonra akıl verenler. Kente eşlik edenler, bir mağazaya eşlik edenler, ormana eşlik edenler ve her gün burada oturan ve kazaklar ören sayısız iyileştirici. Sayısız ipek, pamuklu ve yünlü kazak örülüyor, karışık iplikle, renkli motiflerle yapılanları da var, kim bilir ne zaman ve hangi amaçla giyilecekler?”

“Klinikte beş ya da on yıl geçirenler, mutfak ya da bahçede çalışmaya hak kazanıyorlar. Geldim. Doğru bahçeye koştum. Ağzıma üç yaprak verildi, zehirlendiğimi sandım. Akşamın yaklaştığının farkına varamadım. Sayısız parçalara bölünüşümü, benimle birlikte dünyanın da parçalanışını anımsıyorum.”

III./

İnsan olmanın kolay olmadığını bilen,
bunun savaşımını veren bir kişiliği vardı.
Durmaksızın, toplumun, insanlar arası
yozlaşmış ilişkilerin örgülerini sökmek istedi.
Elinden geldiğince de gerçekleştirdi bunu.
Her cümlesinde, çektiği çilenin örgüsü, ipliği vardır.

IV./

Yaşamın Ucuna Yolculuk'u, Berlin'de bulunduğu sırada Almanca olarak yazmıştı.

Kendisine 1983 Marburg Yazın Ödülü'nü kazandıran bu yapıtının adı *Bir İntiharın İzinde*'ydi.

İsviçre'de Türkçe olarak yeniden yazdığı metni okur okumaz şu mektubu göndermiştim kendisine:
"Bir İntiharın İzinde müthiş bir kitap.

Çok müthiş bir kitap

Yıllar var ki böyle bir metin okumadım.

Bana gençlik yıllarımda, Rimbaud'yu, Lautreamont'u, daha sonra Kafka'yı, Rilke'yi, Hölderlin'i keşfettiğim günleri yaşattı.

Çok ender yaşanan kimi aşklar gibi.

Öyle bir aşk yaşamışsındır ki

bir daha artık böylesini yaşayamam dersin.

Aşk sözcüğüne anlamını veren,

bedeninin tüm hücrelerinde,

sinirlerinin her atomunda duyduğun bir duygudur.

Sonra, bir gün, bir rastlantı, yeniden aynı heyecan,

aynı coşku, aynı yoğunlukta yaşanan anlar...

İnanamazsın. Bir düşteyim sanırsın.

Kitaplar da benim için öyledir.

Eski aşklara dönemezsin, ama eski kitaplara

dönebilirsin. (Kitapların ölmezliği burdan mı gelir?)

Bu nedenle de yıllar var ki yalnız eski aşklarımı okuyorum.

Dostoyevski'yi, Kafka'yı, Rimbaud'yu...

İlk kez, yıllar var ki ilk kez,

bugüne değin okumadığım bir kitap,

daha kitap bile olmamış bir metin

bende böylesi bir duygu yarattı (...)

Bir rastlantı mı,

Svevo'nun *Zeno'sunun* redaksiyonunu bitirdiğimin ertesi günü serümine başladım.

Şimdi, ikisi aynı anda diziliyor, aynı anda çıkacak.”*

Kendisinin de çok sevdiğini bildiğim Celine'in, *Gecenin Sonuna Yolculuk* adlı romanının bir sözcüğünü değiştirerek önerdiğim adı benimsedi. Ama ben, nasıl bilebilirdim, bu kitabının yayımlanışıyla Tezer'in, bu kez, gerçekten yaşamın ucuna doğru yolculuğa çıkacağını?

V./

Berlin, 19 Kasım 1982 günlü notunda şöyle diyor:

“Unutma: Dostların hep yazarlardı. Öyle de kalacaklar.”

“Dostların” diyor; “Aşkların” da diyebilirdi.

Yaşamın Ucuna Yolculuk, üç aşk öyküsü gibidir.

Üç *posthume* aşk öyküsü:

Svevo, Kafka, Pavese.

Gönül verdiği, ya da gönlünü gerçekten kaptırdığı yazarlardı bunlar.

Onların çektiği acıya, yalnızlığa başkaldırıyordu.

Kendi çektiği acılara, katlandığı yalnızlıklara, baskılara karşı başkaldırdığı gibi.

* Tezer'in sonradan kendi izniyle *Yaşamın Ucuna Yolculuk* başlığını alan kitabının dizgi ve baskısı sırasında yurtdışındaydım. Bu baskı, öylesine yanlışlarla doluydu ki tümü SEKA'ya gönderildi. Böylece *Zeno* ile birlikte yayımlanamadı.

Yaşamın Ucuna Yolculuk'un “ilk” baskısı, aslında ikinci baskısıdır.

Svevo'nun Trieste'de; Kafka'nın Prag'da;
Pavese'nin Stefano Belbo'da, Torino'da izlerini sürdü.
Bu yazarların romanları, öyküleri, günlükleri, mektupları
yetmiyordu ona.
Yaşadıkları, soluk aldıkları ve öldükleri yerleri yaşamak,
oralarda soluk alıp vermek istiyordu.
Yaşamın Ucuna Yolculuk, işte böylesi bir solumanın
kitabıdır.

Burda da sınırları zorladı: gönül verdiği,
büyük bir tutkuyla bağlandığı bu üç yazarı
yalnızca birer yazar olarak görmek istemedi.
(Bunun için kitapları yeterliydi. Ama o...)
Yaşamlarını aradı – bulamayacağını bile bile.
Yaşamın Ucuna Yolculuk'un benzersizliği de
bundan kaynaklanıyor.

Bir acıma duygusuyla yaklaşıyordu bu yazarlara.
Kafka'nın iktidarsızlığı, Pavese'nin eşcinsel yalnızlığı
değildi Tezer'i çeken. Onların yapıtlarında dile gelen,
çaresizliğe, saçmalığa, hem kendi adına, hem onlar
adına karşı çıkıyordu.
Coşkuyla, aşkla, başkaldırıyla dolu, dopdolu bu genç insan,
yazarlarda, gariptir, bir benzerini buluyordu.
Sanki kendinde, onlara (ve onlar gibilere) sunabileceği
bir yaşam iksiri bulunduğuna inanmıştı.
Tüm acılara karşı, tüm yalnızlıklara karşı
bir panzehir.
Kendi yalnızlığını, kendi acılarını
sağaltamayan bir panzehir.
Yoluna çıkan, erkek, kadın, tüm çaresizlere
sunmak istediği buydu.

Tüm yazdıkları, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* gibi,
ardında bıraktığı bu notlar,
aforizmalar, parçalar, bunun kanıtıdır.
Kuşkusuz, bir yazarın, hiçbir zaman, hiçbir kanıtla
gereksinimi yoktur.
Yazdıkları, ya yaşamla örtüşür, ya da düşlerle.
Ya da her ikisiyle.
Burda, yaşamla örtüşen sözcüklerle karşı karşıyayız.

VI./

En korktuğu, en tiksindiği şey baskıydı.
Her tür baskı.
Her tür baskının, insanın özünü yok ettiğine inanmıştı.
Bir döneminde yaşadığı elektroşoklar da bir baskıydı.
Tüm baskıcıları faşist olarak niteliyor.
Bu nedenle,
elektroşokları uygulayanlar dahil.
Haksız mı?
– Baskıya başkaldıran her zaman haklıdır.

Onun yaşamı ve yapıtıyla ilgili başka ne diyebilirim?
Onun burda yazdıklarından başka?
Kendi üstündeki giysinin örgüsünü çözen
ve yazdıklarında kendi çınlıplak gerçeğini
okuruna sunmak isteyen,
bu anlamda korkusuz,
ender yazarlardan biriydi.

Ölümünün kokusunu (korkusunu değil)
çok genç yaşlarda içine çekmişti.
Bu nedenle olsa gerek, yaşamakla yazmak arasındaki

sınırı silmek istemişti.

Genç yaşta öleceğini bilircesine, yılları değil, anları seçmişti yaşam sürecinin birimi olarak.

İşte bir örnek:

“Ben bendim. Zaman yaşanmış zamandı.

Birkaç yaşanmamış gün de eklenmişti bu zamana,

Kemerle bağlanmıştım. Acılarım vardı...”

Acılarında kalanlardır bu kitapta okuyacaklarınız.

Şubat 1989

Ağıt Gibi

Hayır, yazmayacaktım; kendi kendime söz vermiştim, artık sevdiğim bir insanın, bir dostumun ardından yazmayacaktım. Bugüne değin o kadar çok yazdım ki artık yazmak istemiyordum. Hiç istemiyordum.

Bu kez, çekip giden, benim kuşağımdan bir yazar, bir şair, bir sanatçı da değil. Yakın bir dostum da değil. Eni topu iki kez görmüştüm onu ve ilk kez, geçen yıl, 2003'te.

Garip (diyebileceğim) bir ilişki oluşmuştu aramızda. Bana, ilk öykü dosyasını gönderdiğinde, onunla ilgili hiçbir şey bilmiyordum, Nedim Günsür'ün oğlu olduğunu bile.

Herkesin aklına geleni yazdığı ve bunu öykü, roman olarak niteliği, ne kadar bozuk bir Türkçeyle yazarsa o kadar kolay bir yayıncı bulduğu bir dönemdi.

Yayımcılığı bırakmış ya da bırakmak üzereydim. "Caîq" adını taşıyan, zaten yayımlamam için değil, okumam için gönderilen bu dosyayı, yazarına geri gönderirken neler yazdığımı şimdi anımsamıyorum. Ama iyi şeyler yazmış olmalıyım ki başlangıçta, biraz çekingen, ama sonra içten, iki yazar arasındaki olağan ilişkimiz süregeldi.

Çok az yazıyordu. Bir öyküsünü okuduğumda, kaleme sarılıp bir kutlama fax'ı gönderiyordum. Kimi zaman çekingen bir telefon geliyordu. Kimi zaman o bile değil.

Yazılı ve sözlü olarak şikâyetimi dile getiriyordum: Böylesi bir yeteneğin yazması, yazması, yazması... gerekiyordu. Dilerse hiç yayımlamayabilirdi. Ama yazması gerekiyordu.

Ne zaman, beni sarsan, şaşırtan, sıradışı bir şiir, bir öykü, bir yazı okusam dünyalar benim olur. Hele bu, benden sonraki kuşaklardan genç bir yazarın imzasını taşıyorsa mutluluğum coşkuya dönüşür.

Mehmet Günsür'ün öykülerinin bende uyandırdığı duygu buydu. Onu yüreklendirirken, biraz da bencillikle, benim ve kuşağımın boşuna yaşayıp, boşuna yazmadığımızı görüp göneniyordum.

Kuşkum yok, Sait Faik de yaşasaydı, bizleri ve sayısı pek fazla olmayan Mehmet Günsür'lerin öykülerini okuduğunda benimle aynı duyguyu paylaşırdı.

Birçok öyküsünün konusu, deniz, denizciler, balıkçılar olduğu için değil. Onları anlatırken, aslolanı söylemeden söylemesine, kırık yaşamlardaki gizli hüznü cümle aralarına sıkıştırmasındaki ustalığa hayran kalır ve her gerçek usta gibi, çırağının kendini aşan ustalığını, kıskanmak bir yana, hayranlıkla izlerdi.

Belki onun öykülerindeki dünyaya pek yabancı olmadığım için, okur okumaz, özel bir ilgi duymuştum yazdıklarına. Olabilir. Ama öykülerinin gerçek kişilerden, olaylardan yola çıkıp, onları geçmişten bugüne (yazılan öyküye) taşımadaki başarısını günümüz öykücülerinden pek azında görüyoruz.

Geçen yıl, ilk kez karşılaştığımızda, bana o kısık sesiyle, "Akademili iki yazar var, demişti; biri siz, biri de ben." Sonra eklemişti: "Tabii, beni yazar olarak kabul ettiğiniz için söylüyorum bunu." Yazar olduğunu, hem de iyi, çok iyi bir yazar olduğunu, kendisi de biliyordu. Ama niçin bilmem, sanki yazar olmaktan kaçırıyordu.

Bu yılın başlarında, küçümencik bir kitapçığını göndermişti:

Lacivert Kayıkta Balık Tutan Ressamlar.

İyi Matbaa'da, "150 adet basılmış ve elle numaralanmış" bu satış dışı kitapçıkta iki öykü yer alıyordu.

Kitabın adını taşıyan son öyküde, iki ölüyü, babası Nedim Günsür'le Orhan Peker'i bir araya getiriyordu oğul Mehmet Günsür.

Öyküde, bu iki eski atölye arkadaşı, Boğaz'da bir lüfer avı sırasında söyleşirler. Hem lüfer avını, hem ressam Nedim Günsür'le Orhan Peker'in kısa yaşamöykülerini okuruz. Yüzyıl sonraki bir Çehov'un kaleminden. Sanki.

Öykünün ilginç yanı, haktanır bir yazar olarak, kendisi Nedim Günsür'ün oğluysa, Orhan Peker'in yeğeni olarak da Yavuz Tanyeli'nin Cunda'dan kendisine yazdığı mektuplara yer vermesidir.

Bana, niçin bilmem., Kurosawa'nın kimi filmlerinden parçalar anımsatan bu öyküsünün sonlarına doğru, "Orhan, diye sorar Nedim, küreğini sessizce bırakıp, sen öleli kaç ay oluyor?"

Yazımın başında söyledim, hayır, böyle bir yazı yazmak istemedim.

Babasının Orhan'a sorduğu soruyu, Mehmet'e sormak, hiç ama hiç aklımdan geçmezdi:

Ne zaman görüşeceğiz genç arkadaşım?

Haziran 2004

Ahtamar

Kim ki Van Gölü'nü kuşbakışı görmemiştir, bir krater gölü nedir bilemez. Uçak cırlıçplak dağları aşip inişe geçtiğinde görürsünüz Van Gölü'nü. Tümüyle. Bu engebeli dağlara inat, orada, dümdüz, bir göl değil de olağanüstü büyüklükte bir zümrüt parçası olarak belirir. Uçağınız alçalmaya başladığında gölgesi gölün üstüne düşer. Üstünde bir yıkıntının yer aldığı bir adacığı görür gibi olursunuz. Tekerlekler yere değer. Artık bambaşka bir iklimdesinizdir. Mevsimlerden ne olursa olsun.

Van'a ilk yolculuğum, 1964 yılının Eylül ayına rastladı. Van ilk duraktı. Oradan, daha ötelere gidecektim. Ama ilk kez geldiğim bu Doğu kentini görmeden bir yere gidemezdim. Van'da gördüğüm "insan manzaraları"nı, daha önce romanlarımda, öykülerimde yazdım. Ama Van Kalesi, Van Gölü ve o gölün üstündeki küçük ada, o adanın üstündeki kiliseyle ilgili (mektuplarım hariç) bir şey yazdığımı anımsamıyorum.

Van'a geldiğimin ikinci günü gerçekleştirmiştim bu "turistik" geziyi. Salaş bir motor kiralayıp adaya ayak bastığımda, börtü böcek ve engerek yılanları dışında tek canlı bendim. Ahtamar Kilisesi'ni, tabii biliyordum. (Bilmesem burada isim neydi?) Bir Ermeni kilisesi, bir ortaçağ yapısı oluşunu, tüm dış duvarlarının çepeçevre, kabartmalarla süslü oluşunu... Başka? Vaspurakan Prensliği'nden haberim var mıydı? Prens I. Gagik'ten, Artsru-

nilerin Tarihçesi' nin yazarı tarihçi Tomas Artsruni'den haberim var mıydı? Hayır.

Ortaçağın adsız yapıları, yapıtları ilgimi çekiyordu o yıllar. Ortaçağda bilinen sanatçılar da, Doğuda olsun Batıda olsun, *anonima'nın* sınırları içinde gibidirler. Tıpkı, bugün yerinde yeller esen Ahtamar'ın muhteşem Sarayının ve günümüze değin ayakta kalmayı başarmış "*Surp Hatsch*, yani Kutsal Haç Kilisesi" nin mimarı Manuel adlı keşiş gibi.

Adı değil de yapıtı günümüze kalan sanatçılar, her zaman ilgimi çekmiştir. Sanat kavramının, dolayısıyla sanat sözcüğünün var olmadığı dönemler, sanatçıyı baştan çıkaran o ün tutkusunun var olmadığı dönemlerdi.

915-921 yılları arasında yapılan Ahtamar Kilisesi'ni tasarlayan ve hiç kuşkusuz, yapıyı denetleyen keşiş Manuel'in dilinde büyük bir olasılıkla mimar sözcüğü yoktu. Peki, bir keşiş, Van Gölü'ndeki bir adanın üzerindeki günümüzde izi kalmayan ama pek görkemli olduğunu, dönemin elyazmalarından öğrendiğimiz sarayla, bin yıldır ayakta kalmayı başarmış bu kiliseyi tasarlayacak ve gerçekleştirecek bilgiyi nerde edinmişti?

Doğuda bu tür soruların yanıtı yoktur. Ya da çok azdır. Bu nedenle ki yapana değil, yapıya bakmayı yeğlerim ve bu bana yeter. Çünkü, eğer bir değer, bir heyecan, bir olağanüstülük varsa, yapıttadır.

Van'dayken, Ahtamar Adası'ndayken, Ahtamar Kilisesi'ne bakarken tüm bunları düşünmüş müydüm?

Sanmam.

Ama insan, hakkında bu kadarcık olsun bilgiye sahip olmadan bile, bir yapı, bir yapıt karşısında bulabilir kendini. Yorumla gelince, orda durmak gerektir. Şaşkınlığınızı, hayranlığınızı dile

getirmek isterseniz, yalnızca şaşkınlık ve hayranlık sözcükleriyle dile getirebilirsiniz. Ya da saçmalarsınız. Herkesin, her konuda saçmaladığı bir ülkede, sizin saçmaladığınızın da kimse ayırdında olmayabilir. Ta ki biri çıkıp okuyup araştırıp, edindiği bilgileri bize aktarana ve bu bilgilere dayalı yorumları yapana dek.

Bin yıldır, Van Gölü'nün üstündeki bu adacıkta, (her anlamda) onca depreme, onca kışa, kıyamete, yağmura, tipiye, fırtınaya, kasırgaya karşı az buçuk yıpranmış da olsa, ayakta kalabilmeyi başarmış bu kiliseyi, İpşiroğlu'nun Adnan Benk'le birlikte 1950'lerin sonlarında "filme aldığı", daha sonra İpşiroğlu'nun 1963'te Almanya'da bu konuda bir kitap yayınladığını, 1964 Eylülünde Ahtamar Kilisesi'ni seyrederken bilmiyordum.

Bu kitabı okuyabilmek için kırk yıl beklemem(iz) gerekmiş.

İpşiroğlu'nun, "*Ahtamar Kilisesi / Işıkla Canlanan Duvarlar*" kitabını, onun 146 arkadaşıyla birlikte, 1960 yılının Ekim ayında (27 Mayıs'tan tam beş ay sonra) Üniversiteden atılışına borçluyuz. Cümle âlemin bildiği gibi, üniversitelerimizde uluslararası değerde öylesine çok bilim adamı yetişmektedir ki zaman zaman, bu değerlerin budanarak üniversitelerimize yeni bir "kan" verilmesi âdet olmuştur. Özellikle askerî yönetim dönemlerinde uygulanan bu budamaların sonucunda, Türk üniversiteleri bugünkü eşsiz konuma ulaşmışlardır.

İpşiroğlu, 27 Mayıs'tan beş ay sonra, 28 Ekim 1960 ve 10641 sayılı Resmî Gazete'de Millî Birlik Komitesi'nin 14 numaralı "kanun (?) metniyle" üniversitelerimizden (o günlerde özelleri yoktu) atılan 147 görevliden biriydi. İstanbul Üniversitesi'nden atılınca, herhalde Ayazpaşa'da fındık satacak değildi. Gerçi, bir ara Park Otel önünde taksicilik yapmayı düşündüğünü söylemişti bana, ama

ehliyet alacak vakti bulamadan, Tübingen Üniversitesi'nden bir çağrı almıştı.

Bir zamanlar Hitler faşizminden kaçan bilim adamlarına kapılarını açan ve böylece en görkemli dönemini yaşayan Türkiye üniversitelerini unutmamış olmalılar ki bu kez Almanlar, Türk hocalara kapılarını açıyordu. Her neyse, İpşiroğlu, Türkiye'de başladığı çalışmalarını burada sürdürdü. İşte, 1963'te yayımlanan *Ahtamar* bunlardan biridir.

İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi, felsefeden ayrılarak bağımsız bir disipline kavuşturulduğunda, bu yeni kürsünün başkanı olan İpşiroğlu, sanat tarihinin, özellikle ülkemizde yeni yöntemlere gereksinimi olduğunu düşünüyordu. Edebiyat Fakültesi'nde bir film merkezinin kuruluşu, onun bu düşünce-sinden ve girişiminden doğmuştur. Anadolu'daki zengin geçmiş, yalnız, öğrencilerine değil, dünyanın tüm insanlarına öğretmek istiyordu. Belki, öğretmek yerine paylaşmak sözcüğünü kullanmam daha yerinde olur. Bu sözcüğe, handiyse kutsal bir içerik katan dostu Sabahattin Eyuboğlu ile ülkemizin kültür ve sanat yaşamına kazandırdıkları sanat belgeselleri bir çığır açacak nitelikteydiler. Ne yazık, onları izleyen pek kimse çıkmadı.

Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte "*Hitit Güneşi*" belgeseli, Berlin Festivali'nde, belgesel dalda büyük ödülü aldığında hepimiz şaşkındık. Çünkü, herkesten çok bizler, kendimiz, henüz böylesi uluslararası ödüllere kendimizi lâyet görmüyorduk.

Hitit Güneşi'ni, *Siyah Kalem*, *Surnâme*, *Anadolu'da Roma Mozaikleri*, *Anadolu Yollarında*, *Ahtamar* belgeselleri izlemişti.

Şimdi bu satırları yazarken düşünüyorum da, belki de, İpşiroğlu, Eyuboğlu ve Adnan Benk'in, Üniversite'den atılmalarının

başlıca nedeni, bu belgesellerdi. Niçin şaşıyorsunuz, bu belgesellerden yarım yüzyıl sonra, Zeugma'yı kurtarma girişimlerini, bu mozaiklerin, bizim kültür ve sanatımızla ilgili olmadıkları için kınayan, sular altında kalmalarında bir sakınca görmeyen solcu, milliyetçi yazarlarımız çıkmadı mı? Bu kişiler Karatay Medresesi'ni, İshak Paşa Sarayı'nı anlamak, yorumlamak sevmek için Van Gölü üstündeki adada yer alan Ahtamar'ı da anlamak, yorumlamak, sevmek gerektiğini bilmezler. Bu nedenledir ki bana, bu yazıyı yazdıran kitap, Türk okuruna sunulmak için tam kırk yıl beklemiştir.

İpşiroğlu, Ahtamar Kilisesi'ne nasıl baktığını, onu nasıl yorumladığını, daha kitabın adında açıklıyor: *"Işıkla Canlanan Duvarlar."* İncelemesinin temelini, yapı ile ışık arasındaki ilişki oluşturuyor. Öylesine ki yapıyı, ışığın izini sürerek inceliyor İpşiroğlu. Bilimde yaptığını, bu kez kitapta, sözcüklerle yapıyor. İpşiroğlu, kitabın girişinde ışık ile sanat yapıtı arasındaki ilişkisi konusundaki meslektaş Sedlmayr'ın *Sanat Tarihi Ders Notları*'ndaki (1960) bir sorusunu aktarıyor: "Işık sanatı – yani sanat yapıtı ile ışık arasındaki ilişkinin özellikle vurgulanması ve ön plana çıkarılması – ne anlama geliyor; bu ışık sanatı tarımının ardında acaba bir ışık tanrısı, bir ışık mitosu, bir ışık metafiziği ya da ışık estetiği mi var?"

Kanımca, Ahtamar incelemesi boyunca İpşiroğlu bu soruyu yanıtlamaya çalışıyor.

Ahtamar Kilisesi'ni ilk kez bir eylül güneşinde gördüğümü söyledim. Ama İpşiroğlu'nun, ışıkla yapı arasında kurduğu ilişkiye karşın, o gün, orada, adada benden başka bir insanoğlu yokken, yapının dışında ve içinde dolanırken, benim ilgimi ışık değil, rölyefler çekmişti.

Ne de olsa, sanatı figüre hasret bir kültürden geliyorum. Beni, kendine çeken, büyüleyen yapının dış yüzeyinde, Âdem ile Havva, ilk günah, hayatağacı, kartallar, balıklar, horozlar, dağgeyikleri, Samson, Âdem, Davud ile Golyat, Hz. İbrahim ve İsmail, tabii İsa, Yunus Peygamber ve efsanesi, bunlara eşlik eden melekler ama, aynı zamanda pehlivanlar, kim olduğu bilinmeyen, sıradan insan yüzleri yer alıyordu. Sonunda (batı cephesinde olduğu için, sonunda diyorum) iki koruyucu meleğin eşliğinde kilisenin kurucusu Kral Gagik.

Böylesi bir figür zenginliği, bu ülkedeki bir yapıda, hele hele Van'da, Van Gölü'nün üzerindeki Ahtamar adacığında insanın başını döndürmez mi?

Bilinmez hangi rüzgârın buraya attığı her insan gibi, benim başımı da döndürdü. Tıpkı benden önce Mazhar Beyin, benden kırk yıl sonra, gene bir eylül günü, bu kitabın fotoğraflarını çekmek için gelen Samih Rifat'ın da başını döndürdüğü gibi.

Kitabın Almanca baskısında, Aziz Albek ile Yıldız Moran'ın siyah-beyaz fotoğrafları yer almaktaydı. Türkçe baskı, Samih Rifat'ın renkli fotoğraflarıyla zenginleşmiş. Mazhar Beyin metnini okuyup o "açı"dan çekilmiş fotoğraflar bunlar.

Bir sanat tarihçisi değilim. Haddimi bilirim. Bu yazıda da, İpşiroğlu'nun kitabını açıklamaya kalkacak değilim. Yıllarca önce yaşadığım bir heyecanı, yıllar sonra yeniden yaşar gibi oldum. Orada, o gün, tek başıma baktığım ama ışıkla ilişkisini kuramadığım duvarlardaki kabartmaları gözümü kapayıp yeniden gördüm. (Sözcüklerin gücü.)

Kitabı kapadığımda, motorum adadan ayrılmış Gevaş iskelesine doğru yol alıyordu.

Önemli not: Mazhar Şevket İpşiroğlu, 1985'te, 77 yaşında öldü. Türkçesini görmeyi çok istediği *"Bozkır Rüzgârı / Siyah Kalem"* kitabının yayımlanışından kısa bir süre önce.

