

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>

ENİS BATUR KARANLIKTAN IŞIK YONTANLAR

Sanat Üzerine Denemeler 3

ENİS BATUR
karanlıktan
ışık yontanlar

1976 - 2008

SANAT
ÜZERİNE
DENEMELER

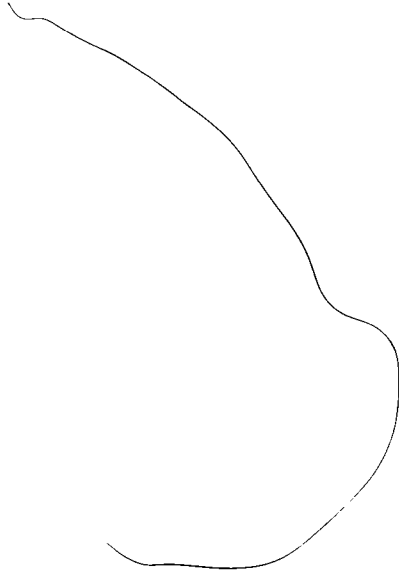
3



KARANLIKTAN IŞIK YONTANLAR*

Sanat Üzerine Denemeler 3

Sel Yayıncılık, Enis Batur'un dört ciltte toplanacak "*Edebiyat ve Sanat Üzerine Denemeler*"inin ilk kitabı *Son Modernler*'in, ikinci kitabı *Yazının Sınır Boyuna Yolculuklar*'ı ardından üçüncü cildi okura sunuyor. Dizi, 2015 yılında tamamlanacak.



***SEL YAYINCILIK / DENEME**

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul

Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

Dağıtım: Çatalçeşme Sokak, No: 19/1 Cağaloğlu - İstanbul

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

E-mail: siparis@selyayincilik.com

***SEL YAYINCILIK: 712**

ISBN 978-975-570-731-0

KARANLIKTAN IŞIK YONTANLAR

Sanat Üzerine Denemeler III

Enis Batur

© Enis Batur, 2015

© Sel Yayıncılık, 2015

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Mayıs 2015

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Enis Batur

**Karanlıktan
Işık Yontanlar**

Sanat Üzerine Denemeler - 3

1976-2008

İçindekiler

YAZININ UCU (1976-2004)	7
E/BABİL YAZILARI	105
YÜZYILSONU İMGELERİ	134
OTUZDÖRT FİLİM	166
SES, IŞIK, UZAM	215
PARANTEZE ÖN VE SON EKLER	240
İMGELERİ KİM DİNLER (1998-2003)	257
İLHAN BERK	319
PERVASIZ PERTAVSIZ (2000-2008)	423
SÖYLEŞİ - DENEMELER	467

YAZININ UCU

(1976-2004)

Yenidendoğuş: Eski'den Doğuş Rönesans Tanımları ve Yorumları

I

Rönesansın İtalya'da doğup geliştiğini bilmeyen yoktur, oysa pek az yerde "Rönesans" kelimesinin kökeni üzerinde durulur. Avrupa tarihinin ve kültürünün bu önemli dönemini adlandırırken neden İtalyancası Rinascita yerine Fransızcası Renaissance yeğlenmektedir? Aslına bakılacak olursa, tuhaflik bir tek adlandırma aşamasına ilişkin değildir: Rönesansın eğitim araçlarında, ansiklopedilerde ya da el kitaplarında rastlanılan basmakalıp tanımları ve konumlanış arabiçimi üzerinde de, bu yaygınlığa karşın, görüş birliği sağlanamamıştır: Dönemi derinlemesine incelemiş kültür ve sanat tarihçilerinin yorumları özde Rönesans konusundaki ortak kanılara yan çizmektedir.

Demek ki, her şeyden önce, "Rönesans" kavramının etrafındaki sise ışık tutmakta yarar var. Ancak bir sonraki adımda dönemin tanımını yapılabilir ve Avrupa kültürünün bütünlüğü içindeki yeri üzerinde düşünülebilir. Rönesans çağı üzerine sayısız araştırma, sayısız alan çalışması yapılmıştır. Klâsikleşmiş yorumların başında şüphesiz, dilimize de çevrilmiş ve birkaç kez basılmış *İtalya'da Rönesans Kültürü* gelir: Jacob Burckhardt'ın ilk 1860'ta basılan bu kapsamlı incelemesi uluslararası bir yaygınlığa sahip olmuştur. Dönem üzerine bir dizi çalışma yapmış bir başka kültür tarihçisi Johan Huizinga'dır. Daha çok Ortaçağ incelemeleri ve ünlü *Homo Ludens*'i ile tanınan Huizinga'nın Rönesansa yaklaşımı Burckhardt'inkinden temel noktalarda ayrılır. Başta Gombrich olmak üzere, yüzyılımızın önde gelen bütün sanat tarihçileri Rönesans çağı üzerinde uzun uzadıya konaklamışlardır. Bunların arasında Erwin Panofsky'nin 1952 yılında Uppsala Üniversitesi'nde verdiği bir dizi seminerin geliştirilmesinden doğan *Renaissance and Renascences in Western Art* ayrıcalıklı bir yer tutar. Bu üç farklı "okuma"nın derkenarında, Ernst Cassirer'in ilk 1927'de yayımlanan, ama daha sonra önemli ekler ve değişikliklerle beslenen *Rönesans Felsefesinde Biray ve Kazmo'u* da sayılmalıdır.

Rönesansın gelişimi ve modern çağa doğru uç vermiş yanları kadar öncesi, kısacası hazırlandığı zemin de canalcı önem taşır. Bu açıdan bakıldığında, Baltrusaitis'in ortaçağ sanatı üzerine araştırmaları bir yanda, Malvezzi ve Daniel gibi Arap kültürünün VII. yüzyıldan başlayarak İtalya ve İspanya'da bıraktığı izler üzerinde çalışmış modern tarihçilerin ürünleri bir başka yanda apayrı değerler taşır. Kısacası, Rönesansı onun üzerinde kafa yormuş insanların düşünce ve yorumlarından soyarak, soyutlayarak değerlendirmek olanaksız olmasa bile güçtür.

II

Ortaçağı izleyen İtalyan resminden söz ederken Renaissance kelimesini kullanır Balzac: *Le Bal de Sceaux*, 1829. Huizinga, tam yüzyıl sonra bu cümleyi ilk örnek olarak selamlayacaktır. Michelet ve Burckhardt'ın benimsemeleriyle kavramın kalıcılığı belirlenir. Ne dönemin içinden yazmış olmasına karşın Vasari'nin *Rinascita*'sı, ne de büyük iz sürücü Dürer'in *Wiedererwachsung*'u yankı bırakır.

Gene de asıl önemli nokta hangi terimin kalıcılık sağladığında değildir: Huizinga, 'yenidendoğuş' kavramının Rönesans çağını haydi haydi öncelediğini gösterirken, üzerinde anlaşma sağlanmış bir olguyu, eski Yunan ve Roma uygarlıklarının ölçütlerine ve hizasına dönüş isteğiyle dönemi tanımlama alışkanlığını sarsar: Yeni Ahit baştan uca *Renasci*, *Regeneratio*, *nova vita*, *Renovari*, *Renovatio*, *Reformari* türü kavramların eşliğinde 'yenidendoğuş' temasını işlemiştir! Huizinga, "yenilenme ve "yeniden düzenleme" gibi kilit kavramların, Fransisken keşişleri aracılığıyla XIII. yüzyıla mühür vurmalarının yanında, *Vita Nuova*'sıyla Dante'nin kutsal metinlere sırt verişine de dikkat çeker. Konrad Burndach'ın bir çalışmasından yola çıkarak, Panofsky de, klâsik Latin metinlerinde bile *Renasci* kavramının anahtar görevi gördüğünü vurgulamıştır.

Terimin kendisi ve kökeni konusunda rastlanılan bulanıklığın, içeriği konusundaki anlaşmazlıkların yanında ikincil önem taşıdığını hemen söylemek gerek. Panofsky, Petrarca'nın yaklaşımını çıkış

noktası seçerek, Rönesansın içinde neyi görmek olasıdır, bunu sorgulamıştır: Yeniden kurmak, yeniden doğuş, canlandırma, onarım, diriliş ve benzeri kavramların arasında dolaşıp giderken yolu yitirmek an meselesidir.

Petrarca'nın "klâsik modellerden etkilenmiş bir canlanma"dan ne anladığı bellidir: Latinlerin söyleyiş ve yazış biçimlerine, ortaçağ yorumlarından arındırılmış biçimleriyle Yunan sanatının ve düşüncesinin ürünlerine geri dönüş. Rönesansın öncü mimari Brunelleschi'nin büyüklüğü de "klâsiklerin yolundan" gitmesine bağlanmamış mıdır? 1523'te, Dürer de aynı bakışı doğrulayacak, İtalyanların bin yıldır unutulmuş terk edilmiş klâsik sanata yeniden hayat verdiklerini ileri sürecektir. Panofsky'nin altını çizdiği gibi, Dürer, "klâsik sanat"ı düpedüz sanatla özdeşleştirmektedir burada.

İlk bakışta Rönesansı bu çerçevede tanımlamaktan, onu karanlık ortaçağa bir tepki olarak Antik Dünya'ya pencerelerini açmış bir dönem saymaktan başka bir yol aramanın anlamı ve gereği yok gibidir. Oysa bu bağlamda Panofsky'nin, daha çok da Huizinga'nın soruna farklı bir yaklaşımla yaklaştıkları görülür. Panofsky, Rönesansın içeriden tarihini yazmış Landino ve Vasari'nin, söz Masaccio'ya gelince, Latin ve Yunan klâsiklerini ölçü olarak almadıklarına dikkat çeker. İkisi de, Rönesansın doğuş evresiyle yetkinlik dönemi arasındaki en önemli ressam saydıkları bu ilk-Rimbaud'yu "modern" saymışlardır. İtalyan resminin yaşadığı devrim sürecinde kavşak noktasına yerleştirilen Masaccio'nun Antik Sanat'ın bir iz sürücüsü olması, tersine Giotto'dan başlayıp Pierro della Francesca'da doruğuna varan hem dingin hem coşkulu bir zıtlık üslûbuyla klâsiklerin ölçüsünden taşması, "yenidendoğuş" konusunda büyük bir soru işareti doğurur.

Huizinga'nın bu çerçevedeki görüşleri çok daha köktencidir ve temel bir noktaya dayanır: Uzmanlık alanı olarak seçtiği ortaçağın pek çok karakteristik özelliğinin Rönesans dönemine de mührünü vurduğunu belirttikten sonra, Ernst Troeltsch'in çalışmalarından da destek alarak, alışılmadık bir yorum getirir: "Rönesans yeni bir çağın başlangıcındaki küçük bir aşamadır" ve "XVI. yüzyılın Rönesansla özdeş kılınamayacağını kanıtlamak için, Savonarola, Luther,

Thomas Münzer, Calvin ve Loyola'nın adlarını saymak yeter de artar bile." Rönesansın seçkinler katında sınırlandırılabilir bir görüngü olduğu ve dönemin belirleyici öğelerinin pek çoğunun bir kopukluk yaşamaksızın doğrudan ortaçağdan aktığı, yalnızca bu iki kültür tarihçisine ait değildir. Panofsky, pek çok düşünce adamının söz konusu sürekliliği kabul ettiğine değinir: *XII. Yüzyıl Rönesansı* (1927) ile Haskins, *Rönesans ve İngiliz Hümanizması* (1939) ile Bush, *Hümanizma ve Dinbilim* (1943) ile Jager, *Yenidendoğuş ve Yenidendoğuş Öncesi* (1943) ile Thorndike, bunların önünde gelir.

Rönesansı tanımlarken de, dönemin ortaçağ ile ilişkisini gözden geçirirken de Antik Dünyanın değerlerini devreye sokmaktan kaçınmak, görüldüğü gibi, elde değildir. Bu düzlemdeki görüş ayrılıklarını pekiştiren bir başka düzleme geçmek zorunlu gene de: "Hümanizma" kavramının yörüngesinden kopmadan, birey-otorite ilişkisinin Rönesansın değerlendirilişinde ne tür yorumlara sahne olduğuna bakmadan modern çağı hazırlayan faktörleri kavramak olanaksız çünkü.

III

Georges Duby, Jan Van Eyck'ın, bir azizi ya da soyluyu değil de, sıradan bir insanı, karısını önüne oturtup portresini yaptığı an Batının tarihinde önemli bir değişimin su yüzüne çıktığını yazar. Rabelais, *Gargantua*'nın bir bölümünde Theleme'lileri, "hayatları yasalara, tüzüklere veya kurallara göre değil, kendi serbest iradelerine ve keyiflerine göre düzenlenmişti" sözleriyle tanımladıktan sonra ekler: "Bu özgürlük içinde, bir tek kişinin hoşuna giden şeyleri yapmakta birbirileriyle övülesi bir yarışmaya girerlerdi."

Ortaçağ sonlarından başlayarak Avrupa'da bireyin anonimadan taşıdığını kanıtlamak için bu tür simgelere başvurmaya gerek yoktur aslında. Dante'nin yolculuğu, Petrarca'nın aşkı, Ariosto'nun öfkesi, Erasmus'un methiyesi, Abelardus'un (dilimize yeni kazandırılan *Bir Mutsuzluk Öyküsü*'nden okuduğumuz) trajik serüveni, Thomas More'un ve Giordano Bruno'nun hazin sona varan diklenişleri, Galileo davası ve tepeden tırnağa Machiavelli, Edebiyat, sanat, bilim,

felsefe, politika insan merkezli birer labirent olarak yeni çehrelere kavuşurlar.

Vasari, bu dönemeçte, Rönesans insanını üçe ayırır ve son kategoriye Leonardo'yla Michelangelo arasında bir noktada *uomo universale*'yi yerleştirir: Evrensel Âdem. Bireyin en gelişkin evresini simgeleyen bu idealize edilmiş insan Hezarfen'dir: Sanatını sınıra, sınırlara dek zorlamıştır, matematikten gökbilime uzanan alabildiğine geniş bir ilgi alanında kafa yorar, çok ilerideki bir çağın düşlerine çalışır, doğayı avcunun içi gibi öğrenir: Leonardo'nun *Defter*'leri, yeterince ipucu verebilecek belgelerdir.

Şüphe yok ki, *uomo universale* katına erişmiş olsun olmasın, Rönesans insanının gelişkin bireyselliğini belirleyen bir çıkış noktası vardı: Perspektif. Bir tılsım değildi bu elbette, ama onun görünüşünü ayıran bir ölçüydü. Gördüğü gibi göstermeyi, görünür kılmayı perspektif aracılığıyla başaracaktı.

Öte yandan bir geometri sorununa indirgenemeyecek kadar bakışa egemen olacaktı: Brunelleschi'nin yapıları, Galileo'nun teleskobu, Bruno'nun "kör" diyalogları, Dürer'in düğümleri, Campanella'nın ütopyası, Columbus'un haritaları için *odak*, diğer bütün hareket noktalarından önemliydi.

İtalya'da Rönesans Kültürü'nün ikinci bölümünü "bireyin gelişmesi"ne ayırırken, Burckhardt, bu ilmekleri bir bir izlemenin yanı sıra, tarihsel çerçeveye toplumsal bağlamı da çizerek çeşitli hisselerle varmıştır: Floransa, Venedik ve Roma'yı canlandıran para akışı, şehrin genişleyen damarlarında tarihin akışına damgasını vurmak isteyen bir seçkinler tabakası yaratmıştı ve Kilise ile Taç'ın yanibaşında üçüncü toplumsal güç olarak büyüyen bu yeni sınıfın kültürle ilişkisi daha önce (belki daha sonra da) benzeri olmamış/olmayacak nitelikler taşıyordu.

Huizinga, Burckhardt'ın Rönesans insanının şan şöhret konusundaki zaafını işlerken benimsediği eleştirel tavrı konunun bütünlüğünden esirgediğini saptamıştır: "Rönesans insanının kişisel amaçlara ve kişisel bağımsızlık güdüsüne sahip olduğu söylenebilir gerçekten de, ama Burchardt'ın ona yüklediği o genel ve güçlü imge için aynı şey söylenemez." Huizinga, gelişkin bireyi bu dönemin simgesi olarak saymaz: Rönesanstan çok önce ve çok sonra devreye girmiştir bireycilik.

Huizinga'nın bu toptancı bakışta asıl katılmadığı, Rönesans insanı "ruh"unun tanımlanış biçimidir: "Leonardo da Vinci'nin kendisi, gerçeğin modern yöntemle araştırılmasının temsilcisi olmuştur, ama bir bütün olarak Rönesans bildiğimiz eski tarzı benimseyerek, otoriteye inancı sürdürmüştür."

Rönesansı değerlendirirken, bu "altın çağ"ın insanında bireyolma özelliği, ondaki özgürlük ve özerklik gizilgücü neredeyse kutsanarak ortaya getirilmiştir oysa. Azra Erhat'ın *Ecce Homo*'da yazdıkları, bu tipik yaklaşımın örneklerinden yalnızca biridir. Şüphe yok ki çağın içinden protestoyla geçenler, yeri geldiğinde son bedeli de ödeyenler çıkmıştır. Buna karşılık, Erk ile ilişkileri açısından bakılacak olduğunda, Rönesans aydınlarının ve sanatçılarının büyük bölümünün uzlaştıkları apaçık görülecektir.

Yeni yayımlanan *İtalyan Edebiyatında Türkler* başlıklı kitabında Ümit Gürol bir bir Machiavelli, Ariosto ve Tasso'daki ulusallık saplantılarını ve "Doğuya karşı birlik" mekanizmasını irdelemiştir. Dava sonucu ne olursa olsun, Thomas More da, Galileo da yetke karşısındaki diklenişin sınırını gösterirler. Avrupa'da bireyin Erk ile uzlaşmaya-çağı bir odağa yerleşmesi, Marquis de Sade gibi ayrık otları sayılmazsa, 1789 sonrasına ertelenmiştir.

Gene de, Rönesansın evrensel âdem kategorisinin arkasında, bu sürecin öncülerini, öncülüğünü görmemek elde değildir. Doğa ve toplum karşısındaki ilk köklü silkiniş olmasa bile, Rönesansın ve çekirdeğinden çeperine yayılan hareketlerin özünde, tümelliğinde kavranmak ve belki de dönüştürülmek istenmiş bir dünyaya dimdik bakış okumak gerekir.

Descartes da, Ansiklopedi de, Fourier ve çocukları da buradan gelmiştir.

1988

Shakespeare, Yoksa, Japon mudur?

Peter Greenaway'ın *Prospero's Books*'unu gördüğümde, önce "bir modernin kendi klâsığını en doğru okuma biçimi," diye düşünmüştüm. Kendimle çeliştigimi neden sonra farkederek: Modern ve Klâsik, benim gözümde evrensel kategoriler oluşturunuyordu. Bu sürçme, sanıyorum, bir yandan 'idée reçue'lerin zihnimden silemediğim izlerinden kaynaklanıyordu – insanoğlunun, genç yaşta ona öğretilmiş, verilmiş yanlışları unutmaması ne çok vakit, emek ve ısrar gerektiriyor! Bir yandan da, Doğu-Batı ikileminin arasına yenilediği sürpriz-örnekler doğurup besliyordu o sürçmeyi: Kurosawa'nın Shakespeare yorumu yıllardır beni kavrandırmıyor muydu?

Klâsik bir yapıtın modern zamanlara uyarlanması farklı bir alan açıyor aslında. Greenaway'de ya da Kurosawa'da bu tür bir ilişkiyle karşılaşmıyoruz: İki yönetmen de Shakespeare'i bu zamana, bize ait bir çağın kalıbına dökme uğraşında değiller. Greenaway'ın *Fırtına* yorumunda Shakespeare'in kurduğu bağlam yuvasından oynatılıyor şüphesiz, ama yer'ini koruyor: Aynı saatta, aynı uzamda, aynı figürlerle oynuyoruz oyunu. Nereden kaynaklanıyor *Prospero's Books*'un utkusu, öyleyse? Greenaway'ın, Prospero'nun elinin altındaki 24 kitabı bir üst-sahne olarak, ekranda ana-sahneye bindirişi iki boyutlu bir seyir sağlıyor anlatısına: Yatay eksende Shakespeare'in dünyası, dikey eksende Greenaway'ın bu dünyaya –onun içinde kalarak– müdahale ettiği yer alıyor. Gene aynı saatta, aynı ana-uzama açılan 24 parantez-uzamda Greenaway'ın sapmalarını izliyoruz. Doğal bu: Her özgün uyarlama, sapmalarıyla düzorantılı biçimde, anayapıta ihanet gerektirir, ister. Sadık kalmanın tek yoludur bu.

Kurosawa'nın duruşu, birkaç ana nedenle ayrılır bu çizgiden. Birincisi, bu zamana değilse bile başka bir zamana taşır hep Shakespeare'i: Kendi seçtiği bir zamana. İkincisi, diğer ana yerlemleri, uzamı da taşır bir yerden başka bir yere: *Öteki-yer*'den kopup *kendi-yer*'ine yerleşir her seferinde. Öyle ki, içimizde bir soru büyür: Shakespeare, yoksa, gerçekte, Japon mudur? Bu şüpheyi birçok denek-durumda tutabiliriz, iki yapıtı aynı terazinin karşılıklı kefelerine

oturtup. Bir tek denek-durumu anımsatmakla yetineceğim burada: Kagemuşa'nın ikizlerinden biri Willy, diğeri Akira değil midir?

Bunca biçimsel sapma yanıltmamalı tabii, bizi: Kurosawa'nın Shakespeare'i yorumlayışı, bir bakıma Goethe'nin Şirazlı Hâfız'la yüzleşmesinin hizasındadır. Hep düşünmüşümdür: Kurosawa, Shakespeare'in kurduğu dünyanın tıpatıp Japon dünyası olduğunu neredeyse şaşkınlıkla başlayıp dehşetle tamamlanan bir süreci katederek mi farketmişti? Bu sancıyı bizde uyandıranın Shakespeare'in yapıtı mı, Kurosawa'nın ki mi olduğunu şimdi, artık bilemeyiz. Şu söylenebilir belki: Japon kültüründe olması gerekirken olmamış bir Shakespeare'in gerçekten olmuş olması gerektiğini Kurosawa'nın filimleri göstermiştir.

Zamanı ve uzamı durmadan Japonya'ya, bir adadan bir başkasına taşır ve başkalaştırır ya Kurosawa, imge-anları ve sahne'leri, tam tersine oldukları gibi tekrarlar:

Greenaway'in bilgisayar desteğiyle gerçekleştirdiği tasarımlara ve onların sinemasal anlatımın hızını ve okunuş hızını aşan ritmine karşılık, kendi kendisinin pro-designer'ı olarak resimleriyle bir öndüzlem gerçekleştirir Kurosawa: Onun sineması önce Japon estamp geleneğine bakar. *Düşler*'iyle ilgili resimleri kadar, Van Gogh'u canlandırış ve donduruş biçimi, hatta *Ran*'ın yavaşlatılmış çekimlerine yüklediği resimsel plastisite de doğruluyor gözlemimi, sanıyorum.

Gene de, bir andan bir ana geçişle sınırlı değildir sineması: Daha çok, kendi içinde devinimlere, hatta salvolu devinimlere gebe bir tablodan bir başkasına sürükler, yazar filimlerini Kurosawa: Onun için de, saat ve uzam açısından saptığı Shakespeare'e, her sahne kuruluşunda bitişir.

Shakespeare'i Kurosawa'da modern değil de çağdaş kılan, kısacası, nedir?

Belki de özel bir paradoks: Kurosawa, Shakespeare'le aynı çağda yaşamış tek sinemacıdır.

Modernler

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa değişimin hızına yenik düşer; bir girdaptır, içinde yaşanan: Neredeyse kimsenin denetleyemediği bir çark, 1789 sonrası ön saflara fırlamış kentli değerleri öğütmeye koyulur. Öylesine güçlü bir mekanizmadır ki ortaya çıkan, kimsenin denetleyememesi bir yana, herkes maruz kalma durumundadır. Kırsal kesimden büyük şehre göçün önlenemez yükselişi sonuçlarını birlikte getirir: Ulaşım ağı ayrıntılı biçimde gözden geçirilir, konut sorununun içinden çıkabilmek uğruna silo-mahalleler üretilir ve Sanayi Devrimi'ne yeni kavramlarla yeni kurbanlar adanır: Koyu melankoli, felsefesiz sefalet, absent ve morfin, ince hastalık ve sifilis artık programdandır.

Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti: Paris'e bakarken, tipik bir 'modern figür'ün, Baudelaire'in içinden yeni ilişkileri sorgular Walter Benjamin: Tekstil ağırlıklı ekonomi yerini demir çatılı bir üretime bırakır, raylar döşenir dört bir yana, mal dolaşımına ve tüketimine hız kazandırmak için devreye yeni mekânlar sokulur: Bir dükkân İmparatorluğu olarak pasajlar ve şehrin herbir köşesinde mantar gibi yerden biten uluslararası fuar pavyonları, kuralları hayli geç anlamlandırılacak bir konkurhipik oluşturur. Paris'te günlük hayat bütün bütüne ve geri dönülmez biçimde çehre değiştirmiştir.

Avrupa'nın yazarı ve sanatçısı için yol ayrımı gözük müştür: Yeni ekonomik ilişkilerin basın-yayın sektörüne büyük ivme vermesi bir anda tercih yapma durumuyla yüzyüze getirir onları: Eugène Sue, romanlarıyla geniş kitleleri etkisi altına almış, günlük bir gazetede yayımlanan *Mystères de Paris* gazetesinin tirajını birkaç kat arttırmıştır. Kazanılan ünün ve paranın bedeli ortadadır oysa: Sue, okuyuculardan gelen mektupları göz önünde tutarak romanın akışını ve kahramanlarının yazgısını belirlemek zorunda kalır. Balzac'ın hırslanmaktan kendini alamadığı, genç Zola'nın, yakın arkadaşı Flaubert'e "ün ve para kazanmak istediğini" yazdığı dönemdir bu.

"Modern"lerin duruşu bu noktada açıklık kazanmıştır. Walter Benjamin, aynı kitapta "kalıpların dışında kalmaktansa, bağımsız

düşünceden yana olanlar, sanatın piyasaya sürülmesine karşı çıkarak, sanat sanat içindir ilkesinin sancağı altında toplanmışlardı” der: “Görevinden kuşkuya düşmeye başlayan ve ‘yararlılık niteliğinden ayrılamaz’ olmaktan çıkan sanat, artık yeni’yi en yüksek değer olarak tanımak zorunda kalmıştı.”

Fotoğraf, sinema ve röprodüksiyon teknikleri görselliği, basın ve yayın yazınsallığı büyük mağazaların tüketici ritmine yöneltirken, geniş kitleler için neyin çoğaltılması gerektiği ya da çoğaltılabileceği de hızla ortaya çıkmıştı: Artık sanatın ve yazının varoluşsal anlamı ve toplumsal konumu yepyeni lojistik değerlerin gündeme gelmesine yol açacaktı.

Büyük mağaza tüketimine, daha doğrusu yeni ekonomik düzene katılmayı yadsıyan yazarlar, ortaya koydukları ürünlerin “sınırlı sayıda mal” işlemi görmesini eşyanın mantığı saymışlardı. “Bugün için” yazmak, çalkalanan toplumsal bağlar içinde yönlendiriciliği üstlenmek, bir bakıma misyonerlik yapmak anlamına geliyordu; üslûpla, dilsel ve anlatımsal kaygılarla uzun uzadıya uğraşacak bir tempo bırakmıyordu insanda. Buna karşılık, ‘yeni’yi hedef seçenlerin vazgeçilmez konusuydu zanaat. Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*’nde dördördürlük bir portre çizer: “1850’ye doğru, yazının önüne, kendi varlığını doğrulama sorunu çıktı; yazı kendine karneler aramaya başlayacaktı; ve kullanımın üstüne bir kuşku gölgesi düştüğü içindir ki, geleneğin sorumluluğunu sonuna dek taşımaktan kaçınan bütün bir yazarlar sınıfı, yazı’nın kullanım değeri yerine bir emek değeri koyacaklardı. Yazı, yönelişi yüzünden değil, mâl olduğu emek ile kurtulacaktı. Böylece, efsanemsi bir yere kapanan zanaatçı-yazar imgeleri gelişmeye başlar; bu yazar odada çalışan bir işçigibidir, biçimini inceltir, yontar, terbiye eder, yerine oturtur, tıpkı işinin başında düzenli olarak yalnızlık ve çaba dolu saatler geçirerek ham maddesinden sanat yapıtları çıkaran bir cevahir ustası gibi.” Gökçe yazınlarla, kısacası klâsik dünyayla kopuş buradan başlamış; modernlerin gelenekle çatışması, giderek yenilikçi anlayışın bireysel çıkışlarla sınırlı kalmayıp toplu hareketler ve akımlar düzeyinde yayılması bu odak farklılığından kaynaklanmıştır: Sartre’ın II. Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda yoğun tartışmalara yol açan ‘bağımlı yazın’

tezlerinin belki altı çizilmemiş, ama aynı kaygılarla bezenmiş tıpkısını geçen yüzyıl sonunun farklı kutuplardaki sözcülerinde bulmak zor değildir.

Zola'nın *J'accuse*'ünü yayımladığı gün *L'Aurore* gazetesi 300 bin satmıştı. Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nın ise kimse farkına varmamıştı. Zola yan tutmayı, giderek yan olmayı seçerek yazarın toplumsal kimliğine XX. yüzyılda da gücünü sürdürecektir bir boyut eklemişti. Ama *Para* ya da *Germinal*'in yazınsal değerleri hafifti – hem çalakalem yazıldıkları, hem de yarıbilimsel içerikleri zamanla boşaldığı için. En önemlisi de doğurgan değildi bu odaktan yazılmış kitaplar: Sonraki kuşakların yazarlarını beslemiyor, etkilemiyordu. Oysa Lautréamont ya da Flaubert'in yazınsal titizlikleri, herşeyden önce yapıtın etkisinin kalıcılığını belirledikleri için vazgeçilmesi güç bir ölçüt oluşturunuyordu. Yayımlandıkları yıllarda pek az yankı bırakmış olmalarının nedeni de açıktı: Kimseden yana değildiler, büsbütün reddetmişlerdi.

Büsbütün red: Yalnızca yeni toplumsal ve ekonomik düzene içleşmekle sınırlandırılabilir bir program değildi bu. Kentli değerlerin çarçabuk çizgileri dönüşen özelliklerini modernler benimsememişti. Tersine, çoklukla, derkenarda yaşamak önemseniyordu ilk dönemde ve sonradan “kargışlık katı” olarak tanımlanacak efsaneler henüz yalnızca hayatın kendisiydi: Poe alkolü, Rimbaud Harrar'ı, Pessoa üç ayrı kimlikle çoğalmayı günü gelip kendilerini neredeyse tılsımlı kılacak tutanaklar saymanın hayli uzağındaydılar.

Neydi öyleyse, yadsınan? Yeni çağın âyinleri, tüzükleri, cemaat dayanışması, kısacası bütün bir ritüeldi. Aile, cinsel tabular, “muntazam” yaşam, hiyerarşi ve barem, devlet ve ulus, çoktan ağır yaralanmış kilise ve riyakâr ticaret burjuvazisi bir bir nişan tahtası olacaktı. Bu yeni arayışlar, kendiliğinden “yeni”nin yüceltilmesine, biricik ılıtık cennet sayılmasına yol açtı. Baudelaire *Spleen*'i sunarken, bunun bir “ilk kitap” olduğunu biliyordu. Mallarmé, *Un Coup de Dés*'yi yayına hazırlarken, Blanchot'nun güzelim deyiimiyle “gelecek kitabı” bitirdiğinin farkındaydı. Octavio Paz'ın saptayımı ne kadar doğrudur: İlk modernler, iki yüzyıldır birikmiş olanı bir özel alışım haline getirmeyi başaranlardı.

Tek tek bireysel çıkışların yerini yenilikçi akımlar almakta gecikmedi. 1898 tarihli ilk sayısında yayımlanan manifestoyla *Ver Sacrum* bir uçtaysa, 1924'deki ilk manifestosuyla Gerçeküstücülük öteki uçtadır. Arada Dışavurumculuk, Marinetti'nin ve LEF'çilerin Gelecekçiliği, Dada hareketi ve Ultraist akım, yalnızca şiir bağlamında kalan Vortex (Anglo-sakson), Akmeizm (Rus) ve Hermetizm (İtalyan) yüzyıl başı yazın ve sanat akımlarının önde gelenleri oldular. Bu modernist çıkışların en büyük ortaklıkları gelenekle çatışırken yeniliği bütün boyutlarında kurcalamalarıydı. Gökçe yazınların yerleşik kalıbını zorlayan, ondan taştan her öge, anlayış ya da yaklaşım temelde yenilikçidir. Bir başka deyişle: Sınanmış, kabul görmüş, tamitamına klâsik tanımına girmemekle birlikte genel kabul görmüş bir çizginin ötesine uzanan ürünlerden kabaca yenilikçi yapıtlar olarak söz edilebilir. Buna karşılık "yenilikçi" kavramını hemen tanımlamayı güçleştiren en önemli etken, yaratıcılık düzleminde eski/yeni karşıtlığının yalın, düzayak bir denklem haline getirilememesidir. Eğer yenilikçi anlayış, düpedüz eski'nin karşısına dikilen bir sürgitin olmasını sağlayan tek ölçüt olarak değerlendirilebilseydi, anlamı çarçabuk yitip gider, onun yerini alması beklenen yenilik de fâniliği nedeniyle ortaya çıktığı andan başlayarak eskileşmeye yüz tutan, bu nedenle de canalcı bir değeri kalmayan bir yöntem olmanın ötesine geçemezdi.

Eski'yi *kalıcı*, yeni'yi *kaçınılmaz* kılan ana-nedenler vardır oysa. "Eski," anlamı ve işlevi yitmiş, estetik dokusu ve bildirisinin kıvamı bütün bütüne uçmuş; kısacası köhneliğin eşanlamı haline gelmiş bir ulam değildir: Tevrat'ın, Başo'nun ya da Dante'nin "eski"liğini tartışmayız bile; öte yandan, onların insanı beslemediğini hatta geçmişteline oranla daha az beslediğini ileri sürmek neredeyse olanaksızdır.

Gelgelelim, bu durum, hiçbir şeyin eskimediğini, köhneleşip anlamını yitirmedeğini düşünmeye bizi vardırıtmasa gerektir. Yazın ve sanat bağlamında, bugüne kadar eskimemiş, dahası yıpranmamış binlerce yapıta rastlarız. Bu, bir o kadar, belki çok daha fazla, eskimemiş, hepten değeri kalmamış ürünün konumunu değiştirmez ama. Buradaki somut farklılık, "eski"de sürekli yenilenebilen ile "eski"de hiçbir zaman yenilenemeyen iki ayrı doku türünün bulunmasından

kaynaklanır. Gelenek, gelenek deposu, kültür birikimi dediğimizde sözünü ettiğimiz, *kalıcı* öğelerin tabakalar halinde dünden bugüne uzanan, ama temelde yenilenme dokusunun egemen olduğu yapıtların toplamıdır.

İşte yenilikçi anlayış, bir bakıma bu noktada yaşama koşullarını bulur. Yazar, sanatçı (bir iki özel örnek bir yana) gelenek deposuna bütün bütüne sırt dönmez tabii; ama onun kurukuruya yinelenmiş bir biçimi, bir *tıpkı örneği* olarak varolmayı da hedef tutmaya kalkışmaz. Şüphe yok ki yarın'ın etkisiz eski'leri arasında yer tutmaya aday yüzlerce ürün çıkar ortaya her yıl; bunların yaratıcıları ya böyle bir telaş yaşamamakta, ya da düpedüz arkalarındaki örneklerin altında ezildiklerini farkedememektedirler.

Çağdaş yazarın klâsik dünyayı yeniden üretme eğilimi, “eski” ile “yeni”nin kaynaşma ve ayrışma bölgelerine ışık düşüren bir olgudur: Joyce ve Kazancakis Homeros'u, Tournier Defoe'u, Ionesco Shakespeare'i, Valéry Goethe'yi boşuboşuna çıkış noktası yapmamıştır– “eski deliklerden yeni bakışlar.” Belki de modernlerin ana kaygılarını ve perspektiflerinin özgül yanlarını anlamamızı en çok kolaylaştıracabilecek örnekler bu yeniden-yazımlardır, denilebilir.

Modern yazınların ayırıcı bir özelliği yenilikçiliği önde tutmala- rıysa, bir diğeri de hemen hemen koşut biçimde sanatın bütün dal- larında başgösteren değişim olgusuyla içiçe kalabilmiş olmalarıdır. Gerçekten de, modernist tavrı bir tek yazına özgü saymak elde de- ğildir: XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, estetik düzlemde ya- şanan bütün dönüşümler ortak bir platformda gerçekleşmiştir. Fo- toğrafın bulunuşu nasıl resim sanatında bir deprem etkisi yaratmış- sa, sinemanın devreye girmesi de anlatı, özellikle de roman üzerinde öyle bir etki yaratmıştır. Öte yandan insan bilimlerin, özellikle de ruhbilim ve toplumbilimin gelişmelerindeki yüksek tempo, modern yazarı birinci elden ilgilendirmiştir. Proust'un ve Musil'in felsefede- ki son gelişmelere ve ruhbilim çalışmalarına neler borçlu olduğunu bilmeyen kalmadı bugün. “Yeni Roman” akımı ile “Yeni Dalga” si- nemasının, bilinçaltı tekniğiyle Freud'un bulgularının, Yeni Sovyet sinemasıyla Mayakovski'nin ve Nâzım'ın şiirlerinin, Heidegger dü- şüncesiyle Sartre'un ve Camus'nün yazarlığının hısımlık dereceleri

göz önünde tutulduğunda geçişimin önemi iyiden iyiye açıklık kazanacaktır.

Yüzyıl başının modern yazarları, ulusal dokuları ne olursa olsun, yenilikçi bakışın kozmopolit bir çevren gerektirdiğinin bilincindeydiler: Ezra Pound, Ungaretti, Rilke, Joyce, Lorca, Blok, Borges rastgele seçtiğim birkaç isim. Bu bakışın Güney Amerika yazınlarına, Japon yazarlarına geçmesi çok sürmedi. Günümüz Arap şiirinin öncülerinden Adonis ise, 1984'de, Collège de France'da verdiği bir seminerde, belli bir gecikmeyle de olsa, aynı gerçeği dile getiriyordu: "Arap modernizmini kendi kültürel sistemimizden ve onun bilgilendirme araçlarından hareketle keşfetmediğimi itiraf etmek isterim. Ebu Nuvas'ı Baudelaire'i okudukça keşfettim. Ebu Tammân'ın şiirsel dilinin peçesini Mallarmé'yi okudukça kaldırıabildim. Gizemci deneyin şiirini Rimbaud, Nerval ve Gerçeküstücülük ile kavradım. Circanî'nin özgünlüğünü anlamaya ise Çağdaş Fransız eleştirisi hazırladı beni. Pek çok Arap şairinin ve eleştirmeninin benzeri bir yol izlediğini düşünüyorum. Batı modeli üzerine kurulu kültür politikası sisteminin ötesinde, bize kendi, eski modernizmimizi Batı modernizmi keşfettirmiştir."

1987

Edebiyatta Modern'in Ötesi

Edebiyat alanında post-modernizmin varlığından söz edebilmek için, öyle sanıyorum ki tek bir çıkış noktası aranabilir: "Modern" kavramı. Gelgelelim, onu tanımlamak enikonu güç bir iş. Arkamızda önemli kilometre taşları var: Siyasi-felsefi yorumuyla Hannah Arendt; felsefi yorumuyla Habermas ya da Vattimo; kültür-edebiyat bağlamındayken Baudelaire'den (1846) bütün süreci gözden geçiren Meschonnic'e kadar (1988) pek çok önemli yazar, düşünür, sanatçı. Modern sanatı, edebiyatı da, "modernizm"i de kalıba sokmanın olanaksızlığını gösteriyor onca farklı görüş. Aragon'a mı yakın duracağız, Butor'a ya da Klee'ye mi? Ortaklıklarını saptamak bir çözüm yolu gibi görünebilir, oysa değil: Asıl farklılıkları *belirleyici* gözüktüyor.

Edebiyatta 'modern'i ilk kurcalayanlar Fransızlar. Romanda Flaubert, şiirde Baudelaire ve Mallarmé öncüler sayılıyor. İlk merkezin Paris olduğu konusunda da görüş birliği var: Sanayi Devrimi'nin burjuva bilincinde yara açtığı başkent. Sonrası kaos: Moskova, Berlin, Londra, Roma, Lizbon, Madrid, Viyana, Prag akımlarla Avrupa'da havai fişek cümbüşü yaratıyor. Üstüste iki savaş ancak ağırbaşlılık getiriyor modernlere: Dönüp hem kendilerine ve onları *buraya* getiren yola bakıyorlar, hem de gelecek seçeneklerine. *Yaymaya* devam ettikleri kesin; ama bir o kadar da yaptıkları ve yapabilecekleri üzerinde düşünmeye koyuluyorlar: Şimdi önümüzde, biribiriyiyle kolay kolay uzlaştırılamayacak yaklaşımlar içeren dev bir kuramsal depo var. Post-modernizm, bu sürecin bir halkası olarak belirdi, düşünce düzleminde. Plastik Sanatlar ve Tasarım Sanatları bağlamında hemen benimsendi ve evcilleştirildi. Ancak, konu Edebiyat oldu mu, bu yakınlıktan söz etmek elde değil. Çünkü Edebiyat'ta *yenilik* bir tılsım olarak nicedir görülüyor.

Belki de yeni bir dönemecten geçmeye hazır değil Edebiyat. Farklı kuralların egemen olacağı bir çağın provasını yaptığını ileri sürmek için hiçbir ipucu yok elimizde. Geçen yüzyılın ortalarından başlayarak, Baudelaire'in *Sepleen*'i ile gerçekleşen büyük dönüşüm, yarım yüzyıl içinde sayısız uca dayanmıştır. Öte'sine ilişkin bir işaret rastlanmamıştır oysa. Tam tersine, "post" modern sayılabilecek geçişler bir hayli geridedir: Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*, 1897 tarihini

taşıyor. Ulysses, 1922 tarihini. Bütün çılgın deneySELLİKLERİ ve kural tanımaz yenilikçilikleri içinde OULİPO'cular, Jarry'nin *öte*'sinde olduklarını düşünmediler. Rus Edebiyatı'nın en uç kutbu 1910'larda: Hlebnikov'da. John Cage gösteriliyor. Hopkins'e daha epey yolu var!

Gelenekten çıkış aramak, Edebiyat'ta diğer bütün sanat türlerine oranla ağır basıyor çünkü. Duvarın arkası: Sessizlik. Edebiyat, son'unu bir hayli yoklamıştır: Mallarmé'nin yazamadığı Kitap mıydı? Rimbaud'nun susması ve çekip gitmesi mi? Pessoa'nın ötekileri mi? Jabés'in, Blanchot'nun, Derrida'nın özledikleri, çağırdıkları kişi-ötesi, kişi-dışı, sonsuz sürgüne birbaşına gitmiş Söz mü? Denis Roche'un "İşte: Şiir geberdi"si mi? Pek çok sorudan yalnızca birkaçı.

Modernlerin en uçuklarından biri, Apollinaire, kıvamı dile getirmişti: Bütün bütüne yenilikçi olmak diye bir dert yoktur, arkadakilere birşey katmak amacım olabilir ancak ve kendi-olmaya çalışmak. Bu cümleyi iyi kötü bütün modernler kurmak durumunda kaldılar. Meschonnic'in yargısını paylaşıyorum: Modernizm, iyileşmemiz mümkün olmayan bir hastalıktır.

Yeni, yepyeni bir çağ Edebiyat için sözkonusu edilemeyecek mi? Edebiyat açısından post-modern durum, onun *terk*'i demeye gelecektir. Kendi payıma bazı sanatların aslında öldüklerini, yalnızca geçmişin anlamlı bir parçası olarak günümüze taşındıklarını, ama bugün hâlâ yapılmalarının onlara anakronik bir koşul yüklediğini, istenildiği ölçüde savlı bulunsun, düşünüyorum: Opera, Bale, Tiyatro, Heykel. Onlara, önümüzdeki çağda Edebiyat da eklenebilir. Bu süreç çoktandır başlamış da olabilir.

Gene de bizler nasıl büyük bir keyifle Wagner dinliyor, Calder'ın "mobil"lerine bakıyor, Shakespeare'e hayranlık besliyorsak, başka bir çağın insanları da bugün yazılan pek çok kitabı tutkuyla okuyacak, ne var ki yenilerinin yazılmasını beklemeyecektir belki de.

Modern edebiyat, kuğunun son repertuarı neden olmasın?

Gelenek, Yenilik, “Üçüncü Güç” Rus Avant-Garde’ı 1900-1930

“Hayır yoldaş, hayır!

Kışlık Saray’dan ve müzelerden en az sizin kadar ben de tiksiniyorum. Ama yıkmak, kurmak kadar eskidir, o ölçüde gelenekseldir. Artık sevmediklerimizi yıkarken, sıkıntıya doğru gidiyoruz, tıpkı kurulanı seyrederken olduğu gibi, esniyoruz. Tarihin dişi düşünüldüğünüzden çok daha fazla ağırludur, zamanın kargışlaması silinemez. Çılgılığımız hâlâ acının çılgılığı, neşeninki değil. Yıkarken, eski dünyanın kölesi kalmış oluruz gene: Gelenegi durdurtmak, onu sürdürmektir. Daha büyük bir kargış ağırlığını duyuruyor üzerimizde: Uyumadan, yemeden edemiyoruz. Kimileri kurmayı, kimileri yıkmayı sürdürecektir, çünkü ‘güneşin altında herşeyin kendi zamanı vardır’, ama ne kurmaya ne de yıkmayan benzeyen bir üçüncü güç doğmadıkça, bizler köle olmayı sürdüreceğiz.”

* * *

Mayakovski’nin “Sevinmek için Çok Erken” başlıklı şiiri 15 Aralık 1918’de yayımlanır. Şair, Puşkin’i ve Rafaello’yu birer simge olarak hedef tutarken, “sanat adına eskiyi koruyoruz” yorumunu getirir. Lunaçarski’nin tepkisini ise, 29 Aralık günü yayımladığı “Öteki Yakada Kalanlara” başlıklı şiirle bertaraf edecektir. Yukarıda bütünüünü verdiğimiz “not” a gelince: Rusya’nın yetiştirdiği en büyük şairlerden birinin, Aleksandr Blok’un 30 Aralık 1918’de günlüğüne düştüğü bu düşüncelerin başlığı “Mayakovski’ye” dir. İlk kez 1963’de, Bütün Yapıtları’yla günışığına çıkmıştır.

1918 Aralığı: Handiyse tılsımlı bir tarih. Avrupa’ya bakacak olursak, I. Dünya Savaşı yeni bitmiştir, Ekim Devrimi’yle birlikte Rusya gibi kıta da yeni bir konjonktüre dayanmış, nicedir patlayışı sürüp giden siyasal gerilimin ritm değiştirmeye yüz tutmasıyla birlikte, özellikle kültürel düzlemde, sonuçlarını bugün bile açıklıkla değerlendiremediğimiz bir patlamalar silsilesi, sanki bir yerlerden ‘yola koyul’ işareti almış gibi başlamıştır.

Brecht'in *Baal*'ı, Bloch'un *Ütopya Tini*, Thomas Mann'ın *Bir Apolitiğin Görüşleri*, Rus gelecekçilerinin "devrimci antolojisi" hep 1918'de yayımlanır. Mondrian ünlü Stijl dergisini, Max Ernst Ventilator'u, Tristan Tzara Dada'yı aynı yıl yayın yaşamına sokar. 1919, daha da etkili olacaktır: Aragon-Breton-Soupault üçlüsü *Littérature* dergisini çıkarırlar; İspanya'da Borges'in etkili olduğu *Ultra* dergisi de yeni bir atılımdır; Berlin'de Dada gösterileri yapılır; Benn ve Trakl'in şiirleri yayımlanır; Bauhaus kurulur; Roma, Floransa ve Taranto'da faşist gelecekçilerin "klüp"leri açılır.

İki dünya savaşı arasında, Avrupa'yı yenilikçi akımlar kasıp kavuracaktır. Sanat anlayışları açısından pek çok ortak nokta barındıran bu aydınların siyasal görüşler sözkonusu olduğunda apayrı uçlara sürüklenmeleri de, yorumlanması gereken etmenlerin başındadır: İtalyan gelecekçileri faşizme, Rus gelecekçileri komünizme bağlanır; gerçeküstücülerden Eluard ve Aragon Stalinci çizgiye yaklaşırlar, Breton ise Troçki'yi yeğler; dışavurumcuların iki önemli kafasından ilki, Brecht, sosyalist savaşıma katılırken, Gottfried Benn Nazileri destekler; Eliot yüzünü monarşiye, Pound Mussolini'ye dönerken, Hemingway İspanya iç savaşında Cumhuriyetçilerin yanında yer alır; İspanya'da ise Dali Franco'ya, Picasso karşı kutba yönelir.

Ama, adlarını bize, bugüne ulaştıran sanatçı kimlikleri açısından bakıldığında, buluşulan bölgenin önemi azımsanacak gibi değildir: Her akım, herbir akımın ortasında ya da sınırında yer alan hemen her sanatçı geçmişle köklü bir hesaplasmaya girişmenin gerekliliğini ön-koşul saymakta, yenilik adına geçmişi sorgulamaktadır. Mayakovski'nin şiiri, daha da genelde *tavır*, yenilik konusunda ödün vermenin tehlikesini vurgulamaktadır: "Ceketimizi değil, iç organlarımızı değiştirelim" önerisi yalımdan bir düşünce gibi dönemin yaratıcılarının önünde kıvranır durur: Hlebnikov, Maleviç, Kandinski bu dipten gelen çağrıya yankı olacaktırlar.

1919'da kaleme aldığı "Bütün Evrenin Yenilikçilerine" başlıklı kişisel bildirisinde, Maleviç, Ondokuz Yüzyıl ile Yirminci Yüzyılı karşıkarşıya getirir. Hlebnikov ve Petkinov, Geçmiş ile Gelecek arasında "makas değiştirme" görevinin kendilerinde olduğunu bil-

dırirler, daha 1917'de. Ama asıl çerçeveselenmiş yaklaşım, ilk sayısı 1923 martında yayımlanan *LEF* dergisinin izlencesinde görülür. Sol gelecekçiler adına Petrograd'da çıkarılan derginin çıkış bildirisi, *Şamar*'dan (1914) yaklaşık on yıl sonra, gelecekçi akımın yenilik kavramına bindirdiği anlam yükünü pekiştirerek açığa çıkarır:

“Taktiğimizi gözden geçirmeliyiz. Çağcılık gemisinden Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u atmak. 1912'deki savsözümüz, Klâsikler ulusallaştırıldı. / Klâsikler tek okuma olarak görüldü. / Klâsikler, okulların geleneği ile yeni olan herşeyi ezdiler. Şimdi, 150.000.000 için, klâsik bayağı bir okul kitabıdır...

“Bütün gücümüzle, bugünün sanatına ölümlerin çalışma yöntemlerini taşımak isteyenlere karşı savaşım vermeliyiz. Kitaplarda tozlu klâsik gerçeklerin yer almasına, ağabeylerimiz ile hısımlığımıza, sahate açıklığa karşı savaşım vermeliyiz...

“Estetik yakasından: Bilinçsizce ve bilgisizce, yalnızca siyasetle uğraşmanın sonucu olarak halkın istekleri diye büyük annelerimizden kalma gelenekleri yutturmak isteyenlere vuracağız; sanatçının çok zorlu işini tatilde dinlenme sayanlara da; tadın kaçınılmaz diktatörlüğünü temel ve ortak idarî kararlar ile değiştirmek isteyenlere de; ruhun sonsuzluğu için idealist açılımları (?) sanatta bir çıkış sananlara da vuracağız.”

Bu metin; yenilikçi sanat felsefesinin hemen tüm özelliklerini barındırır. Mayakovski ve arkadaşları, tıpkı 1913'de Moskova'da ıslıkladıkları Marinetti gibi, “geçmişin değerleri” ile uzlaşmak istememektedirler. Gerek Lunaçarski aracılığıyla Lenin'den, gerekse doğrudan Troçki'den gelen “kentsoylu kültürün kalıtını özümseyip dönüştürme” uyarıları karşısında ödün vermez Mayakovski. Gelenekten, kültürel birikimden alınacak tek ders, onu olduğu gibi / olduğu yerde bırakmaktır. Soyut bir değişim özlemi değildir bu; tersine, *LEF*'in belki de ilk ve tek ereği, sanatı bütün bütüne yaşama emdirmektir. Şiir kitaptan, mimarî özel uzamından, tiyatro ve sinema salondan soyularak sokağa geçirilmek istenir.

LEF, dönemin uslanmaz yenilikçilerini toplar bünyesinde. Genel çizgilerinde, bu atılımın Rusya'da sona erme tarihi olarak

Mayakovski'nin ölüm gününü verebiliriz şüphesiz – Pasternak, yetkin bir düzyazıyla, bu büyük başkaldırının ölüm yatağında “küskün” durduğunu, “herkese sırtını döndüğünü” yazmıştır. Oysa, yenilikçilerin dağılması daha da eskiye dayanır: OPOYAZ'ın kuramcıları önce Prag'a geçip Dilbilim Okulu'nu kurarlar, sonra da çeşitli ülkelere göç ederler; Maleviç ve Kandinski Avrupa'ya geçerler; Hlebnikov'u erken ölüm bulur. 1930'ların başında, sisin yerini koyu bir karanlık alacaktır.

Bu köktenci yeniliğin bütün bütüne dışında ya da karşısında yer almayan pek çok sanatçıya, sanat etkinliğine rastlıyoruz Rusya'da, aynı dönemde. Simgeci geleneğin, karasevda bilgisinin toplamından geniş ölçüde etkilenen Blok ya da Pasternak; Akmeist akımın kurucuları Gumilyov, Mandelstam ya da Ahmatova; bambaşka bir yakada Tolstoy ve Gorki... Özellikle Puşkin ve Lermontov'un, yer yer de Dostoyevski'nin izi sürülür. Gelecekçiliğin öncesinden, 1905 Devrimi'nden başlayarak, Blok'un girişimi bir köprü işlevi görecektir. Hayli karmaşık bir ilişkiler ağı getirir Blok'un dünyası: Yarı mistik, yarı anarşist bir şair kimliği oluşur hızla. 1917 Devrimi'ni ilk benimseyenlerden biri olmasına karşın, Blok'un kısa süre içinde Lenin'de Mesih'i aradığı anlaşılır. Varoluşsal öğeleri ağır basan bir dünyanın içinden söz alır Blok; onun için de geçmişten, gelenek birikiminden kopmayı hiçbir zaman izlencesine almaz. Bu yalvaçsı şair kimliği, temelde, Hlebnikov'u bile etkileyebilmiştir; Pasternak'da ve Akmeist akımın şairlerinde ise açıkca gözlemlenmektedir Blok'un etkisi.

Söz konusu kimliğin iki yakayı, geçmiş ile geleceği, birbirine bağlayan bir köprü olduğu görüşüne dönelim: Blok, Rus kültürünün XIX. yüzyılda iyiden iyiye yoğunlaşan köklü bunalımıyla yoğrulmuştu. Hristiyan bulunç ile nihilist bilinç yalnızca onda buluşmamıştı aslında. Lermontov'dan, Dostoyevski'den süzülen bu almaşıklar sancısı, yakından okunduğunda Tolstoy'da da egemen öge olarak görülebilirdi. Bu bakımdan, gerçekte belki de yalnızca Mayakovski'de saltık bir boyut olan geçmişi terketme tasarısına ne katılabilir, ne de katlanabilirdi Blok. Olanca soğukluğu ile günlüğüne “Dün Kiev'de Mayakovski'ye saldırıldı” diye kısa bir not düşmesi, bu amansız ye-

nillikçiyi kuşkuyla karşıladığını gösterdiği kadar, onun önerdiği gelecek - dünyaya, düşülkeye kayıtsız kalmadığını da kanıtlar.

Mayakovski geçmişi silme düşünüy kendisiyle birlikte götürdü. Blok da: Devrimi izleyen yıllarda Moskova'ya çöken ekonomik kasvet onu aç, sefil, hasta yakaladı: Zamansız ölümünde Tarih'in birkaç havarisinin ortalamasını okumak olasıdır.

Yeni bir dünya, yepyeni bir sanat yaratılamadı şüphe yok ki. Ama Blok'un özlediği "üçüncü güç" de bulunamadı: İnsanoğlu, yaratırken de yaşarken de, geçmiş ile gelecek arasında yer aldığı bir Şimdi'de bocalamayı sürdürdü.

1980

Yeni Dünya'yı İnşa Etme Tasarısı: Konstrüktivizm

Konstrüktivizm'i bir akım olarak modernlik bağlamında değerlendirebilmek için, onu yüzyıl başındaki ortamdan soyutlamak gerekir. Avrupa'nın büyük başkentlerinde, ondokuzuncu yüzyıl sonundan başlayarak gerçekleşen yaratıcılık dönüşümü Rusya'da da hayli yankı uyandırmış, belli başlı öncüler Paris ve Münih, Roma ve Londra arası mekik dokumuşlardı. Şüphesiz, Moskova ve Petersburg'daki atılımlar bu alışverişten etkilenmişti; ne var ki Rus yenilikçiliği bir ithal ürünü kesinkes sayılamazdı.

1900'lerin başında, özellikle "uygulamalı sanatlar" çerçevesinde üstüste etkili olan üç anlayış göze çarpıyordu: Ulusal Romantizm, 'Modern Style' ve Neo-Klâsik çizgi. Yenilikçi akımların, daha çok da Fütürizm'in ve Konstrüktivizm'in 1917 Devrimi'yle birlikte iyiden iyiye ağırlıklarını koymalarına kadar geçen süreyi onlar yoğurmuştu.

Birer arayıştı bu üç akımın ortak tasalarında okunan. Ama hiçbirini yeni çağı ve yeni rejimi göğüsleyebilecek köktencilikte değildi. Geleceğe ve geleneğe simgeleyen burjuvaziye açık bir reddiye sunan yenilikçiler tabula rasa'dan yola çıkmayı yeğlediler.

Fütürizm'in, öncelikle de *LEF* ve *Yeni LEF*'teki ataklarıyla Vladimir Mayakovski'nin şemsiyesi altında ortaya çıkan Konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyişiyle organize bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı.

Haklı olarak akımın sözcüsü konumuna getirilen Vladimir Tatlin, ressamlık uğraşısının yanıbaşında Konstrüktivizm'in kuramsal paftasını da çıkarmaya uğraştı ve akımın temsilcilerine metodolojik altyapıyı hazırladı. "Malzeme kültürü" diyordu Tatlin; "malzeme ve çalışma, tekniği öncelemeli" savını geliştiriyordu. Bu, sanatçı ile teknisyenin bir bakıma eşit ağırlık noktalarına kavuşması anlamını da taşıyordu. Öte yandan, zaman, Tatlin'in "malzeme kültürü"ne verdiği anlam yükünü modern "design" olgusuna taşıyacaktı.

Konstrüktivizm, bütün bu temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünemedi; daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı. Bunun en belirgin nedeniyse, mührünü vurduğu mimarî ve edebî kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönsemeler doğurmasında aranabilir. Endüstriden soyutlanamayacak mimarî ile, kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu yapısı gereği içleştiremeyen Edebiyat bu noktada buluşturamazdı. Konstrüktivizm'in çağın önde gelen akımlarından biri haline gelmemesi biraz da bundandır.

Konstrüktivistler "süs"ü elden geldiğince uzağa iterlerken, Tatlin'in öncülüğünde son derece çarpıcı mobilyalar ve mutfak eşyaları ürettiler. 1925'de Paris'te açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'ne getirilen ürünler Avrupa'lı tasarımcıları hayli heyecanlandıracaktı. Maleviç'in "Süprematizm"inin ana kaynaklarının da uzakta olmadığı böylece anlaşılacaktı. 1920'li yılların sonuna doğru, konstrüktivist anlayış gerçek patlayışını, bu kez sessizce yaşadı: Zemlianitsin ve Rogojin'in mobilyaları, Tatlin'in biyonik-konstrüktivist olarak vaftiz edilen ünlü *Letatlin*'i hem doğadan yola çıkışına işaret ediyorlardı, hem de acıdır ki kuğunun son şarkılarıydılar. Rodçenko'nun ve Morozov'un masa ve kapı tasarımları büyük bir çağın başlangıcına ve sonuna yerleştiler.

Bu panoramaya bakıp, Konstrüktivizm'i toplumsal/siyasal bakıştan uzak, teknik-soyutlamacı bir yaklaşım saymak bütün bütüne yanlış olur. Tam tersine, bugün bize hayli ortodoks görünebilecek, oysa 1920'li yıllarda doğal sayılan bir katılık taşıyordu konstrüktivist zihniyet. 1922'de yayımlanan *Konstrüktivizm* başlıklı inceleme kitabında, Aleksey Gan, burjuvazinin karşısına proletarya adına hangi dünyagörüşü ile çıktığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: "Komünizm, kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir" diyordu genç eleştirmen: "Kimi seçecektir, estetikçi mimarı mı? Tabii ki hayır. Geleceğin kültürü için uzaysal-konstrüktivist binalar yapacak olanlara başvuracaktır."

Mimarî tektoni şaha kaldırılır. Aleksey Gan, bir tek binaların değil, komünist şehrin de estetiğe sırt döneceğini, malzemeyi ve tekniği ön plana alan bir mantığın yeni dünyayı hazırlayacağını neredeyse büyüklüklenerek ileri sürer. O nedenle de, konstrüktivistlerin, yola çıkışta ortak noktaları azımsanamayacak fütüristlerin bir hayli uzağına düştüklerini hemen söylemek gerek: Hlebnikov'un "geleceğin evleri" için çizdiği görkemli portrede herkesten çok Fourier'nin ütöpik estetiğinin ve etiğinin gölgesi durur.

Bütün bunlar boştur, öte yandan: Stalin'le birlikte, bütün yenilikçi düşler, Konstrüktivizm de Fütürizm de tarih olacaktır.

1989

Art Déco “Art” mıdır?

1989’da Brüksel’de açılan dev bir sergi, 1925’e *Doğru Uygulamalı Sanatlarda Dekoratif Eğilimler* sergisi, Art Déco akımının yüzyıl başı Avrupası’nda ne denli yaygın ve etkili olabildiğini açığa vuran bir gövde gösterisi olmuştu. Art Déco’nun Avusturya, Almanya, İngiltere, Fransa, Çekoslovakya, Macaristan, Danimarka, Belçika, İtalya, Polonya ve İsveç’te kaba çizgilerinde yüzyılımızın ilk çeyreğinde bulunduğu karşılığı sorgulamamızı sağlayan bu toplam, akımın 1960’larda, özellikle Amerikan koleksiyoncuları ve konfeksiyon-zanaat’ı hızlandıran üretim çevreleri tarafından neden yeniden canlandırıldığını günışığına çıkarması bakımından da önemli bir kültürel etkinlik kimliği taşıyordu.

Sanat Tarihi, Art Déco’yu, üç halkalı bir evrimin son halkasında görmekten yanadır: Gerçekten de, ortaya çıkışını, XIX. yüzyıl sonunun iki büyük atardamarından, Jugendstil’den ve Art Nouveau’dan soyutlamak elde değildir. Konumlamayı bununla sınırlamak da yanıltıcı olur: Art Déco, varolma zeminini hazırlayan sanat anlayışından temel bir farkla ayrılır. Jugendstil ve onu bütünleyen Art Nouveau, yeni bir çağın, içinde yaşanan dev toplumsal-ekonomik dönüşümün pek çok açıdan hizasında yer alan bir dizi yaratıcı pülsiyondan hareket etmişti. Araç-gereci, ivmesi, çekirdekteki algılaması değişen insanoğlunun olduğu kadar, bir parçası olduğu yeni toplumsal modelin de aynasını oluşturan bir ifade arayışı asıl sancısıydı. O nedenle de, Modernizmin doğuşunu kolaylaştıran, sanatı hayatın içine, en çok da gündelik hayatın içine yerleştiren bir felsefeye dayandı. Peşpeşe gündemi delen Gelecekçilik, Kübizm, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülüğün ilk provası olan Dada aslında Jugendstil’den çoğu zaman dolaylı biçimde olsa da beslenmişti. Art Déco bu kavşak aşıldıktan ve yeni bir anayola girildikten sonra ortaya çıktığında, kaynağın gerisine düştü: Gösterdiği sokak belki bütün bütüne çıkmaz sayılamazdı, ama kesin olan birşey varsa o da geridönüşü simgelediği idi.

Art Déco’nun, uygulamalı sanatlar çerçevesinde, son dönem içinde yeniden *bulunmasında*, değişik bir alımlama anlayışının izlerini

bulmak da elde değildir; tam tersine, bu rönesansı sağlayan, onun *estetiksiz* kalmış ya da kılınmış kesimlere ulaşan alternatif içeriğidir. Sözkonusu içeriği belirleyen ölçütleri ve neden bir seçenek oluşturdıklarını görmek için benimsenmesi gereken en sağlam yol, sanıyorum, akımın kökenine inmek.

Art Déco, I. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden hemen sonra, 1918'de sahneye çıktığında modern sanatın omurgası bütünüyle oluşmuş durumdaydı. Bilinen bir gerçek: Yenilikçi sanat akımları, özellikle de ezici çoğunluğu simgeleyen orta sınıf üyelerinin karşısına hiçbir avutucu yan taşımaksızın çıktılar. "Güzel" hedefi hepten yıkılmıştı; klâsik duyarlığı ve insanlığın nicedir genelgeçerleşmiş duygu haritasını simgeleyen değerler alabildiğine acımasız bir dille yerlebir edilmişti; XIX. yüzyılın ayrıntıyı, gizemi yücelten estetik bakışıyla taban tabana zıt bir ekonomiyi benimsemişti yeniler. Kimsenin burjuvalarla iyi geçinmeye niyeti yok gibiydi.

Art Déco, bu dönemde, gelir düzeyi yüksek orta sınıf üyelerinin şaşkın dünyasına alternatif getirdi. Bir yanda Dışavurumculuğun ve Gelecekçiliğin her tür kullanılabilirliğe diklenen sanatları, bir başka yandaysa Le Corbusier'nin ya da Bauhaus'un süsü iyiden iyiye dışlayan modernizmi, gündelik hayata ağırlığını koyan uygulamalı sanatlar düzleminde açık kapı bırakmıştı: Art Déco, hızla mobilyalara, mutfak eşyasına, kumaşlara, kısacası "dekor"un dörtbir yanına uzandı. Lambalarda, bardaklarda, koltukta büfede kendine özgü bir alışım göze çarpıyordu artık - ne var ki, tamıtamına sanat mıydı sözkonusu olan, hayır: Daha çok bir "stil" di.

Aslına bakılacak olursa, bugün dönüp bakıldığında, 1918-39 arası özellikle Orta ve Kuzey Avrupa'yı etkisine bağlayan Art Déco'nun uçları ister istemez çelişkili görüşler uyandırmaktadır. Art Déco parça, bütünü göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, Hoffmann'ın verdiği anlam yüküyle "lüks"ü koza seçmiştir: Kaçınılmaz biçimde onu kitsch'e yaklaştıran, sık sık da onunla çakıştıran bu ana eğilimdir. Gelgelelim, iskeleti çıkartıldığında, çoğu kez, Art Déco parçanın oldukça yalın bir geometrik form düzenine dayandığı da hemen farkedilebilen bir özelliktir. Hoffmann'da, Dagobert Pêche'de,

Rohde'nin mobilyalarında, Lozek'de elisıkı bir biçim felsefesi göze çarpar. İş aksesuvara gelince, ayarın elden kaçtığı görülür. Gene de, Art Déco'nun ana hatlarında taşkın bir süs politikası olmuştur: Heykellerde ve objelerde abartılı duruşlar seçilir, kumaşlarda ve takılarda malzemenin hem seçilişi hem de işlenişi iç bayacak ölçüde şatafata dayalıdır. Art Déco sanatçısı yalın renk düzenini zaten benimsemez ya, benimsediği örneklerde de bu kez mizansenini çığrından çıkarma yoluna sapar. Bütün Viyana'nın neredeyse çılgınca Art Déco tafra-sına –hem de Hoffmann gibi değerli bir kılavuzun öncülüğünde– kapıldığı dönemde, Adolf Loos'un kesin reddinde keramet aramak herhalde boşuna olmaz.

Art Déco'nun alaşımı için 'çelişkili' nitelemesini yaparken, şöyle bir düşünceden yola çıktığımı itiraf etmek isterim: Yıllardır Avrupa'nın çeşitli kültür mekânlarında (müzeler, saraylar, antikacı çarşıları), hatta İstanbul'da pek çok dükkânda rastladığım Art Déco ürünleri, gördüğüm bazı binalar bu konuda kronik bir ikilem içinde kalmaya sürükledi beni. Bir böbürlenme sayılmasın isterim ama, "beni *İmza*'lar pek etkilemez" demeden de edemeyeceğim burada: Sözgelimi, teknik başarısı ne olursa olsun, Lalique'in cam ürünlerinin çoğunu kitsch'in ta kendisi olarak görmekten kendimi alıkoyamadım bugüne dek. Oysa, Art Déco bağlamında, geometrik düzenin yalınlıklar zinciri içinde gerçekleştirilmiş epey obje de karşıma çıktı. Özellikle de Viyana Atölyeleri'nden çıkma parçaların bazılarında görülen o yaklaşım doğurgan ve kalıcı göründü bana. Kolo Moser'in ya da Brunner'in bir takısında, Johan Rohde'nin ya da Jensen'in bir kâsesinde, Bonfils'in ya da Pêche'nin elinden 'gelmiş' deri bir ciltte bulduğum kıvamı, geniş bir seçim yelpazesıyla ayıklanmış bir sergiye götürebilirdim, duygusu içimden hiç eksilmedi.

Ama Art Déco, kimsenin ayıklayamayacağı bir toplamdır. Etkili olduğu dönemde, toplumsal yapının belli bir dilimini seçmiş, ona onun beklentileri doğrultusunda yönelmiş ve yanibaşında modern sanatın tehlikeli labirentinde yol alanlara bütünüyle kayıtsız kalma fütursuzluğunu yaşamış bir anlayış. Sanatın, hizmet ettiği toplum-sal düzene göre birebir değerlendirilemeyeceğini bilmeyen biri de-

ğilim; gene de, sanatın herhangi bir toplumsal düzleme hitap etme çizgisine yerleştğinde zaten sanat olmaktan çıktığını düşünenlerden olmam, Art Déco’yu çağımızın minör yaratıcılık alanlarından birine itmeme yol açıyor, açabiliyor.

Bu bakışı savunmamı kolaylaştıran bir başka veri de, Art Déco’nun 1960’larda büyük mağaza konfeksiyonculuğu adına yeniden su yüzüne çıkmasıdır. Konfeksiyon çerçevesinde düşünülen Eşya, ne ölçüde Sanat’ın bir ögesi sayılmalıdır? Bu sorunun etrafında gönlünü Tasarım dünyasına ve uygulamalı sanatlara vermiş herkesin dolaştığını sanıyorum. Ne yazık ki yanıtlar çok net duyulmuyor buradan!

Paradoks adına değil: Roger Fry’n estetik düzeyi şüphesiz tartışılabilir mobilya ‘oyun’undaki naif ama has edâ, bana bugün Alessi tasarımcılarından Starck’ın taze çılgınlıklarına uzanan bir yolda “pazara yapışık olma durumuyla kökünden yaralı” alabora bir estetikten daha sahici görünüyor.

Hatta: Daha kalıcı.

1989

Cam Sanatında Bir Rüküşlük Sekansı

Art Déco cama bir caka olarak girdi. Neresinden bakılsa, yalnızca ve düpedüz fantezidir. Almanya'da, Fransa'da Art Déco sanatçıları, cama eğilirken, işleve inanılmaz ölçüde ters bakmışlardır: Bardak su ya da içki içmek için değildir onlarda: Durmak, öylece durmak içindir. Belki de bu nedenle hedonist edâ eksik olmaz cam eşyadan. Edward Hald'da, Rottenberg'de, Lalique'te, Aristide Colotte'da Art Nouveau'nun, hatta Rokoko'nun en kötü örneklerine yaklaşan bir işçilik istifi egemendir. Süsleme esrikliği, Art Déco zanaatkârının malzemesinin sınırlarıyla bırakın boy ölçüşmeye girişmesini, açıkça ilgilenmesini bile engellemiştir diyebiliriz.

Bir araya geldiklerinde, Art Déco ürünü cam objeler, tıkabasa dolu bir parfüm deposunun iticiliğini taşırlar. Orta Avrupa sanatçısı, bir dönem ikrah duygusunu unutmuştur anlaşılan. Bir ölçüde Çeklerde tevazunun izlerine rastlanır, bir de Daum gibi renk saplantısı taşıyanlarda belki. Art Déco'yu, cam sanatının bir rüküşlük sekansı sayıyorum ben. Gerçekten dikkate değer bir yanı olmuşsa Art Déco'nun, onu da gümüş çalıştıklarında görüyoruz.

1989

Omega: Şey'lere Ruh Çizme Atölyesi

Modernizm'e bir ana damar bulmak çok güç, bir o kadar da anlamsızdır: Farklı sığıları olan, farklı pompalama gücüne sahip irili ufaklı pek çok damar sağlamıştır o büyük kan dolaşımının sürekliliğini. Ana akımların modern duruşu belirleyen katkıları enikonu kuşatılmıştır da, merkezde değil de kıyıda oluşmuş topluluk etkinliklerinin payı geniş ölçüde bulanık kalmıştır. Omega'ya böyle bir çerçevede bakmak, izlerinin anlamını kovalamak için de dar açı kullanmak gerekiyor:

Omega'yı kuran ve yönlendiren Roger Fry, 1910'da hangi dönemeçten geçildiğinin bütünüyle bilincindeydi şüphesiz: İzlenimciliğin vaftiz babası, Sanat'ın geçmişine öylesine hâkimdi ki, geleceğe el atmak istedi. Tipik bir katılım topluluğu oldu Omega: Başta Shaw olmak üzere pek çok yazar ve sanatçının maddî desteğiyle kuruldu; Duncan Grant'ın ve Vanessa Bell'in yönetimde görev almaları sözkonusu oldu; yapıtlar anonimlik esasına uygun biçimde üretildi. 1913'de atölyenin tılsımlı adresi belli olmuştu: Bloomsbury, 33 Fitzroy Square.

Altı yıl süren Omega etkinlikleri neler getirdi? Heykeller, resimler, paravanlar, halıdan perdeye, yelpazeden seramik tablalara, mobilyadan oyuncaklara: İki ucu açık şey dünyası. İngiliz evlerine yeni bir üslup önerdi topluluk. Mührü öylesine belirgindi ki, Virginia Woolf, günlüğünde "Barbara Hills'in siyah beyaz kedisi bile Omega tarafından dekore edilmiş gibiydi" diye yazıyordu. Sanatçılar, 30 şiling karşılığı haftada üç buçuk saat çalışıyorlardı yalnızca, geri kalan vakti kendilerine ayırmaları öngörülmişti.

Ezra Pound'dan Gertrude Stein'a epey uçuğun ilgisini üzerinde toplamayı başaran atölye, Keynes'in ve Lady Hamilton'ın evlerini bile döşemesine karşın çarkını döndüremedi ve uzun ömürlü olamadı. Ama katılımcılar, paylaştıkları "hiçbir şeyin güzellik için fazla güzel" olmadığı inancının kılavuzluğunda yola devam ettiler. Virginia Woolf ve yayıncı eşinin oturduğu Monk's House'ın yakınına yerleşti kızkardeşi Vanessa Bell ile Duncan Grant. Cilt kapakları, halılar, mobilyalar çizdiler ve oturdukları evi ağır ağır bir sanat yapıtına dönüştürdüler. Orada yeni kuşaklar yetişti. Bugün bile Omega ruhunu yaşatan insanlar dolaşıyor Sussex'de.

“Radikal Olmaya Zorlanmış Bir Muhafazakâr”: Schönberg

Yüzyıl başı Viyanası’nda çeşitli sanat dalları açısından olduğu kadar farklı zanaat etkinlikleri açısından da bir kavşak niteliği taşıyan *Ver Sacrum* dergisinin, Secession’un açılışından bir yıl sonra, 1898’de çıkan ilk sayısı, Mayakovski ve *LEF*’çilerin ya da sonraları Dada yanlılarının tersine, yenilgiye köktenci bir çağrıda bulunmasının yanında “eskiye hayranlığını duyurmak”tan da geri durmamıştı. Yeni kuşağın ressamı arasında daha ilk ürünleriyle öne çıkan Klimt, Kokoschka, Schiele, Gerstl gibi fırtınalı gençler, olgun kuşağa, özellikle de Romako ve Makart’a olan borçlarını gizlemiyorlardı. Müzikte durum biraz daha çetrefil bir görünüm taşıyordu: Wagner sonrasında, Viyana atmosferinde iki isim egemendi: Uzlaşmış dünyanın sözcüsü Strauss ve köprü konumundaki sancılı Mahler. Ama ufukta, yeni bir çağın iki başlatıcısı gözük müştü bile: Stravinski ve Schönberg.

Tipki *Ver Sacrum*’un etrafında toplanan sanatçılar ve zanaatkarlar gibi, Stravinski ve Schönberg de gelenekten bütün bütüne kopma yoluna sapmayı yadsıyorlardı. Gene de bu seçimlerindeki ortaklık onların temel noktalarda birbirilerinden apayrı çizgilere yerleşmelerini engellemedi. En canalcı, bağlayıcı farklılığın üzerine Adorno gitmiştir; Strauss ile başlayan *Yeni Müziğin Felsefesi*, Stravinski ve Schönberg çözümlemeleriyle bütünlenir: Düşünür, Stravinski’nin ilkel toplulukların müzikal formlarını kendi diline eklemleyişini gerici bir tavır saymış, Schönberg’in gelenek birikimiyle ilişkisinin ise, tam tersine, çağının dilini kurma yolundaki bir anlayıştan kaynaklandığını ileri sürmüştür.

Gerçekten de Schönberg’in girişimi, modernist duruş’un tipik örneklerinden birini oluşturmuştur. Kimden ne öğrendiğini açıkça ortaya koymuştur besteci, dün’den kopma serüveninin ana hatlarını da. Armoni konusunda getirdiği yenilik, onun, öte yandan bu bağlamda da gelenek zincirinden kopmasına yol açmamıştır. Dodekafoni temellendirilmiş bir tekniktir herşeyden önce; ama, bir başka açıdan bakıldığında da egemen ifade düzenine karşı bir diklenme, bir

manifestodur. Bu bakımdan atonal devrimi, yazı sanatlarında sözelimi bir bilinçakışı tekniğinin, resim sanatında kübizmin, heykel sanatında mobil'lerin hizasına yerleştirmek, en azından modernizm çerçevesinde, yanlış olmaz.

Schönberg'i kuru, neredeyse matematiksel bir bakış öncüsü saymak hem onu kuşatan bağlamın özelliklerini, hem de bestecinin iç dünyasının zengin içeriğini hiçe saymak olur. Viyana'da, orta halli bir Yahudi ailesinin çocuğu olarak doğan bestecinin hayatı ekonomik açıdan hemen hep sorunlu geçmiş, döneminin siyasal çalkantılarından nasibini alırken tavır koymayı da ihmal etmediği görülmüştür. İç dünyasındaki en belirgin sarsıntı, ilk eşinin en yakın arkadaşlarından Richard Gerstl ile ilişki kurmasından doğmuştu. Alban Berg'in araya girmesiyle Schönbergler yeniden bir araya gelmiş ve besteci intiharın eşiğinden dönmüştü. Ama felaket bununla sınırlı kalmayacaktı: Dönemin en özgün ressamlarından biri olan Gerstl, sonucu serinkanlılıkla kabullenmeyerek 25 yaşında ölümü seçecek ve hayaleti Schönberg'i sonuna kadar izleyecekti.

İç ve dış dramların ördüğü labirentin ortasında, Schönberg'in elinde Ariadne'nin yumağı vardı gene de: Müziği. Bir yandan müziğini kabul edemeyen bir çağla yüzyüze durmak zorundaydı. Öte yandan da, "ne yaptığını tamıtamına anlamamakla birlikte, geleceği simgelediğine inanan" bir ustayla (Mahler), silik olmayan, tersine son derece gelişkin yaratıcı bir çizgi çeken iki dost-öğrencisi: Alban Berg ve Anton Webern. Bu kavga ve bu dayanışma (Berg'in erken gelen ölümüyle bir ölçüde kesintiye uğramakla birlikte), Schönberg'i Los Angeles sürgününde bile izlemiştir.

Pek çok ortak çalışma, ama üç ayrı, özgün kişilik: Schönberg-Berg-Webern üçlüsünü belki de böyle özetlemek gerekir. Benjamin, 1936 Şubatında, Berg'in ölümünden sonra Adorno'ya yazdığı bir mektubunda şu yargıyı bütün bütüne paylaştığını vurgular: "Yeryüzünün olumsuzluğunu, imgeleminin umutsuzluğuyla aşmıştı." Bu ilk elde paradoksal görünen tutarlılık üç besteci için de geçerli sayılabilecek sağlamlıkta bir içerik barındırmaktadır: Musa ve Harun, Wozzeck ve Lulu, bu üç mühür-yapıt, asrî zamanların müzikal kimliğini oluşturaçklardır.

Rene Leibowitz'in "müzikte bağlanma" temasını işleyen (ve "Varşova Felaketinden Kurtulan" başlıklı bir Schönberg bestesinin toplumsal içeriğinin olağanüstü bir çözümlemesini de içeren) *Sanatçı ve Bilinç* adlı kitabına yazdığı önsözde şunları yazar Sartre: "Bir *Brandenburg Konçertosu*'nu dinlediğimde XVIII. yüzyılı düşünmem hiç - ama herşey orada tıpkı bütün Rönesans'ın Mona Lisa'nın dudaklarında gülümsemesi gibi seslerin altındadır."

Bir gün, XX. yüzyılın çetrefil çehresini oluşturan hatların Schönberg okulunun müziğinde görülebileceğini öne sürmek için ille de falcı olunması gerekmez, diyorum.

1988

Çekirdek Bir Gerçeküstücü Nesneler Müzesi İçin İpuçları

Gerçeküstücü nesne bir ara-bölgede tanımlanması gereken türden bir yaratım sayılmalıdır: Yapılmıştır, ama yapıt değildir. Sonuç *bu* olduğu için değil: Buraya, bu noktaya varmak için yola çıkılmıştır. Bir bakıma Desnos'un uyku metinleri gibi: Sayıklamadan doğan yazı, otomatik yazı'nın da ötesinde, yaratıcı uğraşın en olmamış halini taşır. Sözkonusu ara-bölgenin yeri büyüktür gerçeküstücü serüvende: Breton ve Aragon'un anlatıları, Breton ve Soupault'nun ortak şiirleri, Roussel'in bütün yazdıkları, Artaud'nun kendisi bu köprüde durur, bir yakadan ötekine geçmeyi istememişlerdir. Queneau söz ile yazı arasında bir yer aramıştır; De Chirico dün ile yarın arasında bugün olmayan bir zaman dilimi; Dali mesafenin ta kendisini. Gerçeküstücü etkinlikte büyük pay tutan kolajlar, ready-made'ler, fotoğraf-resim karışımında arayış (Man Ray), resim-yazı içinde farklı arayışlar (Tanguy, Miro), topluluğun her bir üyesinin "mutlak tür"lere diklenişlerini yansıtır: Şiir, roman, film, resim, fotoğraf son-uç'lara kadar kurcalanmıştır.

Yapım süresi açısından olduğu ölçüde, bu süreye emdirilmiş süreç açısından da bakıldığında, gerçeküstücü nesne'nin en karakteristik örneklerini Marcel Duchamp vermiştir. Gene de, bitmek tükenmek nedir bilmeyen bir yapılaş öyküsüne dayanan *Le Grand Verre* dizisinden ya da sonul hali "La Mariée mise à nu par ses célibataires"den çok, Duchamp'ın daha spontane ürünlerine bakmak gerekir, gerçeküstücü nesneyi tanımlayan kırılğan felsefeyi tutabilmek için. Burada şiirsel an herşeye baskın çıkar: Rastlantının bağrından neredeyse en dokunulmamış haliyle kotarıp bir tasarım sınırına, gündelik yaşamın sıradanlığına giydirilmiştir. Yarattığı bütün efektlerle, Man Ray'ın *Armağan*'ı belki de katalogun ilk parçası olmaya hak kazanır.

Ama asıl parça, farklı parçalardan oluşsa bile, Hans Bellmer'de, Bebek'te biçimlenir. Hareketin merkezinde değil de kuytuda, derkenarda oluşmuş bu nesnel-yontularda poetik öge, telaffuz edilmemiş,

10m bir politik boyutla kaynaşır. Çağdaş dünyanın gövdeye fırlattığı bütün bakışlar Bebek'te, onun bütün hallerinde buluşmuştur. Trajik ve erotik olan, ölüm ve sonsuz haz gibi o bloklarda birleşip susar: Herşey, bir yandan civatalarından kopmakta, bir yandan da haddini arayarak cendereye alınmaktadır.

Gerçeküstücüler bize bizi kuşatan şey âlemine bakma biçimimizi hepten değiştirmeyi öğreten, radikal farklılıkta bir bakma/görme odağının yerini gösterdiler.

1987

Sanat ve Şiddet

Bir tek kendinde çoğalmıyor şiddet: Bir de aynalarda çoğalıyor. Habib ile Kabil'den bu yana âdemoğlunun tarihini kateden kanlı damarı besleyen etmenlerin sayısı artıyor artmasına, ama şiddetin çekirdeğimize durduğu, orada beslendiği gerçeğini değiştirmiyor bu: Dışımızda değil o, dışarıdan gelmiyor: İçimizde, içimizden geliyor. Asrî Zamanlar'ın onu değiştirdiğini söylemek güç: Tarih'e bakarsak. Onu arttırdığını, daha doğrusu yoğunlaştırdığını bize düşündürten hepsi hepsi aynaların sayıca artmış, bir de birbirilerine yansıyor, birbirilerini yansıtarak, şiddetin görünürlüğünü büyüteç merceklerinden seyretmemizi sağlamış olmaları.

Şüphesiz önemi, belirleyiciliği gözardı edilemeyecek bir fark bu. Şiddetin aynalardan çoğalması, onun iletişim katında alan kazanması anlamına geliyor: İnsanoğlu yalnızca üretmiyor şiddeti artık; onu olabildiğince güçlü biçimde duyurmak için de şiddetli bir süreç başlatıyor: Kapımızın altından atılan gazetelerin manşetleri ve dergilerin kapakları, düğmeyi çevirdiğimizde kulaklarımızı tırmalayan radyo dalgaları, ne kadar zapping yaparsak o kadar tersine maruz kaldığımız yığı taşıyıcısı görüntüler beş duyumuza ara vermeden tırmanıyorlar. Sokaklar, bulvarlar, meydanlar; şehirlerarası yollar, otobanlar, hava ve deniz trafiği şiddeti ulaştıran, bir yandan da depolayan bir damar sistemi oluşturuyor. Kolektif mekânlarda şiddetin sürgit sancısı duyuluyor. Evler, odalar bile onun fısıltılarıyla yüklü. Doğa, bir kaçış beldesi hiç olmadı: Afetleri, tuzakları, kuralsızlığı ile her an, her köşede patlak verebilecek gizilgücüyle bekliyor.

Şiddeti çağdan çağa, toplumdan topluma kabartarak nakleden belki de bu kısır döngü. Sonuçta, dışında öylesine yoğun ve aldedilmesi olanaksız bir halde ürüyor ve üzerine geliyor ki insanın, içeride, kafatasında büyüyen cinnet ve nabzında durduramadığı yükseliş dönüp onu yeniden ve yeniden doğuruyormuş, farkına varamıyor bile.

Bunun en ele gelir yanı yumuşamayış, kabulleniş mi taşır içinde, yoksa en uç noktaya kadar şiddet mi gerçek övülesi yanını tanımlar? Seven âşık öldürüyor, parçalıyor sevgilisini, hatta bu parçaları yiyor.

Aşkınin ölçsüzslüğüne şapka çıkarıyoruz: Mecnûn, son kertesinde mecnûn sayılabiliyor demek.

Şaka, Oyun: Şiddetin en kem ve gülünç ciddiyet biçimi sayıldığı bu bölgeleri de tırmanış katediyor: Dozu arttıkça artıyor şakanın, birlikte paylaşılan bir hafiflik olmaktan hepten çıkıp birinin ötekine alabildiğine yüklenmekten kaçınmadığı, neredeyse taşkınlığı hedef aldığı bir davranış bozukluğuna dönüşüyor. Oyun da öyle: Oynarken öldürüyor, dahası oynayanları izlerken öldürüyor, dahası oynayanları izlerken birbirilerini öldürenleri izliyoruz.

Kalıyor Sanat: İnsanın bir tek kendisine (yapım evresinde) şiddetle eğildiği, ama hiç değilse, yaparken, yaptıkça, dünyanın ve hayatın şiddetini paylaşmadığı uğraş. Gerçekten de böyle mi bu, peki?