Aziz dostumun anısına yayımladığım saygı kitabına, onun çok üzerinde durduğu *"Çağdaş Düşünce"* adını vermiştik (Ada Yayınları, 1987). Bu kitabın sunu yazısının sonunda şöyle yazmışım: *"Kurucusu olduğu Sanat Tarihi Bölümü'nün, İpşiroğlu'nun anısına yayımlayacağını umduğum kitapta, hiç kuşkusuz, yetiştirdiği öğrenciler, onun yönteminin önemini, kendi özgün çalışmalarında gösterecek ve sanat tarihine, İpşiroğlu'nun beklediği yeni açıklamaları getireceklerdir. Çünkü İpşiroğlu, yaşamının sonuna değin, hiçbir yapıtının hiçbir zaman son söz'ü söylemediğine inanıyor ve tüm çalışmalarının, kendisinden sonra gelen sanat tarihçileri tarafından yeniden ele alınması, yeniden araştırılması ve yeni yorumlarla zenginleştirilmesi özlemini taşıyordu."*

Ne var ki bugüne değin, ne tüm yaşamını verdiği Üniversite, ne kurucusu olduğu Kürsü, ne öğrencileri onun yapıtıyla ilgili hiçbir çalışma yapmadılar, hiçbir yapıt yayımlamadılar. Bu yönden, Yapı Kredi Yayınları'nca *Ahtamar*'ın, bu incelemenin önemine uygun bir biçimde yayımlanışını çok önemişiyorum ve bir başlangıç olmasını diliyorum.

Nisan 2003

Rengâhenk

Sanatlar arasında kardeşlik var mıdır?

Varsa hangi sanatlar hangilerinin kardeşidir?

Kan bağından değil, sanatların yapısından, sanatların dilinden söz ediyorum.

Uzun yıllar, şiir müzikle eşleştirilirdi.

Verlaine'in ünlü dizesi,

Musique avant toute chose

(Her şeyden önce müzik.)

Ama bu müzik, ayaklı uyaklı şiir için geçerliydi. Ama Verlaine'den örneğin, Baudelaire'e geldiğimizde iş değişiyor. Çünkü Baudelaire'in şiirinde müzik kadar resim de vardı.

Bu da doğal: çünkü şiir bir imge sanatıdır. İmge (*image*) sözcüğünün sözlük anlamı da resimdir.

Bizde Yahya Kemal'in şiirinde müzik, Ahmet Haşim'in şiirinde resim olduğu söylenir. Doğrudur. Nâzım Hikmet'in şiirinde ise, gürültülü de olsa hem müzik, hem resim vardır.

Garip şiiri her ikisine de, sırtını dönmüştü. Bir tepki şiiri olduğu için.

Şairâneliği yıkarken, onun olmazsa olmazı müziği ve imgeyi de rafa kaldırıp atmıştır.

Ama yıllar sonra, Türk şiirinin resim sanatına en yakın şiirlerini Oktay Rifat yazacaktır. Onun 1960 sonrası şiirleri, *nature-morte*'lar, manzaralar, *interieur*'lerle doludur.

Şiir-resim ilişkisi, Batı'da, her iki sanat dalı için de son derece verimli olmuş, şairle ressamın işbirliğinden olağanüstü güzellikte kitaplar doğmuştur.

Şair, düş gücünü resimle somutlaştırmış, ressam, sözcüklerle yaratılan dünyaya kendi penceresinden bakarak, sanatına yeni açılımlar getirmeyi başarmıştır. Bu birliktelik, XIX. yüzyılda Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ile başlamış, XX. yüzyılda gerçeküstücülerle doruk noktasına ulaşmıştır.

Her resim, her şiir, her müzik hem içinden çıktıkları ortama, hem de bir döneme aittir. Kimi zaman sanatın tüm dallarında ortak görüşler, eğilimler görülür; böylesi durumlarda etkileşimler daha geniş, derin ve verimli olur.

Picasso ve Braque'ın ilk kübist resimlerini gören Apollinaire (bir başka resim delisi), yalnız bu resimlerden ne anladığını yazmakla yetinmemiş, bu resimlere öykünen şiirler de yazmıştı. Bir sözcük sanatı olan şiirden resmin iki boyutlu dünyasına taşınmak; orada, harflerden biçimler yaratmak... Apollinaire, bu kübist şiirlerinde harfleri öylesine dizi-yordu ki, görsel imgeler elde ediyordu.

Genç André Breton, Eluard, Aragon, Soupault, Tzara, şiiri bildikleri, şiiri kokusundan tanıdıkları kadar görsel sanatları da biliyor; bir resmi, bir yontuyu, bir şiiri okur gibi okuyabiliyorlardı.

Picasso'ların, Braque'ların, Léger'lerin, Mirò ve Chagall'lerin, kısaca adına modernizm dediğimiz bu tarihsel dönemin tüm sanatçıları ve... bu yeni doğan sanata bir anlamda kaynaklık eden, etkileyen, yüzyıllar öncesinde aynı dili konuşan ilkelerin sanatı, bu şairler sayesinde, sanatın günlük yaşamına (evet, vardır sanatın günlük yaşamı) gelip yerleşmişlerdir.

Bu dönem, sanki "resimsiz şiir kitabı olmaz"ın dönemidir.

Ressamlarla şairlerin bir kitapta buluşmaları sanatlar arasında birbirine en uzak ve en yakın iki sanatın şiirle resim olduğunu göstermiştir bizlere.

Can Yücel'in şiiri ile Burhan Uygur'un resminin, bu bir benzeri olmayan kitapta* buluşmaları da bunun kanıtıdır. Bu buluşma gerçek bir tansıktır. Çünkü meşrepleri aynı ama sanatlarının dilleri bunca farklı iki sanatçının yapıtlarının bir araya geldiğinde böylesi bir uyum yarattığı pek az görülmüştür.

Evet, her iki sanatçının da meşrepleri aynı: her ikisi de yaşama, dünyaya aynı pencereden bakardı. Her ikisinin de yaşama biçimi, değer yargıları birbirine benzerdi. Her ikisi de sözcüğün tam anlamında bohemdi. Hattâ son bohemler. Her ikisi de, umarsız. Her ikisi de... Listeyi uzatabilirim. Ama tüm bu birliktelik, benzerlik, yapıtlarında, handiyse bir zıtlığa dönüşür: Can Yücel'in şiiri, siyasal, iğneleyici, *humour* dolu, sözcük oyunları yetmediğinde bolca sövgüyle doludur. Burhan Uygur ise günlük yaşamın hüznünlü öykülerini resmeder. O da, Can Yücel gibi, her has sanatçı gibi, kendine özgü bir dil, görsel bir dil kurmuştur. (Figüratif Türk resmi içinde, Burhan Uygur resminin öncüsü yok.)

Can Yücel, 1960'lerden sonra, yola çıktığı *Garip* şiirinden "çark etmişti" ama, bu şiirin muhalif tavrına her zaman sadık kaldı. Dili, *İkinci Yeni* şairleri gibi *deforme* etmeden, siyasallaştırarak, dilini sokak diliyle zenginleştirerek yeni açılımlar kazandırdı şiirine.

Burhan'ın şiir aşkına, onu tanıyan herkes tanık olmuştur. Can'ın resim sevgisine de. (Bunun soncu mudur hem eşinin, hem kızının ressam oluşları?)

Bu kitap, resimle şiirin, şairden habersiz gelişen aşkın ürünüdür. Düşünün, o uğursuz 1980'in ikinci yılında, İstanbul'da, Ağaoğlu

* Can Yücel - Burhan Uygur, *Rengarenk*, IKSİ Yayınları, 2006.

Basımevi'nde, Yazko (Yazarlar Kooperatifi) hesabına, 3. hamur (saman) kâğıdına, 10x19 cm. boyutlarında, tipo tekniğiyle basılan *Rengâhenk* adlı bu kitabı edinip, dostlarının yakından bildiği kösele çantasının içine atan Burhan Uygur, her gittiği yere (örneğin, Ayvalık) yanında götürmüş ve hemen her sayfasına kalemıyla, yağlı pastel parçacıklarıyla bir şeyler çiziktirmiştir. Bu çiziktirdiği "bir şeyler" Can'ın şiirlerinin illüstrasyonu değil; bana sorarsanız, Can'ın şiirlerine eşlik eden Burhan'ın görsel şiirleridir. Nasıl ki Picasso, Miró'nun, Eluard'ın şiirlerini resimlerken, şiiri değil, ona eşlik edecek kendi şiirlerini resmediyorsa, Burhan da, sevdiği, sevmek ne kelime, âşık olduğu Can Yücel şiirine, o şiirlerde olmayan ince hüznü dahil etmek istemiştir ola ki.

Elinizde, böylesi olağanüstü bir kitap tutuyorsunuz. Şair ve ressam, ikisi de birbirinden habersiz, ikisi de birbirinin sanatına âşık; ortada da ne bir sipariş var, ne bir sergi, ne de günün birinde yayımlanma düşü.

Ressam, sevdiği bir şairin, sevdiği bir şiir kitabına kendi sanatını ekliyor.

İşte sonuç.

"İşte kitap"

Ekim 2006

Aktedron

Dünyamızda, nesli tükenen hayvanlar var. Türü yitmekte olan bitkiler var. Yeryüzünün dört bir yanında bilim adamları, dernekler, vakıflar bunları korumaya çalışıyor. Ama nesli tükenen insanlar da var. Özellikle yurdumuzda. Onlar için ne dernekler, ne de vakıflar var. Olsa da bir işe yaramazlar. Ne onları yaşatmaya yeter güçleri, ne de çoğalmalarını sağlayabilirler. Çünkü bu tür insanlar çoğalamıyorlar, tam tersine azalıyorlar.

Fikret Andoğlu, nesli tükenen insanlarımızdandı. Aramızdan ayrıldı. Kendi isteğiyle. Tanrı'nın buyruğunu beklemek sabrını göstermeden. Kimse onun yokluğunu duymayacak. Kimse; bizden, onu tanıyan dostlarından başka. Gerçekte, yaşarken de, varlığını herkese duyurmak için bir çaba harcamamıştı. Tam tersine, bundan özellikle kaçınmıştı.

Kimdi Fikret Andoğlu?

Bu dünyanın çirkefliklerini yok sayan ya da ondan güzeli yaratan, kendi kurduğu çakarsız dünyada yaşayan ve bu dünyanın kapılarını sayılı birkaç dostuna açık tutan bir insan. (Evet, böylesi örneklerde insan sözcüğünü büyük "İ" ile yazmak gerek.) Otuz yıldır, kırk yıldır resim yapardı. Ama onun resimlerini, biz, birkaç dostu bilirdik. Tüm yaşamı boyu ya üç, ya da dört kez sergilemişti resimlerini. Doğrusu, genel resim beğenisine uygun yapıtlar değildi çiziktirdikleri. Kendi kendini yetiştirmiş biriydi. Açıkça söylemek gerekir ki bu ülkedeki en güç işlerden

biridir bu: Kendi kendini yetiştirmek. Ama şunu itiraf etmek gerek, sanat alanında, ne çıktıysa bu ülkeden, hep kendi kendini yetiştirenler arasından çıkmıştır.

Fikret'in sanat alanında "iddia"ları yoktu. Öne çıkmak, üne kavuşmak onun tutkuları arasında olmadı. Tanıdığım, kendi kendine yetmeye çalışan ve bunu başaran ender insanlardandı. Tüm yaşamı boyu, belki yüz resim yapmıştı. Belki bu kadar bile değil. Dünyasını, kendi yapıtlarıyla değil, yüzlerce, binlerce yıl öncesinin anonim sanatçılarınun yapıtlarından kurmuştu. O dünyada solumaya çalışırdı. Coşkularını o dünyada bulurdu. Bu açıklamamdan da anlaşılacağı üzere, bir ressam olduğu kadar bir koleksiyoncuydu. Ama her koleksiyoncu, yalnız toplayan biriktiren, başkalarında olmayanı kendine saklayan bir pul koleksiyoncusu değildir. Geçmişin yapıtlarında kendini arayan koleksiyoncular da vardır. Fikret, daha çok onlardandı.

Resimlerini nitelemek, sınıflandırmak kolay değildir Fikret'in. Dubuffet'nin "Art Brut" diye adlandırdığı "kültür-dışı" resim tanımına girebilir. Akademik bir estetiğin peşinde değildi, resimleriyle bir güzelliğ yaratmak ise hiç düşünmediği bir olaydı. Eski Mısır'ın, Roma'nın, Yunan'ın özellikle Selçuk ve Osmanlı yapıtları yetiyordu ona. Kendi yapıtına gelince, o, yaşamının dışa vurduğu bir parçasıydı. Ve bu yaşamda, güzelliğ, uyum kavramlarının sözlük anlamlarının çok dışında ifadeleri söz konusuydu Fikret için.

Bir Mısır ya da Roma yontusu karşısında kendinden geçen, bir Hafız Osman, bir Râkım, bir Yesarî hattı karşısında titreyen, bir Selçuk yapıtı önünde "tapınan" bu insan, günlük yaşamında uyumu, akademik güzelliği değil, çirkindeki anlamı araştırıyordu. Hayran olduğu kadınlar birer ucubeydi. "Ama onları da

sevmek gerekir” diyordu. “Onları sevmek için benim gibi kişiler gerekir.”

Onun gibi kişiler gerekirdi, yalnız o kadınları sevmek için değil, günlük yaşamımıza renk katmak, sevginin, çakarsız sevginin, dostluk sıcaklığını, insancıl ilişkilerin sürekliliği için.

Eğer kendini bir sanatçı olarak, resmine vermediyse, bu, başkalarının resmini sevebildiği içindir. Topladığı biriktirdiği Selçuk yapıtları, hat ustalarının “Bismillah”ları, elifleri ona yettiği içindir. Resimlerini kendine saklardı. Ama yeni bulduğu bir hattı, bir eski yapıtı dostlarıyla paylaşırdı. Gerçek bir koleksiyoncu için bu, yaşamını başkalarıyla paylaşmak anlamına gelir. Ve öyle pek kolay, çok sık karşılaşılan bir durum değildir.

Geçen yıl, bir sergisini düzenlemeyi düşünmüştüm. Böylece biraz çalışmaya, resim yapmaya itelemek istiyordum onu. Yaşamamıştı önerime. “Bir karma sergi yaptığında benim bir resmimi koy, bu bana yeter” demişti. Geçen yıl, şu günlerde düzenlediğim bir karma sergide, Fikret Muallâ’ların, Bedri Rahmi’leri, Abidin Dino’ların arasında onun da bir resmini sergilemiştim. Sergi sırasında “Çok memnunum” demişti. “Resmim onlara karşı koyabiliyor.”

Önemli olan, Fikret’in resminin, Fikret Muallâ’nın, Abidin’in, Bedri Rahmi’nin resimlerine karşı koyması değildi. Çünkü bu resimlerle aynı dilden konuşmuyordu onun resmi. Önemli olan, bu resim ustalarının arasında onun resminin ayrılmasıydı. Ve ayrılıyordu. Yaşamında o nasıl sıradan insanlar arasından ayrılıyorsa, öyle.

Fikret Andoğlu’nun, bu çeyrek yüzyılı aşan bir süredir tanıdığım dostumun yaşını ölümünden sonra öğrendim. Altmış altı yaşındaymış. 1950’lerde nasıl tanıdımsa, öldüğünde de öyleydi.

Bu kadar yaşam yetmişti ona. Daha fazla yaşamak, acı çekmek istemiyordu. Kendi eliyle ölümü seçmesi bunu gösteriyor. Ama bu ölüm, benim yaşamımda olduğu gibi, tüm dostlarının yaşamında bir boşluğu oluşturacak. Çünkü hiçbir insan bir başkasının yerini alamaz. Özellikle nesli tükenmekte olan bir insanın. Aramızdaki adı Aktedron'du. Ayakta kalabilmek için binlerce kez deri altına zerk ettiği için. Ama insan, gün gelir, usturayı yeğler.

Nisan 1979

Öbür Dünyada Panik

Nerde, ne zaman tanıştık Roland ile hatırlamıyorum. Paris'teydi kuşkusuz. Ama Paris'in neresinde? Hangi kahvesinde? Hangi *bistro*'sunda? Hatırlamıyorum.

Kuşkusuz, Yüksel (Arslan) tanıştırmış olmalı. Yüksel, Roland'ı, nerde, ne zaman, nasıl tanıdı? Sanırım, Arslan da hatırlamaz. Topor hatırlar mıydı yaşamına Türklerin girdiği günü, yeri, ânu? Sanmam. Şimdi ise hatırlaması zaten olanaksız. Çünkü, ölüm, gerçek ölüm, anıların silinmesi değil midir?

Bu anlamda, Topor şimdi rahat olmalı. Ama kâğıtsız, kalemsiz, orda ne yapar Topor? Durup dinlenmeden, yazıp çizerek varlığını var edendi. Var olma nedeniydi yazmak, çizmek. Bunu pek belli etmese de.

Biliyorum, birçoklarına göre gecikmiş bir gerçeküstücü, bir dadacı, bir gerçeküstüciydi. Evet, öyleydi.

Bu akımların temelinde yatan başkaldırı, alay, kapkara *humour* onun her sözcüğünde, her çizgisinde vardı.

Onlarla yatıp kalkıyor, onlarla yaratıyordu.

Kışkırtıcıydı. Sözcüğün en geniş ve en yetersiz anlamında.

Ele aldığı her konuyu, her kavramı (*Aşk, Ölüm, Yaşam, Barış...* ne olursa olsun), yerle bir etmekte ustaydı.

Yapanlardan değil yıkanlardandı.

Yıkayarak değil, yıkarak yapıyordu temizliğini.

Umut sözcüğü yazılı değildi kitabında. Ama umutsuzluğu da ağzına almazdı.

Doğrudan doğruya *insanlığın durumu* gibiydi yaşamı.

Bir farkla: O, her durumda, ustası büyük Rabelais'nin, kahramanları gibi kahkahalar atıyordu. Çok sevdiği Jarry'nin kendisi gibi yaşıyordu.

Kim bilir, gözyaşlarını, birçoklarımız gibi, o da içine döküyordu. Bir Paris gecesinde, bilmiyorum kaçınıcı şişe açıldığında bana kimlerin kitabını yayımladığımı sordu.

Ben de, "Yerli yabancı, yaşayan ya da ölü, tüm dostlarımla kitaplarını" dedim.

O da, haklı olarak, "Ben, senin dostun değil miyim?" dedi.

Birkaç ay sonra, *Toptopor*'u çevirip yayımlayarak yanıtlamıştım sorusunu.

Tabii *Toptopor* diye bir kitabı yoktu dostumun. Bana verdiği, çoğu yayımlanmamış bir yığın şiir / şarkısı içinden birkaçını seçerek topladığımı kitaba "*Toptopor*" adını vermiştim.

1978'de, bir sergisi için yaptığı afişe şöyle yazmıştı:

R.T.

1938-2038

Sanatı - Yapıtları

Ne yazık ki yüz yıl yaşamadı Roland. Altmışına varamadan öldü. Şimdi, Tanrı, ya onu karşısına almış eğleniyordur, ya da çeşmelelerinden sürekli kevser şarabı aktığı söylenen cennetinde, hurileriyle birlikte yaşamaya "mahkûm" etmiştir onu.

Roland, kendi kendini, bu dünyada, böylesi bir yaşama mahkûm ettiğine göre, öbür dünyada da bunu sürdürmesi doğru ve doğal olur, diye düşünüyorum.

Ama, Tanrı, öyle görülüyor ki, kalemi kâğıdı pek sevmiyor?

Kalemi kâğıdı olmayan Topor nasıl kışkırtacak ölüleri, nasıl bir panik yaratacak öbür dünyada?

Bana sorarsanız, mutlaka bir yolunu bulacaktır.

Bu konuda en küçük bir kuşku yok.

Ne diyordu Tanrı'ya seslendiği bir şiirinde:

İLÂHÎ

*Mezbahaya doğru Tanrım
Sürüyorsun sürünü
Günahkârları bağışlıyorsun
Kocaman bir bıçakla
Kanatıyorsun ey Tanrım
Mistik bir iştahla
Senin Tanrısıl hakkın bu
Katolikler üstündeki
Ben ağzımı açmadım.
Ama Tanrıtanımazlar da Tanrım
Ve sapkınlar da
Bu iştahının kurbanları
Papazların eti örneğin
Pek mi tatsız?
Ya rahibelerinki
Çok mu sert?*

Dostum Topor öldü. Kan basıncı yükseldi, yükseldi, yükseldi...
Sonra patladı.
Şu anda öbür dünyada panik var.

Nisan 1997

II. BÖLÜM

RESSAMLAR

Binbir Bedros'tan Biri

Hem yazar olacaksın, hem de yazına konu olan kişiden, yalnız ondan söz edip kendini hiç mi hiç ortaya çıkarmayacaksın... Yalnız alçakgönüllülük değil, ustalık ister. Büyük ustalık. Kendinden varolan ustalık. Özenme ile ulaşılamayacak bir ustalık. Bunu bilmek, kuşkusuz hiçbir şeyi değiştirmiyor. Çünkü, bu ustalığa, özenilerek ulaşılamayacağı gibi, özenilerek ulaşılamayacağını bilmekle de ulaşılamaz. Kaldı ki büyük ustaların en büyükleri bile, söz ettikleri, konu aldıkları kişilerin çoğunu kendilerine benzetmişlerdir. Dış görünüşleriyle değil, iç görünüşleriyle. Dile getirmek istedikleri düşünceleri, inançları, onların dilinden aktarmışlardır – sanki.

Niçin bu giriş?

Fotoğrafçı olmadığım için. Yalnızca bunun için.

Elimde bir fotoğraf makinesi olsaydı da, yaşarken Bedri Rahmi'nin fotoğraflarını çekseydim (ki değişik konumda binlerce fotoğrafını çekebilirdim) bu, nesnellik-öznellik konularına değinmek zorunluluğunu duymayacaktım. Ben, o gün, o saatte, ordaydım ve bu fotoğrafı çektim. Kanıtım ve tanığım işbu fotoğraftır:

Gülüyordu o an.

İşte siz de görüyorsunuz güldüğünü.

Acılı gibiydi az sonra.

Gözlerinde görmüyor musunuz acıyı?

Düşünceli gibiydi.

Neydi kederi? Gözlerinde okuyabiliyor musunuz?
Bir resmi yeni bitirmişti. Coşku içindeydi.
İşte coşkusu, elinde kadehi ve boyası kurumamış resmi.
Ama ben fotoğrafçı değilim, dolayısıyla, tüm bunları, ancak sözcüklerle anlatabilirim.
Tek bir gün çekmedim fotoğrafını Bedri Rahmi'nin.

Ne "ilk tanıştığımız gün."
Ne Akademi'de, atölyesindeyken o öğretmen, ben öğrenci, üç yıl boyunca.
Ne yolculuklarımızda.
Ne yıllar sonra, Paris'te karşılaştığımızda.
Ne dargınlıklarımızda, kırgınlıklarımızda.
Ne birbirimizi anladığımızda. (İki insan, birbirini ne kadar anlarsa o kadar. Kimi gün belki biraz eksik; kimi gün belki biraz fazla.)
Ne Cerrahpaşa'daki yatağında.
Ne Kalamış'taki yatağında.
Ne şiir okurken, ne resim yaparken.
Çekmedim fotoğrafını Bedri Rahmi'nin.
Bunu derken bile, görüyorsunuz, yalnız ondan değil, kendimden söz ediyorum.
İster istemez.

Anılar –

Nedir anılar?

Ölümün ardında bıraktığı anlar mı?

Ya da sessizce yaşanan günlük ilişkilerin birikimi, tortusu mu?

Biri ya da öbürü.

Ama bu durumda, anlatan ile anlatılan birbirinden nasıl ayrılacak?

Yalnız yazı için değil, bu albümde yer alan fotoğraflar için de geçerli olduğunu sandığım bir soru bu: Burda (fotoğraflarda) anlatan, Ara Güler, anlatılan, Bedri Rahmi. (Ve tabii başkaları.) Gerçekten böyle mi?

Ya Ara, hiçbir şey anlatmıyorsa?

Ya yalnızca, bir ânın saptanmasıysa bu fotoğraflar?

Ara'nın saptadığı, Ara'nın seçtiği bir ânın.

Eğer böyleyse, anlatan Ara'dır: O ânı seçen, ölümsüzleştiren (sanaşsal anlamda) değil, zamanı, o an durdurduğu için, deklanşöre bastığı o an, bir daha geri gelmeyeceği için) O'dur: Ara Güler. İyi ama, bu durumda, ölümsüzlük, Ara Güler'e mi aittir, yoksa o ânı yansıtan modeline (burda Bedri Rahmi'ye) mi?

Kanımca, anlatan, kendini anlatır.

Fotoğrafçı hariç.

O (fotoğrafçı) kendini anlatmak isteyip de anlatamayanı verir bize.

Deklanşöre bastığı an, hem fotoğrafçının ânıdır, hem de modelinin.

Modeli Fikret Muallâ, Bedri Rahmi ya da Picasso olsa da.

An(ı)larını sözcüklere döken yazarın durumu, belirtmek gerekir mi, çok farklıdır.

Sözcükler onun sözcükleridir. Kullandığı herkesin sözcükleri olsa bile – ki kullandığımız sözcükler herkesin sözcükleridir ya da çok geçmeden herkesin sözcükleri olacaktır.

Bir deniz yolculuğuna “mavi” sıfatını verenler, şiirsel bir imge yaratmak istemiş olmalılar.

Şiirsel imgenin ne olduğunu bilmeyen halk, gazeteciler ve Ege köylüleri ekmek, süt, soğan, zeytin dercesine, doğallıkla “Mavi Gezi” diyorlar bugün. “Doğa” sözcüğünü, “Tanrı” sözcüğünü, içtikleri su, yedikleri ekmek gibi doğal söyledikleri gibi.

Bunların ne ilgisi mi var Bedri Rahmi'yle?

Şu ilgisi var: Halkın doğallığı gibi bir doğallığın peşindeydi Bedri Rahmi.

Halkı yüceltiyordu. Kuşkusuz. Ülküselliğin ağır bastığı bir inanç, hattâ bir yaşama biçimiydi bu onun için.

Bu ülkede, mutlak bir şeylerin ağır basması gerektir. Ya yaşanan günler ağır basacaktır. Ya geçmiş günler – tarih. Ya sanat ve sanatçı ağır basacaktır (ki hiçbir zaman ağır basmamıştır) ya fasafo, ya da fisofasa.

Felsefe ise yoktur. Kendini halkıyla özdeşleştirmek isteyen Bedri Rahmi de bunun gereksinimini duymaz.

Estetik?

Onun sözlüğünde Köstetik'e uyaktır.

Halkın sanatı, yüzlerce, binlerce yıl öncesinden gelir.

Bileşimdir. Gelenektir. Sağlam temellerdir.

Ordan yola çıkabilirsin.

Peki nereye varacaksın?

Bu senin yeteneğine bağlı.

Şiiri türkülerde arar.

Resmi, Van Gogh'da, Cézanne'da, Picasso ve Matisse'de olduğu kadar kilimlerde, yazmalarda.