Öteden beri şiddeti konu edinmiştir sanatçılar, edebiyat adamları. Goya'nın resimlerinde, Shakespeare'in oyunlarında, Montaigne'in denemelerinde ya da Zola'nın romanlarında ona rastlarız ya, hemen hep serimlenmiş, bir adım ötesinde de damgalanmıştır. Bir tek Sade'da rastlanır ondan övgüyle söz edilip estetize edildiğine, şunu unutmamak kaydıyla: Sade'in kahramanları yalnızca birbirilerini mutlu ve özgür kılan ortak bir şiddetten yanadırlar.

Durum, modernlerle birlikte değişmeye yüz tutmuştur. Başlarda, en azından etik düzlemde uzun uzadıya kopuşun gündeme geldiğini söylemek elde değildir ama, estetik düzlemde kıpırdanma başgösterir: Marinetti'nin savaşa övgüler düzdüğü şiirlerinde, Bataille'in anlatılarında, Bellmer'in resimlerinde, Bunuel'in sinemasında şiddetin estetize edilişine yer eden bir sapkı dozu okunur. II. Dünya Savaşı ve gecikerek öğrenilen sonuçları uzun bir süre için o yolu tıkayacaktır: Adorno'nun ünlü "Auschwitz'den sonra sanat yapılabilir mi?" sorusu gerçi çokanlamlıdır, ama bir ucu da gerçeğin çıplak yüzüne bağlanır: Toplama kampı fotoğrafları, filimleri, belgeler, insanın, daha açığı türün genel tanımını üzerinde derin şüpheler uyandırmıştır: Homo Sapiens'ten, Homo Ludens'ten dem vurmanın olanaksızlaştığı bir kavşaktır bu.

1945 sonrası hem Sanat ve Edebiyat bağlamında, hem de Felsefe ve Bilim çerçevesinde acil bir etik toparlanma çabası göze batar: Nazi

dünyasının çizmiş olduğu bu şiddetli tabloyu dile getirmeye bile çoğu kez yanaşmayan, seçenekler üzerinde yoğunlaşılın bir dönem yaşanır. Gelgelelim, şiddeti dışlayan bir yeryüzü projesi o dünyayı getirmeye yetmemiştir: Beş kıtada hızla başka yıldı reçeteleri kaleme alınmış, kan gölleri doldurulmuştur.

Bundan mı: Şiddetin son çeyrek yüzyıl içinde gitgide önü anılamaz olan bir tırmanışla Sanat'ın, sanatların, Edebiyat'ın konusu haline girmesi?

Bu eğilimde, eğilimin koyulaşmasında şaşılabilir bir yan da yok, sorgulanması ya da endişelenilmesi gereken bir yan da – ilk bakışta. Şiddetin görünmeyen yakasının vurgulanmasını görünmez yakasının ifşâ edilmesinin Sanat'ın amaç, işleyen ya da hedefleri arasında ne oranda bir pay tutması gerektiği üzerinde kafa yorulmalı. Bir an için Ortaçağın loş takvimine ve koşullarına dönerek bakmalıyız: Bosch'un yıldı allegorileriyle mi yüklenmeli Sanat, yoksa Brueghel'in oyuncu yanı ağır basan motifleriyle mi? Ya/Ya da mantığı peşinde değilim asla: Bu soruyla, ona verilebilecek olası yanıtlarla Sanat'ın hayatın şiddeti önündeki *ontolojik edâ*'sını kurcalamayı öneriyorum. Evcillik, pastoral uyum, toplumsal uzlaşma sözcülüğü yüklemek aklımdan geçmiyor Sanat'a: Onun şiddetle boğulmuş bir dünyaya bir tek ayna tutarcasına bakma saplantısına kapılmasından, o düşünceden ürperti duyuyorum – herşeye karşın, Stendhal'in "mutluluk vaadı" bir yerlerde mahfuz tutulmalı, kanısı dürtüklüyor beni. (Demek ki, gerçekten korkuyorum).

Şiddetin Sanat'ın konusu, biricik konusu olması asıl ürpertici gelişme değil gene de. Son dönem, bu açıdan bakıldığında, şiddetin açıktan açığa estetize edildiği, böylece, bir bakıma doğrulandığı bir anlayışı yüzeye vurdu. Cavani'nin filimleri, Croenenburg ya da Greenaway'inkiler, vasat sinemanın şiddeti haklı çıkarma çabasındaki Rambo'vari çizgisine estetik bir yüklem kattılar: Şiddetin gerçek kimliğini dile getirme çabasının arkasında, bu çabanın vardığı estetik sonuçtan haz alma, giderek ona alışma, onu isteme eğrisi beklemekte, beslenmekte değil mi?

Sigaya çekilen şiddetin şiddetli bir dil getirmiş olması bir panzehir arayışından mı kaynaklanıyordu? Bu soruyu sinemada olumla-

mak kolay değildir: Peckinpah *Köpekler*'de apaçık ki bunu hedeflemiş ve hedefi vurmuştu: Yumuşak, barışçı, şiddeti kullanmayı bilemeyen bir adam bile en uç taşkınlığa yönelebilirdi: Şiddetle yüzyüze gelip ona karşı başka bir silâh kullanamayınca. Sonraki filimlerinde ipin ucunu kaçırdı oldu bana kalırsa; "Vahşi Batı"nın dengeli ve ne dediğini bilen yulgısının yerini şiddet şehveti almıştı sanki. Croenberg ve Greenaway'de de büyük bir estetik kuşatıyor dehşeti. Daha da kötüsü: mıknaş görevi üstleniyor o karabasanlı dünya. (Kapılıyor ve ürperiyorum).

Şiddeti şiddetle göğüslemenin, özellikle çizirlerde, bir yeniden-şiddet-üretimi doğurup doğurmadığı da bu bağlamın canalcı bir sorusu.

Şiddet dilinin eleştirel bir tavır olarak çizirlerde yer ettiği hemen söylenebilir şüphesiz. Ne ki, bir zorunluluk değil bu. Steinberg'ü, onun amansız orta sınıf eleştirilerini, Amerika imparatorluğuna gönderdiği kamçılı dili düşünüyorum: Alabildiğine yumuşak çizgilerin, Klee'yi çağrıştıran ince bir renk ayarının, zaman zaman siyahın zalimliğiyle de desteklenen pastel dünyanın altında olabildiğince sert bir bakış yuvalanıyor. Babacan görüldüğünde bile delici Steinberg'ün gözü: Baktığı yerde kalın delikler açıyor.

Oysa Steadman böyle değil; hiç değilse, her zaman böyle değil. Hiçbir metafora başvurmuyorum: Kalemnin ucundan damlayan, hatta fışkıran siyah ya da kırmızı mürekkebi bile isteye kan lekeleri gibi kullanıyor. Ana sorunum da burada ya: Bir tek şişeye (konuya) daldırmıyor kalemini, onu bir de kâğıda (ürüne) batırıyor – kan çıkartasıya.

Önümde *Scar-Strangled Banger* duruyor. Sayfadan sayfaya geçiyorum. Bir başka Amerika seyahatnâmesi. Elbette şiddeti görüyor Steadman. Ona dimdik bakıyor, çıplak halindeyse. Dimdik bakıyor, maske takmışsa – kaldırıyor maskeyi, perdeleri aralıyor, örtüleri çekiyor gizlenen şiddetin üzerinden. Yedi'den yetmiş'e, çirkin Amerikalı ve hıncahıncı olduğu şiddet önümüzde açılıyor. (Yüzlere bakıyorum, yer yer müthiş koşutluklar çıkıyor Francis Bacon'un resimleriyle – mimleyip geçiyorum).

Nasıl bir dille? Yekpâre bir şiddet var Steadman'ın üslûbunda. Şiddeti konu edindikçe köpüren, şiddete kapılan, sık sık eleştirelilik

sınırını zorlayan bir kalem. Giderek bir katsayı yükleniyor şiddet, bulaşıyor, içimde harekete geçiyor.

Şiddete şiddetle karşılık aramak, bakan kişide de şiddet peydahlamıyor mu? Steadman'ın yapıtıyla sınırlı bir soru, bir kaygı değil bu: Reiser'de de, bütün toplumsal tabuların, asgarî müştereklerin top atışına tutulduğunu görürüz. Aile, ebeveynler, okul, hekimler, vatan-millet grotesk'in sınırlarından taşan bir yergi üslûbuyla yüzleşirler. Kendi ölümünü de aynı şiddetle konu edinen Reiser "insaf" kavramına şans tanımayan dünyasıyla içimizdeki fitili ateşe verir.

Sanat, yüzyıldan yüzyıla tanığı, savcısı, yargısı olduğu şiddetin artık faili de olmayı seçmiş gibidir.

Son çare 'çivi çiviye söker' olduğu için mi?

1993

Türkiye’de “Avant-Garde”

Türkiye’de “avant-garde” yoktur. “Türkiye’de Avant-Garde” başlıklı bir denemeye böyle bir önermeyle başlamak biraz can sıkıcı tabii. Temel bir gerekçemiz olmadan, yola koyulamazdık bu cümleyle.

Herşeyden önce, kavramın üzerinde kısaca konaklamak gerekiyor. Bir yazısında, sanat ve edebiyat alanında, askerî bir terim olan “öncü”lüğün kullanılmasına karşı çıkar Ferit Edgü; Baudelaire’i izleyerek. Öznellik düzleminde kalındığında, haklı yanları olduğu söylenebilir Edgü’nün; ne var ki, terimler böyledir: Bir kez dolaşıma girdiler mi, iyiden iyiye terkedilmekdikçe etkili olurlar.

“Avant-garde” kavramını, “yenilikçi” akımlardan, onlara yataklık eden değişim ve dönüşüm isteğinden soyutlayamayız. Geçen yüzyılın sonundan başlayarak, sanat-edebiyat dünyasının tılsımlı kelimelerinden biri olmuştur “avant-garde”: Öncülük eden, önü çeken ya da önü çekme savıyla ortaya çıkan her sanatçı ya da sanatçı topluluğu bu etikete özenmiş, ondan çekinmiş ya da uzak durmuştur.

Resim sanatında Kandinsky, Yves Klein, Marcel Duchamp farklı nedenlerle “avant-garde” sayılmışlardır. Edebiyatta Joyce, Proust, Kafka öncülük etmişlerdir şüphesiz, ama ne ölçüde “avant-garde” sayılabilirler, açık değildir. Müzikte de öyle: Schönberg ya da Stockhausen hem ön’dedirler, hem de gelenekle ilişkileri bu özelliklerini soru konusu kılar.

“Avant-garde,” herşeyden önce bir *bölge*’dir aslında: Orada arayış, kurcalama, deneme, uç noktalara yolculuk esastır. Durup oturmuş, yolunu bulmuş, iyi-kötü klâsikleşme süreci başlamış bir yaratım alanında ona yer yoktur.

Böyle bakıldığında, “avant-garde” in bir anlamda *kopma*’yla doğrudan ilgili olduğunu söylemek güç değildir: Gelenekten, birikimden, kısacası kültürel depodan *ötede*, “yenilikçi” sayılmazdan önceki *yepyeni-olma-hali*, diye de tanımlanabilir demek ki.

“Avant-garde” in bir temel özelliği daha var: Sınır tanımayan, bütün bütüne kozmopolit bir bölge oluşturuyor. Bunun önemi şurada: “Avant-garde” ı dünyanın sanat merkezleri belirliyor, onun için de yerel “avant-garde” diye birşey olmuyor.

Bu ön yoklamaları veri olarak kabul eder etmez, “Türkiye’de avant-garde yoktur” düşüncesi açıklık kazanacaktır. Yahya Kemal’i düşünelim bir an; bu önemi tartışılmaz şairin Türk edebiyatının ana kavşaklarından birinde durduğunu, modern Türk şiirine pek çok açıdan öncülük ettiğini yadsımak elde değildir. Oysa, Yahya Kemal’de “avant-garde” bir yan bulamayız: Kendisinden çeyrek yüzyıl önce ağırlığını koymuş bazı öncü şairlerden etkilenmiş, buna karşılık çağdaşlarını pek farketmeye yanaşmamıştır. Nâzım Hikmet için de durum aynı: Fütüristler bir dönem “avant-garde”ı temsil etmişlerdir tabii, ama bu bağlamda Nâzım yalnızca bir iz sürücüydü.

Plastik sanatlar çerçevesinde “avant-garde” ağırlığını daha fazla duyurmuştur. Bunda, yüzyıl başından itibaren, önu çeken sanatçıların ve sanat akımlarının, yaratım düzleminde yer yer köktenci paradigma değişiklikleri oluşturmuş olmaları asıl etkindir. Bugün dönüp bakıldığında “soyut,” “minimalist” türü kavramlar kadar “Kübizm,” “Neo-Eksprezyonizm” türü sınıflandırmaların da *origine* değerlerinden ve oradaki anlam yüklerinden bir hayli uzaklaştıkları görülür.

Bizim ressamımız, yontucumuz “avant-garde”la ilgilenirken, ister istemez onu *temsil etme* konumuna düşmüş, bizzat “avant-garde” olmamıştır. Hemen uyardırmam gerek: Burada etkilenmekten, belli bir akımdan ya da sanatçıdan beslenmekten söz etmiyorum. Etki ya da beslenme, belli bir noktaya kadar yararlı, hatta zorunludur. Sanatçı kendi yatağına aktığı andan başlayarak aldıklarını eritir. Oysa “temsil,” değişik bir konumdur: Kendine dönme sınırı öylesine daralmıştır ki, içine girilen alanda durmadan tekrarlamaktan, en iyi olasılıkla da çeşitlemekten başka bir çözüm kalmaz.

Neden böyle bu? “Avant-garde,” tanımı ve anlamı gereği *uçta*, hatta bir adım ötesinde varolma koşullarını bulur. Uca ve ötesine gidebilmek için, o bölgenin hemen berisinden yola çıkacak bir ortamda yüzmek, ortamın sorunlarını ve genel durumunu avucunun içi gibi bilmek, tabii bütün bunlara ek olarak yaratıcı dokulara sahip olmak gerekir.

Özel koşulların, alabildiğine özel koşulların ürünü olmadıkça, Türk yazarının ya da sanatçısının “avant-garde”lık tanımıyla çakışması, *şimdilik*, olanaksızdır.

Soyut Sanat: Bir Büyük Parantez

Günümüzün önde gelen felsefe sözlüklerinden biri, *soyut sanat*'ı şöyle tanımlıyor:

“Bir başına kendini temsil eden sanat yapıtı dışında hiçbir dış gerçekliği temsil etmeyen, başka objelere ve konulara gereksinme duy-maksızın estetik duygular uyandırmayı hedef tutan teknik.”

Dış dünyanın varlığına, birebir tasarım düzeyinde başvurmadan, neyi *seçmişti* soyut sanat anlayışı? Çizgi, renk, düzlem ve eylem konu edinilmişti orada: Demek ki, bir teknik olmanın da ötesinde, tekniğin sorgulanmasıydı önümüzdeki.

Aslına bakılacak olursa, soyut (abstrait) değilse bile soyutlama (abstraction), mağara duvarlarından XIX. yüzyılın ikinci yarısına uzanan geniş zaman diliminde, bütün sanat dallarının, giderek her sanatçının serüveninde püf noktasını oluşturmuştu. Soyutlama, çünkü, sanatsal edimin merkezindeydi: Yansıtmacı anlayışın en arı örneklerinde bile. Dış dünyanın sanat dünyasına birebir transferi amaç bilindiğinde de soyutlama işlemi kaçınılmazdı.

Gelgelelim, soyut'un devreye girişini hızlandıran etken, bir başka tekniğin doğuşuna bağlı oldu, kökte: Daguerrotype ile başlayan devrim, ressamın herşeyi gözden geçirmesine yol açtı: İşini, yöntemini, araçlarını – hatta varlığını. Tıpatıp bir dünya, artık onun elini ayağını çekmesi gereken bir bölgeydi haritada.

Kandinski'den Klee'ye, Mondrian'dan Dubuffet'ye giden yolda sanatçının yalnızca pratik düzlemde değil, teorik düzlemde de dev kazılara giriştiğini biliyoruz bugün: Teknik ve dil bir boyuttadeşildi-yse, amaç ve hedef bir başka boyutta sancı konusu edildi: Soyut sanat, gerçekte, plastik sanatların yepyeni gramer kuralları oluşturmak adına klâsik kuralları gözden geçirdikleri büyük ve vazgeçilmez bir parantez açmıştır.

Fernand Léger, 1931'de yayımladığı “Soyut Sanat Üzerine” başlıklı bir denemesinde şunları dile getiriyordu:

“Çeşitli yönlenmelerin yer aldığı şu son 25 yıl içindeki en ilginç, en önemli atılım soyut sanattır. Kesinkes deneysel bir merak değildir bu; bu, kendi içinde değeri olan bir sanattır, bir istemin karşılığı olarak va-

rolmuştur, çünkü çok sayıda koleksiyoncuyu tutkuyla kendine bağlamıştır. Bu da, sözkonusu eğilimin hayatta yeri olduğunu kanıtlar. Belki de gelecek bu sanatı 'yapay cennetler'in hizasına yerleştirecektir; ben böyle düşünmüyorum ama. Bu yön ermişleri, kahramanları ve çılgınları yaratan bir yetkinlik ve özgünlük saltıklığının arandığı yöndür. Yalnızca birkaç yaratıcının ve hayranın ayakta kalmayı başarabileceği bir uç durumdur. Formülünün tehlikesi bizzat yükselişinde aranabilir. Modern hayat, hem hızlı ve patırtılı, hem dinamik ve kontrastlı edâsıyla, kudurmuş biçimde yükleniyor, bu kaostan soğukkanlılıkla çıkan, kırılğan ve ışıklı yapıya. Dokunmayın ona, olan oldu bile; olan olmalıydı; kalacak da."

Soyut sanat, modern çağın en doğurgan kesitini oluşturdu. Temel öğelerin röntgenini çıkarırken, açılım yerlerini aydınlattı, olası gelecek projelerine yol açtı. Parantez, henüz kapanmadı.

Türkiye'ye, pek çok başka anlayış gibi, kuyrukluydınız misâli girdi. Üzerinde ne kadar düşünülmüş olduğuna dair işaret yoktur elimizde. Doğru dürüst bir katalogu yapılmamıştır. Türkiye'de, sanat ortamının üzücü gerçeği, en yakınımızdaki zaman dilimlerine ait bir yorum getirmek için bile, arkeolojik kazı yapma gerekliliğiyle yüz yüze oluşumuzdur.

Bizler, burada, "Soyut Sanat'ı bir "öcü" olarak konuk ettik. Herbert Read, "Soyuttan korkmamak gerek" diyordu ya, korku ne kelime, anlaşılan iliklerimize dek ürperdik ondan: Belki bundan, elimizde ne kaldığını bile doğru dürüst bilemiyoruz bugün.

İzlenim

Dinlenmiş bir resim denilebilir mi Burhan Uygur'unkine? Kolay, hızlıca varılmış bir yargı olmasından korkuyorum. Daha ilk bakışta görülüyor kasırgalar atlattığı. Bir sarının, yelpaze bir kahverenginin, ya da, pek sık olmasa da bu, kalp bir siyahın arkasına gizleniyor. Oysa bir perde var, aralık bıraktığı: Oradan, o dünyaya verilen geldikten, biliyor ki gözüktüyor derisini terketmeyen yara. Nehir Kıyısındaki Şarkı. Durmadan bakıyorum: Dostoyevski boyayan Goya, olmadı hiçbir gönderme yapmadan: Gri ile somut kırmızının yasaları. Yakıngözübulamacı. Seyiriyor belli ki. İşte kalkmış, başka bir düzleme ucundan başlayarak katılıyor. Sürdürmemeli. Sürdürmeyecek de. Yağmur sonrası yaprak ıslaklığı, iğne yazısı, göçmen yüz: Öteki İmlemini arayan, ama silinir gibi olmadıkça bu ereğe varamayan. Burhan Uygur bir "çekip gitme anı"nı buluyor orada. Üzerine eğiliyor darbeler boyu. Göz, köşeye çekiliyor. Doğanın bozguna uğrayan kımlığı ile bir tutuyorum o "yer"i.

Dinlenmiş bir resim Burhan Uygur'un ki. Yatak değiştiriyor gene de. Bir bakıyorum, az önce durduğu yerde değil. Uçurumu kıynıyor, kuşbakışı. Bir duygu çoğalıyor önümde: Sanki bir süzülme, bir kırıklık belirtisi bu; kişinin arındığı bölgeyi bırakıp tekinsiz coğrafyaya attığı geridönüşsüz adım. O kısa devinimle, bir ayrışma noktasının bağrına inecek aniden. Nedir, öyle ya, irisinin gövdesini parçaladığı sayısız zaman diliminde bize yaban kalan? Bir soluk, belki. Belki de kapatan, bütünleyen bir nesne o perde. Böyle işte, Burhan Uygur resmi: Kuşkunun kolundan tuttuğu, sanrıya ara vermeden süren yabanıl yüz paftacılığı – Bir görüşüm.

Erol Akyavaş'ın Labirent Yazısı

Erol Akyavaş'ın resmi, bütün önemli ressamalarda karşılaşılan türden bir geometrik takıntı düzeninin tutsağı. Bir dönemde bu, bilinen formların (üçgen, kare, küp) birarada, yanyana, zaman zaman da içiçe, hacımsal denklikler arayışı çerçevesinde ortaya çıktı. Düzyayak zeminle çelişen boyutluluklarında küre ya da kare, tartıldılar. Zâhiri/Bâtini ayrımı daha o noktada açığa çıkmıştı Akyavaş'ta: Kübün üçgen gölgesi sözgelimi, gövde ile gölgenin bitişik ayrılıklarını, bir bakıma Klee'nin Bauhaus derslerinde ikidebir üstüne gittiği, hem sıcaklık hem de ağırlık olarak renklerin ve formların tartımını konusunu çeşitlemiyor muydu?

Tabii bununla yetinmedi Akyavaş; farklı geometrik formların belli bir şematik düzene yerleştirildiği zemini "fausse écriture" ile döşedi: Leonardo'nun "Defterler'ine, daha doğrusu nesnenin de formların da plastik yakıncılığına varmadan önce fiziksel oluşuna bakma gerekliliğine dolaysız bir gönderme. Oysa Leonardo (ya da Klee) gerçekten de arıyordu: Akyavaş'ın ise bir öte-dil (meta-language) kullandığı, arayışın yalnızca resmini kurduğu söylenebilirdi: Arayışın kendisiyle fizik bir ilişkiden çok metafizik bir ilişki kurduğu da: Küp, belki de baştan beri, Akyavaş'ın bile adını koyamadığı bir andan beri Kâbe'nin ta kendisiydi.

Neden sonra duvarlar, surlar sardı tabloları. Yanyana, üstüste tuğlalar sarmal düzende, ressamın belleğinde kanserli hücreler gibi yayıldılar. Bazı resimlerde, kapanık, tümel, sımsıkıydı surlar: Yetkin bir sed halinde, neyi kuşatıyorlarsa ona soluk aldırmaksızın, tek bir ışık huzmesini sızdırmadan, öylece, dimdik, yerlerini aldılar: Bir korunma güdüsünün işaretleri miydi bu, Akyavaş'ta? Yoksa, çerçeveyle sınırlanan resmin ürkütücü varoluş mekânını ikinci bir çerçeveyle yeniden çerçeveleme kaygısı mı?

Ne olursa olsun, Akyavaş'ın duvarları iki ayrı dünyayı ayırmayı ve ayrılıklarını göstermeyi üstlenmiştiler: Onlardaki tedirgin edici sembolik yükün, bir noktadan sonra ressamın uğraşını da, duruşunu da barındırdığına varabilirdik.

Akyavaş surları parçaladı oysa: Ayrışmış, tuhaf bileşkenlerine ayrılmış tümel duvarı, bu haliyle, bana kalırsa resminin içinde *Zaman* olarak kullandı ressam. Geçip gitmiş zamanı, Tarih'i bütünlüğünde kavrayıp yeniden inşa etmek elde değildi: Onu Proust gibi belleğin kıvrımlarından parçalar halinde söküp çıkardıktan sonra dolgularla bir anlamda restore etmektense, *Morel'in Bulgusu*'nun Adolfo Bioy Casares'i gibi, sanki içlerinde kalakalmış geçmiş görüntülerin kırıntılarını tutarak, boşluklarıyla birlikte yüzeye döküyordu Akyavaş: *Zaman*'ın loş dehlizlerinden sürdüğü imgelerdi, paramparça bir duvarın orasında burasında okuduğumuz: Onları orada kazılı tutansa, düş ile gerçekliğin artık çözölemeyecek bir alaşım kuran ortak gövdeleri idi.

Aslında, labirent bu aşamada devreye girdi. 1982'nin eski ve dost kenti çağrışımlarına, Romantiklerin yıkımlarına ve terkedilmiş örenlerin metruk yüceliğine duydukları marazi bağlılığın modern bir versiyonu olarak bakmak, bütün bütüne yanlış mı olur? Akyavaş'ın mimari istif bilgisinden destek almakla birlikte, önce imgeleminde, sonra da resimsel mekân üzerinde yeniden oluşturduğu düzenlemelerde, bu satırların yazarını o resimlere mıknaş gibi çeken bir "ortaçağ yalnızlığı" okunuyordu: Yüksek gece renklerinin içinde tuğladan duvara, duvardan sura dönen ritmik kıvrımları bir *dans* olarak değerlendirmek metafor sayılmamalı: Akyavaş'ın resminde güçlü bir hareket duygusunu farketmemek elde değildir.

Ama dansa, kıvrımlardaki kıvranmaya yeniden dönmek gerekir: Doğrudan bir ilgisi olmasa da, yer yer Semâ çarkını akla getiren bir döngü ritminin içinden hareketleri düzenlemiştir ressam: Hem farklı formların, hem de tabloya dağıttığı farklı sıcaklık bölgelerinin merkezinden kenarlarına, gene sarmal düzende bir yay temposu oturtur.

Utkunun Görkemi adlı trajik çağılı resimde, hareketin senfoni akışlarına ayak uydurduğu gözleniyor: İççe geçen değirmi duvarlar, bir yandan burç ve çıkıntılarla beslenerek, tam anlamıyla bir *girdap mantığı* yükler labirente. Tablonun sol-alt bölümünü oluşturan, yerçekiminden kurtulmuşçasına boşlukta yüzmeye başlayan (ki bu başlangıcın devamını *Düşün Düşüşü* izleğine dayanan birden fazla

resminde görebiliyoruz: Sonsuz boşlukta ağır dans motifleri bir kez daha-) duvar ve duvar parçalarının yansıttığı figürler, bir anlamda maddenin hıfz ettiği imgeleri kronik bir ayna gibi bakan göze çarpar.

Bu Tatar Çölü bekleyişi; bu herkes çekip gittikten ve Zaman herşeyi unutuluşla yüzleştirdikten sonra orada çakılıp kalan sesler (nal, yere düşen kalkanlar, tokuşan zırhlar ve kimbilir: Bir okun ısıltığı) ve tamamlanamamış jestler bir kez daha fizik dünyayla fizik-ötesinin arasında kalan derin coğrafyaya yüklenir: Kubrick'in önce *A Space Odyssey*'de, sonra da *The Shining*'de çeperini zorladığı evrenin öteki yakası'nı düpedüz bir hurafe toplamı olarak değerlendirmemek gerekir: Kuantum fizikçilerinin ağır inanç nöbetlerine daha önce de değinmiştim: Mutlak'ın korkutucu sınırlarına devriâ-lem.

Bir yıl sonra, 1983, *Düşüş*'le bütün bu zincirleme gelişimi yeniden yoklar Erol Akyavaş: Labirent oluşumunun, iyiden iyiye çıplaklaşmadan önceki bullûr halidir bu. Paolo Santarcangeli, *Labirentler Kitabı - Bir Efsanenin ve Bir Simgenin Tarihi* (1967) başlıklı araştırmasında, ressamın Aya İrini'de sergilediği (1989) pleksiglas üçlü için yazdığı küçümen "Fihi Ma Fih - What is in it, in it" notunda ışıkla tersi yüze de düşürdüğü labirent mühürlerin ortak simgeselliğini vurgulayışını doğrulayan bir karşılaştırmaya giderek, bütün yeryüzü kültürlerinde belirleyici rol oynayan bu büyük simgeyi didikler: "Dostu Enkidu'nun ölümü üzerine Gilgames'in ölüm ülkesine yaptığı yolculuk alışıl gelmiş her öğeyi içinde taşır," der Santarcangeli: "Asur-Babil geleneğine göre, ölen adam gölgeler krallığındaki bir kente gider. Bu, Kigallu kenti, dönüşü-olmayan-diyar'dır. Görünüş itibarıyla Kigallu, kale ve surlarla kuşatılı bir kettir. Hiçbir ölümlü tanımaz buraların yasalarını; tanrılar bile. Yedi kapının arkasından varılan, asla ışığı görmeyen ve ölümlerin toz yiyerek beslendiği merkeze güçlü İhtar bile her kapıda yavaş yavaş soyunup sonunda çırlı çıplak kalarak varabilir." Gilgames destanı, labirentin gerçek merkezine yolculuğun bir ilk durağının ardından gelen okyanusun en derin ve karanlık yerine erteler ölümsüzlük otunu.

Yeryüzü kültürleri labirenti bir yolculuk motifiyle çağıştırmıştır. Doğumdan ölüme, hayatın içinde bir oraya bir buraya ölümsüzlüğün arandığı bu yolculuğun kahramanı labirenti yoklamalar, yanılgılar,

doğrular içinde yüzerek katederken bir merkeze ulaşmayı amaç bilir önceleri; epey sonra amacının labirentin merkezine ulaşmaktan çok bu arayış sürecinin kendisi olduğunu, daha açığı: Hedefin labirentin sunduğu sonsuz sayıdaki güzergâhtan en doğrusunu bulmak değil de labirentin kendisi olduğunu öğrenir: O anda zaten yolun sonuna varılmıştır.

Akyavaş, *Düşüş*'le ve sur-kent motifini öne çıkarttığı öteki resimleriyle bir labirent-şehir imgesinin içinden makrokozmetik bir konumu zorlar: Schopenhauer'un sözleriyle "tasarımım olarak dünya." Bir adım beride, ressamın ama bilerek ama bilmeyerek, Batı'nın yüzyıllar boyu hesaplaştığı bir efsaneye bulaştığı gerçeği de var: Dedalus'un ünlü labirentini de, Girit'in bu bağlamdaki canı alıcı önemini de yakın döneme kadar kavrayamamıştı Avrupalı: Önce Troya'yı Girit'te sanıyordu, bu yanlışta kentten güçlü surlarını aşarak merkezine ulaşmanın ne denli zor olduğunu bilmesinin payı da az değildi. Ortaçağda Kudüs'e maledilen labirent-şehir niteliğine gelince: Tarihçiler bu imgenin kutsal yolculuğun maddi ve manevi zorluğundan doğduğu konusunda görüş birliği içindeler.

Akyavaş'ın resminde önce sur-kentlerin, ardından da labirentin egemen geometrik form olarak belirişini, efsanenin bütün boyutlarına bağlamak eldedir. Gene de bizi burada labirent simgesinin kültürel kodlaması çerçevesinde uzun uzadıya oyalanmaktan alıkoyan temel unsur ortada: Bir ressamın, bir resmin peşisıra yol alıyoruz, onun için de, labirentin Akyavaş' da bulunduğu plastik karşılığı burada kendi labirentimiz saymamız, tek çıkar yol.

Santarcangeli, "her labirent, iki ya da üç boyutlu mekâna kazılmış gizli bir yazı ya da sayıdır," diyor. Erol Akyavaş'ta 'fausse écriture'den *Miraçname*'nin "O"suna uzanan çizgide, bir eleman olarak yazı'nın vazgeçilmez yeri olduğu gözlemlenir. Öteki dil, tabii; ama, leke de. Bir adım daha: Soldan sağa, sağdan sola, yukarıdan aşağıya: Hareket de. Dönüp gelinecek bir nokta: İz ve İşaret, elbette.

Bu kavşakta, zaten yazı olan labirenti Akyavaş'ın ayrıca yazı olarak kullandığını ileri sürmek, yorumu yokuşa sürmek mi olur? Oysa direneceğim: 1988'in Hallac dizisinde, labirenti düpedüz "alıntı" gibi kullanıyor ressam – Gérard Genette'in "paratexte" kavramına

yüklediği boyutları düşünüyorum: Sözgelisi, bir kitabın başlığı, arka kapak yazısı ne ölçüde *metin dışı*'ndaysa, o ölçüde. Ama o örnekler bir yana, Akyavaş'ın labirenti kendiliğinden değil, bir başka formun içinde gizleniyor: Duvarları ve surları oluşturan tuğlalarla, suyu oluşturan dalgalarla, dalgaları oluşturan parmakizleriyle, merdiven basamaklarıyla, yılanı figürlerle ya da harflerin yılanı kıvrımlarıyla durmadan kendi içine çöreklenen bir labirente gidiyor ressam.

Bu çözümleme denemesinin başında kurduğum "geometrik ta-kıntı düzeni" denklemine dönmekte yarar var: Akyavaş'ın, 1985'in Gazzali dizisiyle de, 1986'dan başlayarak Hallac-ı Mansur dizisiyle de *tipik* formları labirentleştirdiği ortada: Küreler ve içiçe küreler, *Miraçname*'nin üçgenleri, noktalı düzenekler farklı labirent ka-lıpları oluşturur. "Alıntı" olarak konumladığımız labirentler bile Mansur'un yüzünü yansıttıkları varsayımıyla (Mukatta'at'ın XXIII. parçasından da hız alarak), bir simgesel dönüşüm penceresinden gö-rülebilirler.

İşaretler bilimi bize "köpek" sözcüğünün havlamadığını yıllar önce göstermiştir. Ne var ki, üzerlerinde "Hastane" ya da "Karakol" yazılı levhaların bizde uyandırdığı anlamsal/duyusal kıpırdanışlar-dan da söz etti semiyotik bakış. Erol Akyavaş'ın resminde çekirdek-imge işlevi gören labirentin, kılıktan kılığa girdiği arayış serüvenin-de, hem plastik değer olarak, hem de simge yüküyle izleyeni de ben-zer bir yolculuğa çektiği apaçıktır. Aramayı, yolalmayı sürdürsün sürdürmesin, herkesin kendi labirentinde yaşadığı, kendi labirentine tutsak oluşunu kırma ya da ona katlanma durumunda kaldığı sarsıl-maz bir doğru mudur?

Akyavaş'ın resmi bu ve benzeri sorulardan oluşan bir labirenti de önümüze taşıyor.

Gülyüz'ün Resminde Bir Dönemeç

Retrospektif sergisinden yaklaşık iki yıl sonra, Mehmet Gülyüz'ün atölyeye güçbelâ sığan, böylesi bir duyguyu yalnızca boyutlarıyla değil, taşıdıkları ağır sancıyla da bulaştıran yeni resimleriyle yüzyüze geldiğimde, bir tür ürpertiyle, ressamın ilk kez bunca kararlı biçimde İnsan'ı terkettiğini düşündüm.

Canalıcı bir önemi mi vardı bu ayrılışın? İnsan'ın, Gülyüz'ün resminde baştan beri odak noktasında yer aldığını anımsamak güç olmasa gerek: Toplumsal duruşuyla kimi zaman *Red'*in kaynağı, kimi zaman da konusu olmuştu belki; ne olursa olsun, yerini hepten bomboş bırakıp gidebileceği izlenimi yaratmamıştı hiçbir dönemde: Öyle ki, Gülyüz'ün hayvanlarının, tıpkı Lautréamont ya da Kafka'da rastladığımız türden bir hayvansallaşmaya paralel biçimde, *aslında* insanın 'öteki hal'lerini taşıdığı kolaylıkla söylenebilirdi.

Bu resimler, şüphesiz ondan, ilk karşılaşmada koyu bir ıssızlığı çağırıyorlar. Pek az ressam, uzun ya da kısa bir zaman dilimi için resminden ayırdığı bir ana ögeyi, *böylece* resmine içleştirmeyi başarabilmiştir: Borges'in "Kuran'ın Arap uygarlığının bir ürünü olduğunun en iyi kanıtı, onda develerden hiç söz edilmemiş olmasıdır," yorumunu Mehmet Gülyüz'ün yeni resimlerine uygulayabiliriz sanıyorum: Burada, şimdi İnsan'ın (Figür'ün değil) *yokluğu*, ani bir ünlem olarak sarıyor bizi. Paradoks sayılacağını bile bile ekliyorum: Sözkonusu ıssızlık, sanat adamında sürengenliğini koruyan Robinson'luk sendromunun göstergesi olmasının ötesinde, başlıbaşına bir plastik değer de oluşturuyor.

Yokluğun ardından çıkageliyor varlık: Bu dev tablolar bir doğa freskosunun, bileşken kaplar yasasındaki gibi, içiçe dökülmesiyle *tek* bir resim *de* kuruyorlar bir yandan. İnsan'ın yokluğunu bu denli hissettirmesinin, gerçekte izlerini çekilirken bırakmış olmasından kaynaklandığını anlamakta gecikmiyoruz: Apaçık bir ekolojik bildiri getirdiğini söylemeye çalışmıyorum Gülyüz'ün: Kurduğu atmosferde belli belirsiz barut kokusu duyuluyor, diyorum. (Yoksa, bir koku ressamı mı MG?)

Organize edilmemiş, süslenmemiş, sert bir doğa okumasıyla karşıyayız. Gülyüz, nicedir "su" temasıyla yüzleşirken, bu türden bir

girişimin ipuçlarını vermişti. Göl resimleri içe kapanık, melankolik, büsbütün ölümcül olmasa bile yavaşlatılmış bir nabız getirir. Deniz ressamı ise çoğu kez hırçın, yaşama debisi yüksek bir üslûpla eğilir su yüzüne. Onun için de, göl ressamı gibi yüzü yüzey, bir yarım-ayna kılmaz; tam tersine, içkin bir fırtınayı yansıtan tümel bir aynadır önümüzdeki yüzeyin soğurucu derinliği. Güler yüz'ün formu iyiden iyiye geri planda, olabildiğince silik tutup rengin egemenliğini vurgulamayı seçtiği bu resimlerde, Turner'la boy ölçüşen bir huzursuzluk ölçüsü seziliyor. (Yoksa, düpedüz ve salt bir renk ressamı mı MG?)

Ama burada bitmiyor onun alışımının özellikleri: Baştan beri resminin karakteristik yanlarından birini temsil eden *hareket*, doğaya bakışında da aynı rolü üstleniyor. Doğadaki kendiliğinden başıbozukluğun seyrini tutuyor: Dinlenmeyen, onun için de dinlendirmeyen, avutma çabası taşımayan bir göz onunkisi. (Bir hareket ressamı mı, yoksa, MG?)

Hareket kavramı, tabloların bütününde yarattığı akış içinde, çoğu kez bölünerek yumuşadığı üst/alt istifler aracılığıyla gökyüzüne ait (bu kez de, öldüğü için mi, çekip gittiği için mi bilinmez, Tanrı'nın ardından bıraktığı) ıssızlığı da delerek, Güler yüz'ün resmine *sesli* olma ayrıcalığı yüklüyor. 1985'ten bu yana iyiden iyiye kalınlaşan lekeleriyle oluşturduğu şiddetin bir sonucu bu. (Bir ses ressamı mı?)

Herşey biraraya geldiğinde, derinden yüzeye çekirdeğindeki karamsarlığı turmandıran, Avrupa resminin bazı klâsik uçbeylerinde rastladığımız bilgece umutsuzluğu çağrıştıran bir panoramayı tanımlıyor Mehmet Güler yüz: (Yoksa: Hiçbir duyunun har vurulmadığı, harman edildiği bir katastrof ressamı mı bekliyor, tabloların arkasında?)

Türk resminde doğa, Neşet Günel'in hoyrat bozkırla hesaplaşmasını ve Adnan Varınca'nın kimi gözüpek tablolarını saymayacak olursak, neredeyse sorunsuz bir geçmiş edinmiştir. Mehmet Güler yüz, hedonist bütün kaygılardan arınmış bir mercekten, çoktan aşıldığı düşünülen bir çerçevenin hiçbir zaman aşamayacağını gösteriyor yeni resimleriyle.

Yoksa, hepsi hepsi, ustalığının keyfini mi çıkarıyor?

Karşı-Şahıslardan Cazzz Konseri *Yavuz Tanyeli*

Yavuz Tanyeli'nin resminde, baştan beri, koyu bir caz dolaşıyor. Akademik izlerin henüz tam silinmediği ilk resimlerinde bu koyuluğun etkisi görülüyor: Işığın sakınıldığı, kendisini gizli ve gizil tuttuğu bu dönemde karanlığın ressamın imgeleminde hazırlandığını, daha özgür olacağı bir vakit için onubiriktirdiğini seziyoruz.

Yıldan yıla geçtikçe, o da kendine geçitler açma, ışığın körelttiği bölgelere sızma ve orada yer etme stratejisini sürdürüyor. Açık, apaçık ki bir iç karanlıktan, ressamın zihninde neredeyse süreklilik kazanan bir güneş tutulmasından söz ediyoruz burada. Yoksa, Tanyeli'nin paleti, tutkuyla bağlı olduğu siyah'la ve siyahın katsayılarıyla hepten sınırlı değil şüphesiz. Tam tersine, siyahı belirginleştiren, onu vurgulayan, ressamın gökkuşağı seyahatleri.

Doğa'yla ve İnsan'la ilişkisinde de o caz tadı dolaşıyor. Kekre, muhalif bakış. Dramatik, ama sıcak prizma. Herşeyi bir başka haline dönüştürmeye davranıyor Yavuz Tanyeli: Peyzajı daha kurarken hazırlıyor sözgelimi. İnsanlar, gövdeler, yüzler, fırça tuvalde ilerlerken fetiş, totem oluyorlar; kafalar sopa ya da lâl; gövdeler, yüz.

Retrospektif sergisi, ressamın ana izleklerini, içine sokulmaktan kaçınmadığı dipsiz ve geridönüşsüzlük rizikosunu taşıyan yan koridorlarını, birbirilerine pervasızca geçen, çoğalan, artan takınaklarını önümüze getirdi. Kara kafalar, kapkara yüzler, bütün bir siyasal durumun kendilerinde örtünmesine ve açığa çıkmasına izin veren kasaplar ve "siyaset olmak" fiili cazcının dünyasını genişletiyor durmadan. Ömer Uluç'un kendi figürlerini non-personnage saymasından hareketle, Yavuz Tanyeli'nin evrenini hoyrat tınlar üreten, onların toplamında ince, ipince bir tümellik yaratan anti-personnage'ların, karşı-şahısların tıkabasa doldurduğunu söyleyebiliriz.

Sert alay, kırılğan hüznün içre bir jam-session.

Elif Ayiter, İç Fırtına Kuralsızlığı

Elif Ayiter'in resimleri bir yüksek gerilim hattı yaratıyor benim içimde. Onlara, tek tek, bakarken de; birinden ötekine geçerken de; hepsi birarada, yanyana, peşpeşe dururken de aynı voltajı, o voltajın yarattığı baskıyı duyuyorum göğüs kafesimde ve kafatası kutumda.

Bu hattı bölmek, indirgemek elde değil: Ayiter'in resimlerini, içerdikleri dünyayı ayrı, estetik oluşumlarını apayrı bir zemine yerleştirerek değerlendiremeyiz –herşeyden önce, hiçbir sanat ürününe böyle bakamayacağımız için. Burada, bir de: Gerilim hattı, o dünyayı *bu* estetikle ressam büsbütün buluşturabildiği için bileşkenlerine ayırlamayacak ölçüde kenetlenmiş duruyor.

Voltaja ilişkin sözlerimi biraz daha somutlaştırmam gerekiyor belki de. Villiers de l'Isle Adam'ın iççekiş'in hızını ölçmek için düşlediği makina gibi, Ayiter'in bu resimlerinin bulunduğu mekâna (sözgelimi bu sayfalara) bir 'tansiyon âleti' yerleştirecek olsak, diyorum: Sınır ölçülere, yüksek, dayanırdık.

Önce atmosfer, karşışarşıya durduğumuz ortamın koşulları: Hangi kaynaktan ne ölçüde ışık alırsak alalım, Ayiter'in resimleri koyu, bungun, alacakaranlık bir dünyaya topluyor bakan kişiyi. Atmosfer ısısı, renklerin sıcaklığını da belirliyor başka bir kefedede. Gelip bunlara duruş ve hareket ekleniyor: Gövdenin, gövdelerin gerilimi.

Ama insan, ama iskemle ya da kanape: Gövde kime ya da neye ait olursa olsun bir yay özelliği taşıyor: Davranmaya, harekete hazır; ya geri çekilip kendi üzerinde toplanmak, ya da öne çıkıp fırlamak için, *mobil*, bekliyor.

Gerilim, ısı ve hareket kaba tasnifle 'yeni dışavurumcu' anlayışla komşu kılıyor Elif Ayiter'in resmini ya, bu genelgeçer tanımlama çabasının ötesine geçmek gerekiyor: Karşımızdaki yapıtlar, hangi kozmik duyguyu sonuçta doğururlarsa doğursunlar, tensel bir girdaptan kaynaklanıyorlar. İnsan ya da kedi, mobilya ya da çiçek, Ayiter'de bir kıvranışı, çekirdekteki altedilmez bir sancıyı dile getiriyor: Bu resimlerde hiçbir şey gevşemeye hazır değil.

Bu temel ifadenin plastik karşılığını değilse bile hısımlığını ‘yeni dışavurumculuk’ dolaylarında aramıyorum, kendi payıma. Kiefer’in kendi serüveni bağlamında gönderme yaptığı yüzyıl başının önemli kırılışları yansıyor Ayiter’in resmine: Alman sinemasından birkaç plan-sekans, Kübizm’den hız alan birkaç enstantane, birkaç Fauve darbesi. Bütün bunlar, önümdeki resimleri bir yerlere bağlama ya da kodlama telaşından sökün etmiyor ama: Elif Ayiter, kendi resim dünyasını belli ki bir iç fırtınanın kuralsızlığına yaşıyor.

1993

Selim Cebeci'nin Resmi Üzerine Altı Ön-Levha

I

Selim Cebeci'nin resimlerine bakarken, duvardan duvara, odadan odaya da, Sagrada Familia'yı düşündüm, İspanyol mimarlar herhangi bir ortaklığı olduğundan değil, bakarken içimde doğan, hem gelişip hem sıkışan bir imgeden dolayı: Bu insanları biliyor, tanıyoruz; sıkıntılı, iç sıkıntılı dünyalarının oluşturduğu aşinalığın içinde gene de bizi tedirgin eden birkaç hikâye var: Beklenmeyen, ummayan, ama (hâlâ) umursayan insanları getiriyor önümüze ilk tuvaler.

Demek ki, şu söylenebilir: Hiç değilse başlangıçta, Selim Cebeci'nin resminde *anlatma*'ya yatkınlık göze çarpıyor.

II

Hemen sonra, ressamın bilerek bilmeyerek (bilmiyorum) kurduğu tuzaklar. Geleneksel anlamıyla bir 'gündelik hayat' resmi bir bakıma: Frenklerin 'études de mœurs' diye adlandırdıkları bir bakış: İnsanlarının duruşuna, davranışlarına, edâlarına. Kafamdan sürdürüyorum hikâyeyi: Tedirgin, buruk, çokca kırıklar. Bazen de kalender. İçimizde sıradan olan ne varsa değil de, sıradışı olmayan ne varsa – onları görmeyi, onlara nüfuz etmeyi seç/viyor Selim Cebeci.

III

Birliktelik, sanki yalnızlığı vurgulamak için model alınmış. Resimden resme geçerken, en çok onlardaki sessizlik öğesi dağlıyor beni: Belli ki bu insanları suskunluğa hazırlamış birşeyler var: Birikmiş, tabloları deliyorlar. Kediler, çocuklar, hatta eşyalar da bunun göstergesi. İkinci, büyük tuzak da önümüzde değil mi: *Atmosfer*?

Selim Cebeci'nin kurduğu atmosferi, seçtiği renklerden, kurduğu renk alışımından soyutlamak elde olmasa gerek. Resimlerinin tansiyonunu, taşıdıkları ısı yoğunlaşmalarını da bu belirliyor bana

kalırsa. Bakıyorum da: İyiden iyiye pastel bir kıvam tuttursa da, bir tabloya loşluğu emdirse de, resimleri yanyana gördüğüm için mi bilmem, aynı sıcaklık birimini yakalıyorum hep.

Evet: Siyah gizleniyor burada.

IV

Sonra: İstif.

Burada, kim ne derse desin, Balthus'den süzölmüş bir topografi anlayışı görüyorum: Kişilerin konumları kadar, şeylerin konumu da canılcı bir kazanç aslında: Yaslanış, ayakta duruş, mekânın içindeki dağılım – apaçık ki her şey iyiden iyiye hesaplanmış, ölçüme alınmış. Atölye odasında, üzerinde çalıştığı yeni bir resim için yaptığı ön hazırlıklara bakıyorum: Karakalem taslaklar, tuval üzerinde ayrıntılı bir ön *paftalama çalışması*: Rastlantıya pek pay bırakmak istemeyen bir coğrafyacı bu.

V

Bir tonlama tuzağı: Selim Cebeci'nin bazı resimlerine egemen olan naif tad, düpedüz bir yanıltmaca – *bence*. Tam tersine, burada, alabildiğine sapkın, hatta ibliscil bir töz okuyorum: Birer kötülük çiçeği. Yer yer saflığın arkasında örtünen simsiyah bir maya. Böyle bakınca kadın ve kedi de iki şüphe yumağına dönüşüyorlar, iki korku yumağına.

VI

Kendisi de ikiye bölüyor resimlerini: Önce ve sonra. Neden önce, ne'den sonra – önemli değil henüz, bu ilk tanışmada. Şimdi daha az anlatıyor, daha az gösteriyor Selim Cebeci: Klee'nin sözüyle, daha çok, görünür kılıyor. Bir saptama: Boyutlar ufaldıkça plastik dokuya hâkimiyeti artıyor. Bir gözlem: Giderek resimlerinin boyutlarını büyütüyor.

Selim Cebeci, Alphea ırmağı gibi: Nicedir yerin altından akıyor. Bana öyle geliyor ki: Günü gelecek, yatağı derin, debisi yüksek olduğuna göre yüze de çıkacaktır.

Bülent Erkmen: Mutasavvıf Örümlüce Övgü

Yıllar önce, “ortak çalışma”nın güçlüğü üzerine bir deneme yazmış-tım: İki roman, Kız Kulesi üzerine bir şiir, iki kalemden tek bir yazı, bir “Yazı ve İletişim Tarihi,” bir “Çay Kitabı,” birkaç çeviri yarıda kal-dı. Onların bir bölümünü *Bu Kalem Bukalemun*’a alırken içim sızla-dıydı. Bir yandan da, dönüp bir aynada, kendimi suçlamayı çözüm saydığımı anımsıyorum: Meksika tembelliği, alaturka yöntemsizlik, maymun iştahı, vb. Sonra Bülent Erkmen’le karşılaştık. Nasıl oldu bu? Bir karşılaşmanın kuralı yoktur: Görülmez bir iç yasası, sessiz-ce kutsanmış bir ortak nabızı vardır olsa olsa. Gözucuyla yoklanmış, belli belirsiz ve farketirmeden (ve belki de: Farketmeden) tartılmış Partöner başlangıçta yalnızca biçimi olan bir hayalettir. İcini yolda doldururuz, doldurabilirsek. O mu doldurur, demeliydim? Hayır: Biz doldururuz.

Üç yönde de çalıştık Bülent Erkmen’le: O benden birşey istedi, ben ondan birşey istedim, ikimiz bizden istenen birşey üzerinde yan-yana çalıştık. Ötekini, biraz da yaparken keşfederiz. Ötekini, daha çok yaparken keşfederiz. Zamanı nasıl kullanıyor. Geri çekiliyor, üstüne gidiyor, arada kayboluyor, işi dinlendiriyor mu? Tavsadığı, tavsattığı oluyor mu işi? “İş”: Asıl üzerinde karşılaşıyoruz.

Bülent Erkmen çalışkan, titiz, düzenli. Bu üç sıfat benim gözümde uzunboylu bir anlam taşıyor oysa. Onların berisinde ne bekliyor? Ötesinde?

Jarry’nin, “insan kafatası kutusunun içinde tutukludur” sözünü okuduğu günden beri yanından eksik etmemiş biri, o tutukluluğun sınırlarının zorlanışını ötede ve beride aramayı öğrenir. Usul usul Erkmen’in kotardığı İfade’de yoğunlaşıyor bakışım: Biçimleri dil ola-rak kullanmayı seçmiş, iş edinmiş, kendini orada aramaya koyulmuş biriyle yüzyüzeyim çünkü.

İfade’nin arkasında İmgelem duruyor. Baktığım “iş” nereden ba-kılırsa bakılsın bir sonuç. O zaman da süreç kurcalıyor beni.

Bu adam bu noktaya nereden, nasıl geliyor?

Hangi yordamlar, kılavuz-edimler ile?

Herşeyden önce, önüne gelen “ham madde”yle ilişkisinde gözüpek bir yan seziyorum. Bir afiş, bir sayfa düzeni, bir kapak tasarımı, bir ilan metni, bir nesne-kitap: Yerleşik perspektife sırt dönüyor Erkmen. Genelgeçer, bil(in)dik ağırlık noktasına bakmıyor bile sanki: Hangi noktayı odak kılacağına kendisi karar veriyor. Sonuçta beklediğimiz, alıştığımız çözümün hayli dışında bir çözüm yolu olduğunu hemen görüyoruz. Hemen, çünkü: Özgün bir tasarım için ham maddeyi zorlamıyor, zorlama gereksinmesi duymuyor zaten.

Bu sonuca giden sürecin önemi de burada ya: Kafatası kutusunun içinde, kuracağı ifadeyi sorgulayan imgelemin kendiliğinden farklı bir işleyişi var. Ama düzlem ama oylum, Bülent Erkmen ona el atmadan önce böyle bakılabileceğini, tutulabileceğini düşünmediğimiz ham gerçeklik neredeyse ülküsel biçimini, hiç değilse ülküsel biçimlerinden birini nicedir “özel bir dil”e dönüşmüş bu farklı işle-yiştten alıyor.

Chouang-Tseu, kendisinden bir yengeç resmi yapması istendiğinde beş yıl süre istiyor. Süre dolduğunda bir beş yıl daha istiyor. İkinci beş yıl da dolunca eline bir fırça alıp, bir çırpıda beyaz kâğıdın üzerine yengeç resmini düşüyor. Bülent Erkmen’in yetkin ürünlerinin arkasında o zaman ve o ekonomi örtünüyor. Darbe, kıvrım, kıvam, yıldan yıla ne bir eksiğe, ne bir fazlaya yer bırakmayan, alabildiğine yalın, kelimenin gerçek anlamıyla gösterişsiz, abartısız, ancak koyu bir sanatsal tasavvuf anlayışıyla tanımlanabilecek ‘altın ayar’ını buluyor onda.

Bülent Erkmen’i, en olmadık yerde ağını kuran, kurarken de kut-sayan bir örümcek sayıyorum ben: Ne kadar zorlansa işlevi estetiğinden ayrılamayan ağ ustası.

Evrensel Anlamalı Bir Sanat(çı) İçin

Semih Balcıoğlu kimi zaman durur, sessiz, bakışları kısa bir süre için sanki başka bir 'yer'e taşınır; bunu, olayı ya da anekdotu anlatışı izler (başka bir kaynaktan aktarıyor olsa bile, öyküye kendi tınısını ne yapıp edip katar), son noktadan sonra kısa bir "es" verir (gülmenin önce karşı tarafta patlamasına izin verir, daha doğrusu, böyle olmasını ister, bekler), en sonunda da kendi kahkahasını salar (gerçekten de bir salıvermedir bu: Boğum boğum gelişen, genişleyen kahkahayı hızla pes noktasına tırmandırırken karşısındakinin gülüşüyle düpedüz diyalog kurar), sonu ilke taşıyarak alabildiğine ciddî bir ifade seçmekte gecikmez: Balcıoğlu, bana kalırsa, bu süreci konuşma üslûbunun koridorundan karikatür üslûbununkine, tıpatıp, geçirmiştir: Sözkonusu ekonomiyi, stratejiyi, Hippokrates'ten Bergson'a giden ikibin yıllık felsefi geleneğin "gülme"nin fizyolojisi ve psikolojisi üzerinde oyalanmış bütün düşünürleri onaylamışlardır.

Bunu 'bilmek' birşeydir tabii: Herkes güler de, her zaman gülme-yi hayatına canalcı bir edim olarak yerleştirmeyi bilmez herkes. Yerli yersiz, ikidebir gülmek her zaman oynak bir zekânın göstergesi sayılmamıştır; gülmeyi başıboş bir gevşemenin aracı görenler en ince bireylerin arasından çıkmamıştır: Gülmek, çünkü, yalnızca komiğin alanına ait bir fiil değildir; tam tersine, onu bir ölçüde dramatik bölgenin temel direklerinden biri olarak kavramadıkça içerdiği trajik boyutu kavramak, böylelikle de yanmak, canıyanmak sözkonusu değildir. Sık sık, geçen yüzyılın uç şairi Tristan Corbière'in "gülüyorum, çünkü canımı acıtıyor bu" cümlesiyle özetleme yoluna gittiğim bu hal, Nietzsche'den Bataille'a uzanan atardamarda, çağdaş felsefenin insan olma koşulunu gülme'de görme nedenini oluşturmuştur.

Bunu 'bilmek', görebilmek birşeydir de, bunu gerçekleştirmek, yapmak, bambaşka birşeydir. Yüzyılın Steinberg, Steadman, Topor ya da Reiser gibi ustalarında rastladığımız 'özel denge'yi Semih Balcıoğlu'nun yapıtında da buluyoruz: Şiddetli bir lirizm. Gülüyoruz ve içimiz acıyor: Aynı anda, aynı çizgi üzerindeyken. Balcıoğlu'nun elinde, bir ucu negatif, ötekisi pozitif akım taşıyan, "ağrı"yı yok et-

meden “coşku”ya dönüştürme yetisine sahip bir fırça var: Bu gamlı neşeyi sağlayan sanata Karikatür demek yetmiyor: Harakirikatür, diye vaftiz edip geçiyorum.

Bir de, bu dünyayı kılan alaşıma bakmak gerekiyor. Estetik düzey, Balcıoğlu’nda bütünüyle kişisel bir gösterge sistemine dayanıyor, her pîrin özel bir mayası olması doğaldır. Bir ayağı resim sanatının, desenin olanaklarından yararlandığı bir coğrafyada (bu anlamda, resmine gaddar bir karikatür tadı taşıyan ilk Dışavurumcuları, sözgelimi Grozs’u ve Dix’i düşünüyorum), ötekisi karikatür sanatının kaçınılmaz olarak gerektirdiği minimalist ifade tekniklerinin yoğunlaştığı bir başka coğrafyada, Balcıoğlu’nun yapıtı bir uçtan ötekine inatçı ve takipçi bir geometri, form, renk ve organizasyon tutarlılığına dayanır. Beyaz’ın, beyazlığın üzerinde utku başka türlü kazanılmıyor.

Bütün bunlar hangi “iç dünya”yı dışavurmak için? Semih Balcıoğlu, onu “dış dünya”ya bakarak, bakarken dillendirir daha çok. Toplumsal ya da siyasal bir odaktan da sözedilebilir şüphesiz, kendi payıma, ben eleştirel bir odak, demeyi yeğliyorum. Çevreye, kente, âdemoğluna, Doğa’ya ya da İnanç’a bakarken, yayınık bir ufuk taraması yapmıştır hep, Balcıoğlu: 50 yıllık serüveninin en belirgin özelliği ise, bu eleştirel bakışı plastik olgunluğundan ödün vermeden kullanmayı bir ana karar olarak saymış olmasından kaynaklanmıştır. Semih Balcıoğlu’nu evrensel duruşlu, evrensel anlamlı bir karikatür sanatçısı konumuna taşıyan bu serüvende, Goethe’nin sözleriyle mürekkebe su katmadan çizmiş olması gerçeği yatmıyor mu?

Piyâle Madra'nın Romanı

Piknik, neredeyse üçbin gündür sürüyor. Şehrazat soluklu. Günden geceye, kareden kareye yatay hikâyeler kuruyor. O büyük şerit tika-basa dolu: İnsanlar, olaylar, zaman, söz, sessizlik, kahkaha, iç daralması, şüphe, gökyüzü, aynalar, bilinen ve bilinmeyen sayısız işaret, korku ve umut. Piyâle Madra, bu dünyanın içinde bir başka dünya çiziyor: Orada, hem bu vaktin ortasında yaşıyoruz, hem de vaktin farklı bir boyutunda: Bizi çekip kendi atmosferinde alıkoyuyor Piknik; kendi fiziğinde, kendi meta-fiziğinde tartıyor.

Oysa şimdi, alışılmış akışının dışında bir "hal"de karşımıza çıkıyor "Piknik": Bir yerde başlayan bir yerde biten bu toplam öylesine ustalıklı bütünlüğünde kotarılmış ki, kendisinden sonsuzluk kipini gene esirgememiş: Bir yerde başlamıyor ve bitmiyor da.

Çizerler, ya başı ucu belli bir serüveni, öyküyü kitaplaştırırlar; ya da ürünlerinden elden geldiği ölçüde 'temsili' bir seçme yaparlar. Piyâle Madra ne ilk yolu benimsemiş burada, ne de tamıtamına ikincisini: Önümüzde, geniş çapta eski çizimlerine dayansa bile, bütün bütüne yeni bir çerçeve oluşuyor: Kitap, keskin yapı tartımlarının ve ipince dokunmuş bir anlatı tekniğinin peşisıra, temel bir tasarım çalışmasından hız alarak yapılmış. Usta bir yazarın aynı anda mimar, kuyumcu, orkestra şefi olması gerektiğini çok iyi bilen Madra, belki de bu nedenle, Piknik'i yalnızca bir çizgi-roman olarak değil de, bir adım daha atıp, düpedüz "roman" olarak ele almak zorunluluğu doğuruyor.

Modern bir roman: Öyküleme zamanının eğrileri, içiçe geçerek, baştan uca dönme dolap mantığını benimsiyorlar; tematik örgü, paralel ve meridyenler kurarak, bir tabakadan ötekine sekmeden ilerliyor ve gerekli geridönüşlerin koridorlarını hazırlıyor; Piyâle Madra'da hep temel bir unsur niteliği taşıyan kendi uğraşını ve aracını sorgulama, giderek okuru da aynı suç ve ceza dengesine davet etme edâsı, kitabın sürekliliğini boğmayan bir tutarlılıkla genişliyor.

Piknik, poetik bir yapıt. Etik ve politik de.

Mallarmé'nin sözünü doğruluyor Piyâle Madra: Dünya, bir kitapla varmak için burada.

Ve Şehrazat, 3001. günün gecesi eldeğmemiş bir hikâye anlatmaya koyuluyor.

On Tırmık

1.

Mehmet Ulusel'in bazı kedileri "dağınık." Nereden mi kaynaklanıyor pejmürdelikleri? Haytalık yapıyorlar geceleri; Kumkapı'da araba trafiğine kapalı yollarda, rakı dökülmüş tabaklardan nasiplerine düşen löp kırlangıç parçalarıyla şişmiş, yalpalayıp duruyorlar. Ve sabahları taranmıyorlar.

2.

Ulusel'in bazı kedileri "hin." Gözkapakları yarıyarıya kapalı, uyanıklıklarını akıl sıra örtbas ediyorlar. Kim ne konuşsa dinliyorlar aslında, fısıltıları bile kayda alıyorlar. Mesele basit: Ola ki biri kalkıp mutfağa yollanabilir, hesabındalar.

3.

Ulusel'in bazı kedileri "telaşe memuru." Durmadan bir oraya bir bu-
raya koşturup, tafralanıyorlar. Gören önemli bir uğraş peşinde sanır onları. Şu ikidebir pencereden atlayan, sonra da hemen geri dönen tekir sözgelimi: İşi gücü izlenim yaratmak onun.

4.

Ulusel'in bazı kedileri, tam tersine, "ağırkanlı." Onları temelde molla politikası. Özünde bir bok bildikleri filân yok. İnsanların görünüşe aldandıklarını öğrenmişler tek, onunla yetinmişler. Çok da haksız sayılmazlar: İşte şu çipil, gerzek, süklüm kuyruklu örneğin: Kaldır kaldırabilersen yayıldığı kanapeden.

5.

Bazı kedileri "münafık," Ulusel'in. Hem durmadan maydanoz olurlar, hem de hiçbir fikri onaylamazlar. Yeryüzüne itiraz etmeye gel-

miş sanki herifler. Bunlardan biri, tüyleri hemen hep dikilmiş, kuyruğu istisnasız salvolu, ağzını açmanı bekliyor işte: Ağustos ortasında “hava ne güzel!” desen, anında şubatı hatırlayacak deyyus.

6.

Bazı kedileri de “steril,” Ulusel’in. Onlar, genelde burjuva kökenli tabii. Soluk almadan temizlenip illet ederler adamı. Tırnaklar cilalı, pençeler pak, dilleri devamlı şeylerinde. Oysa ne çöpe bulaşır bunlar, ne çatıya tırmanırlar. Bir tanesiyle karşılaşınca anlarsınız durumu: Ya kolonya tutacaktır size, ya da kâğıt mendil getirecektir.

7.

Bazılarına da “siyasi” bir hava veriyor Mehmet Ulusel. Haksız sayılamaz elbet: Çoğu fraksiyoneler, oldukça terör yanlısı tipler. Sokak kapatıyorlar özellikle. Kimileri gemi azıya alıp site boyutunda alıkıran kesiliyor. Asla ekmek parası uğruna değil, iktidar hırsı bürümüş gözlerini. Şu sarmana bakın hele: Sözde oligarşiymiş derdi.

8.

Bir de “müptezel” kedileri var Ulusel’in. Mahalle köçekleri. Ortada zurna yok davul yokken oynar, oynasırlar. Küçükken yeterince ilgi görmemiş olmaktan muzdariptirler. Gene de acımaya gelmez bunlara: İlk fırsatta yüzüstü bırakıp adamı, başka birinin önünde sırtüstü yuvarlanırlar.

9.

Son olarak, Ulusel’in “mağrur” kedilerinden söz açmak gerekir. Yüz vermek ne kelime, doğru dürüst yansa mazlar bile insana. Hele rüşveti deneyin, öyle bir açıyla bakarlar ki size, bozarırsınız o an. Bir orman atmosferinin arayışındadır onlar. İnsana ait bütün fiillerin sırnaşıklığından bıkmışlardır. Siz de mağrur olun en iyisi: Belki

selâmlaşılabilirsiniz. Ama unutmayın: Mağrur olunmaz, doğulur. Ve bunu onlar çok iyi bilir.

10.

En son olaraksa, “lirik” kedisinden dem vurulmalı Ulusel’in. Binbir kılıkta görseniz de yanılmayın: Biriciktir o ve soyu neredeyse tükenmiştir. Geceleri dolaşır. Uzun uzun denizi dinler, kıyıya inip. Yan yatmış bir bisikletin tekerleği üzerinde uyur. Gelincik toplar. Şiirlerini aruzla yazar. Ney üfler seher vakti. Yalnızlığında mutludur. Onun için çok uzun mesafelere yürür.

Klee'nin Dansı

Bir metnin okura göre okunaksız oluşundan söz edebiliyoruz. Aynı yargıyı görsel sanatlar çerçevesinde de yöneltebilir miyiz kendimize? Örneğin, bir resim “göze göre” okunaksız olarak değerlendirilebilir mi? Ya da, bakma evresinden görme evresine geçmek isteyen kişi, bir resmin gözünün “ötesinde” kaldığını düşünebilir mi?

Sartre, Wols’a değinen bir konuşmasında (1965), varlık ve resim konusunda şöyle bir konuma gidiyor: “Wols’un resmi, bütün resimler gibi, olamazlığın sorunudur. Niçin olamazlığın? Siz burada, karşımdasınız. Üç boyutunuz var, değil mi? Oysa, diyelim ki ben, bir resim olarak sizi oraya, tuvalin üstüne koymalıyım, ama bunu yapınca da tuvalin üstünde yalnızca iki boyutunuz olacak. Kımıldayamayacaksınız. Burada sizi tamamiyle *hesaba katmak* imkânsızlaşıyor. Bütün sorun buradadır. Olmazlığın çevresinde, varlıkla bir ilişkisi olmak. Bu olamazlığı aşan bir resim yoktur. Ama, önemli olan onları oldukları gibi vermek, olamazlığın çevresinde bakmak, onları başka olarak göstermektir. Gerçekle sizin aranızda yeni bir ilişki kurulmuş oluyor böylece.”

Sartre’in burada üzerinde durduğu olamazlık, resmin içinde/üzerinde durduğu uzamın özdeksel koşuluyla ilintili olarak değerlendirilebilir ilk bakışta. Oysa bu koşul, uzamın kendi içerisinde gerçeği, “burada olurluğu” kadarıyla bize ilişen yanıdır. Bu da, düpedüz, bizim burada olurluğumuzun bize önsel olarak kabul ettirdiği bir durumdur. Bir resmin önündeyiz, bu resme baktığımızda gördüğümüz iki boyutlu olduğudur: Böyle düşünürüz resmin “durumu” üzerine. Ancak, bu bizim resme göre olan durumumuza sıkı sıkıya bağlı, daha da zorlarsak, her şeyden önce bu duruma bağlıdır.

Resmin bunu incelikle kanıtladığı örnekler olmuştur; “değişken biçimler”in üzerinde daha önce de durmuştum. Baltrusaitis’in de yazdığı gibi pek seyrekler bu örneklerin özgün olanları. Siyasal gizlenme gereksinmesi ya da simgesel bir varoluş nedeni sözkonusu değilse, hafif bir düşlem kaygısı çoğaltmıştır bu yöntemin kullanımını. Ne olursa olsun, kendi bağlamlarında taşıdıkları önem bir yana, yön-

tem olarak, bakan kişiyi, kapsadıkları konusunda “dışarıda bırakan” resimlerdir bunlar. Lacan’dan kalkarsak “zevksel bir yatırım”dır bu. Ama kimin için? “Değişken biçimli”nin ressamı için, gizlenme gizil-gücünün doğruladığı bir yaklaşım bu belki de. Ya görmesi “engellenen,” “görücülüğü” iğdiş edilen, odanın dışında bırakılan kişi için? “Okunaksız metin” okuru nasıl zevksel boşalımından uzak tutarak kısırlaştırıyorsa, *Anamorphose* da aynı yoldan görsel doyuma engel koymaktadır. Çağdaş sanatın özellikle “zevke karşı” olduğu, doyuma varma olasılıklarını gitgide azalttığını ileri sürebiliriz burada. Oysa, yanlış bir önseziden öteye geçemeyiz bu odaktan:

Görsel doyumun engellenişi, bir “yanlış işlerliğin” kaçınılmaz sonucudur. Resimsel içkinliğin çağlar boyunca gelişimi bunu kanıtlamaya yeter. Ama gerçek sorun yukarıda, üzerinde bir an konakladığımız engellemede değil, bu engellemeyi doğuran temel nedensellikte kavranabilir bütünlüğünde. Çünkü soru ilk kez ressamı kurcalamıştır: Bu düzlemin koşulunu nasıl değiştirebilirim? İçkinliği hangi yoldan üçüncü ya da “sonuncu” boyuta ulaştırabilirim?

Resmin görsel kuruluşunun ussal ile olan zorunlu ilişkisi böyle başlamıştır. Resim sanki, Klee’nin dileğine (önceden) uyararak, “ratio”yu lirikleştirme yoluna gitmiştir. Daha geniş bir tanıma gidilirse, lirizmin sınırlarını yalnızca gerçeküstücülerin düşündükleri gibi görüntüyü açarak değil aynı zamanda, (ve her şeyden önce) ussalın matematiğini eriterek genişletmenin olurluğunu kavramıştır ressam. Max Ernst’in Arizona Çölünde renk ve uzam ile girdiği korkunç savaşım bunun iyi örneklerinden birisidir. Ernst, doğanın karmaşıklığını yetersiz bulmuş gibidir bu dönemde. Ulaştığı doğanın içkin ama göz-ötesi karmaşası, Bosch cehenneminin çağdaş ve durgun ama önsezili ve gergin bir uzantısıdır artık. Ernst’in o dönemdeki resimlerinin hemen tümünde biraz sonra atomlara ayrılmaya başlayacak kadar karmaşıklığını bütünlemiş bir “son evre” görülmesi buna bağlıdır.

Resmin görsel yapısı özellikle Yirminci Yüzyılın başından bu yana belirgin sarsıntılar geçirmiştir. Bunların sonucu olarak da, göz, resmin değişen koşuluna dönük olarak kendi koşulunu yeniden dü-

zenleme yoluna gitmiştir. Görmesi gerekenin, resmin yer aldığı düzlemde değil o düzlemin üç boyutlu bir gerçeklik haline dönüştüğü tasarımıyla olduğunu sezdirmiştir resme bakan kişiye. Bu değişimi geniş çizgilerinde belirleyen olgu nedir öyleyse?

Anlatı gibidir resim. Anlamını ve imlemini kavramak için, içinden geçmek zorunludur. Ama resim, anlatının tersine, bir doğrultunun, daha da zorlarsak bir devinim zincirinin içerisinde oluşmaz. Kuruluşunda yer tutan bütün öğeler, ister zamansal, ister uzamsal, bir düzlemin üzerine dökülürler. İlk bakışta Sartre'ın da vurguladığı gibi, "kıvıldamak olanaksızdır." Ama bu olanaksızlık, yalnızca resme özgüdür. Ressam bu olguyu geç de olsa kavramıştır: Resmin koşulunu değiştiremeyecektir. Değiştirebileceği bakma yasaları, gözün kendisine verdiği işlerlik sınırıdır ancak. Bu bulgu da resim tarihin ortasında yeni bir yönelme yaratmaya yetmiştir.

Sözkonusu yönelmenin belirişi ve gelişimi belirli bir tarih dilimine gönderme yapmaz. Öyle ki, çağımızın bir çok ressamı, resmin geleneksel imlemini aramayı, hiç bir sorunsala dayanmaksızın dümdüz yansıtma'ya dayanıp imleme'yi sürdürmektedir. Buna karşılık ressamın daha Ortaçağ'da görsel gerçeklik yasalarını kurcaladığı ve "çarpıttığı," bu gerçekliğin öteki yanına geçtiği de kolayca ileri sürülebilir. Bosch'un görümü, bir başına Leonardo bu örnekler arasında ön yeri tutanlardır. Gerek Piero della Francesca ve Dürer, gerek El Greco, gerekse Van Eyck, Holbein ve Baldung Grien bu doğrultuda yol almış ressamlar arasında ilk ağızda anılabilir. Ama, en önemli kırılma, en gözle görülür parçalanma yüzyılımızda olmuştur. Kaynağında büyük Cézanne'ı bulduğumuz bu anlayış, temelde iki değişik yörüngede ele alınabilir: Gerçeküstücüler ve Klee.

1909'da, Cézanne'ın yapıtlarını ilk gördüğünde "değişim"i sezen oysa bunu adlandıramayan bir ressamdır Klee. Bir yıl önce "Perspektifler esnetiyor beni" diye not düşmüştür defterine gerçi, ama gerçek hesaplaşmanın başlaması 1920'leri bulacaktır. Bu dönemde yaptığı resimlerde, belirgin bir biçimde oda/perspektif izleği egemendir. Dört bir yanından kapanan o uzamın içinde klâsik perspektif ilkelere tersyüz ederek "görüneni yansıtma"ya değil, "görünür kılmaya"

yönelir Klee. Resme bakan kişiye dikişi aynı yolda sökmek kalacaktır böylece: “Resme bakanın önündeki en büyük engel bir varış noktasının eşiğinde olmasıdır; yapıtın yaratılış sürecini kat eden yola öteki uçtan başlayamamaktadır görünüşte.” (1919).

1921’de Bauhaus’da, Klee’nin oda komşusu olan Muche bir anısını aktarıyor: “Bir gün garip bir gürültü duydum, yakınımnda bir yerde, biri ayağı ile tempo tutuyordu sanki. Az sonra koridorda Klee’ye rastladığımda birşey fark edip etmediğini sordum. Hay Allah, duydunuz mu? dedi. Bağışlayın beni. Resim yapıyordum, birden dayanamadım, dans etmeğe başladım. Demek duydunuz beni. Çok üzgünüm. Resim yaparken oluyor böyle şeyler, yoksa dans etmem ben hiç.”

Bugünün sanat kuramcıları, resmin “okunması” gerektiğini söylüyorlar sık sık. Oysa, Lyotard’ın da vurguladığı gibi resim, dural bir kimlik taşımaz. Rimbaud şiirlerini anlamayan annesine onları “Sağdan sola ve yukarıdan aşağıya” okumasını öğütlerken, çağdaş yazının önemli bir özelliğini gösterdi. Klee ise sanatın devingen bir “Doğa” olduğunu yazdı ve çizdi.

Onun katışıksız öznelliği bize görmenin yolunu gösteriyor şimdi. Buysa gözün dört çıta ile çevrilmiş o olanakları sonsuz uzamda dans etmeyi öğrendiği andan başlayarak gerçekliğini kazanacak, böylece resme bakan kişi, bilinen mantığın az ötesinde kalan “sonuncu” bo-yutta kumıldamayı bilecektir.

Zarla Oynayan Çocuk

De Chirico öldü. Gerçeküstücülüğün ağanlarından biri olan bu yabancı ozan, bütünüyle kişisel bir evren yaratabilme erdemi gösteren sayılı ressamlardandı. Yüzyıl başından bu yana, kabuğuna çekilmiş bir sanateri görünümünde olmasına karşın, yer yer beklenmedik çıkışlar yapmış, özellikle de iki büyük *geridönüş*'ün içinde iki büyük *yeniden doğuş* yaşaması ona pek çok izleyicisinin gözünde "sorunsal sanatçı" kimliği kazandırmıştı.

De Chirico'nun yapıtı, çağcıl resmin bünyesine şiirsel olanın giriş tarihidir. İlk dönemini temelden etkileyen Nietzsche ve Arnold Böcklin'den yola çıkarak gerçeküstücü girişimin öncü örneklerinden biri oldu De Chirico. 1913-1922 arası öne çıkardığı izlekler doğaötesi gerginlik ile bunu yetkin anlamda bütünleyen şiirsel büyü arasında gelişirler. De Chirico'nun bu dönem ürünlerinin hemen tümünde egemen olan anlatımsal öğeler vardır: (Bilinmeyen evrene) yolculuk; sınırsız uzamda sınırlı insan; Ayrılık; Akşam; hatsız yüzler ve plastik mankenler. Özellikle resim sanatında, izleksel olanın *saplantısal* olana dönüşme eğilimi fazladır. De Chirico'nun yapıtıysa, bunu en iyi kanıtlayan örneklerden biridir. Anılarından ve kesintili düşsellikle-riyle tek romanı *Hebdomeros*'tan öğrendiklerimiz, izleğin saplantıya dönüş sürecindeki gelişimler açısından bu nedenle önemlidir:

Bir tren yolu mühendisinin oğludur De Chirico. Yunan adalarından Kalya'ya göç eden bu ailede annenin egemenliği belirgindir. İlk resim derslerini bir "yıkıntılar uzmanı"ndan alır De Chirico ve 19. Yüzyılın siyah romantizminin duyarlılığını geliştirir okumalarıyla. 1915'de Ferrara'ya yerleşip Carlo Carrà ile "*Metafizik resim*" okulunu kurar, bu okulun belli başlı tek sözcüsü olarak kalacaktır. Gençlik döneminin başlıca *kırılmaları* böyle özetlendiğinde, De Chirico'nun yapıtlarındaki başat anlatım özelliklerini yaşamöyküsel bilgilerle buluşturmak pek zor olmayacaktır.

Bir Dostun Yola Çıkışı (1913) ile Bir Güz Öğleden Sonrasında Melankoli (1915) arasında boyadığı birçok resmin (bu iki resmi hiçbir zaman elinden çıkarmamıştır De Chirico) ortak bezeklerle örülü olduğunu görüyoruz. Neredeyse tümünde: Bir duvarın ardında kalan Tren, ayrılığı vurgulayan iki uzak bölge ve eski bir Yunan Kenti'nin terkedilmiş gözleriyle tekinsiz Torino mimarisi arasında bocalayan yapılar. Çocukluk evresi ile, kesintisiz bir ilişki içindedir De Chirico. Birden fazla yorumcunun gözünde, örneğin duvar, anne imgesinin çocuğun önüne yerleştirdiği koruyucu levha'dır. İmdi, bir başka açıdan da baba imgesinin (onun "Tren" ile dolaşıksız ilişkisi gözönünde tutulursa hele) önüne çekilmiş bir sed olduğu savunulabilir. De Chirico'nun yıllarca annesi ile birlikte yaşadığı; evlenmeğe, birleşmeye (ikileşme olduğu için) yanaşmadığı düşünülürse, ikinci sav daha rahat desteklenebilir kuşkusuz. Genellikle birer phallus olarak değerlendirilen kulelerin de trenlerle aynı uzamda: Duvarın arkasında yer aldıkları gözardı edilmezse bu yorum iyice güçlenebilir. Yorumlama düzlemi olarak hangisi seçilirse seçilsin apaçık geçerlilik taşıyan bir kimliği vardır De Chirico resminin: Yitik Zaman'ın, elden kaymış bir "Özlemler Evreni"nin ardında ilerler bu kargış paleti.

Oysa, zamandışı bir resimdir De Chirico'nunki. Herakleitos'un yetkin "Zaman zarla oynayan bir çocuktur" önermesini doğrularcasına, hem dikey hem yatay bir zamandizinsel kurgu sözkonusudur onda. Çağcıl bir bulaşık eldiveniyle eski bir Tarih sureti, hem de bir karşıtlam oluşturmaksızın aynı düzleme çivilenirler. Ama bu düzlemler hiçbir zaman tek boyutu sırtlanmazlar: Uzam'ın parçalarından biridirler topu topu.

Agora Fobi: Yüce bir uzam korkusu barındırır De Chirico'nun yapıtları. Satranç zeminlerinin üstünde olsun, sessiz kulelerin bağrında olsun, uzam sınırlı sınırsızlığını öne döker. İnsansız, tedirgin boyutlardır bunlar. Varlık ya gölgecildir ya da cansız. Yüz bütün öğelerinden yatılılarak boş-ifade'nin kalıbına vurulur. Gövde ise motoru sökülmüş bir carrosserie gibi devinimsiz ve karayazılı, bırakıldığı yerde kalakalır. De Chirico pek çok resmine mihladiğı kapalı vagonu Bir Sokağın Gizi ve Melankolisi'nde açtığında görürüz bu uzam sancısının arkasında yatan yaralı anlamı: Boştur Vagon.

De Chirico da, ustası Böcklin ya da çağdaşı Bacon gibi karamsar bir sanatçıydı. Gözde izlekleriyle özel evreninin tek rengine, siyaha çalıştı hep. Gerçeküstücü resmin öncülerinden biri sayıldı gerçi, ama onlardan resimsel yapı'sıyla dışavurduğu dünyagörüşü ayırdı onu: Geleceği biçimlemek, bugüne dönüştürmekten çok saati durdurmak, zamansızlığı imlemekti ereği. Özetle: İnsan olma koşulunu yansıtmaya çalışan sorunsal bir sanatçıydı. Son dönem resimlerinde, siyah güneşler hayli sık görülür olmuştı. İnsanları kör olmuş, mankenleri iyiden iyiye devinimsizleşmişti. Güzel rastlantı, son yıllarında yaptığı resimlerini izlemiştim kişisel bir sergisinde: İlk dönemine dönmüş, yıllarca bıkmadan usanmadan çizdiği at resimlerini bir yana bırakmıştı.

Zarla Oynayan Çocuk. De Chirico da Ege adalarından birinde, yengeç burcunda doğmuştu. Adı üstünde, bu deniz bir kara yazgı çağrışımı değil midir eninde sonunda?

Balthus ya da Efsanenin Ardındaki Gerçek

XX. yüzyıl sanatçısı için, “başarı”ya ulaşmanın zorlu bir bedeli var: Sanat çevreleri, piyasa koşullarının gereğine uygun biçimde, kitle iletişim araçlarını da devreye sokarak, “efsane”leştiriyor onu. Efsanenin arkasındaki gerçek kimliği yakalamak iyiden iyiye zorlaşıyor böylelikle; oyunun ne kadarı sanatçının, nereden başlıyor onun dışına taşan senaryo, sanatseverin bu sınırı saptama yolunu bulabilmesi bir hayli zor doğrusu.

Kasım ayından başlayarak Paris’teki Pompidou Merkezi’nde, hemen ardından da New York Metropolitan Müzesi’nde çağımızın önde gelen ressamlarından birinin retrospektif sergisi açılıyor. Bu 50 büyük tablonun altında tek isimli, alçakgönüllü bir imza var: Balthus.

Kimdir Balthus? Picasso’nun “Yirminci yüzyılın en önemli ressamı” olarak nitelendirdiği bu yabansı kişilik neden bugüne dek geniş kitlelere ulaşamamıştır? Bir özel ismin etrafında yaratılan efsane ile bu özel ismin kendi etrafında yarattığı efsane arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek için ilk elde bu iki soruya karşılık aramak gerek.

Resim dünyasına Balthus imzasıyla geçmeyi seçen Balthasar Klossowski de Rola, sürgüne 1831 olaylarından sonra çıkan soylu bir Leh ailesinin en büyük çocuğu olarak, 29 Şubat 1908’de, Paris’te doğdu. Sanatsever bir baba ile sanatçisever bir annenin yanında geçirdiği çocukluk yıllarında, yakından tanıma olanağı bulduğu iki büyük çağdaşımız vardı: Rilke ve Gide. İlk desenleri yayımlandığında, sunu metnini Rilke kaleme aldı. Ama ressam olmaya kesin karar verebilmesi için iki önemli sınavdan geçmesi gerekti: 1924’de, Louvre Müzesi’nde Nicolas Poussin’in bir tablosunun tıpkısına çalıştı birkaç ay boyunca; ardından da, bir İtalya yolculuğunda Piero della Francesca’nın dünyası ile boy ölçüştü. 1934’de ilk kişisel sergisini açtığında, başta André Breton ve Picasso olmak üzere, pek çok modern sanatçının ilgisini üzerine topladı.

Balthus’ün 1950’lere dek sanat çevrelerinin kıyısında sürdürdüğü etkinlikler (başta Camus’nünkiler olmak üzere kimi oyunların dekorunu da hazırlamış, birkaç önemli yapıtın ilk basımı için özel

resimler yapmıştır) adının geniş bir çevrede duyulmasını sağlamadı belki, ama yakın dostlarının arasında sıradan birini bulmak da kolay değildi: Malraux, Camus, Giacometti, Fellini aynı zamanda birer “Balthus hayranı” idiler.

Ressamın yayımlanmış en “yeni” fotoğrafı 1950 tarihini taşır. O tarihten sonra, sanat çevrelerinin kıyısından bile uzaklaşıp bir bakıma “programlanmış” yalnızlığına gömülür. Resimlerinin sergilenmesine 1966’ya kadar izin vermemiş, kısıtlı sayıda dostundan oluşan yakın çevresinin dışında kimseyle görüşmeyi kabul etmemiş, bir tür sanatçı-keşiş üslûbunu benimsemiştir. 1961’de, Malraux’nun önerisine kendi deyişiyle “boyun eğerek,” başına geçtiği Roma’daki Villa Medici’s kültür merkezinde 1976’ya dek kalan Balthus, bu 15 yıllık dönemi de aynı yaşama biçiminin içinde, yalnızlık sevdasından fire vermeden geçirmişti. Villa Medici’s’in duvarlarında, XVI. yüzyıldan beri hiçbir temizlik işlemi görmeden kalın bir kir tabakasının içinde yitip gitmek yolunu tutan freskoları, benzersiz bir sabırlılık örneği göstererek günışığına çıkarmış, kendi resim çalışmalarını ise büyük bir gizlilik içinde sürdürmüştü. Balthus’ün Villa’daki atölyesini ziyaret edebilme olanağını bulan Fellini, ressamın atölyeye giden yolu alabildiğine karmaşık bir labirente dönüştürdüğünü, başka biri için sıradan bir anlam taşıyabilecek bu ziyareti bir tür kutsal tören havasına soktuğunu yazar: Balthus, sanatında olduğu gibi hayatında da, dış dünya ile ilişkisini incelikli, neredeyse kırılğan kılmıştır.

“Efsane”den yapıta uzanmanın güçlüğü ortada: Bunca gamlı gizem noktasını unutup, Balthus’ün resmini onu kişiliğinden soyup görmek, daha doğrusu bu tekin olmayan dünyaya açılan kapılardan ilkinin aralamaya kalkışmak bile umutsuz kılıyor insanı. Hele, ressamın doğruluğu tartışma götürmez yargısını da hesaba katarsak: “Resimden söz edilemez, ona yalnızca bakılabilir.” Gene de, bu doğrunun karşısına bir başka doğru dikilebilir: Resimden söz edilebilir, yeter ki efsaneden değil, resmin kendisinden yola çıkılsın.

1934’de açtığı ilk sergide yer alan resimlerden ikisi, Sokak ve Gitar Dersi, Balthus’ün hem anahtar temalarını, hem de renk/oylum/çerçeveleme üçgenine yönelik bağlayıcı seçimlerini ortaya koyar.