Bu, eskiyle yeninin ortak noktasını, Matisse, nasıl bir odalıkta (yanlış okumayın "odakta" değil) yakalıyorsa, Bedri Rahmi de, sanatının ilk yıllarında Matisse'de yakalar. Klee nasıl hat sanatıyla buluştuysa, o da Klee'yi bulur; kilimi, yazmaları, duvar resimlerini, cam-altı resimlerini bulduğu gibi.

Bizde ne varsa bizde kalsın, diyenlerden değildi.

Bizden ne aldılarsa bize geri versinler, diyenlerden de değildi.

Biz biziz, onlar da onlar, diyenlerden hiç değildi.

Hayır, sınırlardan yana değildi; sınırsızlıklardan yanaydı.

Ne Doğu'nun ne Batı'nın önünde bir aşağılık kompleksi vardı.

Villon'a hayrandı, Yunus'a da.

Walt Whitman'a da, Nâzım'a da.
Matisse'e de, Matrakçı'ya da.
Klee'ye de, Karahisarî'ye de.

Tanıdığım da, bugünkü benden küçüktü.
Demek istediğim, bugün, bu satırları yazan benim yaşımdan kü-
çüktü: 1953'te tanıdığıma göre kırk iki yaşında olmalıydı. Bense
o yıl, on yedi yaşında.

Ama tanıştığımızda ben bir yazardım. Üstelik resim seven bir
yazar.

Fotoğrafçı olsaydım, o günlerde çektiğim fotoğrafları basar,
kitaplaştırır ya da sergiler, başka da bir şey söylemek gereğini
duymazdım. Ama o gün olduğu gibi, bugün de bir yazarım, yal-
nızca bir yazar.

Kendimden söz etmeden, sözünü edeceğim insanı Bedri
Rahmî'yi nasıl anlatabilirim?

Fotoğrafına bakarak mı?

Tanımasam, kolay. Ama tanıyorum onu. Yakından tanıyorum.
Yapıtlarından tanıyorum.

Yalnız yüzünü görmedim ki sesini de duydum.

Kızgın. Alıngan. Kırgın. Sevecen.

Sesini de duydum.

Hattâ kokusunu da.

Hattâ yemeğini de yedim.

Hattâ yemeğimi bile yedi.

Hattâ öldü.

İyi ki fotoğrafçı değilim.

İyi ki bize kalan
Ara'nın objektifinden
bu yaşayan yüzü.

İyi ki özenerek değil, duyarak, düşünerek, kendini sınyarak yalnlığa, yalansızlığa ulaşabileceğini bilenlerdendi.

Ara'nın fotoğraflarında yansıyan da onun bu yüzü.
Böylece kalsın. Bellekte. Ve gelecekte.

Mart 1985

Aşkın Resimleri

Bir ressam için, aşk da, bir manzara, bir *nature-morte*, bir portre gibi bir konu mudur?

Aşk kavramından değil, aşkın kendisinden söz ediyorum. Düşlenen bir aşktan, nesnesi belirsiz, yani herkes ve hiç kimse olan aşktan da değil. İki insan arasındaki, o yüzbin voltluk akımdan, depremden, fırtınadan söz ediyorum.

Yeniden doğuştan.

Eski yeni, yerli yabancı, pek az ressamın yapıtlarında böylesi bir aşkın izdüşümleriyle karşılaştım.

Cinselliğin, açık ve gizli bir biçimde kendini duyurduğu resimleri bir yana koyuyorum. Aşk sanatında onun bambaşka bir yeri ve boyutu var. Gerçekçi ya da simgesel olarak “erotizm” diye adlandırdığımız, cinsel aşkı resmetmek için, ressamın yeterli “öge”lere sahip olduğunu biliyoruz. Eros’lar, Afrodite’ler, phallus’lar... Tâ Courbet’in, son birkaç yılda ünü dünyayı ve Türkiye’yi tutan *Dünyanın Kaynağı*’na değin her şey.

Sanatın, gelmiş geçmiş ilk ana konusundan biri ölümse, ikincisi aşktır. Ama ölüme meydan okuyan, hayat değil, aşktır. Yaşamın son sözünü söyleyecek olan ölüm, öylesi aşklar vardır ki, onların önünde başeğir.

Yaşamın en büyük utkusudur aşk.

Aşk, cinsel ve cinsel olmayan aşk diye, ortadan ya da yandan, önden ya da arkadan ikiye, dörde bölmek gibi bir amacım yok. Ama mutlak cinsellikle (erotizmle) büyük A ile Aşk arasında bir ayrım yapmak gerekliliğine inanıyorum.

Bizim resmimiz, 1950'lere gelene değin, aşk konusunda, utan-
gaç bir resimdir. Ressamlarımız, resmin ana konusu insan çıp-
laklığı karşısında bile utanmış gibidirler.

Savaş resimlerini, "inkılâp" konularını saymazsak, konulu re-
simlere de pek ilgi göstermemiştir ressamlarımız.

Nesne-insan arası ilişkiler, bu nedenle Türk resminde çok az yer
tutar. Ölüm, yalnızlık, boğuntu, başkaldırı temaları ise hemen
hemen hiç işlenmemiştir. (Türk sanatçılarınun, özellikle 1920-30
yılları arasında Paris'te olan ressamlarımızın, gerçeküstücülüğe
hiç ilgi göstermemeleri, hattâ 20. yüzyılın bu en önemli sanat
akımından habersiz oluşları bu açıdan incelenmeye değer.)

Bedri Rahmî'nin aşk resimlerini sunmadan önce, bu kısa genel-
lemeyi niçin gerekli gördüm?

Özel olana geçerken, bazı genel noktaları anımsatmak için.

Gerçekten de, Bedri Rahmî'nin sanatından söz edilirken, hemen
her zaman unutulmuş, bazı önemli noktalar vardır. Hattâ, diye-
bilirim ki, kendi sanatından ve yaşamından söz ederken kendi-
sinin de göz ardı ettiği, üzerinde durmadığı noktalar. Örneğin,
gençliği. Resme ne kadar erken başladığı. Tüm yaşamı boyunca,
inişlere, çıkışlara, değişimlere karşın koruyacağı "kendi sesi"ne
ne kadar genç yaşlarda kavuştuğu.

Bu sayfalarda yer alan resimlerine bakın. Olgun, kişiliği olan,
bilinçli bir çocukluk ve saflığı yansıtan bu resimlerde, usta bir
ressamla karşı karşıya olduğunuzu duyumsarsınız. Oysa, bu re-
simler 21-22 yaşındaki bir delikanlının elinden çıkmıştır.

Trabzon Lisesi'nden ayrılıp Akademi'nin resim orta bölümünde
geçirdiği yalnızca iki yıllık bir eğitimden sonra, 1931 yılında (tam
yirmi yaşında) Fransa'daki ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun
yanına giden Bedri Rahmî'nin, resim ve aşk serüvenini, Meh-
met Eyüboğlu'nun Fransızca'dan çevirip yayınladığı, Eren ile
Bedri'nin *Aşk Mektupları*'nda öğrenme, izleme olanağımız var.

Bu resimli aşk mektuplarını okuduğunuzda, onlara eşlik eden Bedri Rahmi'nin resimlerine baktığınızda şaşkınlığa düşmemeniz olanaksız. Yalnız, bu biri erkek, biri dişi, iki sanatçı arasında doğan ve gelişen aşkı izlerken, bu aşkla başat resim tutkusuna da tanıklık edersiniz.

Eren ile Bedri'nin öyküsü, neresinden bakarsanız bakın, tam anlamıyla çağdaş bir aşk masalıdır.

Paris'e "bilgi ve görgüsünü artırmak için" ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına giden Bedri Rahmi, o dönem, yolu Paris'e düşen hemen hemen tüm Türk ressamlarının uğrak yeri olan André Lhote atölyesine Cemal Tollu'yu aramaya gider. Cemal Tollu yoktur, ama Ernestine adlı Rumen genç bir ressam vardır. Cemal Tollu'yu beklerken, bu iki yabancı, az-buçuk bildikleri bir yabancı dille konuşmaya başlarlar. Ortak bir tek konuları vardır: resim.

1931 yılının bir bahar günü Paris'te André Lhote'un atölyesinde başlayan bu resim sanatı üzerine olan konuşma, bu iki insanın tüm yaşamları boyunca, Bedri Rahmi 1975'te gözlerini kapayınca da değin sürüp gidecektir. Hattâ, bana soracak olursanız (ki sorabilirsiniz, çünkü birinci dereceden tanık durumundayım) Bedri Rahmi öldükten sonra, Eren ona kavuşuncaya değin de.

Sanatçı aşkları kolay aşklar sanılır. Bedri-Eren aşkının hiç de "samanlık seyrân" olmadığını görmek için, onların, sözünü ettiğim (Resimli) *Aşk Mektupları*'nı okumak gerek. 1930'larda bir Türk ressamıyla bir genç Rumen ressamının birlikteliği bugünkü kadar kolay olmuyormuş.

Birbirinden ayrı düşen sevgililerden Ernestine, 1 Nisan 1932 günü Paris'ten Lyon'a ilk mektubunu gönderir:

"Bedri!

Ruhumu okşayan iki mektubunuzu birden aldım. Lyon'a ne zaman dönmüş olabileceğinizi hesaplıyor ve mektubunuzu sabırsızlıkla bekliyordum. Lyon şehrini hiç tanımaz ve merak etmezdim. Şimdilerde çok merak ve hayal eder oldum.

Son gezintimizde, tanışmamızdan söz ederken, takınmış olduğunuz alaycı ve sarf ettiğiniz iğneleyici sözlerden şüphelenmiş, belki de bir daha bana yazmazsınız sanmıştım.

Her şeye rağmen, yine size kalbimde tatlı bir heyecanla cevap veriyorum. Gittiğiniz gündən beri nasıl olduğumu size belki tam mânâsıyla anlatamam ama gittiğiniz günün gecesi çok neşeli olduğumu söyleyebilirim, o kadar sevinçliydim ki herkes benim aklımı yitirdiğimi sandı! Ancak pazartesi günü sahiden de gitmiş olduğunuza karar verdim. Odamın her köşesi bana sizi hatırlattı. Odamın içine sinen sigara dumani kokusu bile, bana artık gittiğinizi hatırlatıyor. Bu da benim yüreğimi sıkıyor. Bana kalan, gün geçtikçe artan bir yalnızlık duygusu... Bu da beni çok hüznölendiriyor... Tanışmamızda konuştuklarımız hiç aklımdan çıkmadı."

Bedri Rahmi, mektup eline geçer geçmez hemen yanıtlar 4 Nisan 1932 tarihli mektubunda Ernestine'ine şöyle seslenir:

"Ernestine,

Odamda yapayalnızım. Pastel kutusunu bana ödünç veren bir ressam arkadaşın pastelleriyle bir şeyler yapmaya çalıştım. Yalnızım. Dışarıda yağmur yağıyor... ve ben, belki de yirminci kere mektubunuzu okuyorum. Hattâ size, mektubunuzu okuya okuya ezberledim, diyebilirim.

Evet, Ernestine... Mektubunuz bana neler neler, ne ümitler vermedi ki! Hiç durmadan, ben şu cümleyi tekrarladım durdum: 'Bana güveniniz!' Güvenmek! Nasıl olur da ben size güvenmem? Ernestine...

Edebiyat yapmış olmamak için, size: 'Bütün kalbimle size güveniyorum' demeyeceğim. Size çok samimi ve çok basit olarak, sadece: 'Ben size güveniyorum, Ernestine' diyeceğim. Aklımdan en ufak bir yaramazlık geçirmeden, bunu size söyleyeceğim. (...) Haydi, Ernestine, sizden mektupların en uzununu beklerken, size kollarımı yolluyorum. Onlara izin verin de, sizin yaramaz saç buklelerinle oynasınlar ve yüzünüzdeki boya lekelerini silsinler!!!!"

Bir hafta sonra, yine Bedri, Lyon'dan Paris'e şöyle yazar:

"Ah! Acaba ne zaman oraya gelmiş olabileceğim? Söyleyin bana ne zaman? Artık hiç sabrım kalmadı. Günleri saymaya başlayınca, kalan günler geçmez oluyorlar. Bugünlerde çok zayıfladım. Daha elli gün var Ernestine, kim bilir, belki de o kadar yaşamam bile... Öff! Ne kötü bir düşünce.... Hayır! Hayır! Ölmek istemiyorum! Yaşamak istiyorum. Ernestine beni bekliyor. Bana güzel şarkılar söylersin. Öylece uyur kalırım..."

Ernestine, Paris'ten 17 Nisan 1932 günü:

"Bana kendi dilinizi öğretin. Ne kadar yoğun bir anlatım şekliniz var. Sizin bana bir cümleyle yansıttığınız düşüncelerinizi, hissederek mi söylüyorsunuz, yoksa öylesine mi yazdınız onları? Bana karşı bir 'trajikomedî mi' oynuyorsunuz yoksa? Bana doğruyu acımasızca, çekinmeden söyleyebilirsiniz. Bana doğrusunu söyleyin, Bedri... Sizden bunu istemem yersiz bile olsa... Bana yazın ve doğrusunu söylemekten çekinmeyin. Ben çocuk değilim..."

Fotoğraflarınız, çok güzel çıkmışlar. Sadece siz çok hüznünlü görünüyorsunuz... Çok da zayıflamışsınız...

Paris'e ne zaman tekrar geleceksiniz? Bunu bilmek istiyorum... zira şimdiden hiç sabrım kalmadı...

Cevap verin. Hatalarımın kusuruna bakmayın. Mazeretim var... Kalbim artık Paris'te değil."

Bedri, on üç gün sonra:

"Ernestine, Ernestine... Bana cevap verin. Şu anda ne yapıyorsunuz? Yaramaz gözleriniz ne âlemlerde: Yüzünüzde göz izleri var mı? Ah! Bu lekeler... Eldivenleriniz nasıllar? Ne kadar da sıcacıktılar... Onları ne kadar çok sevmiştim... Bir tanesi de bana kötü kötü bakıyordu... Onları iyi saklayın Ernestine... Bir gün gelir onları sizden isteyebilirim." (...) Geçen gün 'Gauguin'in Noa Noa'sını okudum... Hepsini okumadım. Ama okuduğum kadarı beni deli etmeye yetti... Kendi Tahi-

ti yolculuğunu anlatıyordu. Orada yabancılaşmış... Yalınayak, başkarak sahici bir Tahiti’li gibi aralarına karışmış... Onların dilinde şöyle bir öğreti varmış: ‘Âşk olun... mutlu olursunuz.’ Gauguin orada sevmek sanatını öğrenmiş. Tabiatı sevmesini... Bir mavi gökyüzü parçasını, iki yeşil yaprağı, her şeyi sevmesini öğrenmiş...”

Ernestine, 9 Mayıs 1932 günü Paris’ten Lyon’daki Bedri’ye yazar: *“Desenlerini çok güzel buluyorum. Genç kız başıyla, delikanlı kafası için çok teşekkür ederim. Onları çok sevdim. Şimdi sizden cevap bekliyorum. Ama cevabınız düşlerle dolu olmasın. Ben de bayılırım düş kurmaya ama bazen de ciddi olmak gerekir. Bu sefer bunu sizden istiyorum.”*

Bedri, hemen yanıtlar:

“Ernestine, Lhote’un atölyesinin giriş kapısında size, ‘Cemal burada mı?’ diye sorduğum günü bilmem hâlâ hatırlıyor musunuz? İşte Ernestine... Sizin sevimli hayalperestiniz, sizi, daha o ilk anda tanıdı. Nasıl unutabilirdim o ânı? Elinizde kullanılmış fırçalar vardı. Bütün yüzünüz boya lekeleriyle kaplıydı. Ellerinizi temizlemiştiniz ağır ağır. Ben ise bu esnada, sizi çok büyük bir dikkatle inceliyordum. Gözleriniz dalgındı. Dudaklarınızda çocuksu bir eda vardı. İlk kahkahalarınızı duyduğumda, artık emindim. “Evet, bu küçük bir kız” diye düşünmüştüm.”

Ernestine, bu 1001 Gece Masalları’nı andıran olaylar yığından sonra, son bir kez Türkiye’ye gelir, sevdiğine kavuşur ve... Eren olur.

Ama değişen yalnızca, nüfustaki bir isim değildir. Türk resminin temel taşı olması, Bedri’ye duyduğu ve Bedri’nin ona duyduğu aşk mıdır, yoksa bu kendini seven herkesi kucaklayıp kendine mâl eden Anadolu toprağının/kültürünün gizi mi?

Hangisi olursa olsun, yanıtlaması kolay olmayan bir soru vardır: Nasıl olup da bu “yabancı” çok kısa bir zamanda, bir çoğumuz-

dan daha derin, daha “*authentique*” biçimde bu toprağın sanatçısı olup çıkmıştır?

Bu olağandışı olgunun açıklaması Eren’in yaratıcı mayasında ve gücünde yatıyor olsa gerektir. Aşk ateşinin olmayanı olur, görünmeyi görünür kılan gücüdür bu.

Bedri Rahmi’nin aşk mektuplarının çoğu resimlidir. Belli ki aşkını yabancı bir dilde dile getirirken zorlanmaktadır. Olağan bir şey. Çünkü, türkülerini, deyişlerini, deyimlerini, argosunu, yeterince bilmediği bir dildir bu. Öyleyse, her ikisine de yabancı olmayan resmin ortak diline başvuracaktır.

Sanatçının bu sayfalarda yer alan resimleri, işte bu aşk dönemine ait, konularıyla da, bu mektuplardaki resimleriyle benzeşen resimlerdir.

Renklerin ve biçimlerin dünyasına âşık bu coşkulu genç adam, Ernestine’e olan aşkını resimlerken, tek sözcükle, Aşk’ı resimliyor.

Türk resminde, aşkı, bir tema durumuna getirip, tüm yaşamı boyunca bu temayı, birbirini izleyen aşklarla zenginleştirip, yepyeni, cinselliğin en uç noktasına varan yeni aşk resimleri gerçekleştirdi Bedri Rahmi.

Bizim resim tarihümüzde “özyaşamöyküsünü resim yoluyla dışa vurmuş” bir ikinci ressam yoktur.

Kasım 1999

RESSAM

Günümüzde, resim konusunda yazmadan önce, yazar, kendi kendine şu soruyu soruyor: Resim, özellikle tuval resmi ölmedi mi? Courbet'lerden, Manet, Monet'lerden; Cézanne ve Van Gogh'lardan; Bonnard, Picasso, Matisse ve Braque'lardan süregelen çizgi kopup, resmi, bir çizgi, leke, renk, ışık sanatı olarak gören anlayış çoktan sona ermedi mi?

Yeryüzünün dört bir yanındaki Biennial'lere baktığında, doğrusu böyle bir soru sormak gereğini duyuyorum. Bu nedenle de, genelde resim sanatı üzerine değilse de, özelde belli bir ressam üzerine yazarken, belli bir güçlkle karşı karşıya olduğumu itiraf etmem gerekiyor. Bunda, yalnız baktığım resmin (şu anda Turan Erol'un resimleri) payı yok, aynı zamanda, hattâ daha çok, benim bakışımın payı var. Çünkü, önünde sonunda, iş, düşünceleri, yorumları sözcüklere dökme aşamasına geldiğinde, yazar da, ressam da yalnızdır. Haksızlık etmeyeyim: yazarın, karşısında, bakıp düşüneceği; görüp yorumlayacağı resimler vardır. Kimi zaman bir *manzara*. Kimi zaman bir *portre*. Kimi zaman bir *çiplak*. Kimi zaman bir *nature-morte*.

Bunlar konulardır ve ressam için olduğu gibi, yazar için de bunların büyük bir önemi yoktur. Tür olarak da, *peinture* (yağlıboya resim), gúaş, suluboya, desen ya da özgünbaskı olmalarının da yazar için gene bir önemi yoktur.

Peki nedir yazar için önemli olan?

1) Ressamla resim arasındaki ilişki.

2) Ressamla, başka ressamlar (eskiler ve yeniler) arasındaki ilişki.

3) Ressamın dış dünyayı, yani doğayı ve nesneleri, renk, biçim ve çizgi olarak algılayıp dışa vurmasındaki özellik. Kişilik dediğimiz olgu.

(Yazın alanında kullandığımız “üslûp” sözcüğünü kullanmak istemiyorum. Birincisi, kullanıldığı anda üzerinde konuştuğunuz sanat yapıtını eskitiyor; ikincisi, resim sanatında pek yeri olduğunu sanmıyorum.)

En son İstanbul Biennali’nde de gördük: Resim, bildiğimiz tuval resmi, artık, genç sanatçıların ilgisini çekmiyor. Yeryüzünün dört bir yanından gelen “plastik sanatçılar”, ya birer öykü anlatıyor ya da görsel bir şölene çağırıyorlar bizleri. Üç boyuta, “zaman”ı, “ses”i, “ışık”ı, “devinim”i de katarak yeni boyutlar elde ediyorlar.

*Dünle gitti cancağızım
Artık yeni şeyler söylemek lâzım*

Mevlânâ’nın altı yüzyıl öncesine ait bu sözcükleri günümüz plastik sanatçıların öz amaçlarını, çabalarını çok iyi dile getiriyor. Ama bu sanatçıların büyük bir çoğunluğu, bir zamanlar, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Kandinsky, Klee, Mondrian gibi, o “yeni sözü”, resim sanatının sözlüğünde değil, bambaşka yerlerde arıyorlar. Örneğin, şiire, yazına, tiyatroya, sinemaya daha yakınlar. Renkten çok anlatı ilgilendiriyor onları. Çizgiden çok imge. Biçimden çok fotoğraf. Boyadan çok tuğla, teneke, tahta.

Peki, bu ortamda ressamın yeri ne olabilir?

Onun yapıtı günün duyarlılığını (başka bir sözcük bulamadığım için) nasıl yansıtır, hattâ yansıtabilir mi?

Yansıtabilirse, yıllar öncesi düştüğüm bir ders notunda dediğim gibi, “Eski iplikle yeni kumaş dokumak” olmaz mı bu?

Turan Erol'un resimlerine baktığımda, şu yanıt vereceğim: "İpliğine göre değişir."

Kaçamak bir yanıt değil bu.

Yalnız Turan Erol'un değil, Avni Arbaş'ın, Orhan Peker'in resimlerini de düşünerek söylüyorum bunu. (Sanırım, bu üç ressamı, bu açıdan değerlendirip ortak özelliklerini de göz önünde tutarak, Türk resminde ayrı bir yere koymamız gerekiyor.)

Resimde konu, Fransızcası: *motif*, Turan Erol için çok önemli. Konuyu, resim dışı bir amaç için seçmiyor. Daha açık bir deyişle, seçtiği konunun, resmin dışında hiçbir anlamı, hiçbir mesajı yok. Turan Erol'un resmi, tüm büyük ressamlar gibi, seçtiği "konu"yu sonuna değin götürmek isteyen, bıkmış usanmadan doğaya bakan, baktıkça yepyeni açılımlar gören bir sanatçının resmi.

Cézanne, bir elmayı bin kez resmettiyse, o da, Bodrum tersanelerini, tekneleri, tekne iskeletlerini resmediyor. Çizgiyi, rengi, lekeyi; ama yalnız bunları değil, hareketi ve ışığı da yansıtmada kendisine olanak sağladığı için.

Işık, o Akdeniz ışığı, koyu-açık lekelerde değil, doğrudan doğruya renklerde buluyor kendini. Rengin, ışığı kendi içinde barındırdığını biliyor.

Ressamlar vardır, yaşlandıkça güçlerini yitirirler, bu, kaçınılmaz olarak resimlerine de yansır. Ressamlar vardır, yaşlandıkça güç kazanırlar, tüm yaşamları boyunca edindikleri deneyimlerini, öğrendiklerini resimlerinde okuruz. Bu sonuncuların sayısı, diğerlerine oranla daha azdır.

Turan Erol yaşlandıkça ustalaşan, gözü, hem doğayı hem de resmi, daha içten gören bir sanatçı.

Bazı kişiler için yaşam nasıl bir serüvense, Turan Erol için, resim, uzun, ne bugün ne de yarın bitecek bir serüven. Resimleri de bu serüveni, hakkını vererek yaşadığını kanıtıyor.

Yıllar Kopuk Sayfalar

1.

Genç yaşlarımda, birçok sanatçıyla olduğu gibi, Kuzgun'la da, Adalet Cimcoz'un o küçük galerisi, Maya'da tanışmış olmalıyım.

İstiklâl Caddesini Meşrutiyet Caddesine bağlayan Kallâvi Sokakındaki Maya, sanatçıların bulunduğu, söyleştiği, yapıtlarını sergilediği bir mekândı. Adalet Cimcoz'un kişiliği, genç, yaşlı; yazar, çizer; karikatürist, oyuncu, rejisör... İstanbul'un, hattâ Türkiye'nin yaratıcı güçlerini bir araya getiriyordu.

O yıllar, görsel sanatlarda soyut, non-figüratif anlayışın ağırla bastığı yıllardır, ama Maya'nın, soyut/somut; figüratif/non-figüratif sanat konusunda kesin bir galeri çizgisi yoktu.

Bir yandan Nuri İyem'in, Ferruh Başağa'nın ve genç kuşaktan (Adnan Çoker'in, Lütfü Günay'ın, Abdurrahman Öztoprak'ın, Oktay Günday'ın...) soyut resimlerini sergilerken, öte yandan Bedri Rahmi'nin, İhsan Cemal Karaburçak'ın, Füreya'nın, Martha Tözge'nin figüratif resimlerini de sergiliyordu. Maya'nın tek değer ölçüsü "çağdaşlık" çizgisiydi.

Yarım yüzyıl sonra dönüp geriye baktığımda, Maya'nın önemini, bu geniş yelpazeden çok, öncelikle genç yeteneklere olanak sağlamasında görüyorum. Akademî'de henüz öğrenci olan Kuzgun, Aloş, Adnan Çoker, Mengü Ertel, Sanat Tarihinde öğrenci olan Yüksel Arslan ilk sergilerini burada açtılar.

Dolayısıyla, Kuzgun'un yapıtıyla ilk kez Maya'da karşılaşmış olmam doğal. Oysa, daha doğal olan yapıtın kendisiydi: Deniz kıyısında ya da bir dere yatağında bulunmuş bir kütüğe, sanatçının küçük "müdahalelerle" yarattığı figürlerdi. (Aklımda bunlardan yalnız biri kalmış: *Horoz*.) Ama bana, kendisiyle ilgili ilk yazımı yazdıran yapıtı bu değildi. Söz konusu sergiden yaklaşık iki yıl sonra, İstiklâl Caddesindeki Amerikan Haberler Merkezi'ndeki sergisinde yer alan elek tellerinden oluşturduğu bir-iki heykeldi. Kuzgun, o yıllarda, değişik dokudaki bu telleri, eğip büküyor ve Calder'inki gibi, ama onunkilerden daha hafif, onunkilerden daha fazla hacim duygusuna sahip *mobil* yapıtlar ortaya koyuyordu.

2.