Öyle ki, Sokak'tan yaklaşık 20 yıl sonra tamamladığı Saint-André Çarşısındaki Pasaj adlı resmi, ilk resmin özellikle tema bütünlüğü açısından bir çeşitlemesi gibidir. Her iki tablo da, bir anlamda “canlı doğa” sayılabilecek bir gündelik hayat kesitini verir: Mahalle arasındadır, iki dar sokağın kesiştiği köşede evcil bir sahneyle karşı karşıya geliriz. Ama bu sahnenin hemen altında yoğun bir sapkınlık duygusu okunur: Kucaktaki çocuğun yüzünde trajik bir yaşlılık ifadesi, karşı kaldırıma geçerken genç adamın “müdahale”sine uğrayan genç kızda “şaşkın bir zevk” kayıtlıdır; ikinci resim de genel atmosferiyle aynı tedirgin edici izlenimi uyandırır.

Gitar Dersi ise, bir dizi resim ile Balthus'ün son dönem ürünlerine dek uzanacak bir halkanın çıkış noktasını oluşturur: Gitar yerdedir, küçük kız ise öğretmenin kucağında, tıpkı yan yatırılmış bir viyola gibi telleri okşanarak, doyuma getirilmektedir. Bu resmin topladığı olumsuz yankılar Balthus'ü etkilemiş olabilir: Gitar Dersi'nin uzantısında yer alan diğer örneklerde cinsel motif bir adım geri çekilir. Buysa, garip bir biçimde, sapkınlık dozunu arttırmasını sağlar. 1938'den bir resim, Therese Düş Görürken, küçük kızın sıyrılmış eteği ve ressamın ışık dağılımı ile tuvalin bir bakıma merkezine çektiği iç çamaşırıyla daha derin bir efektte çağrıda bulunur: Hele yüze giydirdiği hafif kızarıklık ifade, alabildiğine delici bir duygu uyandırır. Camus'nün, Balthus'ün belki de tüm resimlerine uygulanabilecek güzelim yargısı bu tuhaf, bilinmedik etkiyi en iyi biçimde açıklar: Bir bıçak vardır bu resimlerde, ama kan yoktur.

Aynı dizinin yakın tarihteki örneklerinden biri, Katia Okurken (1968-76), cinsel motif örtüldükçe uyarının arttığını kanıtlar: İşte hiçbir “iz” yoktur neredeyse, ama özde bir yerde, renkle hareketin bulunduğu o şaşırtıcı doyum noktasında “dürtü”lerimiz en uç noktaya doğru kışkırtılmaktadır. Bu açıdan bakılırsa, Fellini'nin “Balthus'ün resmi birbirine eklenen fırça darbeleriyle değil, onların üstüste birikmeleriyle oluşur” yollu yargısına katılmamak elde değildir: Nedir çünkü, ressamı sekiz yılı aşkın bir süre boyunca aynı tablonun üzerinde tutan? Balthus'ün resmini modern sanatın içinde neredeyse özel, ayrıcalıklı kılan yanlardan biri de, onun “klâsik”

bakışa verdiği önemden kaynaklanır. Avrupa ressamının kübist, gerçeküstücü, dışavurumcu akımların objektifinden bakan gözü, bir anlamda “ortak bir dil” oluşturduğu sırada Balthus, bir başına, yana çekilir: Bu ortak dilden bütünüyle soyutlanmadan, klâsik resim geleneğinin zorlu araçlarını kullanmayı seçer. Yalnızca “figüratif” resme yatırım yapması değildir Balthus’ü farklı kılan: Bir yandan da Avrupa resminin XVI. yüzyıldan sonra yaşadığı renk, çerçeve ve hareket kaygılarını paylaşmaya yönelir. Katia Okurken’in renk dokusunu, onu hareketsizliği içinde alabildiğine kıpırtılı kılan çerçevelemeyi, yüze ve bacaklara giydirilen “bildiri peçesi”ni, sekiz yıl boyunca “üstüste biriktirdiği” fırça darbeleri, kısacası klâsiğin yaşadığı birkaç yüz yıllık serüvenden süzdüğü görgü belirler.

Balthus, yakın dostu Giacometti’nin ölümünün ardından, onun sanatçı yönüne eğilen 10 satırlık bir metin için üç ay çalıştığını söylemiştir. Son resimlerinden birine, sözgelimi Ressam ve Modeli’ne bakalım: Ölçü, tartı ve uyum, sabır ve titizlik, klâsik ve modern olmanın eritildiği o ortak pota, herşey ama herşey, sanki özdeki güçlü bir karmaşayı, insan olmak koşulunu bile zorlayan bir dizi aykırılığın dengelemek için orada buluşmuş gibidir. Kimbilir, bu anakronik tasarımda günümüzün yetkin anlatımını bulan Octavio Paz, Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve gibi şairleri; onda “çağımızın en büyük ressamı”nı gören Picasso’yu haklı çıkarmak için, belki de bu kılpayı dengeye ulaşmış olmak yeterlidir.

Tılsımlı Gecenin Ressamı Char

Pek çok ressamın yakın dostu oldu René Char, ama Braque'ın apayrı bir yeri oldu hayatında: Onunla ortak bir üslûbu, iki kişiye özgü bir ana gizi, bizlere ulaşamayan bir sessizlik türünü paylaştı: Yaşadığı süre içinde, belki sonra da Stael'i sevdi. Aynı yüzyılda yaşamış olsalardı George de la Tour'la buluşacaktı, bu buluşmayı zamanın başka bir boyutunda denedi. En güzel şiirleri diye ayırmak doğru mudur, onlardan birkaçını mumların ressamı için yazdı.

Char'ın şiirinde fırçanın, paletin, tuvalin yeri büyüktür. Sarının, kirli bejin, pek çok kahverenginin firdöndüğü bir kelime yumağının içinde bir görünüp bir yiter resim. Tılsımlı Gece, ancak yakınındaki insanların bildiği bir yönünü açığa çıkarmıştı: Ressam olmaya davranmadan resimler, totemler, şeyler üretmişti yılların içinden geçerken.

Aydınlık odası. Taşlardan, kilden, renklerden umdukları. Büyük dinleniş. Büyük sükûnet.

Tılsım.

Eli değdiği için.

Pisa Kulesi İçin Magritte'ten Mütevazı Bir Öneri

Pisa Kulesi 800 yaşında ve yılda 700 bin kişinin tırmandığı 294 basamağı artık adımlanmıyor: 54,4 metrelik kulenin dik açıdan yaklaşık 5 metre uzaklaşması, ziyaretçilere kapatılmasına yol açtı. Yıllardır kulenin plastik ve metalik minyatürlerini turistlere satan Pisa'lı bir satıcı, varılan sonucu şehrin ekonomisi açısından “felaket” olarak nitelendiriyor. Kule yöneticisi Giuseppe Toniolo, kendisine iletilen birkaç kurtarma projesine değiniyor: Kuleye dev bir destek inşa edilmesi, zeminin dondurulması ve eğildiği tarafa güçlü bir rüzgâr makinası yerleştirilmesi.

Magritte'in, Pisa Kulesi'ni onunla aynı büyüklükte bir kuş tüyü ile ayakta tutmaya çalışan resmi 1958 tarihini taşıyor. Belçikalı gerçeküstücünün tipik imge düzeniyle karşıkarşıyayız: Büyüteç altında okunan çelişki. Sanatçıların hakikat ile ilişkileri farklı bir boyutta gelişir. Magritte, hemen hep, kütlelerin ağırlıklarını alışılmamış unsurlarla dengeye getirmeye çalışmıştır: Bu resimdeki “fantezi,” onun neredeyse düz mantığını simgeler: Ağırlık, gerçekten de görece değil midir?

Gece Gündüz Düş Kuran Biri: Folon

Folon'un insanı iki temel özellik barındırır: Hep yalnızdır, hep yolcu. Yürürken, ki durmadan yürür, kozmosu da parçalara ayırarak kendine ekler. Yalnızlığının ayırıcı yanını da bu belirler: Burada olsa, buradan geçse bile buralı değildir.

Folon gece gündüz düş kurar ya, insanı ona benzemez pek: Sadece hülya taşır. Dalgın (ama kararlı), münzevi (ve böyle kalmakta kararlı), meraklıdır. Nedir merak duyduğu? Duvarların, kapıların ötesinde, dağların berisinde, gökyüzünde, çölyüzünde ilk elde okunamayan.

Kediler İktidara

Bir de kediler var tabii. Ressamın (Balthus, Fini, Peker, Cihat Burak), heykeltıraşın (Giacometti), yazarın (Colette, Eliot), hatta müzisyenin (Rossini, Satie) dünyasını durmadan tırmalayan kapris yumakları.

Ronald Searle'ün kedileri apayrı bir âlemdir. Sultanî tembelliklerine, bıyık altından gülüşlerine, hırtlıklarına doyum olmaz. Dondurma satıcılığından baby-sitter'lığa çeşitli meslek gruplarına dağılmışlardır; bazıları klâsik müziğe düşkündür, bazılarıysa balık sevmeyecek kadar oyunbozandır; çıtkırıldım olanlar da, küheylan tavırlılar da görülür aralarında. Gene de herbiri, bıyık ve kuyruk dengesinde, gülümseme için vazgeçilmez kaynaktır.

Antonioni'nin Gece Işığı

Savaş sonrasının yenik İtalyası'nda, sinema altın çağına girdi. Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* ve *Paisa* ile açtığı kapıdan geçen üç yönetmen, yıldan yıla artan ünleriyle yedinci sanata damgalarını vuracaklardı: Luchino Visconti, Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, belgeselin sınırlarında dolaşan bir lirizm getirmişti sinema sanatına. Köylüler, işçiler, büyük şehirlerin varoşlarında yaşanan kekre ama tutkulu hayat dönemin filimlerinin ana çerçevesini oluşturdu. *Senso*'dan *Rocco ve Kardeşleri*'ne Visconti'nin; *La Strada*'dan *Dolce Vita*'ya Fellini'nin konu edindiği toplumsal çalkantılara, aynı dönemde, *Bir Aşkın Kroniği*'nden *Çılgılık*'a uzanan bir çizgide Antonioni de el atacaktı.

Gerçekte, Antonioni'nin daha ilk sinema deneyinin temelinde görülüyordu bu eğilim: Eleştirmenlik serüveninden geçmişti genç yönetmen; *Gece Ziyaretçileri*'nde Marcel Carné'nin asistanlığını yapmış, sinemaya sağlam bir altyapıyla gelerek *Po İnsanları*'nı çevirmişti. Dıştan bakıldığında, Yeni Gerçekçi okulun süreğinde yer alabilecek bir çıkıştı onunkisi. Ne var ki, zamanla, Antonioni'nin İnsan'a özel, derin bir iç dünyadan baktığı anlaşılacaktı.

İlk uzun filimlerinde de net olmakla birlikte, asıl *Çılgılık*'ta (1957) billûrlaşan yönetmenin ana temaları: Kadın Erkek ilişkisinin kilitlenme noktaları; çalışma temposu ve koşulları nedeniyle hayatın bütünü bağlamında yabancılaşma; iç ve dış sorunların ördüğü çifte ağda bireyin kimlik düğümü ile yüzyüze gelmesi; insanlar arası iletişimin maddi dünyanın baskısı karşısında kopuş raddesine dayanması... Antonioni'nin ünlü üçlüsü, peşpeşe, bu geniş tabloyu yanyana bütünleri: *Serüven* (1960), *Gece* (1961) ve *Gün Tutulması* (1962).

Üçlü, oldukça karamsar dozlarla yönetmenin temalarını ele alır ve birbirlerine kaynaştırır. Visconti'nin soyluların çöküşüne, Fellini'nin sıradışı tiplere yöneldiği dönemde Antonioni'nin ısrarla kentli insanın yaşama dehlizlerine daldığı görülür. Bir yanıyla felsefi bir doku kurar sineması; bir başka yanıyla da, edebiyatın özgül ala-

nından kopartıp ekrana taşıdığı bir üslûpçulukla filimlerinin çatısını oturtur.

Kızıl Çöl (1964), ilk renkli filimi, yönetmenin büyük bir cüretle bu sınava daldığını kanıtlar. Filim, içerik düzleminde, yenikliğini yene-meyen insana acımasız bakışını ve diyalogun bütün bütüne kopmak üzere olduğuna ilişkin inancını içerir. Gelgelelim, *Kızıl Çöl*, mesajı-nın onulmaz yanıyla çelişen bir estetik patlama ortaya koyar: Antoni-oni, sinemacının plastik boyutta neler yapabileceğini kanıtlar sanki: Odaları, iskemleleri defalarca boyatarak.

Blow Up/Cinayeti Gördüm (1967), *Zabriskie Noktası* (1970) ve *Profession: Reporter/Yolcu* (1975) bu karamsar yolculuğu bütünselli-ğinden bir adım uzaklaşmadan sürdüren yeni duraklar olacaktır.

Antonioni'nin sinemasında varoluşçu dünyagörüşünün ve Hıris-tiyanlığın sorgulayıcı vicdan aritmetiğinin doğrudan yansımaları ol-duğu her zaman ileri sürülmüştür. Gelgelelim, yönetmen ne ahlâksal-didaktik bir eleştirel değerlendirmeye yoğunur filimlerini, ne de mistik bir seçimler zincirinin işaretlerini sunar: Kuşattığı dünyayı, o dünyanın bireylerini merkezde sıkıştıran baskıyı en ince ayrıntılarına kadar okur da, davranamaz. Antonioni'nin bütün filimografisini bir umutsuzluk belgesi olarak konumlamak mümkündür: Yenilgi, inti-har, ölüm, kaçış yazar çıkış kapılarında: Seçmek size kalmıştır.

Tek, belki tek bir çıkış aralığı: Özgürlüğe estetik kanaldan geçen yol. *Blow Up*, sanatçının elinden sıvışıp giden düz gerçeği kovala-maktansa, kendi sanılarına bağlanmasını salık veren bir finale da-yanır. Antonioni, yetkin yapıtı olan *Profession: Reporter*'da siyasal konulardaki duyarlılığının hemen altında yatan büyük inançsızlık deposunu gösterirken, o filimin finalini de olağandışı bir şölene çe-virmekten geri durmaz: Estetik haz, yaşayıp giderken tutunabilece-ğimiz tek anlamlı daldır ... demeye getirir.

Sinema tarihinin gelmiş geçmiş en titiz anlatımcılarından biridir Antonioni; mekân ve ışık seçiminde, oyunculara yüklediği donuk sihirde, alışılmışı zorlayan uzun sahnelerinde kılı kırk yaran, deyim yerindeyse marazi bir kesinliği hedef tutan yanılla meslekdaşlarının çoğundan ayrılır. Bütün anlamsal yüklerine rağmen filimlerinde ge-

vezeliğe şans tanımamış, tam tersine yüksek dozda ekonomik diyaloglarla görüntü dilinin kapasite sorunlarını araştırmıştır.

Sinemasının yakıcı bir özelliği de, gerçek öyküyü sıradan bir üst öykünün altına özenle döşemesinden kaynaklanır. Belki de filimlerinin seyirci kitlesi üzerinde onca sarsıntı yapmasının özünde, herkesin hayatının altında gizli değilse bile örtük duran gerçekleri çırpırlak kılıyor olması yatmaktadır.

* * *

Bir edebiyat kuramcısı, “Flaubert’in romanlarında çok yemek yerir” gözlemini yapmıştır ya, Antonioni’nin filimleri için bu türden pek çok cümle kurulabilir: 1986’da, çeşitli ülkelerden 1153 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen iki dev ciltlik *Architettura della Visione*’de bir bir temaları değişmiştir yönetmenin.

Antonioni’nin dünyasına yaklaşırken, Valéry’nin üzerinde uzun uzadıya durduğu “kesinlik” kavramını elde tutmak gerekir. “Mimarî”si de bu ölçütün ışığında gerçek anlamını kazanır: Mekânlar, giysiler, kişilerin mekâna yayılması, nesneler, hareket düzeni, ses ve sessizlik Antonioni’de kuyumcu terazisinde tartılır. Roland Barthes’ın üstüne basa basa durduğu “sanatçılık” niteliğine böyle bakabiliriz: Yalınkat bir anlatıcı, bir tanık, bir bakış açısı olmanın çok ötesinde, Antonioni’nin filimlerinde dünya ve insan “yeniden oluştuğu” için imzasız herhangi bir sekansından onu tanırız.

İkidebir benzerlerinin içine girerek “olay”ı anlatmaya girişmesinin temelinde de, o nedenle, kendi işini işlevini sorgulama dürtüsü okunsa yeridir: Yazarın, fotoğrafçının, televizyon gazetecisinin arkasından duruma bakar Antonioni: “Kimim ben” ve ne yapıyorum şimdi burada?

Her sinemacının, yönetmenin öznel çeperi aynı oranda yansımaz filimlerine. Bergman, Bunuel, Kurosawa türü filminden filme kendi tematiğini çeşitleyen, derinleştirip zenginleştiren yaratıcıların kervanında yer alır Antonioni de: Dıştan bakıldığında düpedüz “belgesel” sayılabilecek *Çin*’de bile, sinemasını yakından izleyenlerin gözünde,

aynı ortak ve özel işaretler bütünü göze çarpar. Yönetmen seçmiş, ayıklamış, büyütmüştür kendisine asal görünen ayrıntıları: Onun sinemasına saplantılı tutkularından soyunup girmek, labirentinde kaybolmayı göze almak anlamına gelir.

Kızıl Çöl ve *Yolcu* üzerine yazarken altını çizmiştim: Yan temaları ne olursa olsun, Antonioni'nin çekirdek-sorununu "iletişim kopukluğu" oluşturur. *Çılgılık*'ın işçisi, *Kızıl Çöl*'ün ev kadını, *Yolcu*'nun gazetecisi, üçlünün *Gece*'de iyice sıkışan bütün kahramanları yalnız, sağır bir dünyanın önünde yaralı ama hiç değilse bir bakışta diklenen, sonunda yenilgiyi farklı biçimlerde göğüsleyen insan manzaralarını kurarlar. Kamerayla hepsinin önünde ya da peşindedir yönetmen, sık sık da içlerindedir: Bazen ayna tutar, bazen de aynayı kendi yüzüne, insan olma haline çevirir.

Her zaman karamsardır da Antonioni, her zaman çıkmaza yüzünü sürmez: Bazı filimleri ölümle, kayboluşla deltaya varır; bazılarıysa kabulleniş, yenilgiyi üstlenme, kaçışa katlanışla son bulur: Herkes için hep aynı çözümü önermemiştir.

Ne var ki, bireyi ören, bireyin etrafına örülen duvarlara aynı saptayımlarla bakar: Teknolojinin amansız ve hastalıklı yükselişi; doğanın gitgide daralan bir alana ricat etmek zorunda kalışı; üretim-tüketim çarkının kişilerarası ilişkilerin derinlik kazanmasına set çekişi bütün sinemasına egemendir. *Farkına varan* birey orada daralır iyice. Bir noktadan sonra direnişini paylaşarak ayakta duramayacağını görür. En yakınındakiler bile gerçeğin değiştirilemezliğini, reddin anlamsızlığını ima etmektedirler sessizce. Eşiğe kadar çırpır Antonioni'nin kişileri; uğultulu şehirlerle ve artık elden sıvışıp gitmiş çağları simgeleyen doğayla bölünerek didişirler. Yoruldukları an yönetmen seçenekleri dizer önüne: Kendi adasını keşfetmeye yöneliş (*Batan Güneş*); intihar (*Çılgılık*); bahtı tıkanık bile olsa ütopyaya bağlanış (*Kızıl Çöl*); gerçeğin ele geçirilmezliği gerçeğine boyun eğiş (*Cinayeti Gördüm*); yeni çağın çürüyen değerleri karşısında şövalyeler çağının kurtuluşu olmayan vakarını benimseme (*Zabriskie Noktası*); yazgıyı değiştirme uğraşının boşluğu (*Yolcu*); ele avuca sığmaz kimlik arayışının sonsuz seyyarlığı (*Bir Kadının Tanımlanması*).

Galvano della Volpe, *Serüven*'deki kayboluşun maddeleşmiş halini neredeyse şaşkınlıkla vurgular. Antonioni'de kayboluş, değişik çehrelerle durmadan ekrana gelir oysa. Kaybolmuş olanla kayboluşa aday olan arasında, yönetmen, bu durumun etkin ve edilgen hallerini sigaya çeker: *Cinayeti Gördüm*, bir bakıma "açıklamalı ders notu" sayılabilir: Fotoğrafi çekilen cesedin kayboluşuyla topsuz tenis oynayanları finalde buluşturan mantık, *Yolcu*'yla da desteklendiğinde, anahtarı verecektir: Biz kaybolamıyoruz, oysa herşey kayboluyor gözümüzün önünde.

"Cinéma d'Auteur" tabii. Filimleri yanyana dizildiğinde, Antonioni'nin dünyasını tümel, parçalanmaz kılan üslup ve depo birliği ortaya çıkar. Bütün büyük sanatçılar gibi, değişik hikâyelerin altına aynı hikâyeyi döşemiştir. Hep mi karanlık, gece, ışığın yitimidir vardı? sonda onu bekleyen? Herkesin bir dayanağı, tutamağı olur hayatı sürdürürken: Hangi ucundan tutarsa tutsun *boşuboşunallığına* tosladığı dünyada, Antonioni kendi dengesini estetik hazzın terazisinde güçbelâ korumanın yollarını aradı. Sinemasının bize sağladığı, belki de Sanat'ın tek anlamı olarak: Öteki kefedenden aynı hazzı devşirmek değilse nedir?

Onlar Hakkında Bildiğim Birkaç Şey

Godard ve Truffaut üzerine biriki yazı yazdığım 1971 yılında sinema benim için dünyanın merkeziydi. Bir kamera gibi dolaşıyordum sokaklarda, bir diyalog çekip çıkarıyordum çevremdeki insanların gündelik konuşmalarından, uykumda gece çekimleri yapıyordum. Sinema, bir yanda “dil mi, anlatım mı?” türü kuramsal soru(n)larla yakama yapışmıştı; bir yandan da, düpedüz ve herşeyden önce bir yaşama biçimiydi. O yıl ve bir sonraki yıl *Serseri Aşıklar* ile *Çılgın Pierrot*’yu, *Jules ve Jim* ile *Yumuşak Ten*’i güldestemin ön sıralarına çekip “sinema- yazı” ilişkisinin üzerinde kafa yormuştum.

Neydi onlarla ve *Cahiers du Cinéma*’nın etrafında toplanıp, çeyrek yüzyıl önce makaraları döndürmeye hazırlanmış öteki genç sinemacılarla değişen? Şüphesiz, kaba bakışla bir “alternatif”ti bu ve tam anlamıyla olup biteni uzaktan kavrayamamış olsam bile, değişimin özünde yatanı sezinlemek güç değildi pek: Jean-Marie Straub’un sinemacılığı üzerine yazdığım, 1970’te *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir denememin adı da bu nedenle “Öteki Sinema İçin” idi.

Öteki: Aynı olmayan; farklı, başka olandı besbelli. Sinemanın tanımı, boyutu ve anlamı değildi bu isyankâr kameralarla değişen: *Kip*’i değişiyordu. Truffaut’nun “cinéma d’auteur” tamlamasıyla dile getirmeğe çalıştığı bu farkı en iyi aydınlatan belki de Godard’ın fan-tezi gibi görünen bir değerlendirmesi oldu bana kalırsa: “*Bir kaydırma (travelling) eninde sonunda bir ahlâk meselesidir.*” Masum bir uğraş değildi sinema, filimler masum birer ürün değildi artık. Böylelikle, seyirciden önce sinemayı sorgulamaya koyuldu Godard. 1969’a, Gorin’le birlikte giriştiği ortak çalışma izlencesi başlayana dek yaptığı filimlerinin “karşı-sinema” oluşturduğu yollu yaygın kanıya katılmıyorum ben: *Çinli Kız*, *Haftasonu* ya da *Eril- Dişi*, sinemanın ta kendisiydi. Hayata benzeme çabası içinde değildi Godard sineması; tersine, yanılısamacı tutuma yüz çevirmek amacını ilk haneye yazmıştı: Yönetmenin hiçbir “anlatı”sı bundan böyle bir “aldatı” özelliği taşımayacaktı.

Godard'ın Brecht'ten fazlasıyla etkilendiğini söyleyenler çıkmıştır. Oysa bu yaklaşım, yönetmenin yer yer "absurde"ün merkezine ulaşan ve tıpkı Beckett'teki gibi sinsi bir güldürü gizilgücü taşıyan sahnelerinde (*Çılgın Pierrot*'nun sonunu düşünün) biçimlenen yabancılaştırma anlayışındaki farklılık nedeniyle güdük kalmaktadır. Buna, bir de Godard'ın, kanımca yabana atılması olanaksız lirizmi eklenirse, onu Brecht'le aynı çizgiye yerleştirmenin zorluğu daha da iyi anlaşılacaktır. Bu yorumumun, 1954-69 döneminde yaptığı filimlerini bağladığını hemen eklemem gerek: Benim için Godard'ın büyüğü o yıldan sonra pek bir anlam taşımamıştır açıkcası.

Başlangıçtaki ortaklıkları ne olursa olsun, Truffaut'nun serüveninin Godard'ınkinden hayli farklı olduğu görüşümdedir. Bu belki de bütün "Yeni Dalga" yönetmenleri için geçerli: Rohmer, Chabrol ya da Rivette arasında da benzerliklerinden çok ayrılıklar vardır – tıpkı II. Yeni akımına bağlanan Edip Cansever, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın şiir yörüngelerinde olduğu gibi. Truffaut'nun filimlerinde de bir alternatif bakış egemendi, özellikle de başlarda: *Jules ve Jim*, *Yumuşak Ten*, *Antoine Doimel'in serüvenleri* dizisindeki yapıtlar somut örneklerdir bu bağlamda. Sonradan daha 'hafif', uçucu bir çizgiye yöneldi Truffaut, son dönem filimlerini de ben göremedim. Hitchcock'dan önemi yadsınamayacak ritmik bir yaklaşım kapmıştı; ama izleklerindeki tutarlılık, bunları filminden filime sürükleyişi bana kalırsa onun en büyük yanı oldu. İnsan ilişkilerine yakından bakarken çiziksiz bir mercek gibiydi: Korkusuzca çiftlerin, daha çok da üçgen ilişkilerin ortasında, kuytu bölgelerinde dolaştı, onlardaki tutkusal boyutları, bu boyutlar içinde oynanan ölümcül oyunları, üstelik sağlıklı bir sapkınlığın tuzağına düşmeden, derinlemesine gözledi. Plastik sevdıyla da buluşturdu bu gerilimli noktaları. *Jules ve Jim* ile *Yumuşak Ten*'in son sahnelerini, *Evlenmekten Korkmuyorum*'da Belmondo'nun bile bile, fare zehiri koyulmuş konserve kutusuna kaşık çalışını, *Siyah Gelinlik*'te bir uçurtma gibi balkondan süzülüp giden tül eşarpı ben unutamam, kim unutabilir?

Acılı, zorlu bir çocukluk, uyumsuz bir ilköğretim çağından sonra seçtiği, bekinerek üstüne gittiği sinemada, *400 Darbe*, *Vahşi Çocuk*

ve *Cep Harçlığı* ile hem yaşamöyküsel çizgide, hem de simgesel bir anlayışla çocuğun büyüklerin cemaatı ile yüzleşmesini konu edinirken telaşsız bir üslûbun içindeydi. Yaşadıkları, öfke ve kine onu rahatça yatırabilecekken, belki biraz uzlaşmacı, ama yumuşak, uyumlu bir yaklaşımı seçti. Oyuncuları Godard'daki gibi filimin bir parçası değildiler, öne çıkmışlardı hep. Ölümünden az önce yaptığı bir söyleşide bunu, "benim filimlerim kişilikler üzerine tasarlanmıştır," sözleriyle doğrulamıştı. Ne olursa olsun, oyuncuların başarısında onun yumuşaklığının payı büyüktü herhalde.

Truffaut'yu beynine yerleşen bir yengeç erken alıp götürdü. Godard ise makaraları döndürmeyi sürdürüyor. "Yeni Dalga"nın bu iki usta yönetmeninin, sinemaya duydukları ölçüsüz tutkuyla açtıkları yolda hâlâ yepyeni sorular için yepyeni karşılıklar aranıyor. Özel bir yazı oldu bu ya, tamıtamına nedensiz değil: 1960'lı yılların sineması, benim yaşitlarım için yaşamsal bir önem taşıymıştı. Godard ve Truffaut başta olmak üzere "Yeni Dalga" sinemacılarının burada benzersiz bir yanı vardır: İçine doğduğumuz umutsuzluk çölünün bizi bütün bütüne nihilist bir tavra sürüklemesini engelleyen onların tutkulu yaratıcılıkları, daha doğrusu, bu tutkudaki ölçsüzlük ölçüsü oldu. Kendi payıma, onlar hakkında bildiğim en önemli şey de budur.

Kubrick'in Ölüm Dansı

Apocalypse Now'dan *Platoon*'a ulaşan çizgide, Amerikan sinemasının Vietnam'a bakışını izledik bugüne kadar: Cephe, cephe gerisi, savaş, dönüş, sonrası – bir tema için pek çok varyasyon. Söylenecek söz kaldı mı, söylenecek söz biter mi, bizden eşit uzaklıktaki iki dünyaya buradan bakıp bir yargı getirmek güç. Belki bir gün Vietnam sinemacısının gözünden öteki gerçeklikle de yüzleşilecektir.

Bu açıdan bakıldığında, *Full Metal Jacket*, “yeni” birşey söylemeyen bir film: Kubrick'in Vietnam savaşına yaklaşımında değil de, genel hatlarında savaş olgusunu değerlendirişinde farklı bir ton tutturduğu ileri sürülebilir – bir bakıma Clausewitz'in klâsik savaş teorilerinin modern iz sürücüsü olarak öne çıkıyor yönetmen; Sonsuz bir karamsarlık, şiddeti şiddetli bir sinema diliyle göğüsleyen bir perspektif egemen *Full Metal Jacket*'ta.

Her zaman olduğu gibi bu sefer de, oldukça uzun bir aradan sonra ortaya çıktı Kubrick. Bir kez daha bir kitaptan yola çıkmıştı yeni filminde: *Born To Kill*. Bir kez daha, kitaptan senaryoya geçmek için uzun, ömür törpüleyici bir masabaşı çalışması yapmıştı. Gene, her zamanki gibi: Yüksek bir bütçe, objektifler için özel mercekler, aynı anda birkaç alıcı ile çeşitli açı denemeleri...

Full Metal Jacket, tıpkı 2001'de gördüğümüz yapılanmayı tekrarlıyor. Düpedüz ortadan yapıştırılmış iki, ya da ortadan ikiye bölünmüş tek bir filminden oluşuyor. Bu iki filmi birbirinden ayıran yalnızca olay örgüsü, mekân ve izlediği kesit farklılığı değil: Bütün bütüne değişik bir cadenza anlayışına dayanıyor ilk bölümle ikincisi. Savaş öncesi kışla hazırlıkları üzerine kurulu ilk yarı gerçekten de bağımsız bir film: Alabildiğine hızlı bir kurguyla acemi bölüğüne yeni gelenlerin berberde her biri birkaç saniye süren saç sakal tıraşlarını içeren jenerik, sivil hayatla bütün ilişkileri keserek müthiş bir askeri atmosfere girilmesini sağlıyor. Bu ilk filimin son, beynini “f. m. j.” bir mermiyle dağıtan bir askerin yüzünü ağır çekimle işleyen sahnesine gelinceye kadar, neredeyse hiç soluk aldırmadan, seyirci-

nın bam teli üzerinde geziniyor Kubrick: Adım adım, ölümcül bir crescendo ile, çatlama noktasına varılıyor.

Bu “ilk film”de klâsik gelişme çizgileri çekiyor yönetmen; oysa hiçbirine klâsik bir sonuç getirmiyor. Gitgide artan kışla sıkıdüzeninde gerilimi, insandışı tempoyu bir yere çıkartıp gevşetmesi beklenirken, gevşetmiyor örneğin. Acemilerin insani ilişkileri bağlamında da öyle: alışlagelmiş dostluk ilişkilerinin son halkasında beklenmedik, şamar etkisi veren bir final bekliyor: Çünkü Kubrick’in orduya, askeri eğitime bakışında hiçbir bağışlayıcı vurgu yok –bir kez daha yinelemek gerekirse, mutlak bir şiddet ortamına hafifletici sebep aramaksızın, aynı dozda bir şiddet lehçesi ile yürüyor kamera. Uyum sağlama eşiğine geldiği tahmin edilirken öteki yakaya geçen, kimse- nin dramı farketmesine vakit kalmadan vidaları hızla gevşeyen, acemi bölük komutanını öldürüp namluyu ağzına sokan askerin taşıdığı finalde, uç noktaya ulaştırılmış bir karamsarlığın aslında haklı gerekçeleri okunuyor: İnsanoğlunun onuru, tüfeğine ve takım taklavatına indirgendiğinde, ölüme yürümek şüphesiz en onurlu edime dönüşebiliyor.

Orada ikinci filime başlıyor Kubrick: Süre olarak ilkinden biraz daha uzun süren bu bölümde plan-sekans sayısında belirgin bir dönüş göze çarpıyor: Uzun yan kaydırmalarla, ceylan üslûbuyla ilerleyen kameraların hareket düzeninde bir “ölüm dansı” görmek belki abartılı bir yorum sayılabilir: ama olağanüstü bir müzik ve onu bütünleyen bir ses efekti düzenlemesiyle Kubrick’in 2001’de Strauss eşliğinde sonsuz gökyüzünü taradığı sahnelerle aynı lirik anlayışı taşıyor *Full Metal Jacket*’ın savaş çekimleri. Amerikan bombardımanından artakalan hayalet kasabaları yakarak geri çekilen ve çeşitli tuzaklar kuran Vietnam çetelerine karşı öncü çıkmış bir manganın peşine takılıyor Kubrick. Küçük, handiyse standart insan manzaralarının (korkak asker, Rambo, makineli tüfeğiyle ölüm kusan küçük Vietnamlı kız, *Atlari da Vururlar* vicdanıyla muhabir-subay vb.) arasından uçarı kaçışlarla, zaman zaman sekerek, zaman zaman içi-çe geçen panlar ve ön kaydırmalar ile süzülen kameralar yönetme-

nin sevgili saplantılarını öne çıkarıyor bir kez daha: Belli belirsiz bir geçişle gerçekleştirilmiş bindirmeler, aynı “şok sahne”nin farklı açılardan farklı hızlarla çekilip birbirlerine kurgulanmasından oluşan zincirlemeler, duman ve ateşin başoyuncu olarak kullanıldığı geçişler ve sinsî bir başağrısı gibi herbirini kateden müzik. *Full Metal Jacket*, kekre bir biçimde, The Rolling Stones’un *Paint it Black*’ine eşlik eden fotoğraflarla bitiyor. İpi kopmuş uçurtma misali, birkaç yitik Gılgamış’ın peşine takılmış bir sinema ustasının yeryüzüne bedbin bakışını getiren yaman bir filim. Başrolünde: Stanley Kubrick.

İbrahim İle İshak Arasında Tarkovski (dokuz paragraf)

I

Sinema tarihinin en dramatik “sahne”lerinden birinde, Tarkovski, *Nostalghia*’nın kahramanını, elinde yanan bir mum, havuzu katettirir. Mum söndükçe yeniden, gerekirse sonsuza dek tekrarlanacak bir özel törendeymişcesine başlayan bu yolculuk belki de Kurban’ın ta kendisidir.

II

Kurban, bir vasiyet. Kafka’nın “Babaya Mektup”unun her anlamda tersine: “Oğula Mektup.” Umutsuz, sinsi, kekre, inanış ile isyan arasında bölünmüş bir adamdan miras. Işık çoğalınca köreltir çünkü.

III

Demek ki velâyet. Elveriş. Kime? Henüz kirlenmemiş insana. Postacıların Nietzsche okuduğu, piyaniste ateş edilen, şairin dilinin kesildiği bir çağda yeryüzünün tek temiz kalmış yanına. Şair mi? Tarkovski’nin babası – yıllar yılı susmuş, susturulmuş.

IV

Babalar ve Oğullar. Ruslaşmış bir imge. *Kurban*, ne yazık ki, on-dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatının gevezeliğini sürdürüyor; *Nostalghia*’da sessizliğe, boşluklara, uzun ve gergin bekleyişlere tanıyan hak son filminden esirgenmiş. Kolay mı: Önsözlerde dokunulup geçilen herşey sonsözde birikir. Bir daha söz alamayacağını bilen kişi herşeyi söylemeye davranabilir.

V

Ölçüsüz, taşkın bir filim mi *Kurban*? Tarkovski'de alıştığımız altın dengeden arasıra uzaklaşan bir yanı var: Bazen simgelerde, bazen de söz zincirinde. Hemen hep yoğunlaşmalarda. Kurban, sonuç olarak, atmosferde oksijen oranının artışı.

VI

Bir çember çiziyor filim: Başladığı yer, aynı zamanda bittiği yer. Çemberin üzerinde yol alırken, kapsadığı dairedemiz. O değirmi alan dünyanın tıpkıbasımı: Oyunlar, şüpheler, rastlantı ve elden sıvışıp gitmiş sevdalar, namluya sürülmüş mermi ve kaçamaklar ve her şeyin dibinde: Yangın: Kıyamet. Deli gömleğiyle bitiyor filim: Yeryüzünde olup bitenlerin bedelini ödemeyi üstlenenler yok mudur?

VII

Belki gevezelikle çelişen biri: Filimin son sekansına kadar dilsizliğini koruyan çocuk. Yoksa asıl kurban mı o? Tarih boyunca, yeryüzünün her bir yanında hayatı bir değiş-tokuşu içermiştir kurban âyinleri. Öyleyse: Oğul ya sungudur, ya da bağışlanma. Ödenen bedele karşı ödenen bedel. Kanserin içinde, ölümün eşliğinde son bir kez hayata bakan Tarkovski, sunak taşındaki canına karşı oğlunun devamını soruyor olabilir mi?

VIII

Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'si, baştan uca kurbanı, kurban edeni, kurban edilişi, dahası kurban çağrısını kuşatır. İbrahim'in İshak'ı alıp dağın doruğuna yöneldiği üç günlük yolculuk bütün olası soruları, boyuneğış ve diklenişleri, cıglığı ve sonsuz sessizliği barındırır. Kierkegaard, İbrahim'e imgelemin delidolu çağrışımının değil düşüncenin doğurduğu korkuların eşlik ettiğini yazar; tırmanırken, *Nostalghia*'nın kendi kendini kurban edeni seyreden kahramanın-

dan *Kurban*'ın kendi kendini kurban olmaya aday seçen kahramanına geçerken, Tarkovski insanlık tarihinin en kavurucu karar'larından birine yaklaşır. Filimin temel sorusu ve sorunudur bu: Kurban mı seçildim, kurban olmayı mı seçtim?

IX

Tarkovski, *Kurban*'ı hazırlarken, ölüme yargılı olduğunu biliyordu. Bu açıdan bakıldığında, belki de ilk kez sürgün olma koşulunu kıramayacağını kabullenmiş olsa gerekti. *Nostalghia*'yı inatçı bir leitmotiv gibi delip geçen ve filimin son sahnesine mihlanan “ana evi,” “ana yurdu,” “rahim toprak” bu kez yerini yansız, soyutlanmış bir topografyada tekrarlanmış bir maket-eve bırakıyordu. Alexandre, doğum günü hediyesi olarak arkadaşlarının kendisine gönderdiği Avrupa haritasında boşuboşuna kendisine ait olabilecek yerlemleri arar durur.

Kurban'ın sonundaki yangını bu anlamda bir son âyin saymak elde mi?

“Başlangıçta söz vardı” diye ilk kez konuşur çocuk, filimin son karelerinde: “Neden baba?”

E/BABİL YAZILARI

Sanatkâr ve Sahtekâr

Geçtiğimiz yıllarda, Batı’da sanat dünyasının yaşadığı karabasanlardan biri de “tablo sahtekârlığı” olgusundan kaynaklanmıştı. Fransız televizyonunda izleyebildiğim birkaç ilgi çekici izlenceyi düşünüyorum: Ünlü ve sözümona işten elini ayağını çekmiş bir sahte ressam, herkesin gözü önünde, biriki dakika içinde Matisse’ler ve Picasso’lar çizmiş, sonra da yaptıklarını şömineye atmıştı. Bir başka ünlü de, “sahte tablo tüccarı” Fernand Legros idi; elinden geçenleri saydıkça, herhalde pek çok müze müdürünün ve koleksiyoncunun yüreğini dağlamıştı.

Picasso’nun ya da Matisse’in çizgilerini tıpatıp’a varan bir ustalıklarla yinelemek pek çok kişiye kolay görünebilir. Çağdaş ressamlara kolaylıkla öykünebilmesi, onların yaptıklarının aynısının yapılabilmesi klâsik resmin bir utkusu sayılabilir. Bu yaklaşımlara karşı, Louvre’a sehпасını kurup Poussin’in *tıpkı*’sını yapan genç ressamı tanıyabiliriz oysa. Ama “tablo sahtekârlığı”nı çağdaş resme bağlamak kendiliğinden dayanaksız bir görüşten kaynaklanır: Bir Vermeer olayı, pek çok başka örneğin yanında, en somut işaretlerden biridir:

II. Dünya Savaşı’nın olanca yoğunluğu ile Avrupa’yı kasıp kavurduğu yıllarda, Amsterdam Müzesi’nin müdürüne önemli bir haber getirilir: İtalya’daki soylu ailelerden biri adına konuşan sözcü, aile üyelerinin ülkeden kaçarken yanlarında bir Vermeer getirdiklerini, ekonomik sıkıntılarını hafifletmek için tabloyu elden geldiğince uygun fiyatla satmayı düşündüklerini belirtir. Bir müze için Vermeer’in bir tablosunu ele geçirmenin nasıl bir değer taşıdığını herkes tahmin edebilir. Müze müdürü önce ailenin bir temsilcisiyle, sonra da bilirkişi kurulunu oluşturan sanat tarihçileri ile ilişkiye girer. Uzun uzun resmin üzerinde durulur. Dönemin teknisyenleri tablonun yaşını hesaplamaya girişirler; sanat tarihçileri kayıtları inceler; birkaç Vermeer uzmanı renk, üslûp ve ayrıntı öğelerine eğilir. Sonuç olumludur: XVIII. yüzyılın kayıtlarına *Meryem ve İsa’nın Çocukluğu* adıyla düşülmüş, dönemin yazar-papazlarından biri tarafından uzun uzadıya bir kitapta betimlenmiş olan resmin Vermeer’in olduğundan şüphe duyulmasına gerek yoktur.

Söz konusu resmin, külyutmaz bir “tablo sahtekârı”nın incelikli çalışmasının ürünü olduğu, yıllar sonra, özel ışınlarla tabloların yaşını saptayan bir aygıtın yapılp müzelerde kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Bir amacı da, para kazanma isteğinin yanısıra sanat tarihine kafa tutmak olan bu ressamın yeteneğinin eleştirmenler ve uzmanlarca gözardı edilmiş olması doğurmuştur sahte Vermeer’i. Uzun süre kayıtları tarayan genç ressam, hem kataloglarda kayıtlı olan, hem izi yitirildiği bilinen bu resmin içerdiklerini betimleyen bir XVIII. yüzyıl metnini de okuyunca kolları sıvamış, önce zaten yakından tanıdığı Vermeer’in imgelem dünyasını ve üslûbunu bu gözle incelemiş, sonra fırçayı ele alıp birkaç ay sehpa çalışmış, en sonunda da ortaya çıkan ürünü çeşitli işlemlerden geçirdikten sonra belli bir derecede fırınlayarak gerekli boya çatlaklarını elde etmişti.

Olayın hem sanat dünyasında, hem de piyasasında bir deprem etkisi yaptığını söylemek bilmem gerekli mi? İşin acısı, sahte tablo da, “tablo sahtekârları” da bu tek örnekle çerçevelenemedi. Kısa bir süre içinde, birden fazla sahte tablonun dünya müzelerinde yer aldığı, birden fazla profesyonel sahtekârın nicedir Avrupa’da etkinlikte bulunduğu açığa çıktı. Bu yakınlarda, videodan bir bölümünü izleme olanağını bulduğum BBC yapımı bir filmde, uzmanlar ve estetikçiler, Georges de La Tour’un *Kâğıt Oynayanlar*’ı üzerinde tartışıyorlardı. Tablonun sahte olduğuna değgin şüpheleri ise üç noktadan kaynaklanıyordu: Ressam, ilk kez 1930’larda New York’ta kullanılmış bir “sentetik sarı”yı üç yüzyıl önce nasıl bulmuş olabilirdi? Tablodaki oyuncuların giyim-kuşamlarındaki kimi ayrıntılar, örneğin düğmeler ve bağcıklar, ressamın içinde yaşadığı dönemi yansıtıyor muydu? Ve, belki de en zorlu soru işareti: Oyunculardan birinin yakasında, ancak titiz merceklerle okunabilen “*merde*” (siktir) sözcüğü resimde ne arıyordu?