Kuzgun'un bu yeni heykelleri, zorlu bir işçiliğin sonucundan çok bir buluşun yapıtlarıydı. Bunlar uzaktan da olsa, Antoine Pevsner'in heykellerini anımsatıyordu. Kuzgun'un yapıtlarında, (elek telinin dokusundan kaynaklanan) mermerin ya da bronzun boşlukta kapladığı hacim değil, yapıtın kendi iç-hacmi ortaya çıkıyordu. Bu da görsel sanatlara ilgi duyan, bilmekten çok öğrenmeye, yanıt aramaktan çok soru sormaya meraklı genç bir yazarın gözünden kaçmadı: Kuzgun'un bu elek tellerinden yarattığı, tavana asılı bu yapıtları, yalnız bu yeni materyali kullandığı için yeni değildi; heykel sanatının en önemli sorunsalını (hacim) içeriyor ve o sorunsala çok özgün bir çözüm getiriyordu.

3.

20. yüzyıl resmi, kübizmden başlayarak *collage*'larla, o güne değin resme yabancı olan, kum gibi, gazete kâğıdı gibi, metal, ahşap gibi materyalin tuvalde yer alışıyla yepyeni görsel bir dil oluş-

turmuştu. Abartmayı göze alacak olursak, diyebiliriz ki modern sanatın pek üzerinde durulmayan yeniliklerinden biri, iki boyutlu tuvalde bu farklı, daha doğrusu *aykırı* malzemeleri kullanarak yepyeni bir duyarlık yaratmış olmasıydı. Çizginin, biçimin, rengin yanında artık yeni bir estetik öge yer alıyordu: doku ya da materyal.

Kübizm dönemindeki Picasso ve Braque'ın tuvallerinde gördüğümüz, gazete sayfaları, duvar kâğıtları; daha sonraki yıllarda, soyut sanatla kendine yeni bir dil ararken günlük yaşamın içinden arayıp bulduğu, resmine yakıştırdığı/yapıştırdığı nesneler (çuval parçaları, yırtık, eski kumaşlar, işlevini yitirmiş ahşap ve metal parçaları) resmin dilini tümünden değiştiriyordu. Yalnız resmin değil, tüm görsel sanatların dilini. Başta heykel olmak üzere.

4.
Kuzgun, tellerden oluşturduğu heykellerini yaparken, yukarda andığım Pevsner'in bu konstrüktivist heykellerini düşünmüş müydü?

Bilmiyorum.

Ama, birbirine zıt iki kültürden gelen, birbirine hiç benzemeyen bu iki sanatçının yapıtlarına baktığımda, heykel sanatının, tekniği değil, ama sorunsalı açısından, daha o yıllarda (1950'ler) benzerlikler gördüğümü anımsıyorum.

Pevsner, kafasındaki biçimi, hacmi, ana iskeleti kurduktan sonra, çok ince bronz tellerle, tek tek ördükten sonra lehimleyerek "inşa" ediyordu yapıtını.

Kuzgun ise, elindeki elek telini, zorlamadan eğip büküyor ve belli bir biçimi, hacmi "yakaladığında", işini, sözcüğün en düz anlamında, "bağlıyordu."

Kuzgun, ne yazık ki onun sanatını çok uzaklara götürebileceğini düşündüğüm bu “buluş”undan yeterince yararlanmadı. Bu tel heykelleri yaratmadaki kolaylık mı kendi yapıtına kuşkuyla bakmasına yol açmıştı, yoksa benim onlarda gördüğüm iç-hacim sorunsalı, onun tasası değil de benim kuruntum olduğu için mi, bilemiyorum, Kuzgun elek tellerini bıraktı.

Heykel, zorlu bir sanattır. Sanatçı, mermeri, ahşabı işlerken, çamura biçim verirken, kalıba dökerken ya da elinde elektrotlar, metali eritip onu birbirine bağlarken ağır bir işçi gibidir. Heykel sanatının fizikî bir güç istediğini bilen Kuzgun, bu kolay, handiye bir anda gerçekleştirdiği tel heykelleri, sanat yaşamının bir fantezisi olarak görmüş olmalı ki onları bırakır bırakmaz hemen eline kaynak makinesini ve elektrotları aldı.

Ne var ki o yumuşak, kolayca biçimlendirilen elek tellerinin, bir dokunuşla, handiye kendiliğinden, yarattığı olağanüstü hacimlere, onların hafif, uçarı şiirselliğine, bir kaynak ustası gibi çalıştığı metal heykellerinde hiçbir zaman ulaşamayacaktı.

5.

Az önce, Maya Galerisi’nden söz ettim.

Boşuna değil, o dönemin, sanat ortamının bu küçücük galeride oluştuğunu, öncü sanatın da, orada kendine bir barınak, bir yuva bulduğunu dile getirerek, kendimin ve bir kuşağın Adalet Cimcoz’a olan borcunu yarım yüzyıl sonra ödemek için.

Eğer Maya, bu küçümencik galeri, yeni arayışlar içindeki sanatçılara kapısını açıyorsa, aynı dönemde, Paris’te yayımlanan bir dergi de, yeni bir sanatın mesajlarını gönderiyordu yeryüzünün dört bir köşesine. Bu arada İstanbul’a.

L’Art d’Aujourd’hui dergisinden söz ediyorum.

1950'ler, bilindiği gibi Avrupa'da, özellikle Fransa'da, yazın alanında varoluşçuluğun, *absurde* tiyatronun, görsel sanatlarda da soyut sanatın yıllarıydı. Ama nasıl ki bir tek varoluşçuluk, bir tek *absurde* tiyatro yoksa, tek bir soyut sanat akımı da yoktu. Hattâ, denebilir ki ne kadar sanatçı varsa, o kadar soyut resim anlayışı vardı.

Sözünü ettiğim *L'Art d'Aujourd'hui* dergisi, her tür soyut sanata yer veriyordu, ama daha çok, mimarlıkla yakınlığı olan resme, heykele daha çok yer veriyordu.

Zira, *L'Art d'Aujourd'hui*, 1930'da André Bloc tarafından kurulan, bir mimarlık dergisi olan *L'Architecture d'Aujourd'hui*'nin devamıydı.

André Bloc'un yönettiği bu yeni dergide, dönemin, soyut sanata arka çıkan en etkili eleştirmenleri yazıyordu: Michel Seuphor, Georges Boudaille, Roger Bordier ve Charles Estienne.

1954 yılında, dergi, sanatı daha bir günlük yaşamın içinde ele almak, resmin, heykelin, mimarînin yanısıra, daha doğrusu, onlarla birlikte tasarımı, reklamcılığa, yayıncılığa, dekorasyona yer vermek için biçim değiştirdi; adındaki *Art* sözcüğünü de atarak *Aujourd'hui* (Bugün) adıyla sürdürdü yayımını.

Dergi bu içeriğiyle, bir anlamda *De Stijl*, *Bauhaus* anlayışının bir devamı gibiydi.

Kuzgun için yazdığım bir yazıda, bu dergiye böylesi bir yer vermemin birden çok nedeni var: Soyut sanata bambaşka açılardan yaklaşan, ona toplumsal işlevsellik veren, kuramla pratiği bir arada sunan bu dergi; bakışları Batı'ya, daha doğrusu Paris'e dönük Türk sanatçıları için, o yıllarda, bir pusula niteliği taşıyordu.

Derginin yazıları ne kadar okunuyor, nasıl algılanıyor, nasıl tartışılıyor, (tartışılıyor muydu), pek bilmiyorum. Ama dönemin birçok sanatçısı üzerinde büyük bir etkisi olduğunu biliyorum.

Kuzgun için de, hocaları Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, daha sonra Şadi Çalık için de, gene o yıllarda, *Aujourd'hui*'nin felsefesini Paris'ten İstanbul'a taşıyacak olan İlhan Koman ile Sadi Öziş için de geçerliydi bu.

6.

Türkiye'de heykel sanatı, resim sanatı kadar da gelişmemiş, talihsiz bir sanattır. Bizim alanlarımızın, parklarımızın olmayışı, en zenginlerimizin konutlarında bile en küçük bir heykele yer olmayışı, Cumhuriyet döneminde, Türk heykelticilerini, Atatürk, Barbaros, Fatih Sultan Mehmed... anıtları yapmaya yöneltmiştir. Özellikle Atatürk anıtları, uzun yıllar Türk heykelticilerinin ekmek kapısını oluşturmıştı. İtiraf etmek gerek ki ortaya bir sanat yapıtı koyma kaygısı taşıyan bir sanatçı için, pek hoş bir şey değildi bu. İşte, böylesi "resmî" bir sanattan sıkılan sanatçılar için, *Aujourd'hui* dergisinin, heykelin günlük yaşamın içinde yer alması gerektiğine ilişkin önerileri, ilgi çekici olmanın ötesinde, kurtarıcı birer mesaj gibi algılanıyordu.

Türkiye'deki birçok anıta imza atan Hadi Bara'nın, Zühtü Müridoğlu'nun soyut heykele yönelmelerini (Hadi Bara'nın bir-iki işi *Aujourd'hui*'de yayımlandığında dünyalar, soyut, non-figüratif resim, heykel yapan sanatçıların olmuştu.) anlamak güç değildi.

Ne var ki *Aujourd'hui*'den haberi olmayan, Paris'in soyut sanatına da pek sıcak bakmayan bir ressam, Bedri Rahmi Eyüboğlu da, yıllardan beri yazılarında mimar-ressam-heykeltici ilişkisini işlemekte, kamu ya da özel sektörün inşa edilen yeni binalarında, mimarların sanatçılarla işbirliği yapmasının yararlarını, gazete yazılarında, bıkip usanmadan dile getirmekteydi. Bedri Rahmi,

mimarlardan gelecek önerileri beklerken, Vakko'nun Kurtuluş'taki emprime atölyelerinde ürettiği motiflerden, eşarplar, perdelik kumaşlar basmakta, böylece, resmi duvardan indirip, tuvalden kurtarıp, "halkla buluşturmaktaydı".

Öte yandan, Paris'ten yeni dönmüş olan İlhan Koman ve Sadi Öziş, *Aujourd'hui*'nin önerileri çizgisinde, Moderno adını verdikleri bir markayla çağdaş çizgide metal mobilyalar üretmekteydiler.

Çok geçmeden, Bedri Rahmi'nin yazıları sonuç verecek ve bir-biri ardısıra, Ankara'da, İstanbul'da yeni inşa edilen yapıların duvarlarında, kendisinin ve Eren Eyüboğlu'nun, daha sonra da başka sanatçıların mozaik panoları yer alacaktı.

Ne var ki bunların arasında, soyut sanatın Türkiye'deki temsilcileri yoktu – Kuzgun, Paris'ten dönene değin.

7.

Kuzgun, bir halk çocuğuydu. (Akademi'ye Ticaret Lisesinden gelmişti.) Ama halkın, sanatla, özellikle de görsel sanatlarla yakın bir ilgisi olmadığını bilincindeydi.

Bir heykelinin, İstanbul, İzmir, Ankara gibi bir kentin bir alanında yer almayacağını biliyordu. Hiçbir mimarın, bir yapısında, onun bir yapıtına yer vermeyeceğini de. Hoş, sorun bu değildi. Onun, bir alanda, bir parkta ya da bir yapıda yer alacak heykeline, rölyefine, kim, nasıl bakacak, ne anlayacaktı?

Bunlarla, halkın gözünü ve beğenisini eğitemeyeceğini bilecek kadar sağduyuluydu. Daha sonraki yıllarda, bu tür olanaklara kavuştuğunda göreceği gibi, halk, bu yapıtların önünden gelip geçecek, bir an olsun başını kaldırıp onlara bakmayacak ya da kaldırıp baktığında, "Bu da neyin nesi?" diye soracaktı.

Eğer, önünde sonunda, bir avuç insanın anlayacağı, anlayabileceği; hiç değilse, durup bakıp, kendi kendine sorular yöneteceği bir sanat yapıtı ortaya koyamıyorsak; bunu, kentin alanlarında, gökdelenlerin duvarlarında, gelip geçen binlerce insana sunmanın ne anlamı olabilirdi?

Heykelci, böylesi bir durumda, yalnızca, bir boşluk dolduran bir kişi konumunda değil miydi?

Heykelciyi, bir yazardan, bir şairden, bir ressamdan ayıran en büyük özellik, küçük boyutlular hariç, heykelin evin içinde yer almayışıdır. Heykelin büyük mekânlara gereksinimi vardır. Müzelere, alanlara, parklara, büyük yapılara.

Ne yazık ki Kuzgun'un ülkesinde bunların hiçbir yoktu. Olanlarına da "resmî" heykeller yerleştirilmişti.

Sanırım, o günlerin sanat dünyasına bir göz atmakta yarar var: O yıllar, sanat ve yazın dünyasında, faydalı / faydasız sanat; toplumsal sanat/bireysel sanat; toplum için sanat/sanat için sanat; köy romanı / kent romanı türünden konuların gündemi oluşturduğu, neresinden bakarsanız bakın, hiçbir verimliliği olmayan tartışmaların yaşandığı yıllardır.

Varoluşçu, gerçeküstücü yazın, anlamsız şiir ya da soyut sanat, birçoklarınca, gerici, hattâ karşı-devrimci olarak niteleniyordu. İşin garibi, ateş püskürenlerin de, püskürülenlerin de hemen hemen tümünün siyasal yelpazenin solunda yer almasıydı. Birinciler, sanattaki devrimle siyasal devrimi birbirine karıştırıyorlardı, hepsi bu. (Uzun, çok uzun yıllar, yalnız Türkiye gibi kavram kargaşası yaşayan ülkelerle sosyalist ülkelerde değil, Batı'da da bu saçmalığın bitmez tükenmez örneklerini gördük.) Dolayısıyla, yeni bir sanat dilini yaratmayı amaçlayan şair, yazar, ressam, heykelci, besteci, yalnız geleneğe, yerleşik değerlere karşı ver-

miyordu savaşımını; kendilerince devrimci bir sanatı savunan tutuculara da karşı koymaları gerekiyordu. Daha doğrusu, karşı koymamız gerekiyordu.

Kuzgun, bu acı çelişkiyi yaşayanlardan biriydi.* Günün birinde, bu çelişkiyi en az yaşayacağı, hattâ hiç yaşamayacağı, kendi ülkesindeki sanatçı/heykелci konumunun tüm olumsuzluklarını ortadan kaldıran bir olanağa kavuştu: 1962 Paris, II. Gençler Biennale'inde Paris Kenti Heykel Ödülünü kazandı.

Bu ödül, genç bir sanatçıyı onurlandırmakla kalmıyor, her sanatçının düşünü gördüğü olanaklar sunuyordu: Bir yıl boyunca, geçim derdini ortadan kaldıran önemli bir burs; çalışmalarını dilediğince sürdürebileceği büyüklükte bir atölye/konut; Fransızca öğrenmek istiyorsa özel dil dersleri ve sonra Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde bir sergi.

Otuz-beş yaşın altındaki pek az sanatçıya nasip olmuş bu olanaklardan yararlanmayan, yararlanamayan, yararlanmak için bir çabada bulunmayan tanıdığım tek sanatçı, ne yazık ki Kuzgun olmuştu.

8.

"Öncü" Türk sanatçıların, Paris'te olup bitenleri *Aujourd'hui* dergisinden izlediklerini söyledim.

Peki, neydi o günlerdeki heykel sanatının durumu?

* Ama Tanrı'ya şükür bunu hiçbir zaman kendine dert etmedi. Hele hele, "Bizi aldatmışlar, fena halde yanılmışız" deyip, izlediği soyut sanat yolundan çark edip, işçi, köylü heykelleri yapmadı. Hem soyut heykellerini yaptı, hem de TİP'in, Beykoz ilçesinde, sıradan bir militan olarak görev aldı. Hem Zap suyu üzerinde kurulan köprü için Hakkârî'ye gitti, hem de dış dünyanın, doğanın, görünür hiçbir izini taşımayan desenler çizdi. Birilerinin çelişki dediği bu tutumun, gerçek bir sanatçı tutarlılığı olduğunu, bizler, o yolun yolcuları, zaten biliyorduk.

Tek başına bir ağırlık noktası oluşturan Giacometti'yi bir yana koyacak olursak, Gilioli'nin mermer yalın biçimlerini, Penelba'nın kent yaşamında yer almak amacı güden değişik malzemelerle gerçekleştirdiği çeşmeleri, havuzları, Nicolas Schaffer'in hareketli, renkli metal heykelleri, Paul Burry'nin, Agam'ın birçok elemandan oluşan rölyefleri, Tinguely'nin "makinelere", César'ın demiri bir dantel gibi işlediği figüratif, yarı-figüratif heykeller, Etienne Martin'in, anıtsal non-figüratif yapıtları ilk aklıma gelenler.

Bu dönemin resim ve heykeli üzerine çok düşünmüş, çok yazmış bir sanat eleştirmenin, Michel Ragon'un, 1963'te yayımlanmış *Naissance d'un art nouveau* (Yeni bir sanatın doğuşu) alt başlığında "Bugünün sanatının eğilimleri ve teknikleri" sözcükleri yer alır.

Burada teknik sözcüğünün altını özellikle çizmek istiyorum.

Bu öncü sanatçılar, yukarda da değindiğim gibi, yeni bir dil ararken, yeni malzemeleri ve teknikleri de, hem resim, hem heykel sanatına kazandırıyorlardı: metal, ahşap, plastik, kristal, cam... Kısacası, aklınıza gelen her tür malzemeyi kullanıyor ve kimileri heykel sanatında dördüncü bir boyut anyıyorlardı. Bu, zaman olamayacağına göre, ses ve devinimi heykelin yeni boyutları olarak deneyenler vardı.

Kuzgun, daha başından beri (bu gelişmelerden haberliydi kuşkusuz.) farklı malzemeler kullandı. Her zaman, alışılmışın dışında bir malzemeyi denemek istedi. Bunu yaparken, "hesapla olmayan" yeni biçimlerin, yeni bir dokuyu, hattâ yepyeni bir duyarlılığı doğurabileceğinin bilincindeydi. Paslı çivilere, elek tellerine bu gereksinimle başvurmuştu. Bu tür yenilik arayışlarında, dünyanın neresinde olursanız olun, birbirinden habersiz birden fazla sanatçıyla karşılaşabilirsiniz. Tüm sanatlar için geçerlidir bu. Çivileri, oksijen kaynağıyla birbirine kenetleyenlerle karşılaştım. Plastik malzemeyi eritip, metalle birlikte kullananlarla

da. Ama bugüne değin, Kuzgun'dan önce ve Kuzgun'dan sonra, elek telini kullanan bir sanatçının yapıtlarıyla karşılaşmadım.*

9.

Genelde sanat, özelde heykel sanatına yabancı, umursamaz, önemsemez bir toplumda, Kuzgun gibi bir heykeltcinin küskünlüğünü, kötümserliğini anlamıyor değilim. Ama, onun yaşında ve durumundaki dünyadaki pek az sanatçının sahip olduğu olanakları (hadi buna adlı adınca *talih* diyelim) elinin tersiyle iterce-sine yaşamasını açıklamakta güçlük çekiyorum.

Modern Sanatlar Müzesi'ndeki sergisinin açılış tarihi yaklaşıpna değin, eline kaynak makinesini almadı. Paris'te, Modern Sanatlar Müzesi'ndeki tüm sanat yaşamını değiştirebilecek bu sergiyi sanki hiç önemsemiyordu. Ama önünde sonunda, sergi tarihi gelip çatığında Müzenin koca salonlarını doldurmak gerekiyordu.

Biennale'de ödül alan, o çivilerden oluşturduğu türden heykelleri üretmek zaman alıyordu. Son günler yaklaştığında, önerim üzerine elek tellerine döndü. İstekle değil, yalnızca yapımındaki kolaylık dolayısıyla. İşin garibi, sergide en fazla ilgi gören, eleştirirler dikkatini çeken de bu tel heykeller oldu. O günlerin en önemli güncel sanat dergisi *Art'* da yayımlanan eleştiride, Kuzgun'un heykel dünyasına yeni bir materyal (elek teli) kazandırdığı başlıkta yer alıyordu.

* Paris'ten yurda döndüğümde ve Paris resimlerimi sergilediğimde, (hepimizin dostu Dr. Anhegger'in yönetimindeki Türk Alman Derneği'nde) Kuzgun elek tellerinden son kez yaptığı üç heykelle benim resimlerine eşlik etmek alçakgönüllülüğünü göstermişti. Yanılmıyorsam, bir daha elek tellerini eline almadı, sergi mergi de açmadı.

Elek teli ya da eritilmiş plastikten oluşturulan doku ya da birbirine kenetlenmiş çiviler ya da Müzenin duvarlarını doldurmak için çoğu keçe kalemle çizilmiş dokusal desenler...

Paris, bir yabancıya ilgi göstermesi için aradığı olağanüstülüğü, Kuzgun'un bu sergisinde bulamadı. Böylece, Modern Sanatlar Müzesi'nde üç ay sonra *Galerie La Cloche*'daki sergisi de umduğumuz sonucu vermedi. Böylece Kuzgun, ardında görkemli bir ödül ve dört yıllık Paris serüveninden sonra Türkiye'ye döndü.

Malûm, yurtdışındaki en küçük bir başarı hangi alanda olursa olsun, Türkiye'de pek fazla önemsenir. Kuzgun için de öyle oldu. Türkiye'ye döndüğünde mimarî yapılar için önemli sayılabilecek siparişler aldı.

Akademi'ye hoca olarak alınacağına inanıyordu. Ama kendisine söylendiğine göre boş kadro yoktu. Yanılmıyorsam, 1968 ya da 69'da bir kadro boşaldı. Çok heyecanlıydı. Bu işe oldu bitti gözüyle bakıyordu. Başvuru dilekçesini, Kanlıca'daki yalıda, bir akşam birlikte yazdık. Ben, sonucun olumsuz olacağını, onun gibi bir uyumsuzu Akademi'ye almayacaklarını biliyordum. Bunu kendisine de söyledim ve başvuru yapmamasını salık verdim. Ama onun inancı tamdı. Hocalarının sevdiği biriydi. Ardında koskoca, o güne değin hiçbirine nasip olmamış bir Paris Modern Sanatlar Müzesi Sergisi ve Biennale ödülü vardı. Ama belki de bu nedenlerle bir-iki hafta sonra, adaylığının kabul edilmediği yanıtı geldi. Kendi öğrencileri de olsa, onların önünde giden birini aralarına almak istemiyorlardı. Böylece, sanırım, bu ülkede açılmasını istediği tek kapı yüzüne kapanmıştı. Akademi, önünde sonunda, adı üzerinde, bir akademiydi.

Sözün kısası, Kuzgun, bana öyle gelir ki bu olaydan sonra heykelden büsbütün soğudu. Yalnızca geçim kaynağı olarak gör-

düğü siparişler üzerinde çalışıyordu. Bu “sipariş” döneminden sonra, bir sessizlik dönemi geldi. Tâ ki günün birinde, 1970’de Bakırköy Tiyatro’sunda *Hamlet*’i sergilemek isteyen, Ayla Algan, Beklân Algan, Rutkay Aziz, kimi masklar için Kuzgun’a başvurana değin. Kuzgun’un *Hamlet* için yarattığı masklar öylesine etkileyiciydi ki beş yıl sonra, Paris’te yıldızı yükselmeye başlayan Mehmet Ulusoy, Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi*’ni sahnelemek için iki Türk sanatçısına başvurdu. Metin Deniz ve Kuzgun Acar. Metin, sahne dekorlarını yapacaktı, Kuzgun ise, maskları.

Tencereden, tavalardan, kaşık ve çatalardan öylesine masklar yarattı ki bunlar, sahne dışında bakıldığında, Brecht’in oyununun çok ötesinde (ya da berisinde) kendi içlerinde özgün birer sanat yapıtı olarak ortaya çıkar.

Birçok kez, bir ikinci doğuştan söz ettim. Kendim de, günün birinde, bir dağ başında doğumu yaşamış olduğum için. Kanımca, Kuzgun’un, ikinci doğuşu bu masklarla oldu. O sustuğu yıllarda tüm biriktirdiklerini bu masklarda dile getirdiğini düşünmüştümdür.

Kolektif bir çalışma için yaratıldığını ola ki bu çalışmalar içinde algılamıştı.

Nedenler ne olursa olsun, Kuzgun kuşunun yanan tüylerinden yepyeni bir Kuzgun doğmuştu.

O, ilk günlerindeki gibi yaratıcı, başkaldırcı; kendini değil, ortaya koyduklarını önemseyen, yarattığı nesneleri de, sahneye (ya da sokağa) fırlatıp, “İşte, benden bu kadar!” diyen bir Kuzgun.

Şubat 2004

Ressamın Ölümü

Avni Arbaş, çok erken yaşlarda bulmuştu kendi yolunu. Yaşamı boyunca, Türkiye’de ya da Fransa’da bu yolu izledi.

Picasso gibi, Matisse gibi bu dünyaya âşık bir ressamdı. Bu dünyanın dağlarına, ovalarına, göğüne, denizine, insanlarına. Özellikle çocuklara.

Desenlerine, guaşlarına, tuvallerine baktığınızda apaçık görürsünüz bu sözlerimin karutru.

Tüm yaşamı boyunca, içinde bulunduğu doğal ve toplumsal ortamdan aldı esinini.

Çocukluğunda başlayan at sevgisi (iyi bir biniciydi) sonunda “Kuvâyı Milliye” atlılarına ulaştırdı onu. Resimlerindeki belki tek simgesel konu, Mustafa Kemal ile birlikte Kuvâyı Milliye atlılarıydı.

Bu dünyanın insanca, hakça yaşanulan bir dünya olmasını istiyordu. Bu özlemini de, sevgileri gibi, tutkuları gibi, hüznüleri gibi ressamca dile getirdi.

Savaş sonrası Paris’inde ortaya çıkan, soyut, non-figüratif resmin rüzgârından (bir-iki küçük denemesi dışında) etkilenmemesini, yalnız onun toplumcu dünya görüşüyle açıklayamayız. Doğa ile insanlarla bir iletişim halindeydi. Her resim önünde sonunda bir soyutlama olduğuna göre, daha fazla soyutlamayla, dış dünyaya, insan figürüne sırt çevirmeyi anlamıyordu sanıyorum.

Birkaç ay önce, hasta yatağındayken, Akademi’den dönem arkadaşı Ferruh Başağa’nın bir söyleşisinde, Avni’yi, yerinde saymış, Leopold Lévy’den ne öğrendiyse onunla yetinmiş ve bunca yıl

Paris'te yaşamış olmasına karşın *Ecole de Paris* içinde yer alamamış bir ressam olarak anmasına çok üzülmüştü. Kendisine telefonda, üzülmesi için bir neden olmadığını, Ferruh Başağa'nın sözlerinin, yaşlılıktan ya da onun resimlerini yakından izleyememekten kaynaklanmış olabileceğini söylemiştim. "Paris'e ancak birkaç kez yolu düşmüş, Orhan Peker'i Paris Okulu'ndan bir ressam olarak anıp da, seni bu okulun dışında görmesi de bunu kanıtlıyor" demiştim. "Peki, ne yapayım?" diye sorduğunda, "Sen hastasın, ben yazarım" dedim.