Sahte resimler, tablo sahtekârlığı: Belli ki çarpıcı bir serüvenler toplamı çıkacak, kazıdıkça. Bir yandan da, XX. yüzyılın ikinci yarısına gelinene dek üzerinde pek durulmamış sorular doğuracak bu yeni “üretim” biçimi. Sanat yapıtı önünde yirmi yüzyıldır tartışılan mimesis (öykünme) kavramı; sanatçının doğaya ya da topluma ayna

tutup tutmadığı sorusu; çağımızla birlikte yoğun bir kuramsal savunmanın temeline yerleştirilmek istenen ve *mimesis*'in karşısına dikilen *semiosis* (imleme) kavramı, *sahici*'yle aynı kökten gelen *sahte* önünde kişiöğlunu uzun uzun düşündürtecek.

Louvre'a ya da Prado'ya sehpasını kurup bir Poussin'in, bir Velázquez'in "kopya"sını yapan, çünkü ustalara öykünmektense onların dünyasından kendi dünyasının kurallarını süzmeyi yeğleyen genç sanatçı, bu aşamada sanat değil de zanaat yaptığını bilmektedir elbette; ortaya koyduğu da bir sanat yapıtı değil, öykündüğü (daha doğrusu öğrenmek için konu edindiği) sanat yapıtının eşi'dir. Sanat yapıtı eşsiz'e öykünür olsa olsa, pek çok kişinin gözünde; doğaya bile öykünmez sanatçı, kendi kafasında kurduğunu gerçekleştirir. Tehlikeleri küçümsenemeyecek bir yaklaşımdır bu: Resim sanatı ile yakından ilgilenenler, Velázquez'in ünlü *Papa X. Innocentius*'unun Bacon, *Les Meninas*'ının ise Picasso tarafından yeniden-üretildiğini bilirler. Onların girişimini, bu resimlerin tıpkı'sına çalışan çırakların ürünleriyle bir tutmak olanaksızdır. Neden? Çünkü Bacon için de, Picasso için de, eninde sonunda bir çıkış noktasıdır Velázquez'in yapıtları; her iki si de kendi resim dillerine çevirirler büyük İspanyolun resim dilini.

Doyurucu değil oysa bu çözüm: Bilinen bir Vermeer'in "kopya"sını yapmakla Vermeer'in bir resmini kendi resim diline çevirmek arasındaki fark açıklık taşıyor belki: Tıpkı Beethoven'ın ünlü *Diabelli Çeşitlemeleri*'nde ya da pek çok benzeri durumda olduğu gibi, sanatçının bir yapıttan başka, bambaşka bir sanat yapıtına ulaştığı, bu bağlamda son derece özgün örneklerle rastlandığı yanlış değil. Ama bilinen, olan bir Vermeer'in kopya"sını yapmakla bilinmeyen, daha doğrusu "bir zamanlar" olduğu bilinen ama bugün olmayan bir Vermeer yapmak bir tutulabilir mi? şüphesiz, burada da bir Vermeer tıpkı'sıyla karşılaşıyoruz, yetkin bir Vermeer-gibi'yle, neredeyse düpedüz Vermeer'le. Bir farkla: Tıpkı'nın aslından yoksunuz şimdi. Gerçekte(n) Vermeer'in olmadığı anlaşılınca dek, bu yapıtın görülme biçimiyle, aslında Vermeer'in aslı olmadığı anlaşılır anlaşılmaz başka bir biçimde görülmesini nasıl değerlendirebiliriz? Aynı yapıtın sahici sayıldıkça handiyse tapıncaklaştırılması,

“sahte”liği kanıtlanınca hemen gözden düşmesi sanatın anlamına mı bağlı, sanat pazarının doğurup beslediği bir *has*’lık (authenticité) saplantısına mı?

Sanat Tarihi’ne, sanat tarihçilerinin bilinen ve *biriken* ölçütlerinin giderek estetik yaklaşımları da bağlayan bir-perspektifliğine güven duyulamıyor her zaman. Monet’in kimi resimlerinin Renoir’ın kimi resimlerinin *fazlasıyla* gölgesinde kalmış olması onun özgünlüğünü zedeleyemiyebiliyor sözgelimi. Oysa, aslı olmayan Vermeer’in tıpkısı bağışlanmıyor: Sanat katından zanaat katına, üstelik de aktörel bir vurgunun eşliğinde negatif kata itiliveriyor sahtekâr.

Sahici, sahte, has sözcükleri aynı kökten, *essah*’tan geliyor: Gerçek’ten kısacası. Platon’dan bu yana ağırlığı azalmayan *Mimesis*’in güçlü tuzağı bu: Sanat yapıtı gerçek olabilmek için gerçeği yansıtmalı, gerçeğin *kendisine* öykünmeli. Aslı olmayan Vermeer’in tıpkısı, bu açıdan çözümün gelmesini güçleştiriyor: Gerçek bir resim bu; üstelik, Vermeer’in resmine çok benzediği, onun yerine geçebildiği için çok da gerçekçi bir resim; yetmiyormuş gibi, bütün uzmanları ve sanat tarihçilerini yanıltabildiğine göre gerçeksiz de. Gelin görün ki gerçek, gerçekçi ve gerçeksiz olması yetersiz görülüyor: Çünkü “gerçek bir Vermeer” değil bu.

Sanatı yapan sanatkâr, zanaat yapan zanaatkâr ve sahteyi yapan sahtekâr. Sanat Borsası’nın anayasası, kendi düzmeceliğini estetik ve tarihsel tabanda da korumak için düzmeceyi kovmak istiyor belki de. Düzmece, gerçeğin aynısı da olsa (olabilse), o, gerçeğin kendisini çağırıyor. Oysa, aslı olmayan Vermeer’in tıpkısı, gerçeğin kendisi, aynısı değil. Hiç değilse burada, gerçeğin aynısı yok çünkü. İnsanın aklını kurcalıyor doğrusu: Gerçek, gerçeğin aynısı denilen şey yiter mi? Birkaç yüzyıl sonra, bir başka imgelemin ve elin doğurduğu *tıpkı*, eninde sonunda kendi kendisinin tıpkısı değil midir?

Aslı olmayan Vermeer’in tıpkısının tıpkı pek çok aslı bulunmayan tablonun sahte-tıpkısı gibi, Bacon’ın *Papa X. Innocentius*’undan, Picasso’nun *Les Meninas*’ından farkı ne? Kendi resim dilini getirmiyor bu aslı olmayan tıpkıların ressamı, ressamları. Şu unutuluyor ama: Aslı olmayan Vermeer’in tıpkısını yapan genç ressam, sanat

pazarı yeteneğini yadsıdığı için bu yola sapmışsa, gerçekten de estet ile simsarın diyalektik ilişkisi sorgulanmaya hazır demektir.

Georges de La Tour'un resminin düzmece bir ürün olup-olmadığı anlaşılmıyor işte. Belki de sahtekâr ile sanatkâr, tablonun derin bir bölgesinde gizlenen *merde* sözcüğü aracılığıyla, Borsa'nın karşısında buluşabileceklerini, birleşebileceklerini bildiriyor olabilirler.

Çünkü gerçek, ancak okunabildiği kadarıyla önümüzdedir.

Aynısı, Tıpkı, Eşi, Benzeri

Kelimeler ve Şeyler'i şaşırtıcı bir yorum ve bu yorumu bütünleyen ürkütücü bir sonuçla kapatır Foucault: İnsanoğlunun yeni bir buluş olduğunu ve kendi kendisini konu edinmekte hayli geciktiğini söyledikten hemen sonra, yakın gelecekteki muhtemel ölümünü sözkonusu edip bitirir kitabını. Düşünüre göre, insanoğlunun kendi kendisini sorgulama sürecinde olduğu kadar, bu sürecin sonuna yaklaşmasında da sanatçının ve yazarın payı azımsanacak gibi değildir: Nietzsche'nin "kim konuşuyor?" sorusunu Mallarmé'nin "Kelimeler" diye yanıtlayan kişi-dışı sesi; zihinsel serüveni gövdenin çılgılığı ile bütünleştiren Artaud; insanın *dibini* Hegel ve Marx ile aynı anda gören Hölderlin; ölümün sonsuz tekrarını, toza dönüşülemez olanın düşüncesini, sonluluğu eşleyen Kafka, Bataille, Blanchot: *Kelimeler ve şeyler*'de Foucault'nun *sınır-söz*'e verdiği örneklerden birkaçıdır bu isimler. Ve her örnek dönüp dolaşıp, düşünürün Velázquez'in *Les Meninas*'ında yetkin başlangıcını gördüğü "tasarımın tasarımlanması" sürecinin belli bir evresine eklenir: İnsanoğlu yüzyıllar boyu doğayı, nedenselliği, sürüp gitmenin ve gelişmenin yasalarını, düzeni ve sürekliliği kurcalarken, kendi kendisini konu edinmeyi ertelemiş, bu nedenle de "insan"ın keşfedilmesi büyük bir gecikmeyle gerçekleşmiştir. Sanat ve yazının kılavuzluğu, insansal bilimlerin devreye girişini sağlamış, sonra da soruşturmanın hızını belirlemiştir: Bu, kabaca, insanın kendi sınırlarını yoklamasının, onlarla yüzleşme cüreti göstermesinin öyküsüdür.

Foucault, bu sürece ışık tutarak, özenle seçtiği birkaç örneğin üzerinde "tasarımın tasarımı"ndan ne anladığını ortaya koyar: Dilin gerçekliği ayrı birşeydir, gerçekliğin dili apayrı birşey. Sanat yapıtında, yazın ürününde "çift" olgusunun öne çıkması; "aynı-olan" ile "farklı-olan"ın katkat yeraldığı bir düzleme (ayna'nın karşısında ve içinde) gerçeğin dile gelmesinin ve dilin gerçekleşmesinin aynı/öteki ayrımını yokedişi ya da onu sonsuza sürüşü; sanatın ve yazının, kişinin kendi'sini ve tıpkı'sını ayırdedemediği bir kalıpta, bir bakıma sınır-serüveni de zorlayan bir yola girmesi: Foucault'nun

“Yazar nedir?,” “Bu bir pipo değildir” gibi birkaç önemli metinle *Raymond Roussel* başlıklı kitabında, *Kelimeler ve şeyler*’in ilk ve son bölümünde korkusuzca üzerine gittiği labirent olmuştur. Bu metinlere, şüphesiz *Bilginin Arkeolojisi*’ni de, söylevin *soyuluş* biçimi nedeniyle, eklemek gerekir.

Velázquez’in *Les Meninas*’ında, ressamın resmettiği tuvalde kendisini bir tuvale resmederken göstermesini, üstelik “dışarı”dayken resmettiğini nasıl görüyorsak “içeri”deyken resmettiğini de ‘ilk’ resimdeki bir ayna aracılığıyla görmemizi sağlayan bakışını, Foucault, “Tasarımın tasarımı”nı *okurken* kilit bir örnek sayar, haklı olarak. Klâsik resmin “aynı”yı sonul hedef saydığı tasarım anlayışında önemli bir kırılma yaratır Velázquez. şüphesiz, *benzerlik* *Les Meninas*’ta kaygı olmaktan çıkmamıştır, ama “aynı” *tek* sonul hedef değildir, hattâ yalnızca bir araçtır bu tabloda: “Aynı” olsun olmasın, resmin aranması, “merkez”lerinin polisiye romanlarda olduğu gibi “deşifre” edilmesidir şimdi sonul hedef: Tablo, tablonun içindeki tablo; ressam, tablonun içindeki ressam; bir “ayna” olarak tablo, tablonun içindeki ayna; aynaya görüntülerin sûretleri düşen Kral ve Kraliçe: Bütün bu “çift”leşmeler aracılığı ile *benzerler* ve *eşliği* sorgular Velázquez ve Foucault.

Magritte’in *Bu Bir Pipo Değildir* adlı resmi üzerine de aynı nedenle eğilmiştir düşünür: Resmedilen ile resmedilmiş olanı adlandıran önerme, tek bir düzlemde çelişkili bir biçimde yeralsalar da, “pipo”nun pipo değil de “piponun resmi” olduğu hemen akla gelecektir. Ama bununla yetinmez Foucault: Kandinsky’nin renkleri birer “şey” sayması gibi, o da, bu adlandırma ya da kesinleme işleminin gerisinde, gerçekliğin dilegelme biçimi ile dilin gerçekleşme biçimi arasındaki farkı sorgular. Bir pipo resmi bir pipo değildir elbette, bu iki gerçeğin iki ayrı dil (resim ve yazı dili) ile verilmesi de bunun doğrulanmasından başka birşey değildir: Çünkü, nasıl “pipo” resmi ile bir pipo arasında yalnızca benzerlik varsa ve bu benzerlik iki gerçeğin (iki ayrı tasarımın) örtüşmesini sağlayamıyorsa, “pipo kelimesi”yle bir nesne olarak pipo arasında da örtüşme sağlamak olanaksızdır. “Gösteren” ile “gösterilen”in Kratylos üslûbuyla sorgulandığı

bu resimde ve Magritte'in bu tür denemelerinde gerçeğin dili ile dilsel gerçekliği, "asıl" ile "eş"i aynı terazide buluşturur Foucault: Pipo ile pipo resmi açıkça asıl ile eş durumunda algılanabiliyorsa, "Bu bir pipo değildir" önermesinin içerdiği gerçeklik ile bu önermeyi oluşturan yanyana harflerin gerçekliği de öyle algılanabilecek demektir.

Foucault'nun, sanat yapıtlarının, yazın ürünlerinin varlıksal özelliğine bakarken "ayna"dan vazgeçilmez bir öge olarak yararlandığı görülür. Yüzyıllar boyu sanatçının ve yazarın "ayna"nın hangi yakasında yeraldığını sorgulamış olduğunu düşünürsek, pek de haksız sayılamaz düşünür, durmadan bu tekin olmayan araca başvurmakta. Nedir sanat? Dünyaya tutulan bir aynaya yansıyan mıdır düpedüz? Dünyanın, dışarıda-olan'ın yeniden bir eşinin yaratılması süreci midir sanat "yapmak"? Necip Fazıl'ın vurguladığı gibi boş yere Tanrı'yla boy ölçüşme tasarısı mıdır, yoksa tanrıtanımaz bir yazarın dile getirdiği gibi, "öldüğü anlaşılan" bir Tanrı'nın bıraktığı boşluğu yaratma serüveni ile doldurma uğraşı mı? İster imleri kullanalım, ister imgeleri: Foucault'nun altını çizdiği gibi: Gerçekçiliği, kendi gerçekliğimizi ve öteki gerçekliği, ayna'nın berisinde ve gerisinde seyreden dünyayı, bu dünyanın sınırlarını arama sevdası, bulma vehmi, yitirme korkusudur sanata yataklık eden temel güdüler.

Sanki: Piknik Üzerine Bir Çözümleme / Yorumlama Denemesi

Herşey çerçevenin dışında başlıyor elbette: Müjgân, Serap, Barış, Piknik ve *Piknik*: yani Piyale Madra; kalemi, mürekkebi, cetveli, gönyesi, belki camlı masası; okuduğu kitaplar, baktığı dünya, gördüğü dünya, dinlediği dünya: Çerçevenin içine taşıyacağı çerçeve-dışı dünya, dünyası. Sonra, herşey çerçevenin içine doğru, imbikten süzülerek geçmek üzere kâğıtla yüzyüze geliyor ve Piyale Madra, yaklaşık bir buçuk yıldır, her gün, aynı çerçevenin içine çerçeve-dışını toplayıp dönüştürerek aktarıyor. Önceden yazılıp hazır edilmiş bir roman değil bu; bir bakıma, geçen yüzyılın sonunda Eugène Sue'nün okurun ilgisi sürdükçe tefrika sayısını artırdığı bir "macera, aşk ve tesadüf" romanı.

Nasıl alınıyor bu roman? Şüphesiz, kendi haklı gerekçelerini içinde taşıyan bir dizi duyguyla: Sevecen, şirin, lirik, tatlı, yavan, sıkıcı, bilgiç bulunduğu için sürekli, arasıra, hep izleniyor ya da izlenmiyor. Çünkü çerçeve-dışı böyle: Hayat da lirik ya da sıkıcı, lirik ve sıkıcı, lirik ama sıkıcı. Ya da değil. *Piknik*'in bir cephesi bu "mimetik" kurala ayak uyduruyor: Hayata bakıyor ve onu şüphesiz kendi ifade düzeni içinde, kısacası çizgi diliyle yansıtıyor. İzleyici kendini arıyor, buluyor, yitiriyor orada. Aynaya yansıyan onu itiyor, çekiyor, köprünün ortasında bırakıyor belki de. "Simulacre"nin etrafındayız.

Piknik, uzun süre bu mimetik kurala ayak uydurdu. Çerçevenin dışındaki dünyanın, çerçeve içinde elbette bir tıpkısı aranmıyordu, ama "çizilmiş dünya" bir bakıma "çizilen dünya"ya bir karşılık arama çabasıydı. Doğaldı da bu, geniş bir kitle tarafından iyi-kötü alınılabilmesi için, çerçeve-dışındaki dünyaya göre belirlenmesi gerekiyordu *Piknik*'in; izleyicilerin, gündelik yaşamın içinde yüzyüze geldikleri "durum"ları, başka bir seyirlik konumda (düpedüz aynaya bakmaksızın) tartımları, başka bir beylik deyişle: kendilerinin dışına çıkarak, kendilerini "kendileri-değilmiş-gibi" seyretmeleri bekleniyordu. Mimetik süreç ilk zamanlar *Piknik*'in bunu sağlamasını hayli kolaylaştırdı. Herkes Müjgân'ı, Serap'ı, Barış'ı "bir yerlerden," yani

gündelik yaşamdan tanıyordu, kedi de işte bildiğimiz kediydi. İlişkiler mi? Onlar da bizimle ötekiler ya da ötekilerle ötekiler arasında kurulanlardandı; tabii biraz “şaka” vardı işin içinde, hayatın şakası olmaz mıydı, olurdu, herkesi ve herşeyi, durumları ve duyguları bir alışım ortamında yakalıyordu *Piknik*, *sahici olan*’la “simulacre” arasında örtüşme oluyordu.

Sonra, epey sonra, semiyotik cepheye birkaç pencere açtı Piyale Madra; son bir yıl içinde bu pencerelerin hem sayısını artırdı, hem de pencereler arasındaki bağlantıları deşti. Herşeyden önce, çerçeveldışından süzülen mimetik cephe sürüp giderken, bizatihi çerçeve ile yüzleşmeye başladı.

Belli bir açıdan bakılırsa, tehlikeli bir yüzleşme biçimiydi bu. Doğrudan doğruya *Piknik*’in varlığı, varlıksal durumu soru konusu ediliyordu burada, bir bakıma çizimin sınırları yoklanıyor, kurcalanıyordu; usul usul, sorgulananın çizim, sorgulayanın çizen olmasının getirdiği ürkütücü bir konuma, belki de *Piknik*’in son’una yaklaşıyordu.

Piyale Madra, bu sorgulama sürecini, çizgisini, daha doğrusu ifade’nin imsel yanını konu edinerek başlattı. Müjgân’ın “çünkü okudukça varoluruz” dediği gün, her zamanki gibi kesintisiz çizgiye değil, nokta nokta olarak kimi çizgi bulmacalarda olduğu gibi verildiğine tanık olduk. “Sansür demek” dediğinde Müjgân, simsiyah bir kare çıktı önümüze. Bunu, gene Müjgân’ın “nereye gidersem gideyim, kendimi de götürüyorum” dediği ve, karenin teğetinde, dışında ya da içinde ama iyice ufalmış olarak görüldüğü gün izledi. Bir dizi “kare”ye yöneltilmiş soru-öykü ile Madra kuşatmasını sürdürdü sonra. Müjgân’ın “nereden geliyorum, nereye gidiyorum” yollu çifte sorusunun önünde boş, sonsuza yönelik kareler yer alıyordu. “Anılarım!” yazılı günde, önünde üç boş kare vardı Müjgân’ın; ardında gene boş, varolduğu ilk güne dek açılmış bir yarım kare.

Mimetik kuralın işlediği sürece, kalıp bir öyküleme tekniği ile, hemen hep, üç karenin içine dağıtmıştı öyküyü Madra. “İleti” de, bu öyküleme tekniğine koşut biçimde, ilk kareden belli bir “gönderi” ile başlıyor, ikincide ara işlevi yüklenen, kısacası hem iki uç arasında

bağlaç işlevi taşıyan, hem de üçüncü karede tok biçimde verilecek kilit-sonuca akışı götüren bir boyut barındırıyordu. Böylelikle, yalın, “sürpriz” son kareye saklanan, yatay bir gerilim dinamiği, klâsik bir başlama-hazırlama-sonuçlandırma denklemi ortaya çıkıyordu. Birkaç örnek bir yana, bir yıla yakın bir süre, *Piknik*’te izlediğimiz, çizgi-anlatıların büyük yüzdesinde egemen olan, bu yatay bildiri ekseniydi.

“Kare”nin sorgukonusu edilmesiyle birlikte, bu denklem de geniş ölçüde tersyüz oldu. *Piknik*’in bildirisi üç kareye artık belli bir anlatı mantığının kuralına uygun olarak dağılmıyor, tam anlamıyla çizgi mekânının bütününe emdiriliyordu. Bu bakımdan, semiyotik cephe ile birlikte, *Piknik*’in alışlagelmiş soldan sağa okunuşu da geçerliğini yitiriyor; soldan sağa okunması bittikten sonra, ya sağdan sola geri gidilmesi ya da yeniden soldan sağa okunma zorunluğu doğuyor, üstelik bakma süresi kesinkes uzuyordu.

Yukarıda değindiğimiz birkaç örnek ile “kare”yi kuşatması bitmedi Madra’nın; belli bir süre bu bakışa ara vererek, diğer öğeleri yoklamaya, tartmaya yöneldiği görüldü sanatçının. Önce Müjgân’ın aynı ile yüzyüze gelişine tanık olduk kısa bir süre: Bir anlaşmazlık oluştu karelerin içinde: Asıl başka, sûret başkaydı biriki gün *Piknik*’te. Ama burada fazla konaklamadı Madra, sanki “ayna/aynı” ilişkisi onu ürküttü, belki de çizdiği dünya ile çizdiği dünya arasındaki tıpkı-farklılık nedeniyle bu serüveni kısa kesti.

Sıra “düşünce balonu”na gelmişti. Müjgân’ın içinde bulunduğu karenin gitgide daraldığı bir gün düşünme balonu büyüdü, kareye sığamadı, taştı: Müjgân’ın düşüncesi koşulunu aşmıştı. Bunu bir dizi “gezgin düşünce balonu” izledi. Önce “aklı kıt” Serap’ta ufaldı balon, sonra Müjgân’ın yatay çizgili düşünce balonu ile Serap’ın dikey çizgili balonunun çakışmasından bir “dünya-balon” oluştu. Birkaç gün sonra, bir çiçeğe bakan Serap’ın küçük düşünce balonunun büyüyecek başka lirik serüvenlerine tanık olduk. Sözelimi, gezgin düşünce balonu *Piknik*’e rastladığında, kedi iki ayak üzerinde yürümeye başlamıştı! Bir keresinde de, Müjgân’ın düşünce balonu geride kaldı ve kare dışına çıktı: O gün, Müjgân “unuttum,” diyecekti. Bir başka sefer de, düşünce balonları çoğaldı Müjgân’ın üzerinde: “Kafası karışmıştı” iyice.

İfadenin lirik yanı ortada. Burada, oysa, bizim için semiyotik yanı ağır basıyor: Çizer, aracını sorguluyor ve onun sınır-anlamlarını, sınır-değişkenliğini aradıkça *Piknik*'in ucuna yaklaşıp uzaklaşıyordu. Neydi, kesik anlamıyla, bir çizgi-anlatıda düşünce balonunun işlevi? Açık: Çizginin ötesinde kalan, ona sığmayan iletinin başka bir anlatım aracıyla, yazıyla verilmesini sağlayan bir araç. Ancak Piyale Madra'nın düpedüz düşünce balonunu, onu üstelik bir "biçim," bir "varlık," bir "araç" olarak anatomiye yatırmasıyla birlikte, önce bir yönüyle, sonra da her yönüyle *Piknik* zorlanıyordu.

Bu, son birkaç ay içinde, *Piknik*'in semiyotik işleyişini hızlandırdığı gibi, anlatının olanaklarının artmasını, bununla birlikte de soruşturmanın iyiden iyiye derinlik kazanmasını sağladı: Hikmet, devreye girmişti.

Kimdi Hikmet? *Piknik*'in bu yeni konuğu mimetik cephede oluşmuş bir konu daralmasından dolayı, çizgi-romana çeşitlilik ve yeni uzantılar katmak için doğurulmuş biri değildi yalnızca. Düşgücü, imgelem, tasarımılama sürecinin kendisi ve imgesel dönüşüm olasılıkları *Piknik*'e yeni düğümler ve çevrenler getirecekti onunla birlikte: Sürekli olarak yaratma serüveninin katmanlarında gezinen, duyarlı, içe kapanık bir dünyanın simgesi idi Hikmet.

Hikmet'le birlikte, gerçekten de, *Piknik*'in semiyotik cephesinde yeni bir koridor açıldı. Bu soy sanatçının düşünce balonlarında sözden çok tasarım, söz sözkonusu olduğunda da tasarım sürecinin kendisi vurgulanıyordu. İşin ilginç yanı, Hikmet'le birlikte *Piknik*'e sessizlik boyutu katılmıştı: Otururken de, gezerken de düşünce balonunun çoğu kez sözsüz ve sessiz, çünkü tasarımla yüklü olduğunu görüyorduk. Karamsar olduğu günler düşünce balonunu siyah bir bulut kaplıyor, karamsarlığının bulaşıcılığı nedeniyle *Piknik*'e de aynı bulut çöküyor, Müjgân'ın bu kara sessizlik karşısında "çok düşünceli bir halin var; anlat, içini dök, açılırsın biraz" demesiyle Hikmet'in siyah düşünce balonundan kopan yoğun bir damla Müjgân'ın yüzünü gözünü boyuyordu.

Hikmet'in siyah yağmuru neyi simgeliyor *Piknik*'te? Bu da açık: Siyah düşünce balonu karenin tümüne yayıldığında "burada sanatsal bir ortam var" diyor Müjgân. Hikmet'e "yine ne düşünüyorsun

kara kara?” sorusunu yönelttiğinde, düşünce balonunda bir şimşek çakıyor: Hikmet ham kütleyi bir yontuya doğru yoğururken, Müjgân yorumluyor: “Esin geldi.” Besbelli ki karamsarlığı sanatsal yaratıcılık sürecindeki düğümlenme evresinin bir karşılığı. Bu düğümün çözül-
düğü anlarda Hikmet’in sessizliği kırılmıyor genellikle; siyah düşün-
ce balonu yitip gidiyor belki, ama düşünce balonunu çeşitli biçimler
kaplıyor kareden kareye. Sözle değil de biçimle, biçimlerle düşünü-
yor Hikmet. Bu bakımdan, Piyale Madra’nın Hikmet’e yaklaşımında
özel bir ton olduğu söylenebilir. Kendi çizim sorunsalı içindeki çeşit-
li evrelerin imsel göndermeleri oluşuyor Hikmet’in dünyasında, bu
nedenle de “meta” bir anlatı tabakası kuruluyor *Piknik*’te.

Konuşmuyor mu hiç Hikmet, konuşuyor. Söze başvurduğu en-
der durumlarda bir başka öge eksiliyor *Piknik*’ten: “İşte son yaptığım
heykel” dediği gün başlayan dizi boyunca Hikmet durmadan konu-
şuyor neredeyse, ama elinde heykel yok. “Bir varmış bir yokmuş”
adını verdiği bu yok heykel ile çevresinin tasarım gücünü zorlamaya
başlıyor, yok heykelin varlığının kabullenilmesini sözle iletişime gir-
mek için temel koşul sayıyor, “Senle anlaşıcağız” derken Müjgân’a.
Gene de, sonuç olarak, sözü sözel anlatımı sevmiyor Hikmet; onun
dilegeliş aracı değil bu: Müjgân “Bana biraz kendinden bahsetsene”
dediğinde Hikmet’in ağzından büyük bir labirent dökülüyor.

Hikmet’le birlikte, *Piknik*’te gerçeklik/tasarım ilişkisi zorlu bir
gelişim gösteriyor: Piyale Madra’nın öz-soruşturmasının yedeğinde,
herşey imgelem katında didik didik ediliyor. Bu aşamada, belirleyi-
ci önem taşıyan bir anlatım ögesi olarak “çift-sonsuz” ilişkisi, karşı
karşıya getirilmiş iki aynada “aslolan” ile “sûret” kuşatılıyor ve on-
lara anlatım mekânı olarak düş yatağıyla imgeleme yatağı seçiliyor.
Çizim çerçevesinin değişken sayıda karelere bölünmüş bir *düzlem*
olması bu soruşturmanın sürdürülmesini engellemiyor: Gövde ve
gölge, imge ve asıl, asıl ve sûret, aynı-olan ve tıpkı-olan gelip bu düz-
lemde, bu düzlemin yatay gerçekliğinde çok-boyutluluğu *deniyorlar*.
Piknik açısından varılan en canalcı nokta bu belki de: Çerçevenin
dışındaki “gerçek” dünya ile “çizgi gerçekliği” arasındaki mesafe yo-
kedilebilir, dünya ile çizgi-dünya bir yerde çıkışabilir mi?

Piknik bir anlamda “simulacre”ın ta kendisi; mış gibi yapıyor. “Fark”ı kestirip adlandırmak kolay değil burada. En azından Piyale Madra son kareye gerçekten “son” yazmadan önce kesinlemek kolay değil: Dış dünya gerçekliğinin eşi mi, aynısı mı, tıpkısı mı, benzeri mi, benzeşi mi, türdeşi mi yansıyor *Piknik*’te kurulan dünyaya? Sahiden de bir soru bu. Kelimeler, kavramlar boşboşuna farklı değişiller: “Durum”lar farklı çünkü. “Simulacre”ın ister ilk anlamı için karşılıklar (görüntü, hayalet, uydurma, uyduruk, göstermelik, taslak, taslama) arayalım dilimizde, ister ikinci anlamı (tapıncak, put, idol) için, *Piknik*’in getirip önümüze koyduğu “durumlar toplamından oluşan Durum” üzerine net, tek bir yorum getirme çabası “a priori” bir olanaksızlık barındırmakta. Mimetik cephede eğretileme ağırlık taşıyor çoğu kez. Orada “gibi-durumlar” oluşuyor, başka deyişle bir durumun başkasına benzetildiğini, bir durumun “gibi hali”nin sunulduğunu görüyoruz: Müjgân yerde bir çiçek bulduğunda “bir şair geçmiş buradan” diyor sözgelimi. Oysa, semiyotik cephede, ilk ağızda buna yakın ama özlü bir farklılık geliştiren bir yaklaşım ağır basıyor, “gibi” aracılığıyla benzetme ya da çağrıştırmaya efekti öne çekilmiyor da, “mış gibi” yapılıyor; “eş” olan, “aynı” olan, “aslolan” ile sınır çizgisi ayırt edilemeden deşiliyor. Bu kez de biz bir benzetmeye başvurursak, Borges’in “Alef” masalındaki gibi, Piyale Madra sanki bir küreye bakarak zamandizinselliği ve mekân mantığının kuralarını aşarak, geçmişe ve geleceğe set çekemeyen bir “şimdi”de her yere, yani buraya, her yerden, yani buradan bakıyor. İmgelem küresi ve göz: Bir kez daha, karşı karşıya koyulmuş iki ayna, odakları kavuştuğunda ve ayrıştığında, biri ya da ikisi kırıldığında nasıl görme/iç-görme (vision) yasaları tekinsiz durumlar yarattırsa, “simulacre” öyle zorluyor *Piknik*’e bakarı.

508. gün: Birinci karede Müjgân düş görüyor yatağında; kendisi durmuş, gölgesi gidiyor. İkinci karede uyanıyor, üçüncüde telefonda: “Dün gece çok garip bir rüya gördüm” diyor. Telefonda kiminle görüşüğünü son karede anlıyoruz, yatay mantık gene: Telefon telefonun kendisi, ama dinleyen yalnızca Hikmet’in gölgesi. Anlatı mantığı yatay, ileti mantığı öyle değil oysa: Sorunsal ilk ve son kare-

lere dağılmış durumda. Orta karelerde hayatın “gibi”sini okuyoruz: Aslolanın tıpkısını, gerçeğin çizgi gerçekliğine dönüşmüş hâli — mimetik cephe. İlk kare üçe bölünmüş, gerçekliğe yaklaşım süreci açısından: Müjgân uyuyor; Müjgân düş görüyor; Müjgân’ın düşünde Müjgân duruyor, gölgesi yürüyor. Sırasıyla gerçeklik, imgelem, tasarım evreleri içiçe duruyor bu ilk karede. Bütündeki ileti bu ilk karedeki içiçelikten hız alıyor, ikinci ve üçüncü karede gerçeklik evresine (bilerek) indirgeniyor: Son kareye hazırlık. Burada gerçeklik ve tasarım imgelem evresini atlayarak kaynaşmış durumdalar. “Sorun” da burada zaten. İlk karenin içiçe düzeni içinde gerçeksi (vraisemblable) bulduğumuz durum, son karede düş evresi ortadan kalktığı için gerçeksiliğini yitiriyor ve ürpertici bir görünüm kazanıyor: Gerçeklik, çizgi gerçekliği hâlinde bile olsa, önümüzde duruyor çünkü. Haklı ya da haksız, şunu düşünmemize yol açan bir olasılık var: Orta karede hayat-gibisi, aslolanın tıpkısı oldukları için çizgi gerçekliği/dış gerçeklik kaynaşmasını bizde uyandıran durumlarla son karedeki durum arasında aslında bir fark olmayabilir. Burada da eğretilemenin varlığı sözkonusu değil: *Piknik* dediğimiz gibi, “simulacre”ın ta kendisi. 508. günde, bakan kişiyi zora koşan, Piyale Madra’nın bir adım öteye geçmesi. Şimdi gerçekliğin iki ayrı evresi içinde “simulacre” ilişkisinin doğduğuna tanık oluyoruz.

508. gün asıl/sûret ilişkisinin ele alınışında mutasavvıf bir edâ okunuyor: Gövde/tin birliği/ayrılığı üzerine bir yorum denemesi getiriyor *Piknik*. Bir başka gün, iyiden iyiye bu yorumu perçinleyen bir yaklaşımla geliyor Madra: Hikmet kendisinden uzak ve küçük bir sûretini düşünüyor/ilk karede; ikinci ve üçüncü karede sûretin gılgide Hikmet’e yaklaştığını ve büyüdüğünü görüyoruz; son karede Hikmet’i kaplıyor sûreti, üstelik ondan daha büyük: “Bir ben var bende, benden içerü.” Asıl/sûret ilişkisi dizisel (serial) çoğalım aracılığı ile *Piknik*’in bir tür sonsuz dönüş, daha doğrusu sonsuz kendinedönüşlülük düğümüne ulaşmasına yol açıyor. Demokritos’un karşı karşıya aynalarda yeralan tıpkı-dünyaları ele alışında olduğu gibi, her dizisel çeşitleme “tıpkı”nın farklılığını vurguluyor burada. Hikmet’in sûreti de aslını düşünüyor olsa, durum değişmiyor aslında:

Hikmet'in kendisi de bir sûret değil mi? *Piknik*, bir anlamda "simulacre"ın ta kendisi boşuna dememiştik: Hikmet'in kendisi bir sûret, daha açıksa böylesi: Hikmet'in *kendi'si* yok. Nitekim, sonsuz kendine-dönüşlülüğünün içinde, dizisel çoğalım üslûbuyla bu noktaya da geliniyor: Dört karenin eridiği, *Piknik*'in alanının tümüne iletinin yayıldığı bir gün, Hikmet ve Müjgân iki uca (biraz da taşarak) dayanıyorlar; Hikmet, sonsuza açılan bir dizi düşünce balonunda, kendini düşünen Hikmet'in kendini düşünüşünü düşünüyor. Müjgân ise Hikmet'e dönük biçimde konuşuyor: "Biliyor musun, seni hâlâ çözebilmiş değilim." Kimi? Hikmet'i mi, yoksa *Piknik*'i mi, bu tam bir açıklık taşıyor neyse ki.

Piknik, bir başka uç-açılımı da, Müjgân'ın düşleri sıra yaşıyor: 474. gün dört kareyi de yanlmasına ikiye bölüyor Madra: İlk iki karenin alt bölümünde Müjgân bir karabasan görüyor uyurken; üst bölümdeki düş balonlarında da aynı "sahne"ler yeralıyor; düş ile gerçeklik özdeşleşiyorlar; Müjgân düşünde düş gördüğünü görüyor demek ki, bir kez daha karşı karşıya iki ayna sözkonusu, bir başlangıç ve bir son aramak boşuna, asıl ile sûret kesinkes örtüşüyor. Öte yandan, asıl da sûret de aynı imgelemin ürünleri. Ama eş olmaları, aynı olmalarına yol açmıyor gibi. Alta gerçek Müjgân var sanki ve üstteki onun düşteki hâli, diye düşünebiliyor. Değil oysa, Borges'in "harita haritanın içindedir" önermesinden yola çıkarak bir denemesinde gösterdiği gibi, sonsuz, belli bir başlangıç noktası barındırmıyor.

Piyale Madra farkında olmadığını, bilerek yapmadığını düşünüyor: *Piknik*'i numaralamayı unutuyor bir gün. O gün numara olması gerekmiyor oysa: *Piknik*'in muhtemel "son"larından biriyle, iletinin varabileceği uç-duvarlardan biriyle yüzyüzeyiz çünkü: İlk karede Müjgân uyuyor ve düş görüyor; ikinci karede uyanıyor, sonucunda "o ne kâbustu öyle!" diyor. *Piknik*'in "son"u, onu bitirebilecek iletisi ilk karedeki düş balonunda: İlk üç karenin tıpkısı yeralıyor burada. Numarasız *Piknik*, gene karşı karşıya iki ayna, sonsuza dek hem *Piknik*'in o günkü yüzeyinde, hem de düş balonunun içinde. Hem de öyleyse, *Piknik*'in dışında; sonsuzdan sonsuza aynı içinde aynı içinde aynı: "Simulacre"ın başı ve sonu yok, Klee'de olduğu gibi: = ∞

... Düş içre düş içre düş... içre... Tasarım içre Tasarım içre Tasarım... dizisi gerçekten de *Piknik*'in noktalandığı yer olabilirdi. Oysa sorgulama süreci bütünlenmiş değil: Piyale Madra "kare"ye dönüyor gene: "Müjgân abla, neden istediğimizde geçmişe dönüyoruz?" diye soruyor Barış bir gün, son karede: İlk üç karenin, anamorphotique biçimde, kurumuş birer yaprak ya da eski birer fotoğraf gibi, *Piknik*'in yatay düzlemi içinde yataylaşmış olarak kaldığını görüyoruz: Bir eğretileme belki, öte yandan *Piknik* okuru için belleğindeki gerçeklik: "Nankör okurum! Kardeşim, eşim benim!"

Günden güne sürüyor *Piknik*, günden güne geçerken unuttuyoruz. "Simulacre" olduğu için değil, hayat da öyle, geniş ölçüde unutulmuş dayalı, belli bir şimdiki zaman bilinci eşliğinde sürüp gidiyor. Anlam nerede, onu nerede arıyoruz, onu nerede aramak istiyoruz, her zaman açık değil. Müjgân gökyüzüne, Hikmet yeryüzüne bakıyor 503. gün, ilk karede. Son karede "göklere baktıkça evrenin sırrını çözebilecekmişim gibi geliyor" diyor Müjgân, gökyüzüne bakmayı sürdürüp. Hikmet eğiliyor, yerden bir avuç toprak alır gibi *Piknik*'i çerçeveleyen çizgiyi tutup kaldırıyor: Sanki bir kazağın örgüsünü sıfıra ininceye dek sökmeye başlıyor, bir yandan da olduğu yerde, olduğu gibi duruyor önümüzde: Piyale Madra onu durdurduğu için.

Ars Longa Vita Brevis

“Bir vakitler ardışık olmayan, geçmiş ve geleceği içeren, belirli bir şimdi’nin kaynağı olan bir zaman vardı. İnsan, bütün bu zamanları kapsayan sonsuzluktan sürülünce, ölçülebilen zamanın içine düştü ve saatların, takvimlerin kölesi oldu. Zaman dün, bugün ve yarına, saatlara, dakikalara, saniyelere bölününce, insan zaman ile, gerçekliğin akışı ile bir olmaktan uzaklaştı.”

Hegel’in sanatın ölümüne ilişkin tarihsici (historiciste) kehâneti gerçekleşmedi. Âdemoğlu, tıpkı İbrani’nin sürekli göçü ve kıyametle boy ölçüşmek isteyen sürgünü gibi, sanatta, boyutlarından kovulduğu ve üçboyutluluğa devrildiği sonsuzu özlemeyi sürdürdü. Sonsuzluğu istemek, bu isteğin sürekliliğinde yaşama olanağı olmasa bile, bir başka zamanın gövdesine taşınabilmek olduğu için, sanat *ötekilik* koşuluyla “fizik zaman”a karşıkoyma uğraşı oldu: Duyarlığa ve zihine, duyulara ve *e’*’e yönelirken dış zamana *karşın* iç zamanı, zamanın düzçizgisel olmayan mantığını gerçekleştirdi. Gene de, sanatçının dış dünya ile karşıkarşıya oluşunda bir karabasan niteliği buldu zaman: Saatin ve takvimin sanal birer araç olarak gün ve gece, gün ve mevsim, gün ve yıl biçiminde oluşturup örgütlediği düzçizgisel zaman, sanatçının ‘ömür’ ile ‘ölüm’ ikilisi önünde duyduğu, hafiflemek nedir bilmeyen bir ağrıyı: Sonsuz karşısındaki sınır gerçekliğini, açık ya da örtük, işlemesine yol açtı.

Geçmişin herbir uygarlığında; bu uygarlıklardan silinerek, ek-silerek de olsa bize ulaşmış herbir insansal sözde bir yaratılış söylencesiyle bir apokalips söylencesinin izlerini görürüz. Ve insanlık tarihinin bilinçaltına yer etmiş bu iki durağın arasından sanaterinin her yerde ve her çağda sınırlarının ötesine taşma güdüsünü beslediğini, imgelemine doğal yapay demeden zorladığını, onu kendi gü-

cünün *nere*deyse ötesine ittiğini farkedebiliriz. Blake'in uyarıcılarda, Verlaine'in absinthe'te, Segalen'in durdurak bilmeyen yolculukta, Kafka'nın bir düş mahzeninde, Yesenin'in ölümdede *aradığı*, belki de zaman'ın som boyutuuydu. Cézanne resimlerini zamanın içinde bitiremiyordu; Artaud orada yazamıyor, Borges orada susamıyordu. Zaman, sanatçı için ana-izlek, anakonuydu hep.

Bu denemenin girişindeki satırların yazarı Octavio Paz, düz-çizgisel zamanın tanrısı Khronos'un karşısına içgörenlerin (visionnaire) devrik zamanını diker. Gerek sanatçıların belli bir bölüğünün, gerekse düşülkecilerin iki ucun arasına sıkıştırılagnelmiş Takvim'e başkaldırıışlarının serüvenidir bu. Tarih'e, geçmiş zamanın bu tılsımlı bilgisine bakarken bile, içgören, düzçizgi zaman boyutunu bir kristalin parçalanma ânını durdurtmuşçasına algılamayı seçer. Proust'un "Yitirilmiş Zaman" yolculuğu, paramparça bütünü; bir bakıma yalnızca kendisinin, o da yalnızca bir defalığına düzenleyebilme tansığını canlandırır. Bizim coğrafyamızın ağırlı nostalgikleri için de durum uzun uzadıya farklı değildir aslında: Koca Mustafapaşa'daki şair ile "Bursa'da Zaman"ın kuyumcusu için zaman, sanki bir sarnıca biriktirilen tanrısal vergidir. Tıpkı Hisar gibi, kollarına saat takmaz onlar. Bir başka yakada, düne ve yarına kendini kapatan şair, belli bir bölgede günü doldurur: Yalnızca akşam yaşar Hâşim, Dıranas geceye saplanır, Nâzım'da sabahın büyüğü gücü salınır... Düünün ve bugünün ardından geleceği sinayacaktır şair soyu: Büyük Futuriste depremnin mimarları, özellikle de Hlebnikov ve Mayakovski yarının nabzını tutarlar. Okyanusun ötesinden yaşlı Avrupa'ya inen Pound ise saltık bir ard zamanlılığın ardındadır.