İşte şimdi, yeri geldiği için, sözümü yerine getirip yazıyorum. 2001'in son ayında, İş Bankası'nın sanat galerisi Kibele'de gerçekleştirdiğimiz ilk büyük retrospektifi için, Foça'dan kalkıp gelmişti. Daha o sıralar, sağlığı pek iyi değildi. Uzun zaman ayakta kalamıyor, çabuk yoruluyordu. Ama, geceyarılarına değin, orda durup serginin düzenlenmesini izliyordu. Serginin başarısı, bugüne değin, yaşarken hiçbir ressamımıza nasip olmamış ilgi, onu çok mutlu etmişti. İlk kez, uzun sanat yaşamının taçlandırıldığına tanık oluyordu. Her gün yüzlerce ziyaretçi, komşu illerden otobüslerle gelen sanatseverler ve medyanın yakın, hattâ biraz fazla ilgisi, Foça'ya gitmekten, sehпасının başına oturmaktan uzun süre alıkoydu onu. Sergisi kapanana değin İstanbul'da kaldı. Mutlu bir yorgunlukla döndü Foça'ya. Hep aynı yolda gideni, yerinde sayıyor sanarlara, resim yoluyla bir-iki yanıt daha vermek için. Sonsuza dek yaşasa, sonsuza dek resim yapacak insanlardan biriydi. Ölüm, yaşamına son noktayı koydu. Ama sanatına değil.

Ekim 2003

Chagall'ın Dünyası

Marc Chagall Rusya'dayken de, Fransa'ya yerleştikten sonra da, 20. yüzyılın sanat alanında devrim yaratan akımların, okulların hep dışında kaldı.

Oysa, resimlerinde yansıttığı dünya göz önünde tutulduğunda gerçeküstücülerin arasında yer alması gerekiyordu.

1924'te gerçeküstücülerden gelen çağrıyla olumsuz yanıt verdi. Bu akımı önemsemediği, yadsıdığı için değil, başka sanatçılarla ortak tasaları paylaşmadığı için.

Chagall'ın Rusya'daki ilk gençlik yıllarının resimleri, tüm fantastik görüşlerine karşın gerçekçi resimlerdir. Tüm yaşamı boyunca da Rusya yıllarındaki bu çizgisini tutarlı bir biçimde sürdürecektir. Bu çizgi, içinden çıktığı toplumun yaşamına ayna tutarak yarattığı özgün Chagall dünyasının çizgisidir.

Rus, daha doğrusu, Rus Yahudisi kişiliğinde yatar Chagall'ın yapıtı. Rusya'da, daha sonra Fransa'da uzun yaşamı boyunca bu kişiliğini korur; konuları zaman içinde değişse bile, hep o Vibstek'li yoksul, inançlı Rus Yahudisidir. O topluma âşık, o toplumun insanların yoksulluklarını, acılarını, ama aynı zamanda acılı mutluluklarını, yaşama yapışıp ne olursa olsun onu bırakmamalarını, ölümlerini ve doğumlarını, birlikteliklerini, dayanışmalarını, azla yetinip yaşama sevinçlerini yitirmelerini, dinsel inançlarını onun resimlerinde kare kare izleriz.

Demek resim yoluyla öykü, belki de özyaşam öyküsü anlatıyordu Chagall, diyen olabilir.

Hiç kuşkusuz.

Yukarıda ayna sözcüğünü kullandım. Bu her şeyi *deforme* edip değiştiren sanatın aynasıdır. O aynada, ya tabloda (ikisi de aynı şey) kemancılar damın üzerinde çalarlar kemanlarını; gebe kadının karnundaki çocuk (kocaman büyümüş!) görülür ve aylı bir gecede bir kuzu, bulutların arasından bakar aşağıdaki köye. Ya da ihtiyar Yahudiyi, Hamuka Yortusunda görürüz; ya da bugün Moskova'daki Tretiakov Galerisindeki, o gelecekteki tüm Chagall'lerin habercisi, 1914-18 yılları arasında yarattığı *Kentin Üzerinde* adlı resimdeki gibi, sevgilisini kollarına alıp gökyüzüne uçmuş, kar altındaki izbalara mutluluğun tohumlarını serpeleyen yemyeşil çifttir. 1900'lerin ilk yirmi yılı, bilindiği gibi, Çarlık Rusya'sında, o güne değin Rusya'da bir benzeri yaşanmamış, birbirini izleyen yenilikçi sanat akımlarının dönemidir.

Hem şiirde, hem tiyatrodan, hem görsel sanatlarda kendini gösteren bu akımlar (fütürizm, konstrüvizizm, rayonizm, süprematizm...) denebilir ki, toplumdaki büyük 1917 Ekim devriminden önce, sanattaki devrimi gerçekleştirmişlerdir.

Chagall'in o yıllarda (1907-1922) yarattığı resimler, tüm Avrupa'yı saran (ve sarsan) bu yenilikçi akımlar bilinmeden, anlaşılmaz. Yazımın başında belirttiğim gibi, bu akımların hiçbirine katılmamıştır o; ama bu, dönemin yenilikçi ve devrimci havasını solumadığını, onlardan etkilenmediği anlamına gelmez. Tam tersine, tüm gençlik yapıtları, hiçbir akıma, okula bağlı olmadığı halde, dönemin *avant-garde* sanatı içinde yer alır.

Chagall, tıpkı İtalya'daki Chirico gibi, gerçeküstücülükten önce gerçeküstüydü.

(Kendisinin bu sözcüğü benimsememesi bir şeyi değiştirmez.)

Chirico'nun 1910'larda gerçekleştirdiği, daha sonra "metafizik" sıfatı verilen ve sanat tarihinde de bu sıfatla anılagelen resimlerin kaynağı, çıkış noktası bizler için (hattâ yazdıklarına bakılırsa ressamı için de) ne kadar bilinmezse, Chagall'in Rusya dönemi resimlerinin esin kaynakları konusunda o denli bilgi sahibiyizdir.

Bu resimler bir tür özyaşam öyküsünün illüstrasyonları gibidir. Bugün, taslakları Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde; tuvali Moskova Tretiakov Galerisi'nde bulunan, *Yahudi Tiyatrosuna Giriş* adlı büyük yapıtı (1920), onun daha erken döneminde beliren fantastik gerçekçi ve dönemin hiçbir ressamına benzemeyen sanatı üzerine zengin bilgiler sunar. Bu yapıtlara bakan, bir resmi önüyle ardıyla okumasını bilen bir göz, Chagall dünyasının tüm öğelerini (yalnız resimlediği öyküler, betimlediği kişiler değil, tüm bir sanat anlayışı) bu yapıtta görüp okuyabilir.

Bu resimde ağır basan yönlendirici öğe Rus-Yahudi toplumuna ait bir folklordur.

Folklor, Cemal Süreya'nın dediği gibi, yalnız "şiire düşman" değildir. Resimde çok daha dolaysız, çok daha çarpıcı olarak olumsuz etkisi görülür. Ne var ki, o dönemin Rus resminde, folklor öğesi, Larinov gibi, Gonçerova gibi birçok sanatçıda kendini gösterir. Hattâ Kandinsky'nin ilk döneminde.

Ne var ki, tüm bu ressamların arasında folklara böylesi korkusuzca bağlanmış, ondan kendi özgün resminin cevherini çıkarmayı başarmış, Chagall dışında bir ressam bulmak kolay değildir.

Bir övgü değil, biliyorum; yalnızca bir saptama. Ama bu saptamanın içinde, (şu sıralarda çok kullanılan bir sözcükle söyleyeyim) *aidiyet* sorunu var. Bu sözcük, burada, şu anlama geliyor: Bir topluluğun ortak yaşamına, onun inançlarına, yaşama tarzına, felsefesine olduğu kadar, yaşama rengine, biçimine de, onlardan biri gibi değil, biri *olarak* bakmak. Adına "otantiklik" dediğimiz, yaşamı da sanat yapıtını da sahici kılan olgu.

Buraya değin söylediklerimden (ve tabii Chagall'ın resimlerinden) anlaşılacağı gibi, o, hiçbir zaman Kandinsky, Maleviç gibi, resim sanatını kökünden değiştirecek bir yeniliğin içinde olmamıştı.

İlk kez, 1914'te Paris'e gittiğinde gördüklerinden sonra, "İzlenimcilik ve kübizm bana çok yabancı" diye yazıyordu. "Sanat, benim için özellikle bir ruh hâlinin yansıması."

Onun tüm yaşamı boyunca sahip olduğu ruh hâlini resimlerinde okumak hiç de zor değil. Bu ruh hâli, aşırı iyimserlik, sevgiyle, aşkla dopdolu olmak, halkın inançlarını kendi inancı bilmek, dolayısıyla herhangi bir iç-çatışma yaşamamak, yalnız kendi özel yaşamının değil, insanlık tarihinin en karanlık günlerinde bile dramdan, trajediden uzakta durmak, kısacası her durumda yaşama sevincinin, yaşamdaki güzelliğin lirik sanatçısı olmak.

20. yüzyıl, sanat kitapları yayıncılığında, gerçek anlamda bir rönesansı yaşamıştır. Bir yandan gelişen baskı teknikleri, öte yandan, yazar, şair ve ressamların birbirleriyle olan yakınlıkları, sanat kitapları yayıncılığında, daha önce görülmemiş bir zenginliğin ve kalitenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra bugün özgün baskı dediğimiz, taşbaskılar, çinko, bakır, çelik gravürler, 20. yüzyıl sanatçıların, yalnız yapıtlarını çoğaltmak için başvurdukları bir teknik olmaktan öte, resamlara yeni görsel olanaklar sunuşuyla da, 20. yüzyılın hemen hemen tüm önemli ressamlarının başvurdukları bir etkinlik olmuştur. Fransa'daki dada ve gerçeküstücülükle başlayan ve tüm bir yüzyıl süren şair-ressam işbirliğinin sonuçları ne kadar görkemliyse, 1910'ların Rusya'sındaki "resimli kitaplar" da o derece şaşırtıcı ve zengindir.

Bir kitabın üzerinde onun adını, Mayakovski, Blok, Essein, Klebnikov, hattâ Babel ya da Pasternak'ın adıyla birlikte görmeyiz. Bu, onun edebiyattan, şiirden uzak olmasından mı kaynaklanıyordu, yoksa Rusya'daki yenilikçi akımlarla hiçbir ilişkisi olmasından mı?

Sanırım, ikincisi.

Kuşkusuz ikincisi. Chagall'e kendi resminin şiirselliği yetiyor olmalıydı.

Fransa'ya geldikten sonra da, Picasso, Matisse, Braque, Dali, Miro gibi, çağdaşı şairlerin (Apollinaire, Vendrars, Max Jacop,

Breton, Eluard, Aragon...) kitaplarını resimlemek yerine, *Kutsal Kitap'ı*, *Ölü Canlar'ı*, *La Fontaine'i* resimlemeyi yeğlemiştir. Bunda, sanatın daha başlangıcından itibaren, öyküleme, yaşamın içinden seçtiği kişileri resmederken onların karakterlerini ortaya koymak gibi eğilimlerinin ağır bastığını düşünüyorum.

Aralık, 2009

Uğurlarken Son Birkaç Sözcük

1.

Bir varoluş biçimiydi. Kendine özgü.

2.

Olduğu yeri doldururdu. Bir rüzgâr misali.

3.

Hamur yoğurmaya çamur yoğurmayı yeğledi.

Çamura biçim vermek.

Vermeden, verirken, verdikten sonra düşünmek.

4.

Elle tutulurcasına var olan bir düşünce: Biçim

5.

Yalnız insanlarla yaşamak değil, insanları yaşamak.

Yalnız nesnelerle yaşamak değil, nesneleri yaşamak.

Yalnız doğa ile yaşamak değil, doğayı yaşamak.

Çabası (özetle) buydu.

6.

Dostlarım arasında onun kadar soru soran birisi yoktu.

Sürekli sorardı. Kendi kendine ve karşısındakine.

Yanıtları soruda gizli değildi.

Sarının yarattığı biçimlerin dışında, hiçbir soruya, hiçbir kesin yanıtı yoktu.

7.

Bir gün kendisine “Sarının sizin elleriniz gözlerinizden daha iyi görüyor” dediğimde, bunu bir iltifat olarak görmüş olsa gerek ki, teşekkür etti.

8.

Ethik, estetik, politik... Her konuda doğrulardan yanaydı. Dayısı Cevat Şakir’in babası Şakir Paşa’yı öldürmesinin, yakınları ve dostları tarafından yadsınmasını anlamazdı.

9.

Sonuç değil, nedenler önemliydi onun için.
Bu, sanatı için de geçerliydi.

10.

Neden kapkara sığırcıkların sureti peşindeyim de, martıların değil?

Neden baykuş beni kendine çekiyor da, güvercinler değil?
Yanıtı, sözcüklerde değil, çamurda ve boyada arıyordu.

11.

Yürürken ardında izler bıraktığını bilmez değildi.
Ama dönüp ardına bakmazdı.

12.

Geçmişten söz ettiğimiz anlarda bile, bilirdim ki gelecekte söz ediyoruz.
Gözleri öylesine geleceğe dönüktü.

13.

Pişman olmayanlardandı.

Fınnundan çıkan bir seramiği, beğenmediğinde gözünü kırpmadan kırıp atardı.

14.

“Hadi yenisine bakalım.”

Hayatı için söylediği bu sözcükleri sık sık kendi yapıtı için de yinelirdi.

15.

Çok sevdiği için çok güzeldi.

16.

İnanç insanı değildi.

Ama yaratıcılığa, güzelliğe, müziğe, resme, şiire, bilime, opera-ya, tiyatroya, sinemaya inanırdı.

17.

Emeği yüce bir değer olarak görürdü.

Emek ve yaratıcılık, onun gözünde, eşanlamlıydı.

18.

Batı Türklerindendi.

Asya’yı, Afrika’yı, Amerika’yı da bilir, ilgilenir ve severdi.

19.

Ne gülerdi, ne ağlardı.

Zaman zaman dalıp giderdi.

20.

Tanrı'yla ilgisi yoktu.
İnsanlarla çoktu.

21.

Her yerde aşkı aramıştı.
Kim bilir, belki de kilde bulmuştu.

22.

Öylesine kök salmıştı ki dünyaya, ayrılmak istediğinde bile
ayrıl原因uyordu.
Bu nedenle çok çekti.

23.

Giderken, bu dünyadan hiçbir şey götürmek istemedi.
Nesi var, nesi yok, bizlere, insanlara bıraktı.

24.

Söylemem gerekli mi, renklerden, serin, yasemen kokulu pem-
beleri severdi.

Ağustos-Eylül 1997

Bir Resim Dersi: Desen

Nedir desenin resim sanatı içindeki yeri? Önemi? Gücü?

Sanatçının dünyasına, resminden, heykelinden daha kolay, daha kısa yoldan girmemizi sağladığı, okunması daha kolay olduğu için değil, bize, sanatçının dilini daha dolaysız bir biçimde duyurduğu, onun dünyasıyla, daha ilk adımda bir iletişim kurma olanağı vermesiyle önemlidir.

Rönesans'ın, ressam ya da heykeltci, büyük küçük tüm ustalarının yapıtında desen başköşededir.

Rönesans resmindeki desenin yeri, onu izleyen yüzyıllar boyunca, 20. yüzyıla değin süregelmiştir.

Her ressamın deseni, tuvali ya da panosuyla eşdeğer olmaya bilir. Desen kimi zaman sanatçının gerçekleştireceği "büyük" resmin ön-hazırlığı olarak ortaya çıkar. Kimi zaman, bir yazarın bir-iki sözcükle not alması gibi, bir-iki çizgide kendini bulur. Desende, ressamın yeteneği, kuşkuyla hiç yer bırakmayacak denli açık seçik ortadadır. Bir resimde, ressam altından kalkamadığı, çözümleyemediği noktaları, boyanın, rengin "tuş"un, dokunun yardımıyla gizleyebilir, örtbas edebilir; desende bunun olanağı yoktur. Ressam neyse, tüm yeteneği ve yeteneksizliğiyle desende kendini ortaya koyar. Doğaya bakışı, nesneler arasında kurduğu ilişki, bir anlık sürenin tazeliği içinde kâğıt üzerinde belirir. Desende, ressamın eli, hiç kuşkusuz, daha özgürdür; öylesine ki ona söz geçiremediği bile olur. Öte yandan, resimdeki duraksamalar, sil-baştan yapılan, handiyse sonsuza değin düzeltmeler desende yoktur. İlk çizgiyi geliştirip sonra onu yok edinceye de-

ğın deseni değiştirme olanağına sahiptir sanatçı. Ama o ilk çizgi, biz onu artık görmüyor olsak da (ki genelde görünmez olsa da iyi bir göz onun bıraktığı izi görür) ordadır.

Her tekniğın, her malzemenin sanatçıya verdiği olanaklar vardır. Ben buna, ayrıca, *haz* sözcüğünü ekleyeceğim. Örneğın, kâğıt, tuval ya da pano; mürekkep de tempera ya da yağlıboya değildir. Kömür kalemden, pastelden, *sanguine*'den hiç söz etmeyelim. Ressamın yalnız dış dünyanın öğelerini kattıkça zenginleşmiş yapıtı, bu değişik malzeme ile de zenginleşir. Çünkü ressam, bu malzemeleri kullandığı gibi, bu malzemeler de ressamı kullanır. Başka hiçbir *medium*'la gerçekleştiremeyeceği bir yapıt (ne kadar alçakgönüllü olursa o kadar has, katıksız, gerçek) ortaya çıkar. Evet, desen de, önünde sonunda bir yapıttır ressamın yaşamunda, müzelerde tablonun yerini tutmasa da. Bunun bilincindedir ressam. Elini özgür bıraksa da, denetim altında tutsa da, boyaların, tuvallerinin dışında bir yaratının söz konusu olduğu bilincindedir. Tümöyle bambaşka, bir dilden konuşan bir yapıt değil, ama belki daha *spontané*, daha iddiasız, kendinden sonra gerçekleşecek "büyük yapıt"a gönderide bulunsa bile, kendi içinde yeterli, bağımsız, iletişim gücüne sahip bir desen, bir taslak, bir poşad, sulandırılmış mürekkeple (*lavis*) gerçekleştirilmiş olsun, kurşunkalem ya da füzenle gerçekleştirilmiş olsun, öneminden hiçbir şey yitirmez. Eğer, sanatçının yaratış sürecinde, bir önemi varsa.

Her anlatım biçiminin bir gerçekliğı algılayıp dile getiriş biçimi farklılıklar gösterir. Sanatçının, desene, suluboyaya, temperaya, gravüre, taşbaskıya, tahtaoymaya, ipekbaskıya ya da mermere; çamura, alçıya, bronz, demire, plastiğe başvurmasının başlıca nedenidir bu.

Adı 17. yüzyıl Hollanda'sında gravürle özdeşleşmiş Rembrandt'ın bu tekniğe niçin başvurduğunu, bu teknikten nasıl yararlandığını, onunla nasıl oynadığını ve yağlıboya tuvallerinden nasıl farklı sonuçlar elde ettiğini görmek için, birkaç resmiyle gravürlerini

yanyana koyup bakmak yeter. Ressam elini gravürcüye bıraktığında, kişiliğinin içinden sanki yepyeni bir kişiliğin doğduğuna tanık oluruz. Desen için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir farkla ki, desen, doğrudan doğruya ressamın yazısı olarak çıkar ortaya. İlerde gerçekleştirilecek bir kompozisyonun, büyük bir resmin ön çalışması, görsel bellek için alınmış bir not niteliğinde de olsa, bunlar kendi içlerinde bağımsız bir yapıtlardır. Bizi, sanatçının ilerde gerçekleştirdiği bir yapıtına gönderenler için bile bu gerçek değişmez.

Olsa olsa, tablonun açıklanmasında bizlere yardımcı olur. Bir tablo gibi çalışılmış kılı kırk yaran desenler vardır (Durer'inkiler gibi), onlardan söz etmiyorum. Bir anlık izlenimin, bellekte yer etmiş bir görüntünün, sanatçının gözünü kapadığında gördüklerinin yansıdığı desenlerden söz ediyorum. Bu sergide örneklerini gördüğümüz Rembrandt'ınki gibi yetkin desenlerden.

"Rembrandt ressamlara renklerin gerçekten kullanımını öğretiyor." (Joachim de Sandrart). Hiç kuşkusuz. Ama kanımca, bundan fazlasını desenleriyle öğretiyor. Bunu hem onun hem yakın çevresindeki ressamların desenlerine bakarak söylüyorum. Konu ayırt etmeksizin. (Portreler, çıplaklar, kutsal kitap sahneleri, manzara-lar...) Ressamın gözü açık baktığı konularla, gözü kapalı düşlediği konular (kutsal kitap sahneleri) arasında bir ayrım olmaksızın gerçekliği (tabii resmin gerçekliğinden söz ediyorum) nasıl algıladığını ve nasıl görünür kıldığını (bu resim dersini) tablolarından çok desenlerine bakarak kavramak kimi gözler için daha kolaydır.

Rembrandt bir ışık-gölge ressamı olarak tanınıyorsa, tablolarında ışığı kendinden önce hiçbir ressamın ulaşamadığı bir derinlikte, kesinlikte, yoğunlukta (ne dersem diyeyim, sözcükler yetersiz kalacak) gerçekleştirdiğini herkes bilir. Ama desenlerinde de (ve tabii fazlasıyla gravürlerinde) karanlığın içinden bu ışığın parıldadığı görülüyor mu?

Desen çizgi demektir ve çizgiyle ışık yansıtılamaz, diye biliriz. Çünkü doğada varolmayan bir şeydir çizgi. Ama Rembrandt'ın bir siyah-beyaz ya da *sepia* bir *lavis*'sine baktığımızda, sulandırılmış mürekkebin tonlarıyla ışığı nasıl yansıttığını duyumsayabiliriz. Tıpkı, kendisinden bir yüzyıl sonra, (Batı resmiyle hiçbir alış-verişi olmamış) Hokusai adlı bir resim delisinin kâğıt üzerinde mürekkeple gerçekleştirdiği resimler gibi.

Gerek Rembrandt'ın, gerek Hokusai'nin renk kullanmadıkları çizimlerindeki ışığı, dış dünyanın değil, sanatçıların iç dünyalarının ışığı olarak niteleyecek olursam, fazla mı edebiyat yapmış olurum, bilmiyorum. Ama bildiğim bir şey var: bu resimlerdeki ışığı, geceleri de görebiliyor gözüm. Ressamın da bunları geceleri gerçekleştirdiğini düşünüyorum.

Benimki, her şiir ya da resim sevdalısının görebildiği bir düşün, bir yorum değil. Ama her düşün gibi, bu düşte de bir gerçek payı olmadığını kim ileri sürebilir?

Ekim 2006

Goya'nın Büyük Sahnelerinde Savaş Yıkımları

1960 yazıydı, Goya'ları, gerçek Goya'ları, kendi ülkesinde görmek için yola koyulduğumda. Ağustos sıcağında, deniz kıyısında bir köye ya da bir adaya değil de, Madrid'e yollanmak pek akıllıca bir iş değildi, biliyordum. Ama insanın, insan olmak için, zaman zaman böyle akıllıca olmayan edimleri de gerçekleştirmesi gerektir. Ben de öyle yaptım. Özlediğim denize değil, bir sanatçıya doğru yola çıktım.

İspanya. Hiçbir ülke yoktur ki şiiriyle resmi; dansıyla tiyatrosu, türküsüyle romanı böylesi örtüşmüş olsun.

Murillo, Ribera, Zurberan, Velasquez, Goya, Gongora, Calderon, Lope de Vega, Cervantes, Unamuno, Ibanez, Jimenez, Lorca, Picasso, Dali, Miro, Bunuel...

Hangi nesnel koşullar doğurmuştur onları?

İşgaller mi? Din çatışmaları mı? Amerika'nın keşfi mi? Sömürgeler mi? Bitmek bilmeyen iç savaşlar mı?

Bilmiyorum. Belki de, bu sanatçılar, kendileri doğurmuştur birbirini.

Korkmayın, buracıkta sanat felsefesi yapacak, yaratıcılığın gizlerini araştırarak değilim. Gizlerin, giz olarak kalması, kimi zaman daha iyi, daha doğru, daha doğurgandır. Çünkü giz, düş gücünü ateşler. Düş gücü de yaratıcılığı. Yaratıcılık da... bundan sonrasını biliyor olmalısınız.

Herhangi bir gizi çözmek için değil, bir ressamı kendi öz yurdunda keşfetmek için Madrid’ deydim.

İşimi kolaylaştırmak için, Prado Sarayı’na yakın küçük bir otelde kalıyordum. Her sabah yürüyerek Prado’nun karşısındaki kaldırımların üstündeki açık hava kahvelerinde kahvaltımı yapıyor, bir Madrid’li gibi *El Pais* ya da *ABC* gazetelerinden birini alıp, okur gibi yapıyor, ya da pek bir şey anlamadan okuyor, sonra gazetemi ve pesetaları masanın üzerine bırakıp Prado’nun yolunu tutuyordum.

Bir hafta ayırmıştım Prado’ya.

Her gün, ya sabahtan öğlene, ya ikindiden akşama değin, tüm zamanımı Prado’da geçirecektim.

Hiçbir hazır planım yoktu bu konuda. Hangi ressam, hangi resim ilgimi çekiyorsa onun önünde duruyordum. Başım dönene değin, Breton’un dediği gibi, bir süredir “müzelerde dolanıp duran bir resim delisiydim”.

Ama Müzenin bir kanadı vardı ki oraya uğramayı en sona saklamıştım.

Bir kez, yanlışlıkla yolumu yitirip girecek oldumsa da, hemen kendimi toparlayıp gerisin geri dönmüştüm. Çünkü biliyordum ki oraya adımımı attığımda, bir daha başka bir galeriye girmem, bir başka resme bakmam söz konusu olamayacaktı.

Gerçekten de öyle oldu.

Prado’yu ziyaretimin beşinci ya da altıncı günü, tüm cesaretimi toplayıp zemin kattaki, Goya’nın “*Kara Dönem*”inin sergilendiği kanada yöneldim. Sabahın bu erken saatinde benden başka kim-seler yoktu. Bir de bekçiler.

Yanılmıyorsam, Goya’nın bu kara döneminin en ünlü iki tablosu *2 ve 3 Mayıs 1808 (Kurşuna Dizilenler)*, İspanya tarihinin bu, iki kara gününün resimleri, bir başka salondaydı. 1808’de İspanya’ya

giren Fransızlara karşı, 2 Mayıs'ta halk ayaklanmış ve bu ayaklanma Fransızlar tarafından kanlı bir biçimde bastırılmış, çok geçmeden Joseph Bonaparte İspanya Kralı ilan edilmişti. Bu kanlı olayların, altmış iki yaşındaki "görgü tanığı" Goya, o iki günün resmini, sekiz yıl sonra, yetmiş yaşındayken gerçekleştirmişti.