Gerçeküstücülükle birlikte, sonsuzla hesaplama canalcı bir hız alır. Mallarmé'nin zaman-dışılık deneyiminden, Lautréamont ve Rimbaud'nun başkaldırı zamanına yataklık eden korkunç cüretten yola çıkan gerçeküstücüler, acımasız bir duruşmada sorgularlar düzçizgi zamanı. Bir bir öteki boyutlara tırmanılır: Düş zamanı, Haşhaş zamanı, Düşülke zamanı aynı bilince taşınır: Dalí'nin yumuşakça saatları, De Chirico'nun akrep ve yelkovana terkettirdiği ıssız saat kuleleri, Breton'un sonsuz aritmetiğine sokulduğu "rastlantı zamanı," Aragon'un saltıkla yüzleşmesi gerçeküstücülüğün zamanın öteki

*boyutu'*na yaptığı yolculuğun başlıca duraklarıdır. Başka bir kolda, Hegel'in deyimiyile "dünyanın nesri" olarak adlandırılabilcek bir dil/bilinç düzleminde, *mürekkep zaman* çok biçimli bir dönüşüm-den geçecektir: Anlatı alanında, özellikle de sinema ve romanda, düzçizgisel zaman anlayışı bir uçtan ötekine çatlar. Bilinç akışı ile birlikte zaman zinciri kırılır: Halkalar arasındaki düzen değişmekte, bir halkadan bir başka halkaya akılsızrermes hızsal farklarla geçilmekte, kimi halkalar büyürken kimileri de toptan yokolmaktadırlar. Bu açılım Faulkner'in yapıtında doruğuna ulaşır bir bakıma: Romancı, keskin bir titizlikle bir deste iskambil kâğıdını karıştırır gibi anlatının zamandizininin karıyor, gene de hangi kâğıdın nerede olduğunu bilen bir hile ustası gibi hangi zamansal birimin hangi sıraya girmesiyle hangi efektin uyanabileceğini, inceden inceye hesaplıyordur artık. Çağcıl romancının mürekkep zamana yaklaşımı bir örnek değildir. Musil'in *Niteliksiz Adam*'ının bir yerden sonra dünü ve yarını kalmaz: *Sonsuz Bugün*'e çalışır yazar, yazdıkça kitabını bitirme olasılığı azalır, son yıllarında böyle bir amacının olmadığını düşündürecek bir yörüngeye girecektir. Beckett'te zaman ufalarak, Borges'teyse büyüerek ölçsüzlüğe açılır. Nathalie Sarraute ve öteki 'yeni romancı'lar ile mikroskopik bir boyutta algılanacaktır. Sinemada ise, bir bakıma ekonomisi aranır zamanın. Fellini, özellikle de *Se-kiz Buçuk*'ta, hem düzçizgi zamanın ileri geri mantığını zorlar, hem de, öte yandan, düş ve sanı zamanını devreye sokar. Alain Resnais, *Muriel*'den *Providence*'a doğru, ölçülebilir zamanın algılanış ölçsüzlüğünde konaklar, Kubrick'in *2001*'i zamanın metafizik ve fizik sorgulanışını aynı potada eritir.

Ars longa, vita brevis: Hippokrates "sanat uzun, yaşam kısadır," der. Sanateri kendisine acımasız bir hisse çıkarmıştır bu kıssadan: Geçmişin kuyusuna, şimdiki zamanın öteki kuyusuna, geleceğin kalın sisine korkusuzca dalarken bir bakıma yapıtının cadenza'sını belirler: Doğuda ve Batıda, Güneyde ve Kuzeyde gizleri ençok soru konusu edilen boyuttur Zaman. Ve Gilgamesh'in ölümsüzlük düşü elden ele, geceden gündüze sonsuz dolaşımını sürdürmektedir.

Öcüyü Gören: Gauguin

"Bu bir kitap değildir," diye başlıyor Gauguin *Önce ve Sonra*'ya, bu leitmotiv zaman zaman çibanbaşı gibi çıkıyor anılarının ortasında – Magritte o cümleyi tanımamış olabilir mi?

1903'te tamamlamış kitabı, *Nereden Geliyoruz? Neyiz Biz? Nereye Gidiyoruz?* dan altı yıl sonra. Resmin soruları, geçen yüzyıl sonunun en ağır soruları: Bu yüzyılı önceden çentikleyen işaretler: Ama kimi yanıtlar apaçık, kimileri dölüt hâlinde bekliyorlar orada; göz, zihin, bellek sökmeli(ydi) onları, yaşadığımız çağın altüst edici özelliklerini, kendini altüst edişini anlayabiliriz.

Uygarlığı terk ediyor Gauguin, sağlam göç gerekçeleri derlemiş. Avrupa uygarlığı, ne kadar sallanacağını bazı öznelere öğretmişti: Rimbaud'dan, Nietzsche'den, bir de Tahiti'ye giden bu adamdan. Onunkisi de bir firar değil özünde: Kaçıyor gibi gittiği doğru; eşikten atlama hızasını en yakın dostunda, Van Gogh'da okumuş – "önce" o var, birkaç sayfada, "olay"ın tek gerçek tanığı çıplak, çılgın, yaralayıcı bir anlatımla söylenmesi gerekeni söylüyor.

Öcüyü görmüş Gauguin. Bir sonuç, bir seçenek Vincent'inki: Şâkûlden inhiraf, ağır bir intihar. Onun büyük enerjisi bunu seçmesinde, sonuna gidişte. Gauguin'in enerjisi de büyük: Şimdi gitmeliyim: Dünyanın ucuna. Böylesine gitmek, az rastlanan bir köktencilik. Çağdaşları arasında, öteki dünyayı tek tanıyan odur.

Öcüyü tanımlıyor Gauguin: Anladığı ama adlandıramadığı bir şey değil kötü-lük. Onun bünyesinde Ahlâk var, farketmiş bunu: Gücünü eritebilecek bir kentli etikası: Para'ya, Polis'e, Vatan ve Aile'ye, kendi deyimiyle "göt meseleleri"ne dayanıyor. Bütün bu ikiyüzlülüğün, Van Gogh'da asit etkisi yaratan bu kem dünyanın bir tersi var: Yola çıkmış, uzakları seçmiş ve istemiş.

İki hırçından biri kendini yoketmekte karar kılıyor; hırçınlığın ötesi bu: Van Gogh düpedüz kuduruyor. Ya da, Artaud'nun dediği gibi, Toplum onda (ve başkalarında) kuduruyor.

Gauguin'de kendini sevme gücü yüksek; haklılığına inançlı; yokedilmeye hazırlanıldığını görüp tası tarağı topluyor. Resminin büyüklüğünü hemen hemen kimse farketmiyor. Sergi katalogu için Strindberg'den önsöz istiyor, kuzeyli hırçından dördörtlük bir yanıt geliyor mektubuna – o metni Türkçeye getirtmek isterim, bizim ressamımız ve yazarımız için de ibretlik bir yanı olduğunu düşündüğüm için.

Ne diyor Strindberg? Aslında, güçlü bir resimle karşılaştığını kavramış, gelgelelim kapıdan içeri giremiyor. Olanca açıklığıyla ifade ediyor: Yazmam ben, diyor, yazamam: Resimlerinize ulaşamıyorum. Kendi de resim yapan; izlenimcileri ilk keşfedenler arasında yeralan biri: Nietzsche'yle yazışıyorlar da, Van Gogh'u göremiyor – olabilir.

Yapayalnız Gauguin. Tek dostu paramparça etmiş kendini. Yalnızlığını hâlâ tutamıyoruz gerçekte – resimleri başköşedeymiş, ne değişir?

Gauguin'in Soruları

Gauguin, *Cosmopolis* dergisinin 1897 Mayıs sayısını görmüş müydü? Tahiti'deki, ölümüyle tamamlanacak son sürgününde Paris'le bütün ilişkilerini koparmamış olduğu biliniyor – örneğin *Mercure de France*'a abone (üstelik derginin hissedarı da), okuduğu her şey hırslandırıyor, tuvale saldırtıyor onu. *Bir Zar Atımı* çıktığında Mallarmé de göndermiş olabilir *Cosmopolis*'i: Gauguin'in 'kargalı portresi' 1899'dan, biribirilerini önemsiyorlar. Bir ayrıntı daha: Gauguin'in *Nevermore* resmi de 1897 tarihini taşıyor – büyük olasılıkla, Poe'nun şiirini Mallarmé aracılığıyla tanımış olmalı Tahiti'deki yorğun, hasta, umutsuz adam.

Belinda Thomson, ressamın 1897'de *Nereden Geliyoruz? Neyiz Biz? Nereye Gidiyoruz?*'u yapmaya karar verdiğini vurguluyor. Gauguin, gövdesinde açığa çıkan sifilis, kızının korkunç ölümü, yalnızlığı, Paris'e beslediği öfke, Tahiti'nin gözünün önünde yokoluşu ile ağır yaralı durumda: Ölmeye yatacağına intihar etmeyi yeğliyor. Ama son bir yapıt, bir başyapıt (sic!) çıkardıktan sonra. Boyalar, fırçalar ısmarlıyor Fransa'ya; onlar gelesiye bir eskiz yapıyor, arkasından da yaratıcılık yaşamının en büyük (139x375 cm. boyutlarında), en cüretli işine başlıyor – tabloyu bir ayda tamamlayacaktır.

Tablo bittiğinde, nereye gideceğini biliyor Gauguin: Yanına bir şişe arsenik alarak dağa çıkıyor, aşırı dozda yükleme olduğu için gövde zehiri kusuyor, güç belâ atölyeye dönen ressam, yatağında hiç kıpırdamadan günlerce tablosuna bakıyor; Thomson'dan aktarıyorum. 1903'e dek yaşamıştır, gitgide sefilleşen koşullar altında. Tahiti'deki papaz tören yapmayı yadsumuş, bazı tablolarını hemen oracıkta yakmışlar. Küçük fırça hareketleriyle işte hayatının son dönemi.

Gauguin'le XIX. yüzyıl kapanıyor, denilebilir mi? Daha çok, Cézanne'la birlikte, XX. yüzyılı başlattıkları söylenebilir: Biri Braque'ı, Picasso'yu, Kübizm'i; öbürü Dışavurumculuğu, Fovizm'i hazırlamış, doğurmuştur. Batı resminde egzotik arayışın (sözelimi Picasso ve arkadaşlarının Afrika heykelini keşiflerinin) kaynağında da Gauguin'i görüyoruz. Ama asıl yolunu açtığı dünya: Renk ve form adına kırdığı sınır çemberinin dışındadır – bir özgürleşme yolu.

Başyapıta dönecek olursak: *Nereden Geliyoruz?* ile *Bir Zar Atımı*'nın aynı yıl gerçekleşmiş olmalarında rastlantıdan ötesini görmek, okumak gerekir. Biri ötekinin karşılığı mıdır? Hayır, böyle yaklaşınca tutarlı bir yörünge kuramayız; koşutluğu farklı bir zamanda kurcalamak sağlıklı olur.

Nereden Geliyoruz?'un, plâstik güzergâh açısından ataları, komşuları bellidir, hüdainabit bir yapıttan sözedemeyiz: Genel yapısı gözönünde tutulduğunda, sanat tarihçileri Puvis de Chavasnes'in *Inter Artes et Naturem*'ıyla (1890) bağlantıları göstermişlerdir; figür bakımından da kimi alıntılar gündeme getirilmiştir (Rembrandt, Monet vb.). Esin kaynakları ne olursa olsun, *Nereden Geliyoruz?* Gauguin'in kişisel damgasını en ince ayrıntılarına dek taşır gene de – kesinkes ikincil bir yapıt sayamayız onu.

Gelgelelim, *Bir Zar Atımı* düpedüz önce'siz, öncülsüz bir şiirdir: Mallarmé'nin çağdaş yazın üzerindeki etkisinin gücü, herhalde bundan, Gauguin'in çağdaş resim üzerindeki etkisinin gücünden kat kat fazla olmuştur.

Bu iki yapıtın tek ortaklığını gerçekleştirildikleri yıla odaklayacak değilim şüphesiz. 1897'de bir fetiş görmüyorum; bir eşik bu tarih: Yeni bir çağ başlıyor orada, peşpeşe ve içiçe gelişecek onlarca kolektif yeniliğin ilk doğum sancıları duyuluyor artık. Mallarmé'nin şiiri bir köprü: Onunla başlayan çok şey var da, onunla biten bir dünya olduğuna da dikkat kesilmek gerekiyor: Avrupa uygarlığı, beşiği Eski Yunan'dan alıp üçbin yıl boyunca taşıdığı imgelere, simgelere, arketiplere ve izleklere bir son senfonik dokunuş getiriyor *Bir Zar Atımı*'yla – bu gecenin sonunda eldeğmemiş bir karanlık bekliyor.

Nereden Geliyoruz? – Gauguin'in ilk sorusuyla bütün bir metafizik program açılıyor önümüzde. Bir yer soruluyor: 'Yer'i bilinmediği için. Tablonun neresinde bu soru? İçinde, sol üst köşede yazılı durduğunu söylemek işin içinden sıyrılmak olur. (O üç satırı tabloyu bitirdikten bir süre sonra, başarısız intihar girişiminin ardından eklediğini biliyoruz). Tıpkı *Nereye Gidiyoruz?* gibi, bu sorunun karşılığının da tablonun dışında, ötesinde kaldığını ileri sürmek başka bir çözümsüzlük. İki 'yer'i birden, aynı yerde, tablonun içinde aramaktan geçiyor bize kalan tek çözüm yolu – belki orta-sorunun içinden: *Neyiz Biz?*

Gauguin'ın resminin arkasında simgeci anlayışın, alegori geleneğinin yükünü görmek ve göstermek güç olmamalı – işin bu yüzünü aydınlatma görevini uzmanlar gereğince yerine getirmiştir. Ressamın, özellikle Tahiti'ye gidişle birlikte, yapıtına yazıyı eklemleme çabasının belirginleştiği üzerinde de herhalde durulmuştur. Ne ki, bu üç soruyu, sözgelimi *Ne o, kıskandın mı?* (1892) ile aynı düzlemde değerlendiremeyiz: Tabloyu, tablodaki durumu vaftiz etmenin ötesinde, adlandırma kaygısını aşan bir içerik geliyor burada önümüze – bu içeriği bize engelleyen birşey var.

Batı Resmi geleneğinde sanatın konuşkan olduğunu anımsatmak isterim: Anlatımcı, 'konulu', hattâ geveze bir çizgi. Mitolojiye, Kutsal Yazı'ya, toplumsal gelişmelere (savaş, tören, isyan) açık bu anlatı deposunda gene de ressamın söz almadığı göze çarpar: Aktarır o, iletken kılmakla yetinir yapıtını; ne birşey söylemiş, ne de birşey sormuştur.

İşte 'birşey'in etrafında dönüp duruyorum, ilk kez Gauguin'le musku perdesini yırtmıştır ressam, diyorum: Gerisi gelecektir.

Ama nedir, bu tabloda söylenen? Karşısına geçtiğimizde, bir olumlama, bir olumsuzlama, bir saptama, bir önerme dikilmiyor önümüze: Soruyor ressam – ne, nereden, nereye.

Sorular yazıyla, yazı diliyle de, yanıtlar resimle, resimde mi? Bunu anlamak için soruları yanımıza alıyoruz, birinci çoğul şahısta kurulmuş bu kısa soru cümleleri bize, dilimize o an yükleniyor, onun soruları bizim de sorularımız şimdi. Kaldı ki, soruyu ressam yönelttiğine, onu karşımıza diktiğine göre, bakmaya başladığımız an yanıtımız ya da yanıtsızlığımız biçimleniyor demek değil midir? Konuşmak, söz almakla kalmamış öyleyse Gauguin, söyleşinin ilk adımını da atmış.

Ağır sorular bunlar. Binlerce yıl ötesinden taşınmış oraya – orada kalmamış, yüzyıl sonrasında, şimdi şu an, karşılıklarından yoksun, bakakalmaktayız. Bengi sorular, sonrasız duvarlar. Ressam, bize onların tablodan, çerçevenin içinden çıkageldiklerini gösteriyor. Heidegger daha ileri gitmemiştir.

Nereden Geliyoruz? Neyiz Biz? Nereye Gidiyoruz?'u yapma kararına dönüyorum. Çekip gitmeye karar vermiş biri, belki bütün öteki izlerini de cem edeceğine inandığı, öyle sandığı son bir iz bırakmayı amaçlıyor. Tabloyu bitirdiğinde sorular henüz zihindedir, onları yü-

zümüze vurmamıştır Gauguin – yer değiştirmeye kararlı, atölyeden uzaklaşır, yer değiştirmeyi başaramadan atölyesine döndüğünde bir hamle daha yapar: Soruları sorar

ve gönderir: Devriteslim işlemi o noktada başlamıştır. Bir ömrün, bir yapıtın, bir çağın uzatmaları oynanırken, hiç değilse sorular yer değiştirir: Hedefe vurmuşlardır.

Resme bakıyorum. Bilmiyor, bilemiyorum, onu görüyorum: Nereden geliyor, nereye gidiyoruz ve ne'yiz biz.

Bu sorulardan ölesiye yorgun, burada oyalanıyorum – herkes gibi. Doğa, İnsan, Hayat, Ölüm, Zaman, Uzam: Hepsinin dibinde simsiyah bir delik, tam önünde onun, biriyle konuşuyoruz.

Soruysa soru, yanıtısa yanıt, duyulmuyor.

44 Numarada: Gauguin

Resimleri açısından bakıldığında, Gauguin'in Orsay Müzesi'ndeki varlığı, biriki önemli otoportre bir yana, oldukça zayıf. Büyük yapıtları kaçırmışlar, *Nereden Geliyoruz?* sözgelimi Boston'da. Buna karşılık, heykelleri ve tahta oymalarıyla kendini koyuyor Gauguin, Orsay'de: Daha az tanınan, oysa çok güçlü bir yanı ressamın – tepsi-ler, tabaklar, bir tür semaver, resim çerçeveleri: Zanaatı majör sanat boyutuna yükselten işler.

Hepsinin arasından tılsım gibi süzülüp gelen bir yapıt: Gauguin'in 1890-1901 arası Tahiti'deki kulübesinin kapısı için yaptığı oyma tahta panolar – Sanat, Hayat'la bunca çakıştığında arı bir görünüm kazanıyor.

Zevk Evi'nin kapısının etrafını ve cephesini kuşatan tahta kuşaklarda bir cennet mekân tasarısı canlanıyor: Aşk, Doğa, Ten'in utkusu. Gizemli Olunuz diyor kadınlara Gauguin: Âşık Olunuz ki, Mutlu Olasınız.

Tahiti'de, ömrünün son perdesini oynamak için döndüğü öteki dünyada, ardında bıraktığı ölü dünyadan böyle soyunuyor ressam. Hristiyanlığın yaklaşık iki bin yıldır süren ağıdalı est-etika'sından demir almış bir göz bu – mirasa kafa kaldırıyor: Freskoların, retablelerin geçmişe ağıdığı an.

Gauguin'le gerçekten yeni bir çağ açıldığını gösteriyor, Zevk Evi'nin kapı kuşakları. Rönesans kapılarından beş yüzyıl sonra, artık, yeni bir parametre ile karşılaşıyoruz.

Altını, gümüşü, bronz, kristali, mineyi çalışmış Doğu ve Batı uygarlıkları, Gauguin'le Okyanusya'dan, Matisse-Braque-Picasso üçlüsüyle Afrika'dan yeni, sert bir rüzgâr alacaklar. Modernlerin tahtayı bir daha keşiflerinde manifesto niteliği göze çarpıyor. El ağaca, Doğa'ya dönerken bütün rokoko yükünden, rüküş süsçülüğünden çekip çıkıyor Sanat'ı.

Gauguin'in ıhlamuru oyan elleri bir başlangıç. Beuys'a kadar herkes biraz da bu davranıştan devralmıştır devralacağını.

Şimdi bir müze odasında, 44 numaralı hücre, alabildiğine yenik, mahzun.

YÜZYILSONU İMGELERİ

1996-1997

Dürer ve Duchamp

Modernler kendilerinden çok imajları olmaya çalıştılar galiba. Yazarın, sanatçının, hattâ düşünürün bu kaygısı nasıl ağır basmış. Bu sürece aldırmayanlar; doğal, kendi hâlinde kalanlar var elbette – gene de ezici çoğunluk için geçerli olan: Onlara bakılıp yaratılan efsane-ciklere katkıda bulunmuş olmaları. Son yarım yüzyılda iyiden iyiye haykıran bir özellik bu: Fotoğraflar, filimler, söyleşiler, şan şöhret denklemleri.

Klâsikler farklı. Dürer'in soykütük denemelerinden, Venedik mektuplarından, desenleriyle ilgili açıklama notlarından oluşan kitapla Duchamp'ın bütün yazılarını içeren kitabı üstüste okuyunca, neredeyse iki ayrı tür ile karşılaştığım izlenimine kapıldım. Üstelik, bu anlamda Dürer bir durumun son, Duchamp öbür durumun ilk temsilcilerinden sayılabilir: Dürer'den öncekilere, Duchamp'dan sonrakilere geçince daha da keskinleşebilir ayrımlar.

Frenhofer olmak'ta da dokundum ya: Dürer, İtalya'ya gidinceye dek “sanatçı” kavramıyla tanışmamış. Tıpkı bir marangoz gibi görüyor kendini, mesleği devraldığı babasından öyle öğrenmiş: Yavaş yavaş işinin ustası olacak, yaptıklarıyla evi geçindirecek, hayatını sürdürecektir. Bu naif duruşun altında yaratıcılık doğal bir boyut kazanıyor: Yanına girdiği ustalardan daha iyi çizmeyi, renk kullanmayı öğreniyor, bir mihrabın çevresini resimleyecekse tüccarla pazarlık yapıp en iyi tahtayı, boyayı en uygun fiyata almanın yolunu arıyor. Her seferinde kazıklanıyor, karın tokluğuna iş yapıyor genellikle. Çevresindeki zanaatkârlardan çok daha yetenekli, meraklı olduğu

İçin öne çıkmış, hepsi bu. Bir bilim adamı optiği de var içinde, hâli vakti yerinde bir aileden geliyor olsa, iyi bir eğitim görse varoluş biçimi de ola ki değişecek. Geometriye dalıyor, perspektifin 'gizli' yasalarını adını mahfuz tuttuğu (belki de korkudan gizli çalışan) bir Bolognalıdan öğreniyor, garabete tutkuyla yaklaşıyor: Siyam ikizleri, gergedan, fok üzerinde boşuna kafa yormuyor. Yapıtına çağımızın çarpıklığıyla bakıyoruz: Bir ayakkabı çizimi, hayır deneysel bir desen değil, düpedüz ayakkabıcı istediğini iyi anlasın diye yapılmış – bileği kırık ya, lâfla söyleyeceğine çizerek gösteriyor ne beklediğini.

Dürer nasıl "sanatçı" kavramının bir toplumsal kimlik olarak doğup büyümeye başladığı bir dönem ve coğrafya kavşağında yer alıyorsa, Duchamp da o kavramın hepten dönüşmeye koyulduğu bir başka dörtyolağında. Kendi deyimiyle karşı-sanat duruşlarının ağır bastığı bir noktanın tam ortasında. Kavranması, çözümlenmesi çok güç bir dönem, belli yıllar içinde (diyelim 1905-1915) neredeyse adım adım gitmek gerektirdiği için. Bütün yüzyılın yaratıcı çehresini biçimlendirecek atılımlar kısacık bir zaman diliminde tohumlanıyor: Marinetti, Maleviç, Braque, Apollinaire, Schönberg gibi başı çekenler arasında yeralıyor Duchamp.

Uzaktan bakıp, skandal yaratan işleri ya da sanata satrancı yeğlemesi nedeniyle hesaplı bir kafatutucu görmemek gerek. Onun da kendine göre bir naifliği var. Başkalarının koyduğu yerde oturmasını sağlamlaştırmak için numara yapmıyor – neyse o. Dürer'le başka ortak noktaları da var: Taşralı, *Büyük Cam* çalışmalarına bakılırsa bir bilim adamı çocukluğu taşıyor. Gelgelelim, Dürer'den büyük farkı: Sanat insanı nereden geliyor, nereye gidecek, en iyi belki Duchamp anlamış bunu – herşeyden önce Amerika'yı seçerek.

Dönüp dolaşıp bu iki örneğin ortasında, beyhûde, sahicilik sorununu deşmeye çalışıyorum. Tam, kesin ölçüler koyulamıyor ki. Hissediyorum. Hissederek olmaz, biliyorum.

Hissetmeden de olmaz ama. Kişinin kendi hâlinde kalmayı unutmadan kendindeki derinliklere ulaşma çabası benim takınağım hâline girdiyse, bunun nedeni açık: İçinde yeraldığımız ortamın koşulları, yaratıcılık kozasının etrafında işin özüyle çelişen döngüler oluşturuyor. Ayık kalmak gerekiyor – kim sevmez esrikliği oysa?

Döngülere karşıcıkış yeni döngüler peydahlıyor. Beuys'un "Para" eksenini üzerinde yaptığı konuşmalar nasıl çaresiz, bugün bakıldığında. S. Zeki ile yaptığı söyleşilerde Balthus de simsiyah bir tablo çiziyor, paranın herşeyi çözdüğünü belirtiyor, paranın ve görünüş kaygılarının. Guernica konusunda söylediklerini paylaşıyorum: Zayıf bir resim, savaşın yılgısından çok Picasso'nun kendini savaşın içinden koyuş muhasebesine dayandığı da doğru bence, ama efsane ve para konusunda kaç kişi Balthus'den günâhkârdır, kestiremiyorum. Gene de tuhaf, o adamda bir içtenlik buluyorum, herşeye karşı.

Hissederek olmaz, biliyorum.

Matisse: Karanlıktan Yontan

Matisse'in *Yazılar*'ı yayına çok iyi hazırlanmış metinler. Geniş, bütünüyle gerekli dipnotlarla, düşüncelerinin 1952-53'e kadar olan gelişimi yansıtıyor – aynı konuda ne zaman daha ne söylemiş, iz sürülüyor.

Klee bir yana, kendisini bu kadar iyi ifade eden –yazı yoluyla– ressama rastlamadım ben: Tartarak, en doğru kelimelerle söyleyeceğini söylemeye çalışarak dilegeliyor: Düpedüz büyük bir yazarla karşılaştım.

Benim açımdan sürükleyici de: Kabul edilmesi güç düşünceler öne sürüyor çünkü. Vurguluyorum: Benim açımdan. Çok seviyorum öyle metinlerle yüzleşmeyi: Hepten karşı çıktığım kesinlikler, hepten bağlı olduğum kişisel kesinliklerimi zorlamaya başlıyor. Kafamda şüphe hareketleri doğuran metinler heyecanlandırıyor beni.

Bir Ressamın Notları'nı yazdığında (1907) henüz 40'ına gelmemiş Matisse, benden 5-6 yaş küçük. Çok açık birşey: İnce ince, büyük bir hesaplaşmaya girişmiş Resim'le, Sanat'la, bunu sürdürecektir de. Bakınca, o da apaçık: Sonuna kadar böyle gitmiş.

Daha sözün başında, bir ressam için yazmanın tehlikesi üzerinde duruyor – yazınsallığın tehlikesi üzerinde.

Sonra, tek tek ayrıştırıyor: Işık, renk, atmosfer, üslup, teknik – beni büyüleyen hâkimiyeti: Tanımdan kaçınmıyor, yaklaşımlarında en ufak bulanıklığa yer bırakmıyor. Çokanlamlı görünen yargıları bile net – nasıl oluyor, oluyor işte.

Resmi bir ışık sanatı sayıyor, rengi herşey sayması biraz bundan. Messiaen'la yanyana koyuyorum.

Işıkla karanlığın arasında bir tandem ilişkisi. Gerilim burada. Rembrandt'a öyle bakıyor örneğin: Işıktan, tam tersine belki: Karanlıktan yontan adam.

Hep azaltmaya çalışmış: Loos'tan, Mies van der Rohe'den önce bir less is more uygulaması. Fazla olabilecek herşeyin düşmanı tuval üstünde, "karar"ı kesinleme peşinde.

Herşey "figür"ün etrafında dönüyor ona göre, öyle de olmuş. "Yüz"ün unutulmasına içerliyor. Rembrandt, herşeyin, kendisinde,

yüz'ün etrafında dönmüş olduğunu söylemiş, yaşlandığında geri dönüp bakarken.

Bordeaux'dayken, Matisse'e ve Picasso'ya, burada Bach'a ve Stravinski'ye bakarak ısrarla çalışma üzerinde kalışım, herhalde kendimi doğrulama çabası sayılacaktır, varsın öyle olsun:

Louvre'da on yıl kopya yapmış. Yatağa düşünce, düpedüz yatakal olunca da süren bir enerji. Çalışınca olur demiş ya Bach: Çalışmayınca olmaz.

Tabii, Matisse'de dinsel bir tavır olarak da yorumlanabilir bu; Bach'ta ve Stravinski'de de. (Picasso'da: Hayır). Ama çalışmayı dinselikle açıklayamayız, olsa olsa bir tür iç mistik edâ'ya bağlayabiliriz – olsa olsa.

Sanatı Din'in bir gölgesi gibi gördüğünü gizlemiyor Matisse, her zaman inancı bütün biri olmuş. Ama asıl şaşırtıcı açıklaması, ölene dek koruduğu bir görüş, Sanat'ın işleviyle ilgili: Sanat kesinlikle tedirgin etmemelidir, Dünya'yı yumuşatan, hafifleten bir gerçeklik oluşturmalıdır: Sonsuz ve sonuçsuz bir tartışmanın kapısı ardına kadar açılıyor burada.

“Katılmıyorum” demek, böylecene işin içinden sıyrılmak bir çözüm yolu. Ben, kendi payıma, düğüm yolunu seviyorum: Bu düşünceyle her yaratıcının, ne düşünüyor olursa olsun, ciddî biçimde yüzleşmesi gerekir.

Matisse'in cümlesi şundan çok önemli: Tersî sık sık söylenmiştir: Sanat'ın, Edebiyat'ın amacının (en azından amaçlarından birinin) tedirgin etmek (çünkü uyarmak, sorgulamak) olduğu. Bütün bir etik-estetik bilanço var elimizin altında. Ve bunu doğrulayan sayısız yapıt, ürün.

Sanat'ın yumuşak, hafifletici olması gerektiğini söyleyenler, söyleyecekler de sayıca küçümsenemez buna karşılık. Gelgelelim, kimdir onlar, nasıl insanlardır: Genellikle sorunlardan, sorunsal-olan herşeyden bucak bucak kaçan, kaçınanlar bu sava bağlanır – ayrıca haklıdır: Kaçılabilir, kaçılmalıdır. Atlas olmak bir erdem midir?

Burada canalcı olan: Sanat'ın yumuşak, sanat yapıtının hafifletici (hafif değil) olmasını bekleyen adam Matisse: Hem yüzyılın en güçlü sanatçılarından biri, hem de –Suut Kemal'in deyişiyle– bir “büyük tedirgin.”

Kendi de altını çiziyor: “Ben zaten tedirginim, bu tedirginliği içimde azaltmak, dışıma püskürtmemek için sanat yapıyorum,” demeye getiriyor.

Yüzleşmek gerekir. “Tedirgin mi edeceğiz, yumuşatacak mıyız” türünden bir toplumsal soruşturma modelinin indirgeyici üslûbuna düşmeksizin şüphesiz. Her ülkede, her dönemde, sanatçılara ve sanatseverlere böylesine köklü bir soruyla karşıkarşıya gelme fırsatı yaratılmalı.

Modernlerin bir saplantısı sayılabilir mi, tedirgin etmek? Onlarda belki koyulaşmıştır bu eğilim, ama öncesi vardır: Romantiklerde, neo-klâsiklerde (işte Füssli), çok daha gerilerde (işte Bosch) aynı eğilim yok mudur?

İki ucun arasında gergin trapez ipi.

Bir uçta Matisse.

Bu bağlamda söyleyeceklerimi asıl *Frenhoferolmak* için ayırıyorum: Yıllardır biriken birikti, buraya, Rue des Grands Augustins’in yanına bundan o dosyayı da getirdim.

Bir de köprü kurmak isterim, ayrıca: Seyrek Fırsat’la: Neden şiir yazıldığını bilmiyorum: Tedirgin’i yükünden soyamak için mi?

Çağdaş Hümanistin Karakalem Portresi: Panofsky

Yirminci Yüzyıl, birkaç büyük Hümanist'in şahsında geleneği sürdürdü. Önemli filozoflar, düşünürler, düşünce adamları, aydınlar yetiştiren bir yüzyılı bırakıyoruz geride – önemli akımlar, atılımlar, kişisel çıkışlar da eksik olmadı bu takvimden: Kitaplık raflarını dolduran çağdaş başyapıt sayısını, düşünce alanında, kim küçümseyebilir?

Özellikle Orta Avrupa kaynaklı bir portreler galerisi var, yüzyılın ilk yarısında: Husserl'den Heidegger'den, Bloch'a Lukács'a böyle. Ama Orta Avrupa çift başlı: Kanlı savaşın hem kaynağı, hem merkezi olmak sanki yazgısı. Öyle olunca da, çektiği kadar itmiş, bugün bakınca daha iyi anlaşılan bir gelgit: Heidegger'in eteğine gidenler var: Sartre, Lévinas, Beaufret, Axelos, Derrida ve başkaları. Amerika'ya zorunlu göçler: Horkheimer, Adorno, Loewenthal, Feyerabend, Paul de Man, Marcuse ve başkaları. Hareket, Orta Avrupa'da merkezi Berlin-Freiburg-Frankfurt üçgeninden geniş ölçüde kaydırılmıştır: Son yarım yüzyılda Paris, eski kıtada yeniden düşünce merkezi oldu diyebiliriz. Ama, hareket daha fazlasına yol açtı: 1945 sonrasında Amerika'ya büyük bir gizilgüç kaydı. Üniversite, gücünü orada arttırdı.

Coğrafya sarsıntıları, sonuçta bir sonuç – önemsiz ayrıntı sayılmaz bu, elbette. Asıl, ideolojik kasırganın düşünce dünyasındaki izleri yörüngeyi değiştirmiştir. Bloch ve Frankfurt Okulu düşünürleri, Sartre ve Axelos, siyasal optiği ağır basan bir felsefe yaklaşımı içine girmişlerdi; Foucault'dan "son filozof" Deleuze'e o çizginin kalınlaştığı söylenebilir. Çağdaş felsefenin tek güzergâhı bu olmadı gene de: Husserl'le, bir ölçüde de Bergson'un katkısıyla geniş bir alan açıldı; Heidegger'in, yüzyılın kesinkes en etkili olmuş düşünürünün kulübesinin etrafında soluklu bir ontolojik soruşturma yürütüldü, yürütülüyor; Anglo-sakson cephe, analitik felsefe ağırlığını koyan bir gelişme eksenini yarattı, özellikle Wittgenstein'in, Heidegger kadar olmasa bile, geniş bir etki alanı kurduğu biliniyor. Bilim Felsefesi bağlamındaki girişimlerle bu kabataslak panoramayı tamamlayabiliriz.

Hümanist düşünür, bu dönemde geri çekildi, köşesinde büzüştü; başta değindiğim gibi birkaç benzersiz şahsiyetle varlığını sür-

dürmüş olsa bile, Hümanizma'nın horgörüldüğü, küçümsendiği bir çağın biraz da küskünüydü.

Karakteristik örnek Erwin Panofsky. Beş-altı dile, o dillerde rahatlıkla yazabilecek ölçüde egemen olabilen; yaratı tarihinin en kuytu bölgelerini avucunun içi kadar iyi tanıyan; ince, ipince bir ölçü cetveli geliştirerek donmuş kavramları canlandıran bu bilge, içinde yaşadığı çağın değerlerine geniş ölçüde yabancı kalmış, teğet bir konuda durmayı seçmişti. Sabırlı örümcek, sonunda, kurduğu çelik ağ ile yüzyılın büyük kasırgalarını hiçe saymayı başaran bir bakışağı- sı dayatabilmiş, Hümanist yaklaşımın ateşini diri tutan yapıtlar ortaya koymuştur. XXI. yüzyıla kol veren derin yataklı bir su.

İnsan, demode oluşunun en büyük şansı sayılabileceğine varıyor, Panofsky'ye bakarken; Duruma aldırmamış, yolunu derin kazmış. Belki tehlike yarın başlayacaktır: *İkonoloji Üzerine İncelemeler, Saturne, İdea, Dürer'in Yaşamı ve Sanatı, Sanat Yapıtının İmlemleri* gibi kitapları daha yaygın bir ün getirdiğinde.

Üstelik, bu yaklaşımı doğrulayacak bir özelliği var yapıtının: Buzdağı yanını koruyor henüz, ortaya çıkacak yeni toplamalar onun çoğul kişiliğini iyiden iyiye netleştirecek: Matematikle kurduğu diyalog, sinema üzerine dudak uçuklatıcı denemeleri, Latince şiirleri, beni en çok saran *orbe dicta*'sı bugün sis içindeki enginliğini açığa çıkardığında, ses gelecektir.

Panofsky'deki uzman, kısıtlı bir çevrede de olsa, zaten selamlanmıştır. Onun için 'parçabaşı' işleri beklemek gerekiyor, diyorum. Hümanistin vurucu yanı onlarda biçimini alır. Erasmus'un *Adagio*'ları hayranlık uyandırmıyor mu okurda? Panofsky'yi bir de şu ışıklı kırıntıların içinden geçip tanımak var:

– “Van Gogh: Yeteneksiz bir dehâ.”

– “Gençler, yavaş yavaş, beyhûde bilginin önemini kavramalısınız.”

– Yıldızlı bir gecede (1952), birlikte yürürlerken, kendisine “yıldızları seyrederken ne kadar anlamsız olduğumu daha iyi hissediyorum” diyen Kantorowicz'e yanıtı: “Bense, bu durumda, yıldızların ne kadar anlamsız olduğunu hissediyorum yalnızca.”

Hayır, böyle sunulduklarında birer anekdotu, özdeyişi andıran cümlelerden daha fazla örnek sıralayarak Panofsky'nin duruşunu saptıracak değilim: Bu çıkışlar, saptamalar, genellikle temellendirilmiş düşünsel alıştırmalardan cımbızla çekilip alınmışlardır, onları yer aldıkları bütünün içinde okumadan Hümanisti konumlamaya kalkışmak en hafifinden yanlış olur.

Panofsky'de yargılanan Hümaniste yüklenen en ağır suç onun geçmişe tutkusu olmuştur. Geçmişin bugün yeniden yorumlanışı yarına köprü atmaz mı? Tarihçinin güncelliğe yüz sürmemesi neredeyse doğal karşılanırken, sanat tarihçisini yargılayanın tek bir nedeni olabilir: Çağı hakkında ne düşündüğü tasalandırmıştır. Görebildiğim kadarıyla, başını çevirmemiş Panofsky, mesafeli durmuş. Yaklaşıyorsa, yakın dursaydı, sınırsız kazanımlarımız olacaktı: Alain Resnais üzerine yazmış oldukları bu görüşümü doğrulamaya yeter sanıyorum: Olağanüstü bir çözümleme, benzersiz bir bilgelik.

Yirminci Yüzyılın sanatsal boyutuna, yapıtlara ve anlayışlara eğilecek sanat tarihçilerinin, yorumcuların, gelecek yüzyılda Panofsky'nin kuyusundan çok su çekecekleri kesin bana kalırsa: Ölçüler oturtabilmek için.

Bir "Fildişi Kule Savunusu" varmış (1953), daha ulaşamadım.

Tarih Karşısında Yaratıcı

Beaubourg, 97'ye gene dev bir sergiyle girdi: "Face à l'Histoire." Nasıl çevirsek çevirelim: "Tarih'in Karşısında," "Tarih'in Önünde," "Tarih"le Karşıkarşıya," "Tarih'le Yüzyüze," "Tarih Karşısında..." bütün anlam vurgularını sergi içinde topluyor. Ana gövde, beşinci kattaki büyük galeride: 1933-79; girişteki, 1980-96 dönemini kapsayan ek bölümü bir sonraki sefere bıraktım, kaldı ki büyük galeridekileri zaten bir seferde sindirmek elde değil.

Nazizm, Faşizm, Komünizm, 45 sonrasının büyükçe dönemeçleri (Cezayir, Vietnam, 68 Mayıs vb.) peşpeşe, içiçe geçiyor sergide. Ortadaki uzun koridor afişlere, dergi ve kitaplara ayrılmış, iki taraftaki 20 odada Dix'den, Kokoschka'dan Warhol'a, Beuys'a "herkes" Tarih'teki yerine göre sıralanmış: İçinden geçtiğimiz zamanların içinden nasıl geçtik?

Guernica türü tanıdık işler var elbette sergide; Fautrier'nin *Rehineler* gibi kitaplarda görmeye alıştığım işler de – ama çoğu yapıtla ilk kez burada karşılaştım, heyecana kapıldım, bazılarının kalıcı işler bırakacağını hemen söyleyebilirim.

Bu durumda, işin kolayı, "eksik"lerin üzerinde oyalanmaktır ya, bunu "iş yapan" biri olarak aklımdan bile geçirmem: Burada olanlar, olmayanların yerine herşeyi söyleyebilecek gücü taşıyorlar.

Parçalara dağılacağım biraz: Tek bir parça bazan herşeyi ifade edebilir. Sonra bütüne dönmek isterim. Sanat'ın gücü çaresizliğine ne kadar bağlıdır?

"Tarih Karşısında," ideolojileri selâmlayan, coşkuyla onların safalarında yeralan sanat yapıtlarıyla başlıyor: Bir propaganda hizmeti olarak yaratıcılık. İtalyan Fütüristleri, Agit-Prop, Hitler'in mega projesiyle büyülenenler. Modernlerin, olağanüstü bir dönüşümün (1860-1910) ardından denize dökülüşleri. İçten ve heyecanlı çoğu, bu özelliği görmezden gelemeyiz: Despero ya da Rodçenko – başta hem de nasıl inanmışlar. Güçlü bir etmen: O güne dek Sanat'la pek ilgi kur(a)mamış kitlelerle karşıkarşıya geliyor, getiriliyor işleri: Nasıl başları dönmesin?

İkinci salon, hemen “Direnişler”i getiriyor: Gecikmeden, daha işin başında işin sonunu görebilenler olmuş. Tutucular, zemin altlarından kayıyor diye ürkenler, iki ayakları birden geride kalanlar değil bunlar, onlar ayrı. Gökyüzü masmaviyken, ufkun arkasındaki siyah bulutları görenler: İşte Otto Dix, apokaliptik resimleriyle – *Yedi Temel Günâh*, 1933 tarihini taşıyor.

Üçüncü salon, sürgüne çıkanlarla yığıyla sindirilenlere ayrılmış. Yeni ideolojiler, vakit kaybetmeksizin, sapkınların üzerine gidiyorlar. “Dejenere Sanat” dönemi: İhbarlar, ateşe sürülen kitaplar, ayıklanan toplumlar. Beckmann’dan olağanüstü bir üçüzlü, *Yola Çıkış* herşeyi içeriyor. Gidenler, gidebilenler az değildir: Duchamp’dan Thomas Mann’a. Kalıp yokedilenler de: Mandelştam’dan Max Jacob’a. Ne olursa olsun, 1930-45 arası yaşanan büyük göç hareketleri, Sanat’ın bütün alanlarında kendini hissettiren sonuçlar getirir.

Fautrier’nin onca tartışmaya yolaçan (Keder neden güzeldir?) başlarından önce gelen üç salon bilânçoyu veriyor: Karabasanlar, Katliamlar, Yıkıntılar.

Klee’nin desenleri, Kokoschka’nın *Anchluss*’u ve *Yengeç*’i, Magritte’in *Kara Bayrak*’ı, *Guernica*, toplama kamplarından kalmış bir avuç resim, şaşılası şey: Dali’den birkaç tepki resmi... hepsinin bir özeti gibi gene Otto Dix: *Yıkıntılar Arasında Maske*, 1946’dan ürpertici bir başyapıt.