Sanatçının *Kara Resimler* diye adlandırılan dizisi içinde yer alsada, 2/3 Mayıs resimlerinin yeri ayrıdır. Bu resimlerde gerçekçi bir bakış açısı vardır. Sanki yalnızca gördüklerini resmetmiştir. Aynı dönemde gerçekleştirdiği diğer resimlerinde ise (örneğin, *Dev*, *Asmode*, *Büyücüler Gecesi*), savaşı, eğer deyiş yerindeyse, içselleştirmiş gibidir. Artık 2/3 Mayıs katliamının "görgü tanığı" değildir; belleğinde yer etmiş vahşeti, korkuyu, resim tarihinde o güne değin görülmemiş bir biçimde yansıtır. Tanıklık aşılmıştır, buna bağlı olarak betimleme de yoktur. Vahşet ve korku, resmin konusu değil, kendisidir. Tüm figürler simge olmanın (bile) ötesinde, dehşetin, vahşetin, korkunun, korkunçluğun dolaysız kanutları olarak yaşarlar tuvalde.

Belki, Fransızlara karşı girişilen savaşla doğrudan doğruya ilgisi yoktur ama, gelmiş geçmiş tüm savaşların dile geldiği, çocuklarını yiyen *Satürn* konulu o başyapıta, tüylerim diken diken oldandan bakamadım.

André Malraux, Goya'nın yaşamı ve sanatı konusunda kaleme aldığı o eşsiz incelemeye, bu tablonun adını (*Saturne*) vermekte ne kadar haklıydı.

Prado'nun bu kanadında başka hiçbir ressamın resmi yoktur. Hattâ, Goya'nın daha önceki dönemlerinden de resimler yoktur. Bir duvarın ardında beliren o küçük köpek başını, *Satürn*'den korkup kaçan bir köpekçik olarak görmüştüm. Beni, bu galeride bir an olsun gülünseten tek resim de o olmuştu. Ama onda da yalnızlık, bırakılmışlık ve hüznün, olağanüstü bir yalınlık içinde dile getirildiğini okumuştum.

Ertesi sabah, müze açılır açılmaz, soluğu yine Goya'ların önünde aldım. Müze rehberleri, artlarında onlarca turist, ortalıkta görünmeye başladığında ayrıldım oradan. Zaman zaman kitaplarda, müzelerde gördüğüm bu dönemin gravürlerini görmem gerekiyordu. Ne var ki gravürler sergilenmiyordu. Peki, Türkiye'den buralara yolu düşmüş bir resim delisi, "özel olarak" göremez miydi bu gravürleri?

"Özel olarak", evet görülebilirdi, ama bunun için "özel izin" gerekliydi. Sanırım, söylemeyi unuttum, o yıllar hâlâ olmaz olası Franco yıllarıydı.

Franco, eski Franco değildi ama faşizmin kalıntıları her yerde karşınıza çıkıyordu. Madrid'e gelir gelmez ziyaret ettiğim, bir dostumun dostu ABC Gazetesi'nden bir yazara, o akşam konuyu açtığımda, "Yapabileceğim bir şeyler var, yapamayacağım ise binlerce şey var, demişti, gülerek. Goya'lar birincilerden."

Böylece, ertesi sabah Prado'nun kapılarına dayandığımda, hem müzeye giriş ücretini ödemedim, hem de önemli bir konuk gibi ağırlandım. Müzenin merdivenlerini iki bekçinin eşliğinde çıktım, bir odada ağırlandım. Görmek istediğim tüm Goya gravürleri, desenleri elimin altındaydı. Dilediğimce inceleyebilir, hattâ dokunabilirdim.

Goya'nın gravüre olan düşkünlüğünü, resim sanatına biraz olsun ilgi duyan herkes bilir. Çok sayıda basılıp yağlıboya bir tablo alamayacak olanlara ulaşma kolaylığı dolayısıyla, gravür sanatını çok önemsiyordu Goya. Biliyordum, savaş yıllarının kıtlık günlerinde bakır plaka bulmakta güçlük çekmiş, ufacık plakalara, önlü arkalı, iki, kimi zaman dört konuyu oyuyordu.

Goya, 82 gravürden oluşan bu diziye "*Los desastres de la guerra*" (*Savaşın Yıkımları*) adını verdi. Daha sonra, iç savaşın ardından başlayan ve her gün Madrid'de yüzlerce insanın açlıktan can

verdiği acılı günlerin gravürlerini, kiliseye oklarını çevirdiği, o, *Caprichos* dizisini gerçekleştirdi.

Çizginin gücü, başka hiçbir öğeye gereksinme duymadan, bu trajik günleri anlatmaya yeterlidir. Öylesine ki Goya, bu gravürlerinde “görgü tarıklığı”nı olağanüstü birer sanat yapıtına dönüştürmüştür. Konularının tüm irkilticiliğine karşın bu gravürler, sizi itelemez, tam tersine içlerine çekerler. Çünkü bu renksiz, siyah-beyaz dünya, ölümün, dehşet verici ölümlerin, öldürümlerin dünyasıdır. Yaşamın içinde var olan.

Kurumuş bir ağacın dallarına asılmış elleri, kolları, bacakları kesik insanlar; ellerinde balta, “müstevli”ye saldıran çaresizler, işkence çekenler, işkencede ölenler, bir Bonaparte çavuşunun ipe çekip karşısında keyif çattığı “*patriote*”lar, gövdesinden ayrılmış başlar, kollar, bacaklar...

Sonra Madrid sokaklarında açlıktan ölenler. Köpekler, eşekler, kurtlar...

Ölümler ve diriler.

Caprichos dizisinden bir gravürde, bir iskelet mezarından doğulmuştur. Bir sözcük yazacaktır.

Yazmıştır: *Nada*.

Nada. Türkçesi, *Hiçbir şey*.

Kırk yılı çoktan geçti. O gün Prado’nun güneş ışığının girmediği bir odasında baktığım, dokunduğum gravürleri Goya görmemişti. O, 1815-20 yılları arasında gördüklerini, kendi resim diliyle, elinin altındaki bakır plakalara oymuştu. Bunların özensiz prova baskılarını, gelecekteki yayınlara yol göstermek için sıralayıp, dostu Ceán Bermúdez’e vermişti. Kapak sayfasına da, şunları yazmıştı: “*Bonaparte’a karşı, İspanya’da zorunlu olarak girilen kanlı savaşın kaçınılmaz sonuçları...*”

Goya'nın bu gravürleri, ilk kez ölümünden sonra 1863'de basıldı.

Kanımca, Rembrandt'ınkilerle birlikte, bu sanatın en büyük örneklerini oluşturmaktalar.

Bugün, Goya'nın bu gravürlerine, "*Savaşın Yıkımları*" dizisine uzun, çok uzun metrajlı bir filmün birbirine eklenen sonsuz kareleri gibi bakabiliriz.

Bakmalıyız.

Belki bu gece, ben bu yazıma son noktayı koymadan önce, Napolyon'un orduları başka bir ülkeye girecekler. Ferdinand kaçacak ya da kaçamayacak. Ama kadın, erkek, çoluk-çocuk aynı insanlar bir kez daha ölecek.

Geriye ne kalacak?

Nada!

Yazımın başlığı, Ferlinghetti'nin bir şiirinin başlığı.

Yaklaşık kırk yıl önce, Ankara gecelerinde, Orhan Duru ile, elimizden geldiğince çevirmeye çalıştığımız Amerikan *Beat Generation* şiiirlerinden biri.

Goya'nın sahnelerini, hem bir ozan, hem bir Amerikalı olarak, benim sözcüklerimden daha iyi dile getirdiğine inanarak buraya alıyorum.

Halklar, ahmak politikacılarını dinleyip, onları izleyip çocuklarını ölüme göndereceklerine; ozanları okuyup, Goya'ların, Picasso'ların, Matisse'lerin hattâ adı duyulmamış sıradan ressamların resimlerine baksalardı, dünya belki cennet olmazdı (olması da gerekmiyor) ama, böylesi bir utanç cehennemi de olmazdı gibime geliyor. Yanılıyorsam da, lütfen susun, söylemeyin, Ferlinghetti'nin şiirini okuyun, Goya'nın resimlerine bakın.

Goya'nın büyük sahnelerinde görür gibi oluruz yeryüzü halkını / kesinlikle tam o anda / acıyla kıvranan insanlık deyimine en yaklaştıkları anda / kâğıdın üstüne kıvrılmışlardır / düşmanlığın / gerçek kızgınlığı içinde / yığılmış / ve homurdanarak süt çocukları ve kasaturalarla / çimento göklerin altında / devrilmiş ağaçların soyut görünümünde / eğilmiş heykelcikler yarasa kanat ve gagaları / kaygan darağaçları / kadvoralar et yiyen horozlar / ve tüm en son gagalayıcı canavarlar / bozgun düşlemi'nin / öyle kanlı canlı gerçekleridir ki / görerseniz daha yaşıyorlar dersiniz / doğrusu daha yaşıyorlardır da / değişen yalnızca görünümüdür. / Yollar boyunca dirilmişler / lejyonerlerin tuttuğu yollar boyunca / sahte yel değirmenleri bunak önderler. / Bunlar aynı insanlardır / yalnızca evlerinden uzak düşmüşler. / Elli hat genişliğindeki yollar üstünde / mutluluğun alıkça düşlerini gösteren / göz alıcı ilân tahtalarıyla kaplı / bir çimento kıta üstünde. / Görünüşte idam arabaları çok az / ama boyalı sakat yurttaş arabaları eksik değil / ve bu arabaların bir de garip plakaları var / bir de garip makinaları / Amerika'yı kemiren.

Mart, 2003

Baskı ve Kan ve Çılgıktan Oluşan Resimler

İlk evrensel işkence olarak çarmıha gerilmek bilinir.

Çarmıhı bilinir kulan, İsa Peygamber'dir.

İnsanoğlunun atası, mağara insanından çarmıha değin, yaklaşık otuz bin yıl geçmiştir. Avcı atalarımızın işkence yöntemleri konusunda bir bilgiye sahip değiliz. (Belki de yoktu.) Ama işkencenin çarmıhla başladığını da ileri süremeyiz. Hitit'lerde, Mısırlı'lar da Yunan'larda uygulanan biçimleri, kendi dönemlerinin sanat yapıtlarına yansımamıştır.

Çarmıh olayının üzerinden bin yıl geçmiştir ki çarmıha gerilen peygamberin inançlarını kurumlaştıran kilise, işkenceyi de kurumsallaştırmıştır: Engizisyon.

Tarihte Ortaçağ diye adlandırılan bu uzun dönem, Batı'da işkence konusunda olmaz olası zengin bir çağdır. Çarmıha gerilmiş peygamber İsa'ya öğretiler doğrultusunda değil de, kendince inananlar, kilise dogmalarının dışına çıkanlar, kutsal üçlünün (Tanrı, Meryem ve İsa) ilişkilerinden kuşku duyanlar, işkencede ölen İsa adına işkenceye uğrarlar. Bir benzerlik olmasın diye olsa gerek, ellerinden, ayaklarından çivilenip, uzun bir ölüme bırakılmazlar; bir direğe bağlanıp yakılırlar.

Yakılmakla çarmıha gerilmek arasında hangisinin daha "insancıl" (!) olduğu konusunda tartışanlar çıkmıştır. Ama bu bile işkence tartışmasında işkencecinin yanını tutmaktır.

Sanatçı, yalnız sanatçı olduğu için değil, insan olduğu ve insanı insan yapan duyguları, duyumsamaları yüreğinde duyduğu in-

sanoğluna olan ilgisini, sevgisini ise duygusal olmaktan çıkıp, düşüncel düzeyde kafasında var ettiği için böylesi bir tartışmada yer almamıştır tarihin hiçbir döneminde.

O, insanoğlunun onuruna, kişiliğine, özgürlüğüne yönelik her eylemde bu eylemin karşısındadır. Sanatın tek varoluş nedeni değilse de, en başta gelen, en önemli ve kuşkusuz, en "insancıl" varoluş nedeni de budur.

Batı Rönesans sanatının temelinde bu düşünce yatar. Çarmıhın, Batı resminde Rönesans'la birlikte bunca yaygın bir konu durumuna gelişi Hıristiyanlığın yükselişiyle değil, Rönesans'ın, Ortaçağ'ın dinsel bağınazlığına bir tepkisi, bir eleştirisi olarak açıklanabilir.

Çarmıhtaki İsa, acı çekendir. Nasıl olur da, bu en büyük acıyı çeken adına insanoğullarına acı çektirilebilir? Rönesans sanatçıların çarmıh aracılığıyla yaptıkları bu eleştiri, daha sonraki yüzyıllarda anlamını yitirecektir. Çünkü zulüm ve işkence Yeniçağ'da acı çeken adına yapılan işkence olmaktan çıkmış, sistematik bir niteliğe dönüşmüştür. (Aslında kurumlar arası bir farklılaşmadan başka bir şey değildir bu: Kilisenin yerini devlet almıştır). Sürdürülmek istenen düzene karşı çıkanlar, "kafa tutanlar", başkaldıranlar bu düzenin değişmesini düşünen ve düşleyenler kargınmış, toplum dışına itilmiş, hapsedilmiş, ülkesinden kaçmak zorunda bırakılmış, kısacası her türlü "maddî ve manevî" işken-ceyle karşı karşıya kalmışlardır.

Dönemden döneme, toplumdan topluma değişen, horlanmanın, aşağılanmanın, cezanın işkence türüdür yalnızca: Sen ki "karşısın", sen ki "bizden" değilsin, sen ki "sen" olmak için "bizden" olmak istemiyorsun ve başkalarına da yol gösteriyorsun, zindanlar, yasaklar, sürgünler ve düş gücünü aşan acı çektirmeler senin olacaktır.

Resim sanatı, ilk bakışta yapısı gereği, sanatlar için bu “duruma” karşı çıkacak; zorbalığa karşı direnci; işkenceye karşı insan sevgisini ve onurunu ortaya koyacak, savunacak en son sanattır. Çünkü resim sanatının “söylemi” yoktur, dahası soyut bir sanattır. Söz konusu en figüratif bir resim olduğunda bile.

Özgürlük kavramı bir şiirde, bir düz yazıda, özgürlük sözcüğü kullanılmadan da dile getirilebilir. Özgürlük, hak, direnç, acı, işkence sözcüklerini dile getirecek binbir imge yaratabilir şair. Resim sanatında ise duygular, düşünceler, kavramlar, algılamalar için yalnızca üç soyut öge vardır: Çizgi, leke ve renk.

Oysa, dış dünyanın görüntüsünü yansıtan ve bu görüntüyü olaylar ve sözcüklerle pekiştiren sinema ve tiyatro sanatları bir yana konulacak olursa, hiçbir sanat, ne şiir, ne öykü, ne roman, insanlığın onuruna yönelmiş işkenceyi, acıyı, bunlara karşı olan direnç duygusuyla birlikte resim sanatında olduğu kadar güçlü yansıtabilmiştir.

Bunun nedeni kanımca, ne çizginin sözcüklerden; ne rengin imgelerden, ne de resmin evrensel niteliğinden gelmektedir.

Resim sanatında herkesin bildiği gibi “zaman” kavramı yoktur. Zaman kavramının gerçekten varolmadığı tek sanat resimdir. Bir tabloda hem çektirilen, hem çekilen acı, hem de sanatçının duyumsadığı acı, aynı düzeyin içindedir. Bize sözcüklerin dile getirdiği anlamlarla imgelerin yarattığı çalışmalarla ya da betimlemelerin çizdiği bir olay, bir sahneyle değil, gerçeğin (gerçekliğin demiyorum) diliyle seslenir resim. Kuşkusuz, bu gerçek, ilk ve son bakışta resmin kendi gerçeğidir. Ama ressamın yaratıcı yeteneği oranında bu gerçek, biz resme bakanların gerçeği olmuştur. Şairle, şiirde, romancıyla, romandaki kişilerle özdeşleşmeye can atanlar, ressamla, resimle, resmedilenle özdeşleşemez. Resimle bizim aramızda bir sınır vardır. Olsa olsa, karşımızdaki

resimdeki renkler, biçimler (resmedilen) bizde bir coşku, bir tiksinti, bir acıma, bir karşı koyma duygusu uyandırabilir. Kendimizi ne ressamın ne de resmin (resmedilenin) yerine koyabiliriz. Ama ressamın dünyasını paylaşabiliriz. Söylemek gerekli mi, her sanat yapıtı insanlar arası bir paylaşmadır.

Hiçbirimiz İspanya iç savaşını yaşamadık. Hiçbirimiz Guernica bombalandığında orada değildik. Picasso da orada değildi. Ama Guernica'yı en genç kuşaklar bile Picasso'nun resmi dolayısıyla biliyor. Picasso'nun *Guernica'sı* hem bir dehşetin resmidir, hem de bir başkaldırının. Picasso, bunu kendi resim diliyle gerçekleştirmiştir. Çünkü çağdaş olaylar ve olgular çağdaş bir sanat dilini gerektirir. Guernica vahşetini, Rembrandt'ın, Delacroix'nun, hattâ Goya'nın resim diliyle yaratmak, onu ait olduğu zamanın dışına çıkarmak, dolayısıyla yok etmek olurdu. Zaman dışı sanat yapıtı (resim dahil) yoktur. Picasso'nun *Guernica'sı* kendi zamanı içinde yaratılmıştır ve ressamın bu zamanı özdeş resim diliyle yaratılmıştır. Bu dil sanatın dili olduğundan, Guernica olayını bilmeyen bugünkü ve yarıncı kuşakların insanları bu resme baktıklarında, insanlığa karşı işlenmiş bir suç, vahşeti ve ona başkaldıran ressamı göreceklerdir.

Tıpkı çarşıdaki İsa'ya bakıp, dünden bugüne köprü kurmasını bilenler gibi. Eğer bu köprü kurulmuyorsa, o resim yoktur. En azından, bu köprüyü kuramayan kişinin kafasında.

Burada resim sanatının ana sorunsalından (konu/üslûp/biçim/ imge ilişkileri) söz etmeyeceğim. Gene de, resim sanatının bir özelliğinin altını çizmeyi kaçınılmaz görüyorum: Sözcüklere dayalı her sanat "acıyı bal eyleyebilir". Resim yapamaz bunu, ressamı istese de başaramaz. Eğretilmeye (istiare) yatkın bir sanat olmadığından kuşkusuz; ama yalnız bu nedenle değil, çağ-

rişima da kapalıdır resim sanatı: Bir tablo, bir desen bize hiçbir şey çağırıştırmaz. Olsa olsa, bir şeyleri anımsatır ya da "ansır". Ya bir başka resmi ya da belleğimizde yer etmiş bir görüntüyü. Yapısı gereği soyut olan resim sanatı, duyguyu, düşünceyi, algıyı, duyumsamayı, kısacası sanatı sanat yapan ne varsa tümünü öylesine bir odakta toplar ki orada acı, yalnızlık, ölüm, işkence, sevgi, aşk ... çağrışımlar, eğretilmeler aracılığıyla değil, "kendisi olarak" vardır. Bu açıdan bakıldığında da resim kadar somut bir sanat düşünülemez. Bunun içindir ki Hıristiyanlıkla uzaktan yakından ilgili biri, Greco'nun, Grünwald'ın, hattâ gerçeküstücü Dali'nin çarmıhtaki İsa'sında evrensel bir gerçeği (bir insanın bir başka insana çektiği acı) gördüğü için etkilenir.

Nedir bu evrensel gerçek? Birincisi, kuşkusuz, resmin kendisi. İkincisi insanlığın kurtuluşu uğruna kendini feda eden bir insanoğlunun (O, kendisini Tanrı'nın oğlu sansa da, önünde sonunda bizlerin bir benzeridir) çektiği acı.

Bu iki gerçek, aslında bir gerçeğin iki yüzüdür. Tanrı'nın oğluna değil, herhangi bir insanoğluna çektirilen acıdır bizi etkileyen. Çarmıh işkencesidir. Bu etkiyi ise (gene ressamın yaratıcılığı oranında) çizgi, leke verecektir.

Resim sanatı, onun özelliği ve benzerliği işte budur.

Bu özelliği bazı ressamalarda (ya da bazı ressamların bazı resimlerinde) hemen algıyorsunuz. Örneğin, Goya'da. Madrid'deki Prado Müzesi'nin Goya'ya ayrılan salonlarında bir hayli Goya resmi sergilenmektedir. Ama bu salonlardan biri, ressamın "kara dönem"i diye bilinen resimlerinin sergilendiği salon, soluğunuzu kesebilir. Korku, dehşet, bunaltı, karabasan ve acı, Batı'nın hiçbir ressamında böylesi bir resimsel anlatıma kavuşmamıştır. Goya üzerine bir inceleme yayımlamış olan Malraux, kitabının bir yerinde, "Batı'nın tanıdığı en büyük bunaltı yorumcusu Goya'dır" derken abartmıyordu. Çocuklarını yiyen Satürn, ağaçlara asılı ölüleri seyreden kıyımcılar, pranga-

ya vurulmuş mahkûmlar, testere ile kesilen insanlar ve o büyük anıt resim: 3 Mayıs Kurşuna Dizilmeleri...

Ezenler ve ezilenler, işkenceci ve kurbanlar... Bu resimlerle Goya'nın resim dili de değişmiştir. Bir zamanların kır sahnelerini, saray yaşamı ve soylu portrelerini yapan sanki aynı ressam değildir. Sanatçı, yaşadığı gerçeklere başkaldırırken, resmin yerleşik diline de başkaldırmış gibidir. Malraux'un kitabının son cümlesiyle "artık çağdaş sanat başlamıştır".

İnsanoğlunun yalnızlığını, acılarını, bunalımlarını, boğuntusunu resimlerinde yansıtan bir çağdaşımız Francis Bacon'ın, örneğin, *İnsan Bedeni Etüdü* adını verdiği resimlerindeki "model" kapalı bir mekân içindeki insandır. Yaralı, içi dışına vurmuş, kan ve kusmuklarla kaplı.

Sırtını döndüğünde bıçak yarasını görürsünüz, kanayan. Sırtüstüyen, karnı yarılmıştır. Başka resimlerinde, örneğin, portrelerinde allak bullak bir yüzdür. Bacon'ın resimleri, siyasal, ideolojik resimler değildir. Acıyı ve işkenceyi bu açıdan resmetmemiştir. İçinde yaşadığı İngiliz toplumunda böylesi bir Ortaçağ işkencesi kuşkusuz yoktur. Kendi konumundan yola çıkarak yarattığı bu acı çeken, trajik insan figürleri, yeryüzünün dört bir yanında işkenceyi, acıyı "mânen" değil "maddeten" çeken adsız insan figürleriyle örtüşür. Sanatçının amacını aşan, ama sanatın evrensel boyutlarını kanıtlayan örneklerdir bunlar. Bu tür örneklerde mutlak insan figürü olması gerekmez. Bir resimde çengele asılmış bir koyun başıdır. Bir başkasında, kapatıldığı yerden çıkmaya çalışan, kanlara bulanmış bir köpekçiktir. Benim gözümde, Rembrandt'ın çarmıhtaki İsa'sı ile çengeldeki sığır *nature-morte*'u arasında konumuz açısından (ki işkencedir) bir ayrım yoktur. Hattâ çengeldeki sığır resmi çok daha trajiktir. Orozco'nun resimlerinde kan ağlayan anaları görürüz. Bu insanların niçin kan ağladığını, aynı resimde göstermez Orozco. Resimde görülmeyen, resmin uzantısıdır, resme bakanın düşle-

minde bulacaktır nedenini. Aynı ressam bir başka resminde sa-
bırlıklar (bir tür kaktüs) arasında hançerlenmiş bir Meksikalı'yı
çizer. Bir başkasında çıplak bir insanın karnını delen kargı, sırtın-
dan çıkmıştır.

Çağdaş Fransız ressamlarından Rebeyrolle, toplumsal ve siyasal
içerikli resimlerinde siyasal iktidar ve baskılarını konu edinmiştir
bir dizi resminde. Bu resimlerde, iktidarın kurbanlarını, kesik ve
derisi yüzülmüş koyun başlarıyla bir deliğe kapatılmış köpek fi-
gürleri simgeler. Çünkü siyasal iktidar, içeri tıktıklarına bu gözle
bakmaktadır. Her türlü malzemenin kullanıldığı (tahta, toprak,
kümes teli, köpek postu...) bu resimler birer çığlık gibidir.

Hiç kimsenin alıp duvarına asmak istediği türden resimler değil-
lerdir. Baskı ve kan ve çığlıktan oluşan bu resimleri kim ister evi-
nin duvarında? (Evinde baskı ve kanı görmek, çığlıkları duymak
istemeyenlerin hiçbir yerde bunları istememeleri gerekmez mi?)

Diyeceksiniz ki gezgin devlet adamlarımızdan kaç bu müze-
leri geziyor? Kaç Rembrandt'ın, Magnesco'nun, Greco'nun,
Picasso'nun, Bacon'ın adını biliyor?

Bir insanın bir başka insana eziyet etmesini, acı çektirmesini, iş-
kence yapmasını önemsememeleri, hafife almaları biraz da bu
yüzden değil mi?

Onların insanı insan eden, insanı insana yaklaştıran, insanı insa-
na tanıtan, insanoğlu etkinliklerinden başlıcası olan sanatla hiçbir
ilişkileri yok.

Sanat, karşı koymaktır. Onlarsa, herkesin (başta, yazarı çizeriyle
sanatçılar) baş eğmesini istiyorlar.

Bunlar, değil acı çeken insanı, bir *nature-morte*'u bile doğru dürüst
olarak göremezler.

Mayıs 2005

20. yüzyıl modernizmi, resim alanında, bir yanıyla geçmişin mirasını yadsımadan, onu daha öteye, varılabilecek son sınırına götürürken, öte yanıyla kökten bir yadsımanın sonucudur: Fovizm ve dışavurumculuk çıkış noktalarını, Van Gogh'un, Gauguin'in resminde buluyordu; kübizm ise Cézanne'ın resmi-ni, varabileceği en uç noktaya götürüyordu. Ama öte yandan, geleneğin, hattâ Batı rasyonalizminin karşıtı bir sanat doğuyordu: Dadacılık ve gerçeküstücülük.

Usun yaratıcılık önünde bir engel oluşturduğuna inanan gerçeküstücüler, bilincin ve usun denetlediği yaratıcılığa değil; daha çok düş gücünün, sanatın kural tanımaz özgürlüğüne, denetimsiz yaratıcılığın gücüne inanıyorlardı.

20. yüzyılın bu köktenci sanat anlayışı, eski Yunan'dan bu yana süregelen zincirin halkası değil, o güne değin bilinmeyen, göz ardı edilen, üzerinde durulmayan sistem dışı kültürlerin ortaya koyduğu "sanat" ürünlerine dikkati çekiyor, esin kaynaklarını onlarda buluyordu.

İzlenimcilerin, Japon sanatına duydukları ilgiden sonra ilk kez, Batı sanatı, yolunu kendi değerlerinin dışında arıyordu.

Mezopotamya'dan Akdeniz'e; Hindistan'dan Kolomb-öncesi Güney Amerika, Afrika, Okyanusya yerlilerinin sanatına uzanan, şaşırtıcı, zengin, bambaşka bir görsel dile sahip bu sanatlarda geçmişin değil, geleceğin atalarını görüyordu öncü sanatçılar. Bu yeni dil arayışları arasında akıl hastalarının, denetimsiz, kuralsız "yaratılan" da sanatın "öz kaynaklarına" inmek yolundaki çabalarında onlara yardımcı oluyordu.

André Breton ve arkadaşları, rasyonel Yunan düşüncesinin sanatı zehirlediğine, yozlaştırdığına, özünden uzaklaştırdığına inanıyorlar, ruh hastalarının denetimsiz “yaratı”larını bu açıdan önemsiyorlardı.

Ruh hastalarının sanatsal “yaratı”larının önemini onlardan önce görmüş, bu çalışmaları değerlendirmiş başta H. Prinzhorn olmak üzere ruh hekimleri vardı. Prinzhorn bu tür yapıtlardan bir koleksiyon oluşturmuştu ve bunları belli aralıklarla fasiküller halinde yayımlıyordu. (Bu konudaki ilk önemli inceleme onun kaleminden çıkmıştı: 1919.)

Ben, bilgi alanım olmayan psikiyatrinin alanına girmek istemem. Ama gene de bu “hasta” resimlerine bakarken, onların hangi tür bir hastanın fırçasından çıktığını, daha açık bir deyişle, hangi hastalığın dışavurumu olduğunu düşünmeden edemem. Bu resimler, kuşkusuz çırılçıplak bir ruh durumunun dışa vurumu.

20. yüzyıl modernizminin önemli sanatçılarından biri, Jean Dubuffet bunları “*Art Brut / Brüt Sanat*” olarak adlandırıyordu.

Bu resimlere birer sanat yapıtı olarak bakabilir miyiz?

Kanımca, anlamsız bir sorudur bu. Çünkü yaratıcılığın ne önü vardır, ne de ardı. Bilgiyle üretilen sanat yapıtları olduğu gibi, bilgi-dışı yaratılan sanat yapıtları da vardır.

Peki kişilik? denecek.

Bir sanat yapıtının bu baş koşulunu bu resimlerde aramak boşuna.

Çünkü bu imzasız resimlerin “sanatçıları” yalnız çizip boyarken değil, günlük yaşam içinde de kişiliklerini arayanlar.

Umarım ki renkler ve biçimler bu yolda kendilerine yardımcı olmuş olsun.

Haziran 2005

Notlar

“Suluboyacı” diye bilinen ressamalar vardır. Bunların niçin suluboyayı yeğledikleri sorusunun en iyi yanıtı resimleridir. Bu resimlerde yağlıboyanın kalınlığı, örtücü niteliği yoktur. Anlık, bir çırpıda çıkmış resimlerdir. Saydamdır. Üzerinde gerçekleştiği kâğıdın dokusuna saygılıdır. Bir de, o varla yok arası boyaya. Söylemek gerekli mi, var olan, renktir; yok olansa, su.

Batı resmi, Rönesanstan bu yana bir yağlıboya/tuval resmi. Bu resim, genel olarak, düşünmüş, tasarlanmış üzerinde düşünülmüş, deseni, taslağı yapılmış, sonra da tuvalde gerçekleştirilmiş bir resimdir.

Leonardo’nun, Ingres’in, Delacroix’nun, Cézanne’ın, Gauguin’in, Van Gogh’un, Matisse’in, Bonnard’ın yazılarını, mektuplarını okuyun. Henüz kafalarında olan, ilerde gerçekleştirecekleri resimlerle ilgili öylesine bilgiler verirler ki, aylar, hattâ yıllar sonra gerçekleştirilmiş resimleri gördüğünüzde bunu çok önceden kafalarında yaşadıklarına tanık olursunuz.

Suluboya ressamlarında böylesi örnekler pek görülmez. Onlar, gerçekleştirdikleri resmi, ancak yaratma süreci içinde yaşar gibidirler.

Modern ressamalar arasında suluboyadan en iyi “yararlanan” kanımca, Paul Klee’dir. Yağlıboya tuval resmine karşı ilk modern tepki, Picasso ve Braque’ın “*collage*”larıyla gerçekleşmiştir. Yeni bir duyarlık yaratma yolunda, değişik “*medium*”ları kullanan da Klee olmuştur.

Onun resmi, kurmak istediği görsel dile en uygun malzeme, kâğıt, mürekkep ve suluboyaydı. Birkaç yağlıboyası hariç, bu boyayı bile suluboya gibi kullanmıştır.

Çin ve Japon resmi gibi, tümü *lavis* (sulandırılmış mürekkep) ve suluboyalardan oluşan bir resim dünyası olduğunu unutmayalım. Hokusai'nin, Utamaro'nun.... resimlerinin tuvalde yağlıboya ile gerçekleştirildiğini düşünün. Ne esin kalır ortada, ne şiir. Ne de resim.

Uzakdoğu resmine en yakın ressamımız Abidin Dino'dur. Hem desenlerindeki çizgisel yanıyla (onun desenlerinde kitle, oylum yoktur), hem o fırçanın izini ve sulandırılmış mürekkebin akışını izlediğimiz *lavis*'lerindeki "Japonluk", Osmanlı-Türk hat ustalarına duyulan hayranlıkla birleşir.

Ressamlarımız arasında, yağlıboya/tuval resmine, tümüyle sırtını dönmemiş olsa bile, tuval yerine kâğıdı, yağlıboya yerine çini mürekkebinin, suluboyayı, guaşı yeğleyen Abidin'dir. Tuval ve yağlıboya ile savaşır gibidir resim yaparken. Kâğıt, mürekkep, guaş ve suluboyayla ise sevişir gibi.

Suluboyada rastlantılardan kaçınmayın, böyle diyor büyük ressam.

Suluboya resimde rengin egemenliği yoktur. Bu nedenle, tüm izlenimcilerde, Van Gogh'da, *fauve*'larda, suluboya ağır basmaz. Üzerinde düşünülen, sürekli bir oluşum içinde yaratılan bir resim için, tabii ki suluboya düşünülemez. Ama bir manzara resminde de, bir denizi, suluboyanın mavisi kadar, hiçbir mavi (ne yağlıboya, ne kuruboya, ne pastel) veremez.

Ne demiş, resme en yakın duran şairimiz: "Dengi dengine."

Kalabalıklar arasında kendilerine yol açmaya çalışan hamallar, şöyle bağırdı eskiden: "Dikkat yağlıboya!" Ama, hiçbir sakanın "Dikkat suluboya!" diye bağırdığını duymadım çocukluğumda.

Her boyanın hakkını verelim: Guaş, bir su boyası olmasına karşın, suluboyadan çok yağlıboyaya yakındır. Çünkü saydamlığı yoktur, örtücüdür. Hemen kurur. Ama üzerinde, yeniden yeniden çalışma olanağı vardır. Ne var ki yağlıboyanın "nüanslarından", suluboyanın saydamlığından yoksundur.

Kimi desenleri, gravürleri renklendirmek için suluboyaya başvurulur. Kimi zaman, suluboya resimlerde bir "volume" vermek gerektiğinde, guaşa başvurulur.

Leonardo, *Mona Lisa*'yı suluboya ile resmedemezdi. Hokusai de Fuji Dağı'nın görünümünü yağlıboya ile.

İslâm minyatürlerinin tümü doğal ve "yağsız" boya ile resmedilmiştir. Bitki temelli, guaşa yakın boya ile. Figürü yasaklayan İslâm, sıradan insanlarla, âşıklarla, olağanüstü varlıklarla, sultanlarla, hayvanlarla, hattâ peygamberlerle dopdolu bu zengin renk dünyasının yaratılmasını engelleyememiştir.

İslâm nakkaşı, Herat'ta olsun, Moğol'da olsun, İran'da, Osmanlı'da olsun, olağanüstü zenginlikte bir renk dünyası gerçekleştirmiştir ki, Matisse, ünlü Münih sergisinde bu minyatürleri ilk kez gördüğünde, eğer deyim yerindeyse (ki öyle sanıyorum) allahını şaşırmıştır.

Bir minyatürdeki 10 cm²'lik kırmızının, bir tuvalde 10 m²'lik bir alana yayıldığını düşlemeye başladığında, resmi de değişmeye başlamıştır.

2002

Bir Bardak Su Bir Fırça Boya

Onu yakından tanıyan da bilir, uzaktan tanıyan da bilir: Sarkis Usta bir suluboya ustasıdır.

Bunu yalnız kâğıt üzerinde gerçekleştirdiği suluboya resimlere bakarak söylemiyorum.

Bordeaux'daki büyük sergisinde onun, Saché'de Calder'in atölyesinde gerçekleştirdiği kısa (belki de çok uzun) video filmleri izlerken bir suluboya ressamı olmanın çok ötesinde, su ile çok derin bir ilişkisi olduğunu sezer gibi olmuştum.

İki yıl sonra, Paris'te, eski bir oyuncakçı atölyesinde gerçekleştirdiği "iş"ini görmeye gittiğimde bu sezgimde yanılmadığımı gördüm.

Atölye kuş ve çocuk cıvıltılarıyla doluydu. Masaların üzerine dizilmiş çukur tabakların içinde çorba değil, su vardı. Yanında da, çatal-bıçak yerine fırça ve suluboya kutuları.

Çocuklar, büyük bir neşeyle masanın başına oturup, ilkin, fırçayı suya barıyor, sonra da seçtikleri bir renk üzerinde gezdiriyorlardı fırçalarını. Fırça boyayı iyice emince, Sarkis Kaptan'ın kendilerine gösterdiği gibi, fırçayı su yüzeyine dik bir biçimde (90°) değdiriyorlardı. Suyu değen boya, dağılıyor, dalgalanıyor, ve yoğunluğuna göre, dibe çöküyordu. Çocuk, isterse, bu süre içinde, bir "ikinci" renge buladığı fırçasını aynı suya değdiriyor, böylece renkler birbirine karışıyor ve yeni renkler oluşuyordu. Kuşkusuz, renkler kuramı, çocuklara başka bir yoldan da öğre-

tilebilirdi. Ama burada, yalnız renkler kuramı değil, yaratıcılık da...

Hayır, yaratıcılığın öğretilmeyeceğini, bunu kimsenin kimseye, hele çocuklara öğretilmeyeceğini bilmez değilim.

Sarkis'in yaptığı, bir tür çağrı gibisine geldi: "Gelin çocuklar, oturalım sofraya. Yemeğimizi hep birlikte yapalım. Göreceksiniz korkacak bir şey yok."

Zaten, çizip boyamada, çocuklar kadar korkusuz kim var?

Ben, gene de, Sarkis'in su ile olan ilişkisine dönmek istiyorum. O, birçok kez, sergilerini açıklamak değil, ama bir ipucu vermek için "Belleğim yurdumdur" demiştir. Ya da "Yurdum belleğimdir." Ya da "Belleğimdir yurdum."

Oysa, bilinen bir gerçek, suyun belleği yoktur. (Birkaç yıl önce suyun belleği olduğunu kanıtladıklarını ileri süren, Fransız fizikçilerin deneylerinin boş olduğu çok geçmeden anlaşıldı.)

Peki, belleğinde yaşayan ve belleğinde yaratan bir sanatçı, Sarkis, nasıl oluyor da, belleksiz bir maddeye, suya, bu denli yakın duruyor, onun çevresinde dolanıp duruyor, birçok yapıtını onun aracılığıyla yaratıyor?

Ama bizler rengin ışık olduğundan söz ederken, o, dinlemesini bilen gözler için ışığın sesinden söz etmiyor muydu?

Sarkis'in suluboya resimlerine, ama daha çok video filmlerine baktıkça, gün gelecek, bu adam, yalnızca su ve ışık ile gerçekleştirecek yapıtlarını, diye düşünmediğim olmuyor değil.

Kasım 2001

Pro/safa/testo

ÖNEMSİZ NOT: Bugüne değin, yerli, yabancı, birçok ressam için yazdım. Bir sanat eleştirmeni olmadığım için, kimi kez, baktığım, görmeye çalıştığım resimlerin bendeki izlenimlerini not düştüm. (Kimi kez sanatçıya, ama aslında okura seslenen bir mektup oldu bu.) Kimi kez de, resimlere bakarken ressamın sesini duymaya ve duyduğum kadarıyla, sözcüklere aktarmaya çalıştım.

Ancak, büyük bir şaşkınlıkla gördüm ki, ressamın "ağzından" yazdığım metinler (örneğin, Eren Eyüboğlu ve Aliye Berger kitaplarının sunu yazıları), birçok kişi tarafından bu sanatçıların kaleminden çıkmış metinler olarak algılandı. Bu yanılgıya düşenler arasında, hem söz konusu sanatçıyı, hem de beni/benim yazdıklarımı bilenlerin de olması açıkça söyleyeyim, bir düş kırıklığına uğrattı beni.

Bir yazarın, yazdıklarını açıklaması saçmalık olur. Ama, bu tür yanlış anlamaların çokluğu karşısında, aşağıda okuyacağınız metnin, Behçet Safa'ya ait olmadığını, ancak Behçet Safa'nın kişiliğinden ve resimlerinden esinlenerek yazıldığını (tıpkı Eren Eyüboğlu ve Aliye Berger kitaplarının önsözlerinde olduğu gibi) birinci tekil kişi ağzından/ya da kalemindenmiş gibi dile getirilen, yaşama, dünyaya, sanata bakış, benim sanatçı Behçet Safa'ya ve sanatına yakıştırdığım bakıştan başka bir şey değildir. Burdaki sözcükler de, onun değil, benim kalemimden çıktığı için, hiçbir biçimde sanatçıyı bağlamamaktadır.)

Gerçek yaşam yok. Gerçek sanat da.

Yaşam var. Sanat var. Gerçek duygusun yitirdik.

Yaşamla sanat, zaman zaman, şurda burda, örtüşüyor.

Belki her zaman değil. Sanatı ciddiye alan, bakıyorsun, yaşamı ciddiye almıyor. Yaşamı (uğruna canını verecek kadar) ciddiye alan biri de, bakıyorsun, sanatı ciddiye almıyor.

Sanatı yaşamın kendisi değilse, olamıyorsa, o zaman nedir?

Olsa olsa bir karşı çıkış, *Protesto*. Bu sözcüğü seviyorum. Çünkü ben kendi kendimi protesto ediyorum. Ciddi olarak.

Gerçek duygusunu yitirdik. Elimizde gerçeklik kaldı. Günlük gerçeklik. O, her yerde duyuruyor kendini. Havada, suda, karada.

Havada kirliliği. Ozon tabakasında delikler. Çevre kirlenmesi. Sudaki balıklar ölü. Kent insanları güçlkle soluk alıp veriyor. Hepimizin benzi soldu.

İşte yaşadığımız gerçeklik.

Ben, bu gerçekliği yaşıyorum. Ben bu gerçekliğe karşı protesto da bulunuyorum. Çünkü resim de bir eylemdir. Kendi sınırları içinde. Olsun, gene de yaratıcı bir eylem.

Yaşamı pembe görmüyorum. Hayır. Ama kapkara da değil. Çünkü ressam olmaya çalışıyorum. Dolayısıyla renklerim var. Renkleri, insanlara, renkli bir dünyanın mümkün olduğuna inandırmak için kullanıyorum.

Benim dünyam bu. Bu dünyayı onlarla paylaşmak istiyorum. Gözlerimi kapadığımda binbir renk görüyorum. Açtığımda ise hemen hemen hiçbir renk.

Kimi zaman birini resmediyorum – göz kapaklarım ardındaki dünyayı. Kimi zaman öbürünü – gözlerimi açtığımda gördüklerimi. İnsanlar ikisini de görsün istiyorum.

Adanın (Elbe) kumsalında birikmiş mazot artıklarını toplattım çocuklara, bir sergi öncesinde.

Bir külah mazot artığı getirene bir külah dondurma verdim.

Kısa bir sürede kumsal temizlendi. Sonra, bu mazot artıklarını benzinde eritip kâğıtları kirlettim. Kirlettiğim kâğıtları (ki resim olmuşlardı) serginin gerçekleştirileceği şatonun merdivenini dolanan duvarlara yapıştırdım. İnsanlar, şatonun duvarlarına baktıklarında gördüler – kumsalda görmedikleri kirliliği.

Sanatsal eylem... Benim gücüm bu kadarına yetiyor.

Her zaman insanların düşlerine girip, o düşleri boyamak istedim. Uyandıklarında, ne dayanılmaz bir dünyada yaşadıklarını görsünler ve bu dünyayı değiştirmek istesinler diye. Ama böyle bir güce erişemedim. Bu nedenle, onlara, uyanıkken görebilecekleri düşleri sunuyorum.

Resim ciddi bir olay. Ama bunun için, ressamın asık yüzlü olması gerekmiyor. Kendini ciddiye alması da gerekmiyor. Ben, elimden geldiğince kendimle dalga geçtim. Ama resmi her zaman ciddiye aldım. Resimle dalga geçerken bile.

Havada oksijen azalıyor. Karbondioksit artıyor. Daha bir yığın adını bilmediğim zehirli gazla birlikte. Ben, oksijeni nasıl artırırım diye düşünüyorum gece yatağa girdiğimde. Sabah uyandığımda, karbondioksitle resim yapıyorum.

Benim resimlerime gaz maskesi takarak bakmak gerektir.

Bu resimler yeterince boğucu değilse eğer, büyük kentlerden uzak bir adada gerçekleştirildikleri içindir.

Benim resimlerim birer edimdir (*acte*).

İnsanoğlunun edimleri ve edinimleridir.

Bu nedenle, “halka açık” yapıtlarımda sözcükler kullanıyorum.

Resmi değilse de, ne yapmak istediğimi anlasınlar diye. Bok resmi yapıyorsam, Bok sözcüğünü de yazıyorum.

Adlandırmak gerek. Tüm yaptıklarımızı. Tüm edimlerimizi. Kendimizden kaçmamak için. Çevremizden kaçmamak için.

Çevreci bir ressamım ben.

Çevremse bu dünya. Bu insanlar.

Onlara sesleniyorum.

Onları dinliyorum.

Onlar beni dinlemeseler de.

Ne bir ülkenin, ne bir adanın, ne de bir kıtanın sanatçısıyım ben.

Bu dünyanın sanatçısıyım. Karınca kaderince.

Hem karınca, hem kaderimce.

Yazgımı ellerimle sildim.

Belki de farkında olmadan.

Bu nedenle bu küçük adacığa (Elbe) demir attım.

Bir gün, denizin resmini yapmak istediğimde, elimdeki kâğıdı denizin yüzeyine sürmek istedim.

Denizin kâğıdın üzerinde bırakacağı izden daha iyisini yapamazdım.

Bir gün, ağacın resmini yapmak istediğimde, tuvali değil, ağacı boyayıp, tuvali ağaca yapıştırmak ve bıraktığı izle yetinmek istedim.

Kuşkusuz bunun bir yolu olmalıydı. Ben bu yolu/yordamı bilmediğim için başaramadım.

Ama, insanı resmetmek istediğimde, insanları boyadım.

Ve baktım kâğıtta izleri kaldı. Tüm çıplaklıklarıyla.

Ben kendi kendimin sürgünüyüm.

İçinde yaşadığım, toplumun, çevrenin, dünyanın sürgünü. Sü-

rülmüş değilim.
Sürgün vermek isteyen biriyim.
Benim sürgünüm çok çiçekli bir sürgün.
Devedikenleri de var, gül de var.
Kardelen de, kır lâlesi de. Düş çiçekleri de.
Dünyayı yaşanır kılmak istiyorum.
Hem kendim için, hem dostlarım için.
Dostlarım: herkes.
Buna gücümün yetmeyeceğini biliyorum.
Olsun.
Hiç değilse, kendi küçük dünyamı kurmaya yetiyor gücüm.
Bu dünyada renkler var. Düşler var.
Afra tavra yok, ama sürekli bir devinim var.
Ve güleç yüzler.
Dünya bokundan ve çirkefinden çekip çıkarıyorum onları.
Sanat manat.
Fasa ve fiso.
Özellikle bu:
Fa ve fi.
Ya da:
Sa ve Fa-
Salça'nın Sa'sı.
Fakat'ın Fa'sı.
Ya da: resim sanatının Safası.
Bu safayı sürüyorum/sürdürüyorum Akdeniz'in küçük bir adasında.

Ocak 1989

Brüt Sanat Çok Net

Jean Dubuffet resme çok geç başladı: kırk-iki yaşında. Daha önce yazıp çizdiklerini (bir ara yazar olmayı da düşlemişti) yok saydı. Büyük bir şarap tecimeniydi. Geri dönüşüz olarak ticaret yaşamına son verdi.

1942 yılında, ressam olmak için Paris'e döndüğünde başkent işgal altındaydı.

Savaşın getirdiği sıkıntıların sanatçılar üzerindeki etkisi hemen her zaman itici bir güç olmuştur.

XX. yüzyılın sanat alanındaki en önemli iki akımı, kübizm ve dadaizm / gerçeküstücülük, I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında doğmuştur.

Bu kez de, işgal altındaki Paris'te yeni arayışlar, yepyeni yönelişler söz konusuydu.

Görsel sanatlarda, dış dünyadan, doğadan, nesnelerden uzaklaşma, resmin özüne "aracısız", daha açık bir deyişle, yalnızca biçim ve renk yoluyla ulaşmak, genç ressamlar için handiyse mutlak özgürlüğe ulaşmanın tek yoluydu.

Eski ustalar, Picasso, Braque, Léger, Matisse, Bonnard, Chagall ...hayattaydı ve birçoğu olgunluk dönemlerinin başyapıtlarını veriyorlardı.

Daha sonraki kuşaktan Giacometti, gerçeküstücülükten uzaklaşmış, figüre dönmüş, uzamın (*espace*) boşluğunu dolduran

yontular yerine boşluğu öne çıkaran, ince, uzun, varla yok arası figürler yaratıyordu çamurdan, alçıdan.

Öte yandan, adları Poliakoff, Hartung, Soulages, Riopelle, Tal Coat, Bryen, Ubac, Manéssier olan genç sanatçıların yapıtları, sonradan “soyut sanat”, “non-figüratif” resim diye adlandırılacak, birbirinden çok farklı (lirik, geometrik, informel, taşist...) yeni bir plâstik dilin yaratıcıları olarak galerilerde görülmeye başlanıyordu. Bir akımdan, bir okuldan çok, ortak tepkilerin, yenilik arayışlarının bir araya getirdiği bu genç sanatçılar, savaş sonrası Avrupa’sında (hattâ Amerika’sında), yaklaşık kırk yıl boyunca, XX. yüzyıl sanatının son öncüleri olarak anıldılar.

Jean Dubuffet’nin, 1942 yılında ressam olmak için tüm köprüleri atıp Paris’e yerleştiğindeki sanat ortamının bu küçük özetini yapmam kaçınılmazdı; çünkü onun daha ilk ürünlerinin ne geçmişte, ne içinde yaşadığı dönemde benzerleri vardı.

Kendisi kabullense de kabullenmese de, bir öncüydü Dubuffet. Daha ilk resimlerinden itibaren. Ama onun öncülüğünün, 20. yüzyıl modernizminin kurucuları, Picasso’lar, Braque’lar, Matisse’lerle de bir yakınlığı yoktu.

O, kendi kendisinin ve kendinden sonra gelecek kuşakların öncüsüydü.

1940’larda ortaya çıkan eğilimlere, neresinden bakarsanız bakın, Batı resminin değerlerinin, örneğin, Dada’cılarda ya da post-modernizmin öncülerinden Duchamp’da olduğu gibi, temelden yadsınmadığını görürsünüz.

Manéssier, Ubac, Tal Coat gibi *Fransızlar*, bu yeni eğilim içinde yer alan yabancı ressamlardan duydukları rahatsızlığı, kendilerinin Fransız resminin devamı olduklarını vurgulamak için (sannatta milliyetçilik!) sergiler düzenlemek gereğini duyuyorlardı işgal sonrası Paris’te.

Figürün, nesnelerin, doğa görüntülerinin yer almadığı, nesnel dünyayı, uzaktan yakından çağrıştırmayan bu yeni *avant-garde* sanat, hangi Cézanne'dan, hangi Van Gogh, Gauguin, Braque ya da Matisse'den geliyordu?

Bu soruyu, 1940'larda Paris'te resim çalışmalarına yeniden başladığında Dubuffet kendi kendine sormuş olmalı.

Ama onu asıl ilgilendiren, bu *başkalarının* yaptıklarıyla ilgili sorunun yanıtı değil, her sanatçı gibi, kendisiyle ilgili, kendi kendine sorduğu şu soru olmalıydı: *Ne yapmalı, nasıl yapmalı da, çağdaş sanata, yepyeni bir soluk getirmeli?*

Bir sanatçı her alanda kendi değerlerini ve o yıllarda, sözcüğün en geniş anlamında, bir yıkıntıdan başka bir şey olmayan Avrupa'da, Rönesans'tan beri süregelen değerlere, (klâsizme, romantizme, realizme, izlenimciliğe) nasıl bel bağlayabilirdi? Bu yıkıntının üzerinde, yalanlardan dolanlardan gözboyamalardan oluşmayan hakikî, gerçek bir dünya nasıl kurulabilirdi? (Sanat ve düşünce dünyasından söz ediyorum, içine görsel sanatları olduğu kadar müziği, romanı, şiiri, hattâ felsefeyi de katarak.)

Dubuffet, ressamalarda pek sık karşılaşmadığımız yazınsal bir birikime sahipti. Döneminin en önemli yazarlarının, ozanlarının bir çoğunun dostuydu. Çağdaşlarından pek az ressam, resim sanatıyla ilgili onun kadar yazmış ve kendi sanatını onun kadar açık-seçik bir biçimde dile getirebilmiş ve gene pek az ressam çağdaşı yazarlar tarafından onun kadar değerlendirilmiştir.

Neydi, 1942 yılında, fırçayı, spatulayı yeniden, ama ölene değin bırakmamak üzere eline alan Dubuffet'nin soyut/somut; figüratif/non-figüratif kavgasının sürdüğü dönemdeki önerisi?

Hiçbir cümle, dostu, ozan (aynı zamanda ressam) Henri Michaux'nun, bir başka bağlamda söylediği şu söz kadar bu sorunun dolaysız yanıtı olamaz: "Sizin Yunan - Latin kültürünüzde yeterince oksijen yok Monsieur Valéry."

Kaynağı, Yunan düşüncesinde olan rasyonalizme, gerçeküstücüler de karşıydı. Öylesine ki, “Papa” André Bréton, yalnızca bu nedenle, ayağını Yunanistan’a basmamıştı.

Dubuffet de kuşkusuz karşıydı rasyonalizme. Ama yalnız rasyonalizme değil. klâsizme, akademizme, romantizme, izlenimciliğe, modernizme de karşıydı o. Batı sanatını Batı sanatı yapan tüm düşünsel, tüm estetik değerlere sırtını dönmek istiyordu.

Tabula rasa, denecek.

Evet, gerçekten de, deyimim tam anlamıyla, *tabula rasa*. Tüm bu geleneksel, yerleşik değerlerin üzerine bir sünger çekiyor; tüm estetik değerleri, müzelerin birikimini yadsıyor, yaratıcılığın sıfırncı noktasından yola koyulup, bizleri de o noktadan itibaren bakmaya, görmeye, okumaya, yorumlamaya, değerlendirmeye, bakış açımızı yenilemeye çağırıyordu.

İlk işleri, bu sergide hemen tümünün yer aldığı “*Les Murs / Duvarlar*” oldu.

Kent yaşamı, ilk kez bu taşbaskılarla resim sanatına giriyordu. Daha sonraları metro, otobüs, Paris sokakları, *café*’lerle zenginleştirecekti konularını.

Konu, dedim.

Resimde konunun pek fazla önemi olmadığını bile bile.

Dubuffet, o güne değin ressamların ele almadığı “konuları” resmederken, Picasso’nun, Matisse’in, Bonnard’ın, Léger’nin, Derain’in, Vlaminc’ın ele aldığı gibi resmetmiyordu. Konularını seçerken, resim dilini de değiştiriyordu. Sanki, resim sanatından habersiz, müzelere uğramamış, *nature-morte*’ları, manzaraları, savaş sahnelerini görmemiş biri gibi resmediyordu. Doğaya, dış dünyaya sırtını dönmüş soyut, non-figüratif resmin bu genç ustalarının aksine, doğaya, kent yaşamına, sokaklara, *café*’lere, metroya, otobüslere, kalabalıklara bakıyor, orada gördüğü “yaşamsal” öğeleri, insanları, onların yürüdükleri sokakları, otobüsleri, metroyu, bu sıradan insanların oturup bir kadeh

içtikleri *café*'leri, *bistro*'ları, o güne değin görülmemiş *humour* dolu bir yaklaşımla gerçekleştiriyordu tuvallerinde.

Kendinden önceki figüratif sanatla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan bir figüratif resim.

Bunu yaparken, boya ve tuvalin tutsaklığından kurtuluyor, kum, çakıl, kâğıt hamuru, kurutulmuş otlar, çiçekler, ağaç kabukları, tutkal gibi sıra dışı *medium*'lara yöneliyordu. Ama bunu, 1910'ların Picasso ve Braque'ın *collage*'ları gibi, iki boyutlu tuvalde yeni bir uzam yaratmak için değil, geliştirmekte olduğu yeni bir dilin öğeleri olarak kullanıyordu. Daha açık bir deyişle, amaç olarak değil, araç olarak.

Dostu Georges Limbour'un çok iyi gözlediği gibi, "tinsel hiçbir şey yoktu bu resimlerde. Özdeğin *utkusu*" vardı.

Evet, özdek ya da *materyal*'in *utkusu*.

Batı resminin bir halkası olmak istemeyen Dubuffet, kendi görsel dilini kurarken fırçayı, yağlıboyayı da zaman zaman unutmak istiyordu. Kendisine çizmiş olduğu yol "*kültür-dışı*" bir yoldu. Batı kültür ve sanatının değerlerine sahip olmayan, kendisi gibi bu değerlerin bilgisine sahip olup da onları yadsımış olanların değil, bu kültüre hiç "bulaşmamış" kişilerin ortaya koyduğu yapıtlardı onun ilgisini çeken. Okuması-yazması olmayanların, Leonardo'nun, Michelangelo'nun, Dürer'in, Vermeer'in, Picasso ve Matisse'in adlarını bile duymamış olanların, müzelere ayak basmamışların, saf yürekliilerin, dünyaya şaşkın gözlerle bakanların, kaçıkların, kaçkınların, ruh hastalarının, bastırılamayan bir itici güçle ortaya koyduğu "yapıtlar"ı önemsiyordu. Onların sanatıyla ilişkiye girmek istiyordu.

Daha sonraları *Art Brut* adını vereceği ve bu anlayışın ürünü yapıtları toplayıp Lozan kentinde (müze sözcüğünü sevmediği için) *Collection de l'Art Brut* adıyla bir araya getireceği yapıtları, bir sanat okulunun ya da akımının ürünleri olarak değil, görsel

sanatlarda yeni, yepyeni bir açılımın örnekleri olarak sunacaktı.* Peki nasıl oluyordu da, Batı kültürünün değerlerini yadsıyıp, yaratıcılığın sıfır noktasından yola çıkmak isteyen bu adam, tüm sanat yaşamı boyunca, çağdaş Fransız yazar ve ozanlarının en önemlileriyle dostluk kurmuş, onların portrelerini yapmış, birçok albümünü, kitabını onlarla gerçekleştirmişti?

Jean Paulhan'lardan, Guillevic'lerden, Francis Ponge'lerden, Michaux'lerden Eluard'lerden, André Bréton'lerden, André Pieyre de Mondialgues'lerden söz ediyorum.

Aslında çelişki gibi görünen bu durum, sorunun derin yanıtıdır: Bir kültürün, o kültürün sanatının tükenmişliğini, kısırlığını, hiç kimse, o kültürden beslenip de o kültürü aşmak isteyen sanatçı denli derinden duymaz.

Dubuffet, II. Dünya Savaşı'nın o karanlık günlerinde sanata döndüğünde, nereye gideceğini, niçin oraya gideceğini ve oraya nasıl gideceğini biliyor olmalıydı. Ama sanatın hiçbir alanında, hiçbir sanatçı, sanatının izleyeceği yolu önceden kestiremez. Çünkü hiçbir sanatçının elinde doğru yolu gösteren pusula yoktur. Sanatçı ile yapıt arasında, her zaman bir belirsizlik, tanımlanamayan bir amaç/sonuç ilişkisi vardır. Tıpkı yaşam gibi; hattâ, belki daha da fazla. Önünde sonunda sanat yapıtının oluşum süreci de diyebileceğimiz bir serüvendir söz konusu olan.

Dubuffet, içinden çıktığı toplumun sanatını, kültürünü yadsırken, o kültürün yarattığı bir sanatçı olduğunun bilincindeydi kuşkusuz.

İşin garibi, o, bu bilinci de yadsıyordu. *Phoenix*'in küllerinden yeni bir yaşamın/yeni bir sanatın doğuşunu beklemiyordu. Örneğin, ilkelerin (hiç de ilkel olmayan) sanatına ilgi duyan, kimi

* Başlangıçta, *Société de l'Art Brut* adıyla, André Bréton ve Jean Paulhan'la bir "şirket" kurmuştu. Şirketin amacı, yukarıda saydığım nitelikteki yapıtları toplamaktı. Çok geçmeden şirketin tek sorumlusu Dubuffet oldu.

sorunlarına onların yapıtlarında yanıt bulup bunları resimlerine taşımakta bir an olsun duraksamayan Picasso'dan oldukça farklı bir tutumu vardı Dubuffet'nin.

Çok sevdiği ve ilk dönem resimlerinin uzaktan ya da yakından izlerini taşıyan Paul Klee'nin deyişiyle, "Her şeyi unutmak ve bir çocuk gibi yeniden başlamak" istiyordu. İlgi odağını oluşturan resim, sanat eğitimi almamış, resim yapmasını bilmeyen saflardan biri olarak yaratmak istiyordu.

Ressam olmaya kesin karar verdiği 1942 yılından *bu dünyaya* gözlerini kapadığı 1985 yılına değin, geçmişte yitirdiği zamanı yakalamak için olsa gerek olağanüstü bir verimliliğin içinde oldu Dubuffet.

Sırtını döndüğü resim geleneğinin içindeki çağdaşı ressamlardan farklı olarak resminin konularını zenginleştirdi. *Nature-morte*'lar, manzaralar, çıplaklar yerine, sokaklar, duvarlar, otobüsler, metrolar, topoğrafyalar, üç renkli (düşsel değil gerçek) kentler kurdu. Kırk üç yıl boyunca, hemen her iki yılda bir, kendisine yeni konular / temalar saptıyordu: *Paris Circus / L'Hourlaup / Matériologie / Texturologie / Topographie / Les Phénomènes / Corps de Dames / Psycho-sites / Habitants / Romans Burlesques / Sites Tricolors / Théâtre de Mémoires / Coucou Bazar / Roses d'Allah / La Fleur de Barbes ... ve daha niceleri.*

İlk resminden son resmine egemen olan *humour*, o ince alay, XX. yüzyıl resmine, ilk kez, bu çapta, onun yapıtlarıyla girdi.

Ne gerçeküstücülerin fantastik konuları, ne Picasso'nun figürleri, ne Matisse'in *nature-morte*'ları, çıplakları, dansları ne de tüm ressamların çizip boyadığı çıplaklar,manzaralar hiçbir zaman ilgilendirmedi onu.

Ardı olmayan bir sanatın yolcusuydu.

Resmin dili değişirken, ister istemez konular da değişiyordu. Ya da tersi.

Jean Dubuffet'nin, 1942 yılında, eline fırçayı aldığında ne yapacağını bildiğini söyledim. (Ne de olsa olgunluk yaşındaydı.) Kırk üç yıl boyunca kendine çizdiği o yolda ilerledi. Bu süre içindeki verimliliği ancak Picasso'nunkiyle ölçülebilir.

1960'larda başlattığı *Les Travaux de Jean Dubuffet* başlıklı *Catalogue Raisonné* dizisinde yer alan binlerce yapıt bunun kanıtı.

Bu sergide, çok yönlü ve çok verimli bir sanatçının binlerce resminden oluşan sanat dünyasından küçük bir kesitle karşı karşıyayız.

Aralarında, onun başyapıtları olmayabilir.

Ne önemi var!

Sanatçının kendisi zaten başyapıtlara inanmıyordu.

Olağanüstünün, olağandışının değil; olağanın, sıradanlığın peşindeydi o.

Sanatının sıra-dışılığının temelinde de bu güzelim çelişki yatmıyor mu?

Dubuffet'nin, kimi Türk sanatçılarıyla yakın ilişkileri olmuştur. Türkiye'deki bu ikinci sergisi dolayısıyla buna da değineyim.

1962'de, Paris'teki ilk sergisi sırasında Yüksel Arslan'ın yapıtlarına ilk ilgi duyanlardan biri Dubuffet idi. Yıllar sonra, kendisini ziyaretim sırasında sunduğum, dostumun *Humour Noir* ödülü dolayısıyla Fransızca yayımladığım ARSLAN başlıklı kitabında yer alan bir fotoğrafından yola çıkarak çizdiği portreyi Yüksel Arslan'a armağan etmişti.

Dubuffet ile ilgili Türkiye'deki ilk yazıyı Daniel Cordier galerisindeki *As-tu cueilli la fleur de barbe* adlı sergisi için bu satırların yazarı kaleme almıştı.

1978 güzünde, Paris'te Claude Bernard Galerisi'nde sergilenen *Théâtre de Mémoire* sergisi için yazdığım yazıyla başlayan ilişkimiz ölümünden birkaç yıl öncesine değin sürmüştü.

Bu arada, ilgisine sunduğum Semiha Berksoy'un yapıtları karşısında coşkulu bir hayranlık göstermiş ve Lozan'daki *Collection de l'Art Brut*'ün yöneticisi Michel Thevoz'dan benimle ilgi kurup bir Semiha Berksoy sergisi düzenlemeyi istemişti.

Kezâ, Bodrum'un Dereköy'ünde, ilk kez gördüğümde yıldırım çarpmışa döndüğüm Kâmil Gök adlı bakkalın "mabedi", çeşmesi, dükkân ve evinin duvarlarına yaptığı resimlerin fotoğrafları Dubuffet'yi öylesine heyecanlandırmıştı ki (nasıl heyecanlandırmassın, biçimler, *Hourloupe* dizisindeki domates kırmızısı, çivit mavisi, kireç beyazı, çizgiler ve renkler Dubuffet'yi görüp ona öykünen birinin elinden çıkmış gibiydi.) benden masrafları kendisine ait olmak üzere Dereköy'e profesyonel bir fotoğrafçı göndermemi istemiş; benim ve sevgili Ara'nın savsaklamamız sonucunda, kendisi ya da Michel Thevoz, bir fotoğrafçı göndererek, Kâmil Gök'ün şimdi yerinde yeller esen "yapıtların" fo-

toğrafını çektilererek *Art Brut* Koleksiyonu arşivlerinde korumaya almışlardı.

Ama bunlardan hiçbirisi, New York Guggenheim Müzesi'ndeki *Coucou Bazar* gösterisinin (1972) müziğinin bir Türk bestecisine ait olması kadar önemli değildir kuşkusuz. İlhan Mimaroglu'dan söz ediyorum.

Daha sonraları, çalışmalarını Almanya'da sürdüren sanat tarihçisi, kurator Necmi Sönmez, Jean Dubuffet'nin sanatına ilgi duyar.

Paris'te, Kasım 1989'da Centre Georges Pompidou'da izlediği bir film (kendi deyişiyle) sanata bakış açısını değiştirir. Söz konusu film yukarıda andığım 1973'teki Guggenheim Müzesi'ndeki *Coucou Bazar* gösterisidir.

Necmi Sönmez, o günden sonra Dubuffet Vakfı'nda sanatçının yaşamı ve yapıtlarıyla ilgili çalışmalar yapmış ve ilkin 1995 yılında ABD'de bir Dubuffet sergisinin, daha sonra Türkiye'de (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Mayıs 1995) sanatçının özgün baskılarından oluşan, ilk sergisinin kuratorluğunu yapmıştır.

Dubuffet öldüğünde ona bir mektup yazmıştım.

Bu nedenle, bu kez de "Hoş geldin Dubuffet" demekle bir sakınca görmüyorum.

Yapıtlarının aramızda dolaşması ya da bizlerin yapıtlarının arasında dolaşmamızın hoşuna gideceğinden hiç kuşku yok.

Ekim 2005

Çizgidişı İki İnsan

Bu kitapta,* iki çizgi-dışı insanın mektuplarını okuyacaksınız. Yirmisinde mühendislik öğrenimi bahanesiyle Avrupa'ya giden ve kapağı o yılların en hareketli sanat merkezlerinden biri olan Berlin'e atan, burada yaşamı boyunca tek uğraşı olacak resim sanatıyla (aynı zamanda bohem yaşamla da) ilk kez ciddi olarak tanışıp, bir daha çıkmamacasına bu dünyanın içine dalan Fikret Muallâ, hiçbir yerde, hiçbir zaman, hiçbir yetkeye boyun eğmedi. Başkaldırısı siyasal değildi. (Siyasetin hiçbir türüyle, hiçbir zaman ilgilenmedi.) İnsanların aptallıklarına, açgözlülüklerine, vurdumduymazlıklarına, başeğişlerine başkaldırıyor, sözcüklerle, renklerle, biçimlerle onlardan biri olmadığını dile getiriyordu.

Birçoklarının gözünde, bu aykırılık bilinci ya da sevgili Tomris Uyar'ın deyişiyle uyumsuzluk hâli, onu zaman zaman akıl hastanelerine düşüren ruh hastalığının sonucuydu, denildi. Doğrudur. Eğer kendi kendi olmak istemek; sürüden ayrılp bir birey olmak; kendini bir sanat yapıtı yoluyla varetmek; kral çıplak demek, bir ruh hastalığıysa, Fikret Muallâ da bir ruh, bir akıl hastasıydı. Ama tımarhanelerde yaptığı resimler dahil, tüm yapıtları hiç de bir akıl hastasının yapıtlarına benzemiyor. Ne de yazdığı mektuplar. (Dostu Abidin Dino'nun "albastı desenleri" dediği, yeryüzünün tüm büyüklerini hicvettiği sözcüklerle bezeli çiziktirmeleri hariç.)

* S. Berksoy - F. Mualla, *İki Aykırının Mektupları*, Boyut Yayınları, 2006.

Böylesi kendine özgü bir dünyası olan ve bu dünyayı ölene değin kıskançça koruyan Fikret Muallâ ile döneminin büyük opera sanatçısı Semiha Berksoy arasındaki günümüze kalan bu birkaç mektubun, çizgi-dışı bu iki insanın iç dünyaları, sanata, dünyaya bakışları konusunda zengin bir belge oluşturduğunu ileri süreceğim değilim.

Bizim yazarlarımız, şairlerimiz, sanatçılarımız arasındaki mektuplaşmalar, ne yazık ki haberleşmenin pek az ötesine geçmiştir. Yazarlarımız, çizerlerimiz de, düşüncelerini, görüşlerini karşısındaki dostla açmak, onunla ya da kendi kendisiyle tartışmak için değil, karşılıklı olarak günlük dertlerinden, tasalarından, aşklarından söz etmek için kaleme sarılmış gibidirler oldum olası.

Bu küçük önsözde, bu saptamanın yorumuna girişecek değilim. Ancak bu kitapta yer alan mektupları okurken, bu “ulusal” gerçeğimizin altını (ya da üstünü) çizmeden edemedim.

Birbirlerini 1930’larda tanıyan, Fikret Muallâ ile Semiha Berksoy’un ne gibi ortak yanları olabilir? Pek çok şey ve hiçbir şey. Avrupa görmüş (o yıllarda sayıları pek fazla değildir) ama yurda döndüğünde, dostlarının tüm çabalarına karşın bir “baltaya sap” olamamış Fikret Muallâ, Cumhuriyetin ilk opera sanatçılarından biri olan ve ilgi alanı müziğin dışına taşan Semiha Berksoy arasında, tek ya da çift taraflı bir aşktan söz etmek, kanımca, bir yakıştırmadan öteye gidemez. Gerçi Semiha Berksoy, ölümüne değin, bir aşk insanı (özellikle *kadını* demiyorum) olarak yaşadı. O coşkulu anlatımıyla Fikret Muallâ’nın da, Nâzım Hikmet’in de kendisine âşık olduğunu söyler, ama meylinin Nâzım’dan yana olduğunu saklamazdı. Bunda da anlaşılmayacak bir şey yok. Mavi gözlü devin karşısında, topal, alkolik, yolu Nâzım gibi cezaevlerine değil de tımarhanelere düşen bir Fikret Muallâ... Tüm

yakınlığına karşın Semiha Berksoy'a yakışan âşık tipi o olamazdı.

Aslında (kendisi artık aramızda olmadığına göre onu kırmaktan çekinmeden söyleyebilirim ki) bu aşkların ikisi de Semiha Berksoy'un içinde yeşertip geliştirdiği ve onlara (Nâzım'la Fikret Muallâ'ya) mâl ettiği aşklardı. Ancak, Semiha Berksoy'u yakından tanıma olanağı bulan herkes bilir ki o, sonsuz, sınırsız bir âşıktı. Evet, her şeyin (aşklar dahil) onun çevresinde dönmesini istiyordu. Ve döndüklerine inanıyordu. Öldükten sonra bile. Böylece hiçbirini gocundurmadan, gerçek âşıklar olarak, eğer değiş yerindeyse, bağrına basıyordu onları.

1930'larda İstanbul'da tanıdığı, Fikret Muallâ'nın, 2. Dünya Savaşı öncesi bir daha dönmemesine Fransa'ya gidişinden sonra da ilişkisini kesmeyen; ona, arada bir, birkaç paket cigara, bir şişe rakı göndermeye devam eden, şu ya da bu nedenle ya da hiç nedensiz haberlerini ulaştıran ve onun haberlerini bekleyen Semiha Berksoy...

Kuşkusuz, bu iki sıra-dışı dost arasındaki mektupların tümü bu kadar değildi. Şimdilik elimize ulaşanlarla yetinmek zorundayız.

Elinizdeki kitabın on yıl kadar önce, yayımladığım Fikret Muallâ'nın *Dostlara Mektuplar*'ının yanına konulmasını dilerdim. Çünkü bu kitabın gerçek yeri orası.

Umarım, yarın, bu iki kitabın yanına, yeni Semiha Berksoy ve Fikret Muallâ mektupları eklenir. Birbirlerine, başkalarına ya da kendi kendilerine yazdıkları mektuplar...

Kasım 2004

Bir Ressam Ölmüş Diyeler

Biliyordum, bugün yarın ölüm haberini alacağımı.

Yıllar var ki görmüyordum. Ne kendini, ne de resimlerini. Ola ki artık resim yapmıyordu. Yapamıyordu. Bir köşede, kendisiyle başbaşa ölümü bekliyordu. Ölümden korktuğunu sanmıyorum. (Yaşamdan korkmayan ölümden neden korksun ki?)

Onun kadar, hayatının bir döneminde, yokluğa, yoksunluğa dayanmış, yaşamını ve yaratmayı, en zor koşullarda sürdürmeyi bilmiş ve içinde yaşadığı güç koşullardan bir gün olsun şikâyetçi olmamış birini tanımadım.

Sanırım, aramızda yirmi yaş kadar bir fark vardı. Ama bilen bilir, yazarlar çizerler arasında bu hiçbir şey demek değildir. İkimiz de aynı zaman ve coğrafyayı yaşıyorduk. Ama zamanın zaten yaşı yoktur.

1950'lerin İstanbul'unda, yeni yetme bir yazar adayı iken tanınmıştım Adnan Varınca'yı. Akademi'de, bizim atölyedendi. Bedri Rahmi atölyesinden. Bizden önceki dönemden, Turan Erol'ların, Orhan Peker'lerin, Nedim Günsür'lerin, Esirkuş'ların döneminden. Akademi'nin bir daha göremeyeceği bir dönemden. O yıllarda, Akademi'den her yıl, sanırım yüz kadar ressam diploma alırdı. Sonradan bunların büyük bir çoğunluğu, eğer Anadolu'nun bir kentinde bir ortaokul ya da lisede resim öğretmeni değillerse, İstanbul, Ankara ya da İzmir'de bir bankada memur olarak sürdürürlerdi yaşamlarını.

Adnan Varınca da, dönem arkadaşları Turan Erol, Nedim Günsür gibi öğretmenliği denedi. (Kaç ressam resimlerini satarak yaşamını sürdürebiliyordu ki?) Anadolu'nun, hangi ilinde, kaç yıl ya da kaç ay sürdürebildi bu uğraşı, bilmiyorum.

İnsan kardeşleriyle ilişki kurmada pek becerikli olmayan bu adam, sonunda İstanbul'a döndü.

Onu, 1956 ya da 1957'deki küçük sergisinde tanıdım. Demek, hemen hemen altmış yıl.

O sıralar, Vatan Gazetesi'nin, Pazar günleri yayımlanan Sanat Yaprığı'nda sanatçılarla yaptığım söyleşileri yayımlanıyordu.

Varınca ile bir söyleşi yapmadığımı anımsıyorum, ama başka bir dergide, gazetede (örneğin, sürekli yazdığım Pazar Postası'nda) onunla ilgili bir yazım yayımlandı mı? Kör bellek! Bunu da çıkaramıyorum.

Adnan Varınca ile aramızda, bir dostluğun diyemeyeceğim (çünkü pek bir ortak noktamız yoktu) ama, nasıl desem bilemiyorum, belki aynı dilden konuşan iki kişinin, bir yaban elde karşılaşp, birbirlerinden çok uzağa düştüklerinde de, seslerini, varlıklarını, yazıp çizdiklerini, her an yanibaşlarında duyması türünden derin bir ilişkiydi aramızda varolan.

1958'de, Paris'e gittiğimde, Adnan'ı orada buldum. Hem de sokak ortasında!

Saint Germaine bulvarında çıktı karşıma, elinde fotoğraf makinesiyle. İlk bakışta, elinde bir fotoğraf makinesiyle gülerek üstüme üstüme gelen bu kişiyi tanıyamadım. İyice yaklaştığında, bu sokak fotoğrafçısının Adnan Varınca olduğunu ayımsayabildim. Paris'te yaşamak, Paris'in havasını soluyabilmek, bu kentte yaşayan yüz elli bin ressamdan biri olmak için, bulabildiği tek geçim kaynağı, kilisenin ya da Flore, Deux Magots kahvelerinin önünde, turistlerin fotoğrafını çekmekti.

Bir kahveye oturduk. Hâlınden hiç de şikâyetçi değildi. Yaptığı işle alay ediyordu.

Akademi yıllarında, arkadaşları, ona "Gauguin Adnan" adını takmışlar. Okullardaki bu tür ad takmalar o kişinin mutlaka bir yanını yansıtır. Bu Gauguin yakıştırması da Adnan'a yakışıyor-du. O yabanılığıyla. Ama o kadar. O, Gauguin'in hiçbir zaman olmadığı kadar saf biriydi. Dünyaya ve insanlara o saf gözlerle bakıyordu. Zaten onun tek bir dünyası vardı: Resim.

Bir gün, bana, yüz yirmi yaşına kadar yaşarsa, gerçek resme ulaşabileceğini söylemişti, bir çocuğun "karnım acıktı" derkenki saflığıyla.

Yüz yirmi yıl yaşamayı olası görüyor, ama yaşlılığı hesaba katmıyordu. Düşünü bozmamak için, hiçbir şey söylemedim. Bilmem, belki şimdi, öldükten sonra da, bir yirmi, yirmi beş yıl daha yaşayıp o uzakta görüp ulaşamadığı resmi gerçekleştirir. Bunu hak eden biriydi. Çünkü resmi, bir mutlak olarak görüyor ve her resmiyle, herbir çizgisiyle, herbir fırça dokunuşuyla o "mutlak"a varmaya çalışıyordu.

Bir patatesin, bir Engürü armudunun, bir midyenin, bir uskumrunun, bir sakız ağacının, nasıl olup da gerçeği yansıtabildiğini değil, nasıl gerçeğin ta kendisi olabileceğini merak ediyorsanız, ne edip edip, Adnan Varınca'nın birkaç resmini görmek için çaba gösterin. Bu çabaya değer son bir-iki sanatçımızdan biriydi aramızdan ayrılan Adnan Varınca.

29 Mayıs 2014

Ferit Edgü, *Buluşmalar: Yazarlar / Ressamlar*'da Camus'den Beckett'e, Sait Faik'ten Mehmet Günsür'e, Rembrandt'tan Dubuffet'ye, Bedri Rahmi'den Ayni Arbaş'a, yazarlarını ve ressamlarını bir araya getiriyor. Bazı kitapları okurken yazarın düşüncelerine dalıp gidiyor, bazı resimleri seyrederken de kendi düşüncelerine. Onlarla birlikte edebiyat yollarına düşüyor, onlar eşliğinde sanatın gizlerini aralıyor. Edgü'nün coğrafyasında yolculuk etmek isteyenlere...

"Eski Orta Asya Türk geleneğine göre, bir hükümdar öldüğünde öte dünyada yalnızlık çekmemesi ve yolunu sürdürmesi için olsa gerek, atıyla ve hatunuyla gömülürmüş. Doğrusu, öte dünyaya inanmasam da, kitaplarım ve resimlerimle gömülmek isterdim ben. Bu yaşamı bana onlar dayanılır kıldığına göre, ölümü de haydi haydi dayanılır kılacaklarına inandığımdan..."



ISBN: 978-975-570-803-4



9 789755 708034

16 TL

www.selyayincilik.com
[www.twitter.com/selyayincilik](https://twitter.com/selyayincilik)
www.facebook.com/Selyayincilik
www.instagram.com/selyayincilik