“Tarih Karşısında”nın bu ilk bölümünün Fautrier’yle bitirilmiş olması çok yerinde bir seçim bence: Acının sildiği insan yüzü – Acı’yı daha tok biçimde anlatmak için, o aşamadan sonra, başka bir çözüm bulunamazdı gibi geliyor bana. Ponge’un övgülü diklenişi, yanılgısının güzelliğini kanıtlıyor topu topu. Savaş bitmiş, bağlanma güçlenerek sürüyor, Gerçekçi’ler (Picasso, Léger, başkaları) anti-faşist olmanın sınırını göremiyorlar: Sovyet güdümlü yapıtlar, anlayışlar öne çıkıyor, Fautrier’den gelen soluk değil: Doğu’da olanları anlamak istemiyorlar, öğrenmek bile istemediklerini biliyoruz bugün: Sağlam, pek yapıtlar kalmamış mı bu dönemden, kalmış: Miró’nun üçlüsü (*Ölüm Mahkûmunun Umudu*, 1974), Motherwell’den *İspanya Cumhuriyetine Ağıt* (1953-54), Cobra hareketinden şamar tablolar. Picasso’nun en zayıf dönemi, öte yandan. Sovyet’lerde büs-

bütün çöküyor sanat. Polonya'daki büyük gizilgüç eriyor, Çekoslovakya ve Macaristan'dakiler dağıtılıyor, dağılıyor.

"Özgür Dünya," jestle dik tutmaya çalışıyor teraziyi. Gerçek özgür yanını kemiren Yeni Düzen'e karşı çırpınıyor, ama Beuys ve benzerlerinin "çöp"leri çıkana dek doğru bir yorum çıkmıyor karşımıza.

Arada, pek çok işin arasından üçü, heyecanlandırdı beni. Bir, Jack Levine'in 1954'ten *Seçim Gecesi* – son yarım yüzyılın Amerikası-nı özetleyen tuhaf, içburkucu bir yapıt: Onca filimin, araştırmannın, kampanya belgeselinin üstüne çıkıyordu.

Werner Tübke'nin, bir Doğu Alman ressamı, *Alman İşçi Sınıfı Tarihi* – 1961'den bir üçüzlü, Yüksel Aslan'ın Kapital çalışmasının kaynağı.

Ve Oscar Rabine'den, bir Sovyet ressamı, *Pasaport* (1972), şüphesiz kişisel nedenlerle, ama o kadar mı: Bu sergi yurttaşlık hakkının düşmesine de yolaçmış, açıldığında.

"Tarih Karşısında," beşinci kattaki odalara dağıtılmış ya, ara yol-daki "belgeler"le birlikte çetin bir ayna ilişkisi de kuruyor. Biriki adım geri çekilip sormadan edemeyecek çıkar mı: Ne kadar dikleniş, başkaldırı, uyanıklık? Ne kadar katlanış, kapılıp gitme, acz?

Ölçmek elde midir, bilemiyorum. Şurası gerçek ki, aynı sergi mantığı XIX. yüzyıla uygulansa, modernlerin ayırıcı özelliği belirgin biçimde öne çıkabilir. Her anlamıyla işin içine girmişlerdir: Bu durum'u genellikle istememiş olmalarına dikkat kesilmeliyiz.

Sanatçının siyasetle, Tarih'le, onu kuşatan dünyanın bir yakasıyla sıkı sıkıya ilişkide kalması gereği üzerinde kalan, bu bağlamda bir tür kılavuzluk üstlenenler kendilerine böylesi bir üst-konumu neye dayanarak yakıştırmışlardır, bunu gerçekten anlayamıyorum, ama en azından belli ölçüde etkili olabilmişlerdir. Üstelik, daha doğru olan da tekelleştirilmiştir orada – neden yana olunacağı, neye karşı olunacağı. Anti-faşist olmakla ah herşey çözülebilseydi: Yarım yüzyıl boyunca, Meyerhold'un dövülerek öldürülüşünü susarak gerekçelendirmiş olmak da bir tür faşizm değil miydi?

"Tarih Karşısında," göstererek diriltiyor, yorgun düşüp göm-düğümüz kimi temel soruları. Neden yorgun düşmüştük? Bir türlü yanıtlayamamıştık onları, yanıtlarımızın tutarsızlığından bir kör-

düğüm doğmuştu. Belki anlamış olmamızın canımızı acıttığı bir gerçeğe toslamıştık: İnsan yeniden yanılmaya, yanıltılmaya hazırdır. Yanılmamış olmak kurtuluş sağlamaz. Benjamin Port-Bou'da: Hayır, oraya dönecek değilim, dönmek istemiyorum.

Sanat, kendiliğinden yapacağını yaptığında, işlevini ânu ânına sağlayamasa bile anlamını koruyabiliyor. Toplama kampında, çektiği acı kimseninkiyle karşılaştırılmaz, son enerjisini resim yapmak için harcayana bakıyorum, ismi mahfuz: Güçsüz bir yapıt bu. Aynı anda, Arizona'da, Max Ernst yaşanan büyük yıkımı en iyi ifade eden yapıtlardan birini tamamlamış. Herşeyin kuralları var: Savaş'ın yıkımının, yokedişin – Sanat'ın da.

Selde çöp olmamak için mesafe bilinci gerek.

“Tarih Karşısında,” çok şeyin içinden bana bu tek şeyi gösteriyor.

İzin İzini Çıkarmak

Sanat'ın arayış haritasını çizebilmek; uzak ya da yakın geçmişte, bir de bugünden yarına oluşmuş, oluşacak güzergâhlara yaklaşabilmek için eleştirel etkinlik gerekir. Övmek ya da yermek ile sınırlayamayız eleştiriye – tam tersine, o iki fiili önceleyen bir olgudur: Anlamak-tan, anlamlandırmaya çalışmaktan, konumlamaktan ve değerlendirmekten geçer. Ölçüleri geliştirilmemiş, yorumu hazırlayacak görgü ve eğitim terbiyesi güdük kalmış yaklaşımlar bana kalırsa kambur öznelliğin kapsamına alınabilecek çıkışlar.

Eleştiri'nin birden fazla yapım yolu olduğunu düşünüyorum. Açmak için ilk elde kaş kaldırtacak bir eleştiri biçiminden sözedeceğim: Sergi düzleminde. Örnek mi, işte örnek: Beaubourg'daki "Empreintes" sergisi: İzler, kalıplar ve ötesi.

Konu, beni baştan beri yakından ilgilendirmiş biçimlere dayanıyor: "Auto, bio, graphie"nin parmakizlerinden *Başkalaşım*lar'ın kapağına sıcıyorum hemen. Konu, pek çok yazarı, sanatçıyı ilgilendiriyor ayrıca: Fatma Tülin'in burada başladığı, birkaç aydır sürdürdüğü dizi de bu sergiyi önceliyor örneğin. Sarkis'in de bir işi var "Empreintes"de; en anlamlı ürünlerinden biri değil ama olsun – söylemek istediğim: "Biz"i ilgilendirmeyen bir izlek ve soruşturmayla karşıkaraşıya olduğumuzu söylemekten çekinmeyecek saha komiserleriyle ilgili bu paragraf.

Duchamp, Picasso, Ernst, Braque, Jasper Johns, Lichtenstein, Arman, Oppenheimer, Yves Klein, Beuys... sergiden aklımda kalmış isimler.

Klâsik örnekler bekliyor sergi salonlarının girişinde: Fosiller, ayak izleri, yüz ve organ kalıpları. Bir bakıma notayı, daha doğrusu anahtarı veren öğeler. İki kapı arasında, girişten çıkışa, duvarları ve yer yer zemini kaplayan izler, çağdaşların sorun'u nasıl, hangi ısrarla, genellikle birbirilerinden habersiz kuşattıklarını gösteriyor.

İz, kendiliğinden yanıla dikkat çekiyor hemen: Ontolojik işaret. Durmadan iz bırakıyor, kendiliğinden iz bıraktığımız için, farkına varmıyoruz. Suç işlemedikçe, kimse parmakizimi almıyor, ayakizi mi ölçmeye ya da kalıbını çıkarmaya kalkışmıyor, üne kavuşmamış-

sam (bir tür toplumsal suç bu da) ölüm maskım yapılmıyor (girişteki ölüm maskelerinden birinin Lombroso'ya ait olduğunu söylemek isterim).

Gövdenin izleri durmadan siliniyor ayrıca. Bez, paspas, pamuk, kullanıyorlar – izim kalmasın diye.

Dikleniyorum: Yeryüzüne, yeryüzünde hiç değilse iz bırakayım. Hiç değilse: Milyarlarca hiçbir iz bırakamamış, uçup gitmişler, kemiklerinin tozunu, tek bir toz tanesini bulmak olanaksız.

Yaratma uğraşının altında, harcıâlem ama böyle, iz bırakma tasası görünüyor – bu bakış açısını küçümseyenlerin iz uğruna neler yaptıklarını görüyor, biliyoruz.

Sergiyi, ben düzenleseydim, girişin hemen önüne taze, yumruk kadar bir bok parçası koyardım, sergi sonuna kadar kurusun. Erostratos, uygarlık tarihine öyle izini bırakmıştır: Elimden başka birşey gelmiyor, o zaman tapınağın içine sığacağım, kimse unutmayacak beni. Sartre'ın kahramanlarından biri sorar: “Peki tapınağın mimarının adını biliyor musunuz?” Tapınak yıkılmış, kaybolmuştur, Erostratos'un izi duruyor.

Neyse ki Sartre yanıliyordu, buna değinmiştim: Tapınağın mimarının adını biliyoruz:

Erostratos kadar ünlü değilmiş, ne gam! Negatif izler değil ki, burada benim derdim – negatif izleri silmemek gerekir, memento durmalılar, belki Daimon'un aynı yönde yeniden çalışmasına bir ölçüde engel olabilir o izler: Auschwitz'inkiler silinmemeli.

Yazar, şair, ressam, yontucu – iz, bir de yapıyor tabii: Yaratmanın esası bu. “Empreintes” sergisindeki ürünler (desen, resim, yapıştırma, yontu, fotogram, enstalasyon, düzenleme...) genellikle “gövde”nin etrafında döndüğünü gösteriyor. Bildik, tanıdık izlere bildik, bilmedik yaklaşımlar.

Kendiliğinden olanı bir de (bir defa da) yapmak, yapmayı seçmek: “Modern”lerin izlencesinden eksik olmayan bir etmen. Klâsikler, kaptan ya da izden yararlanmışlardı şüphesiz (yetkin'e, dördörtlük mimesise giden yollardan biriydi bu), modernlerin farkı: Tekniğin yetkin yansıtmayı yetkin biçimde gerçekleştirdiğine tanık oldular, onları başlangıçta altüst eden bir kavşaktı bu. Fotoğrafın herşeyi nasıl

çözdüğü bilinen, gene de gereğince ağırlığı anlaşılamayan, bir sıratı - Degas'ya, Courbet'ye, XIX. yüzyıl resmine bakalım, fotoğraf aracılığıyla hemen iz alınmaya girişilmiştir: Rodin'e bakalım.

Üst-bakış ardından gelir: Üst (meta) işlemler. Bir kere daha Duchamp'ın öncülüğü karşımıza çıkıyor, burada da sonuna kadar kurcalamıştır; ama yalnız olmadığını unutmamalıyız: Kaygılı merak herkesin içine çöreklenir.

İzin izini çıkarmak: "Empreintes" sergisinin hedefi bu serüvenin anahatlarını ortaya çıkarmakmış, başarıya ulaşıldığı tartışılmaz. Kendiliğinden-olan'ın sorgulanması çerçevesinde bazı başka majör endişeler göze çarpıyor yüzyılın ilk çeyreğinde: Freud'la tanışma, bilinçaltı kazıları, kendiliğinden (otomatik) yazının seferber olması, düş toplama seansları, yapılmış-olanın yeniden iz bırakarak anlam alanını genişletmesi: Birkaç halka daha.

Nereye gelinmiş olabilir? Yanıtlardan birini anmakla yetineceğim: Maurizio Nannucci'nin *Scrivere Sull'acqua*'sı (1973) – sanatçının suya yazarken (Arno'ya) çekilmiş 32 kare fotoğrafı.

"Suya yazdım" – silinmesin.

“Gözdağı Veren Zaman” – Bir Sergiden (Daha) Tablolar

İki müze birbirileriyle yarışıyor çekişiyor mu, yoksa tamamlayıcı bir işlev mi üstleniyorlar? Beaubourg’daki “Tarih Karşısında”nın ardından, Modern Sanat Müzesi oylum ve içerik açısından benzer bir işe girişti: “Gözdağı Veren Zaman – 1930’lu Yıllarda Avrupa.” Daha dar bir zaman dilimi, daraltılmış bir coğrafya sözkonusu gerçi; gene de, kesişme yabana atılacak gibi değil. İki serginin üstüste gelmesinden, içiçe geçmesinden kârlı çıkan bizden başkası mı?

İnsanımızın, genç ya da olgun, bu retrospektif boyutlu etkinlikleri izleyememesi beni düpedüz ürkütüyor. İçinde yaşadığı çağın ifadesi eşiklerini, ana sorun ve çözümlerini kabataslak çizgilerinde olsun tanıyamamaksızın yolunu sürdürmesi yeryüzünde çemberin dışına itilmesiyle sonuçlandı, sonuçlanacak. Dünyayla tektük bağlantımız fânî festival çırpınılarıyla sınırlı kaldıkça, bir avuç insan dışında ne olup bittiğini anlamayan bir toplum olmaktan sıyrılamayacağız.

“Gözdağı Veren Zaman,” herkesi ilgilendiren bir izlence getiriyor önümüze: 1929 Borsa Krizi ile 1939 Savaş ilânı arasında, yaratıcı dünyanın üyeleri neler gördüler, sezdiler, hangi taraflara dağıldılar?

Küratörler IX bölüme ayırmışlar bu soluk kesici, açıkçası yüklü ve yorucu sergiyi: I. Dönemeç: 29 krizi; II. Ütopyanın Çifte Yüzü – Soyut Sanat ve İlerlemeci Sanat; III. Tedirgin Edici Bir Gerçeklik – Melankoli ve Keder Arası Ölüdoğalar, Peyzaj ve Portreler; IV. İmgelemin Karşı-Erki – Gerçeküstücülük; V. Bir Bireşim Sanatı – Soyut, Geometrik, Biyomorfik Sanatın Yayılışı; VI. Ulusal Gerçekçilikler ve İfadeler; VII. Bir Cephe Olarak Sanat – Bağımlı sanatçılar; VIII. 1937 Sergileri – Paris’teki “Bağımsız”; Münih’teki “Dejenere” Sanat Sergileri; IX. Hümanizma Krizi – Kıyamet Haberleri.

Serginin dört önemli eki var, ayrıca. 1. Diktatörlük Propagandaları; 2. 30’lu Yılların Mobilyaları; 3. Büyük Dekorasyonlar ve Heykeller; 4. Matisse’in Dans’ı.

Sonuncuyu ayırarak, genel izlenimlerim üzerinde kısaca konaklamak istiyorum:

Bu tür retrospektif boyutlu sergilerden iki ayrı nektar toplama biçimiyle geçiliyor: Giderek, biri genel mühür oluşturan, öbürü kimi yapıtlarda odaklaşan iki farklı birikim gerçekleşiyor izleyicide. Birincide, bir bakıma yoğunlaştırılmış bir zaman tüneli gezisi yapıyor, dönemin anahatlarına dokunma olanağınız doğduğu için kuşatıcı bir bakış kullanıyorsunuz. İkinci 'seyir düzlemi'nde, kendiliğinden, ayrıncı bir göz devreye giriyor: Öznellik süzgecimiz, imbiğimiz, tanıdığımız yapıtlara keşfettiğimiz yapıtları ekleyerek özel bir antoloji yapmamızı sağlıyor. Tıpkı "Tarih Karşısında"dan çıktaki gibi, "Gözdağı Veren Zaman" da tıkabasa dolmuş bırakıyor sizi dış kapı-da: Şehre bu inanılması güç yükü yaralanmış dönüyorsunuz.

Nice onyılların içinden hızla geçip gidiliyor. Dönem, büyüteç altına alınıp susulduğu an, kişi kendi onyıllarıyla ilişkisinde ne denli kötürüm olduğunu daha sivri ölçülerle algılıyor. Kendime bakıyorum: 50'ler ve 60'lar neyse – 70'lerden, 80'lerden ayık geçtiğimi, 90'ları uyanık mı uyurgezer mi arşınladığımı söyleyebilir miyim? Hem yaşansın, hem tanığı olunsun Zaman'ın: Elde mi?

Geçmiş bile algılamakta bunca güçlük çekerken. 1929-39 arasını, kaldı ki ötesinden berisinden soyutlayarak değerlendirebilmek olanaklı değil. Maleviç, Mondrian, Kandinski, Klee, ötekiler birden-bire bu rahimde toplanmadılar.

İlk salonda sorular üşüşüyor: Mondrian'ın bir karesinin, Maleviç'in bir figürünün karşısında – son salonda, Matisse'in başlıbaşına bir sergi sayılabilecek Dans çalışmalarının önünde öyle bir boyut alıyor ki soruların hücumu, Müze'den yenik çıkmamak küçülen bireyin harcı değil.

"Gözdağı Veren Zaman," kapsadığı on yıla parçalayarak gönderiyor izleyiciyi. Derin, korkutucu bir soruşturma alanı önce: Biçim'le, İfade'yle, sınır-söyleşi duraklarındaki denge kollarıyla herşey hem kurulmanın, hem altüst olmanın yanbaşı. Yeryüzü sallanıyor, uzun süreceği belli olan, daha doğrusu bitip bitmeyeceği konusunda herhangi bir bilgi kırıntısı elevermeyen depremle. Alan ne olursa olsun, yaratıcı kişinin bu zemin özelliği karşısında bocaladığı farkediliyor: Çaresizliğin beslediği endişe, korku, keder bir kefed; dep-

reme karşın sorgulama irtifasına gözüpek yaklaşma dürtüsü öbür kefedeyolalıyor.

Sergi, kimi ayırışan, kimi kesişmeye aday bu yolları topluyor işte: İfade ekonomisi, asal biçimlerin tartılması, yansıtma ve iç yansıtma, diklenme ve katlanış, yatırım ve safkan umutsuzluk panoramayı delik deşik kılan savruluşlar değil mi?

Salondan salona yargıç edâsıyla gezmek rahatlatıcı bir çözüm olmalı: Yanılgıları, yüzeyselliği, aşılmış ve aşınmış olanı bir bir saptayıp infaz kararı vererek. Anlamlandırma çabası ağır basınca çetinceviz bir sorunlar yumağı oluşuyor elinizde: Birbirine hiç benzemeyen iki yaklaşımın aynı anda geçerli, çünkü güçlü ve etkili olduğunu görüyorsunuz. Bunu bize yapıtlar gösteriyor: Anlayışlar, akımlar, arayışlar ayrı.

Dönem sergilerinin benzersiz özelliği bu: Sanatın yörüngesine yönelik tekil okumaları kırıyor çoğul yapıları. “Gözdağı Veren Zaman” için seçilen duraklar ve örnekler, değişik gözlemler doğurabiliyor kişide. Kendi payıma, birkaç isim dışında (Ernst, Magritte, Miró) gerçeküstücü resim, gerçekçi resim karşısında enikonu sıkışıyor görüşüne varıyorum sözgelimi. Şüphesiz, akım yeni bir coğrafya açıyor önümüzde, insana ve hayata ilişkin yeni derinlik yerlemleri sunuyor; ama, yapıt temelinde kof ürünler çoğunlukta kalıyor, kanısını taşıyorum. Buna karşılık, sergide öylesine güçlü gerçekçi portre çalışmaları, eleştirel gerçekçi kent okumaları yeralıyor ki, yeniliğin bir başına esas oluşturmadığı, oluşturmayacağı kolaylıkla ileri sürülebiliyor.

Bende iz bırakan, ilk kez karşılaştığım yapıtlara değinmek isterim. Bir bölümünü kitaplardan tanıdığım yapıtların (Klee, Maleviç, Arp) asılları önünde duyduğum heyecanı ayıracak olursam –

Polonyalı Uniste’lerin (Strzeminski, Kobro ve Stazewski’nin), elbette Wietkiewicz portrelerinin, Çek ressamı Alma’nın, Radziwill ve Koch’un, John Heartfield’in topluca görme olanağı bulduğum için mutluluk duyduğum fotomontajları beni çok etkiledi. Bir de, hem Bacon’ı, hem (daha çok) Lucian Freud’u öncelemiş bir ustayı bu sergi sayesinde tanıdım: Stanley Spencer son derece güçlü bir ressam, bu kadar az tanınıyor olması Sanat Tarihi’nin klâsik açmazlarından birini gösteriyordu bana kalırsa.

“Gözdağı Veren Zaman”da yeralan yüzlerce yapıt arasında küçük bir antoloji yapacak olsam: Rouault’nun *İsa Balıkçılar Arasında’sını*, Beckmann’ın *Rugby Oyuncuları’nı*, Klee’nin *Listeden Çizilmiş’ini*, Maleviç’in *Dişi Figür’ünü*, Modrian’ın *Siyah Beyaz Kompozisyon’unu*, Kandinski’nin *Trente’sini* ve Erich Salamon’un bir fotoğrafını: *Uykulayan Bakanlar’ını*, Stanley Spencer’in *Ressamın İkinci Karısıyla Otoportresi’ni* ayırırdım.

Ama, serginin en çarpıcı parçaları: Hitler, Stalin ve Mussolini için yapılmış propaganda resimleriydi. Devlet himayeli Sanat, soluk kesici bir gerçeklik taşıyor. Bir başına, dikkatle incelenmesi gereken bu alandan bizim resmimiz de geçmiş, o konuda herhangi bir eleştirel yaklaşım (inceleme ve konumlandırma düzleminde) ortaya koyulamamıştır. XX. yüzyılın en karmaşık alanlarından biridir propaganda. Bir çırpıda yerlebir edip kum şatolarını, işin içinden çıkabilseydik. Çözüm değildir. Çözümlemeyle başlayabilir çözüme gidecek yolculuk. Sanat en eski çağlardan beri hizmete girmiş, inanç ya da çıkar uğruna Erk tapıncısına kilitlenmiştir. Tavırların ayrıştırılması gerekir. Fütüristlerin agit-prop çalışmalarıyla, 1930 sonrasının ürpertici Stalin kültü işlerini çakıştırmak; Kilise güdümündeki Pieta leşçiliğiyle Grünewald’ı, Masaccio’yu ya da Gauguin’i aynı bohçaya koymak anlamamızı sağlamaz.

“Gözdağı Veren Zaman,” sayısız gözlemin içinden, salonlarda kaybolup çıkan kişiyi, başta da söylediğim gibi sorulara boğarak Müze’nin dışına püskürten bir sergi. Yineliyorum: Bir gösteri kesinkes değil, açık bir eleştirel etkinlik.

Son salonda bekleyen Matisse’in Dans çalışmaları şoku bütünlüyor, yepyeni bir çarpışma koşulu yaratıyor: Uzam, hareket, renk, zaman, ışık, biçim duyulmayan bir yetkinlik ezgisi, duyulan korkutucu bir sessizlik: Herşey yeniden başlıyor, herşeyin sonu gözükmüşken.

Ölüm dansının karşısında, ourobouros: Hayat dansı.

Hem de, Zaman, zamanlar yeniden gözdağı vermeye başladığı an.

Berlin’de Bir ‘Yüzyıl Sergisi’nden Daha da Tablolar

I

Asrî Zamanlar’ın sanatçısını geçmişten ayıran en güçlü özelliği, ifade sıkıntısını alışlagelmedik araç gereçlere yükleyerek dilegelmeyi seçmesinde belirlenmiştir, diyebiliriz. Yeni yaşama düzeninin önüne çıkardığı her “şey” ile yoğun temasa girmiş, her “şey”i yapıtının bir ögesi olarak görebilmiş, değerlendirebilmiştir. Yüzyıl başının ilk “yapıştırma” çalışmalarından, yontularından günümüzün dudak uçuklatıcı “yerleştirme,” düzenleme çalışmalarına bu tavır egemendir: Şu ünlü “insana ait olan hiçbirşey (artık) yabancım değildir” ilkesi. Doğal malzemenin; ot kökenli boyanın, mermerin, bronzun ülkesini işgâl eden teller, cam kırıkları, gazete kesikleri. Modernler odalarını bırakıp sokağa fırlamışlardır: Dev bir çöplüğe dönüşen tüketim dünyasına indirecekleri pek çok şamar vardı. Bu niyetten yepyeni bir lirizm doğdu. Yepyeni bir epik. İnsanlık Komedyası güne açıldı. Yüzyılın komedyası da, tragedyası da artık ilâhî değildi: Nietzsche’nin dediği gibi, gökyüzünü boşaltmış bir tanrının yerine tırmanmak gerekiyordu.

II

Büyük keşifler, bazan bir arayıştan değil bir kaçıştan doğmuştur. XX. yüzyılın yaratıcıları, bugün değerlendirildiğinde bir korkusuzluğun, bir cüretin eseri sayılabilecek kimi buluşlarını çağın onlarda yarattığı korkulara borçludurlar. Tarihin, ortak bilinçaltının, kişilik arızalarının kurcalandığı, değiştiği büyük rehber-yapıtlara bakın: Herbirinde derin tedirginlik izleri okunur. Düşsellik, gerçeğin topu topu banyo edilmemiş hâlidir. Burada da, aslında, gözüpek yüzleşmeler yaşanmıştır: Çağ, geçmişin ne kadar tekrarıdır? Benim saplantımın, çaresizliğimin, umudumun kaynağı ne kadar geridedir? Modernler, içinde çırpındıkları zaman dilimini bir de mitologyayla, tarihle, gelenekle çarpıştırmadan edememişlerdir. Onların künyelerinde, Gilgamesh’in ya da Hector’un, Dante’nin cehenneminin ya da Milton’ın cenneti-

nin bir karşılığı vardır hep. Katalogun; çağımızın bütün sancı dolu yapıtlarını içerecek hayalî katalogun sayfalarını karıştırın: Oradan, insanoğlunun bütün geçmişini kendinde sürükleyen bir su geçer.

III

Modernler, Hayat'ın önünde sıkıştıkça, onu daha da sıkıştıracak karşı-hamleler gerçekleştirdiler. Yüzyıl, aldığı mirasa boyuneğerek, ideolojilerin karşısında boyuneğmişti. Kimi sanatçılar, durumdan pay çıkardılar. Kimileri ise, ideolojileri safdışı bırakmanın tek çıkar yolu olarak soyutlama devrimini başlattılar. Zihnin, hayalgücünün etrafında benzersiz bir savaş ilân edildi. XX. yüzyıl ortasından yaran totaliter dünya görüşlerinin daralttığı bir atmosferde "figür" artık savunulamaz hâle gelmişti: İnsanın yenik, saldırgan çehresine bir misilleme yapıldı böylece. Rengin, ışığın, biçimin en arı hâli özlenmişti. Bu özlem, kan ve barut kokusundan uzak düşmek için geniş bir firar haritası yarattı. Kalem ve fırça sivriltildi. Gerçeğin hemen görünmeyen yüzüne seferler düzenlendi. Modernlerin en büyük utkusudur bu: Çirkin bir çağa sırtlarını dönüp kendi ütopyalarını öne sürebilmişlerdir. Oradan, bâkir bir göz doğabileceğine bugün bile inananlar vardır.

IV

XX. yüzyılın yazgısı, yalnızca bir önceki yüzyılın kâbusunu devralmasıyla yoğunlaşmış olsaydı gene iyi: Bir de buna, kendisiyle birlikte bir binyılın tamamlanacağı gerçeği eklenmişti. Binyıl sonu, tıpkı ilk binyılda olduğu gibi, dev bir hurafe deposu çıkarmıştı sanatçının önüne: Kıyamet düşüncesini elinin tersiyle itmek kolay olabiliirdi, yüzyılı delip geçen kanlı savaşlar ve soykırımlar biribiri ardına gelmeseydi. Modernler, hem bu kof inanca dıklendiler, hem de onu güçlendiren toplumsal altüst oluşların karşısında ürperip sarsılmaktan kendilerini alıkoyamadılar. Uçsuz bucaksız bir soruşturma, bir iç hesaplaşma, çağla yüzleşme öylece başladı. İnanılması güç bir sorumluluk kamburu yüklendi XX. yüzyılın sanatçısı. İnanılması güç

bir kaçış isteği ile dengelemek istedi o yükü. Bağlandı, yan tuttu, taraf oldu. Zincirinden boşaldı, kayıtsızlaştı, zincirinden boşandı. Daldığı kâbustan uyandığı an anladı ki asıl kâbus uyanık kaldığı dünyadadır. XX. yüzyılın bütün başyapıtları iki kutup arası parçalanacak ölçüde bundan gergindirler.

V

Yüzyılımız, bir önceki yüzyılın daldığı bir uykunun kâbusunu görüyor hâlâ. Sanayi Devrimi'nin, Teknoloji Devrimi'nin yarattığı kırılmalar, Sanat'ın akış düzenini altüst etmeye yetmişti: Hüner ve ustalık hızla "makina"nın hışmına uğramış, fotoğraftan sinemaya, ses kayıt araçlarından oto-mobil'e peşpeşe devreye giren yenilikler, yaratıcı kişilerin odağını parçalamaya yetmişti. Modernler, işte bu kavşakta doğdular. Onlar, başka bir canlı türünün temsilcileri mi sayılmalıydılar, geçici bir hastalığın sonuçları mı: Bugün bile kesin bir yanıtına kavuşamadığımız, kanatıcı, kanırtıcı bir soru. Dönüp baktığımızda, bütün söyleyebileceğimiz, bir bakıma kesinleyebileceğimiz şu: Modernlikle birlikte, bireyin "gerçek" ile savaşıma girdiği tartışılmayacak bir olgu. Yüzyıllar boyu yansıtmaya, öykünmeye, birebir karşılığını aramaya çalıştığı gerçeğin karşısında, artık onu bozuşturmak, yüzünün arkasındaki yüzü deşifre etmek tutkusuyla duruyordu yaratıcılar. XX. yüzyılın, sanat alanında bu programla başladığını söylemek güç olmasa gerek.

Dört-Beş Figür Beyi

İki majör İngiliz ressamı, iki takipçi Fransız: Bacon ve Lucian Freud, Rebeyrolle ve Jean Rustin.

Son yarım yüzyılda, figür Batı resminde yeniden bir ağırlık kazandıysa, en büyük pay Balthus'le Bacon'a düşüyor hiç şüphesiz. Balthus'ün durumu biraz daha farklı aslında: Bir modern de değil o (yapıtında pek çok modern öge bulsak bile), bir neo-klâsik de: Düpedüz klâsik bir çizgiyi sürdürüyor. Konuları, izlekleri çağımıza ait, ışık ve renk ilişkilerinde çağa mesafeli durmayı seçmiş biri. O anlamda, modern sanatı küçümsediği bile söylenebilir.

Bacon'a böyle bakamayız. Onun figüre dönüşü başlatışında, bu çözüm Freud için de geçerli, ola ki bir adalı muhafazakârlığı, uzak duruşu var. Bütün bütüne modern sanata yerleştirilebilecek bir girişim yoksa, Balthus'le herhangi bir ortaklıkları yok bana kalırsa.

Buna karşılık, Freud'la koşutluğu apaçık. Bilmiyorum bu sonuncunun üzerindeki etkisi ne kadardır, herhalde vardır ama. Bir ezme/ezilme denklemi kurulamaz aralarında bence, bir gövde/gölge konumu ya da bir symbiosis durumu da göremiyorum. Kaldı ki, açık söylemek gerekirse, Lucian Freud'un resmi, üslûbu ve dünyasıyla, bana Bacon'inkinden daha güçlü görünüyor.

Bacon'da daha yeni bir tavır var elbette; sahneye koyma tekniği tartışılmaz biçimde üstün. Freud'un yeri, Balthus'le Bacon'ın arasında bir noktada: Klâsik bir fırça çalışması, modern bir perspektif. Yüzlere, gövdelere, hareketlere ve duruşlara nereden bakıyor, bu önemli.

Ressamın 'dünya'sından dem vurunca ressamın kızıyorlar, bunu, teknikten hepten soyutlanmadıkça eleştiri konusu yapmak yanlış. Her ressamın bir dünyası vardır, bu dünyayı görmenin zor olduğu örnekler (örneğin Stella ya da Rothko) ile bu dünyanın kendini düpedüz empoze ettiği örnekler arasında, özellikle yazın adamları taraf olmuşlardır.

Bacon'ın ya da Lucian Freud'un dünyasından taşan tragedya duygusunu abartılı biçimde öne çeken bizler miyiz? Dünyası, bir ressamı güçlü, büyük, iyi sanatçı kılar diyemeyiz elbette; ama güçlü, büyük, iyi bir ressamın dünyası *plasticité* sinin dengiyse, yalnızca ışık ve renk hünerleriyle sınırlı bir yorum getirmemiz de tuhaf, dahası anlaşılabilir bir

zorlamaya sürükler insanı. Bu iki etmeni, kâğıdın tersi ve yüzü olarak değerlendirmek en doğrusu.

Lucian Freud'un resimlerinin kurduğu dünya beni Bacon'inkilerden fazla etkiliyor, sarsıyor. Yüzlere, gövdelere çöreklenen acıda bugünün insanının bütün yalnızlık fiilleri okunuyor. Hayır, Matisse'in önerdiği biçimiyle, Sanat'ın beni gevşetmesi ile yetinmek istemiyorum; beni, uyduğumda uyarsın da istiyorum. Benim talebim, beklentim bu; başkalarınınkine karışmak aklımdan geçmez, ama başkalarının daha önemli ölçütleri olduğu da tartışılır, diye düşünüyorum.

Freud'un, Bacon'a oranla, belirgin ölçüde yalnız kalacağı bir yolu seçtiğini ileri sürebilir miyiz, bilemiyorum. Anakronik bir tutum olarak görülmüşse seçimi, bununla yaralanmış da olabilir. Sanat tarihi böyledir, egemen çevrelerin ve anlayışların dışına çizgi çekenleri selâmlamakta gecikir, nasıl olsa pes edecektir.

İki takipçiden sözettim. Rebeyrolle, stilistik açıdan enikonu Bacon özürülü. Gene de kendine özgü bir şiddeti var. Figüre dönüş sıkıntılı bir seçenek, Bacon elinde olmaksızın bir prototipin ebesi olmuş, özellikle de figüre hareket kazandırırken. Rebeyrolle'da açıkça görülüyor bu geçişimin izleri.

Jean Rustin'in durumu farklı. 1970'e dek, suluboya ağırlıklı soyut çalışma çizgisini sürdürürken, âni bir manevrayla figüre geçmesi ciddi bir kopukluk oluşturuyor yapıtında. 1970'ten bugüne, "Dramatis Personae"sı hem Bacon'la, hem de Rebeyrolle'la belirgin hısımlıklar kurmuş. Buna karşılık, onlardan cüretkârlığı ile ayrılıyor. Şüphe yok ki, cüret sanatsal bir ölçü olamaz, Cemal Süreya'nın deyişiyle "fırsat rantı"nın getirilerini düşerek o işlere bakmak gerekir. Beni, Rustin'in yapıtında, Courbet'nin başlattığı çizgiyi uzatan "genital portreler" değil de, o portrelerin üzerindeki portrelerin yalnızlık katsayısı ilgilendirdi daha çok. Fatma Tülin'e gösterdim, haklı olarak 'fazla illüstratif' buldu. Gene de, Lucian Freud'a eklemlenen bir yanı var o resimlerin. Bir de, bize taşınan esintiler: İksininin de tanıdığını sanmıyorum gerçi, ama hem Alaettin Aksoy'la, hem de Selim Cebeci'yle bazı yakınlıklar görüyorum Rustin'in figürlerinde.

Tabii, beni asıl ilgilendiren, yazınsal sapmama bağlı olarak: Ressamın imlem ile anlam arasında tahterevallı seyrini sürdürmesi - bunun gelecek yüzyıla da taşıacağını düşünüyorum.

Cucchi Sergisinin Çıkışında

“Herkes sanat yapabilmelidir, yapabilecektir” + “Herkes bir sanatçıdır” + “Sanat herkesin harcıdır...”

Son yarım yüzyıl içinde sık sık bu cümleleri, değişkenlerini duyuyoruz, hem de “büyük şahsiyet”lerden. Dada’yla, Duchamp’la başlayan bir yol var: Sanatı ayrıcalıklı bir uğraş olmaktan çıkarıp, onu klâsik burjuva ölçülerinden (yetenek, hüner, ustalık, özgünlük) soyup çırucıplak bırakmayı hedeflediler: Beuys’un açtığı dev parantezi, oradan gelen güçlü bir soluğu da unutmayalım – ardından. Bir de daha siyasal bir çizgi, kapitalist rol ayrımını darmadağın etme isteğinden hız alarak bu soruşturmayı başlattı: Rus fütüristlerinde, Gerçeküstücü hareketin belli anlarında (kolektif anonim ürünlerde, “Büro”nun kimi etkinliklerinde) görüyoruz bunu; sonra da, özellikle Marcuse’nin ve Dubuffet’nin çıkışlarına geliyor sıra.

Son yarım yüzyılın içinde bu yaklaşımların ağırlıklarını koyduğunu kim yadsıyabilir? Gelgelelim, sanatın hangi “bölge”sine kaydışözkonusu ağırlık?

“Herkes”in sanata yaklaşmasına, daha yaklaşmasına tüketim boyutunda ivme kazandırdı kapitalist düzen: Müzeler, galeriler, konser salonları patladı; cep yayıncılığı, zincir-kitapçılar ve plâkçılar devreye girdi; röprodüksiyon, plâk, kaset ve benzeri ucuz dolaşım birimleri salgın işaretleri verdiler. Sinema, ekran, radyo, yazılı basın işe koştu. Özellikle Batı’da insanlarla sanatın arası kapatıldı – bir anlamda.

Bir başka anlamda yola devam edildi oysa. “Herkes”in yaptığına sanat dendi mi? Tersine, “kast”lar kendini sanatçı gören, hayatını o esaslara göre kuran pek çok insanı alandan dışladılar: Onları anakronizma’nın ölü topraklarına gömmeden bırakarak. Sanatçı olmak, onay almak için her zaman müşkül çıkarılmıştır, denilebilir: Savaş sonrası işler daha da kızıştı, diyorum.

Birbirileriyle hem de nasıl çelişen iki durumun ortasından geçip gidiyoruz. Sanat herşeye izin veriyor: Bomboş tuvale bir delik açarak koymaya, beş kişiye radyo çaldırarak konser vermeye, kamerayı bir noktada sabitleştirip düğmesine basmaya ve ne alıyorsa film onu göstermeye, aklına geleni ve ötesini olduğu gibi kâğıda düşüp yayım-

lamaya... Sanat, bunlara sinkaf çekilmesine izin vermiyor, bir: Hemen alık, tutucu, sınırdışı oluyor itiraz eden, “rötar”ı ironiyle vurgulanıyor. Sanat herkese izin vermiyor, iki: Bunun şartları var.

İnsan “kendi dönemi”ni, gününü izlerken sancılanıyor en çok. Geçmişle anlaşmak da, bozuşmak da daha kolaydır: Onay görmüş olanın neden onay gördüğünü anlatırlar, siz de anlamaya çalışırsınız; anlamamışsanız, gerekçenizi kendi eksiklerinizden derleyip o eksikleri gidermek için emek ve zaman harcayabilirsiniz; ‘herşeyi anlamak, anlamlandırmak zorunda değilim’ cümlesine sığınarak işin içinden öznelliğinize yaslanıp çıkabilirsiniz.

Özellikle “kopuş”larda yaşanmıştır bu: Non-figüratif resimde, bilinçaltı edebiyatında, atonal müzikte, ne bileyim Yeni Dalga sinemasında. Hartung’un, Schmitt’in, Berg’in, Resnais’nin yapıtları, dünyaları için size yardımcı olacak çok sayıda aracıyla karşılaşabilir ve başvuru hakkını kullanabilirsiniz bugün. Yadsıma hakkını da kullanabilirsiniz, kibar kurmak kaydıyla cümlemenizi: “Ben Alban Berg’in müziğine yabancıyım, bir yakınlık kuramıyorum, Stravinski’yi seviyorum.”

Bu cümlenin “ayar”ı iyidir: Sizi hem kurtarır, hem de hepten dışta bırakmaz. Sanat, herşeyin, onay görmüş de olsa herşeyin benimsenmesini zorunlu kılmaz, kılamaz ne de olsa.

Gelgelelim, bu cümleyi “yakında”kiler kurabilir de, “içeride”kiler kurmakta zorlanırlar: Sanatçı sanatçının, döneminin hizasını kaçırmaktan ürker, böyle bu. (Şüphesiz aldırmayanlar, aldırmiyormuş izlenimi yaratanlar yok değildir).

Bütün bunlar, dün peşpeşe gezdiğimiz iki serginin ardından, Les Halles’de bir kahveye oturup Fatma Tülin’le konuşmamızdan doğdu.

Beaubourg’da “Yedi Temel Günâh”tan ikincisi, “Öfke” açılmıştı. Ama önce, Enzo Cucchi’nin 95-96 yapıtlarını toplayan sergisine gittik – malûm, Cucchi yeni ressamların arasında önde gelen bir isim.

“Tembellik”ten sonraki izlenimimi doğruladı “öfke” girişimi: Parçalanınca zayıflıyor serginin yaklaşımı, ikisini görünce daha bir anlam kazanmış oldu. İyi de, biz dönesiye iki günâh sergisi daha görebileceğiz, öbür üçü kalacak, sergi mantığı yanlış, salt Parisliler düşünülmüş sanki.

“Öfke”de Héliion’un 68 resimleri, Rebecca Horn’un yeni mobil kamçısı, Combas’dan Hamilton’a yakın dönem işleri vardı ama ağırlık Arman’daydı: Parçalanmış, bir düzlemde birleştirilmiş enstrümanlar: Viyolonsel, piyano, klarnet. Bir köşede gösterilen video-filimde elinde balta bir burjuva evini kırıp döken Arman’ı izlerken, ne yazık ki aklımdan bizim evin karşısındaki polis merkezinin giriş kapısı için Mitterand’ın ona ismarladığı bayraklı duvar yontusu çıkmadı.

Viyolonselin karşısında kendiliğinden güzel konusunda yazdıklarımı düşündüm. Tekbaşına viyolonsel bir sanat yapıtı olarak tanımlanamaz, Arman’ın parçalayıp karşımıza koyduğu hâliyle bir sanat yapıtıdır viyolonsel, biliyorum: Doğru bu. Sanat birşeyin kendisi değil onun imgeleridir, biliyorum. Bildiklerim, öğrenmiş olduklarım bana yetmiyor, zihnim bu bilgiye karşı günâh işlemeye çalıştığı için, bundan kaçınmadığım için gidip müzik araçları dükkânındaki viyolonselin karşısında haz içinde kıvranıyorum. Dışlanmış, demode olmuş bir kategori olarak güzellik; Sanat-Zanaat ayrımında düğümlenen zavallı burjuva estetiği; kıvanç ve soğukluk arası iz sürüyor, sürmek istiyorum.

Bilmekse, biliyorum: Arman’ın bu işlerinde erken patlak vermiş bir dekonstrüksiyonizm okunuyor. Katılmamak elde değil, hele imgenin plâstik çehresinin müzikal dönüşüme denk düşüşüyle birlikte alınırsa. Beni, özellikle Chopin’e saygı duruşu, parçaladığı piyano çok etkiledi. Güçlü bir iş. Gücünün ne kadarı piyanonun kendisinden geliyor? Piyanyoyu görmek çok zordur, cüssesi ve duruşu gizlenmesini kolaylaştırır. Bir piyanoyu hakkıyla görmek için onun dört bir yanında dolaşmak, altına ve içine girmek gerekir. Arman, parçalayarak okuyor, okutturuyor piyanoyu. O zaman insan daha iyi anlıyor ki: Piyano aslında paramparçadır zaten: Tuşları, telleri, ayakları, kapağı ile böyledir. Diyorum ya, güçlü iş: Arman’ın piyanosu. Öfke üstüne, öfkenin üstüne, öfkelerimiz ve öfkeleri üstüne bir gün yazmak isterim ayrıca.

Combas’nın resmini de son derece etkileyici buldum. Üç-dört yıl önceydi, retrospektifinden karmaşık duygularla çıktığımı anımsıyorum. Zamanla uzaklaşacağım bir sanatçı sayıyordum onu, öyle olmadı. Dün gördüğüm yapıt, karton üzerine bir akrilik, *Hadi ço-*

cuklar! adını taşıyor. FT'ye onu aktardım: Belki referansları beni rahatlatıyor, keyfimi kamçılıyor Combas'nın, onun yerini kestirebilmem iletişimi sağlıyor, işin kolayına kaçıyorum – olabilir. *Hadi Çocuklar!* da, Combas'nın çizgi roman kültüründen pentüre kazandırdığı boyut öne çıkıyordu gene. Sanırım son günlerde kafayı iyice Azteklerle bozmuş olmamın payı var: Codex Mendoza'nın günümüz diline bir transkripsiyonunu da gördüm orada. Öfkeye gelince, Combas'da hep bir taşkınlık oldu, anladığım kadarıyla.

Cucchi'ye geliyorum: “Özür dilerim Enzo, çabalarım yararsız: Sizin resimlerinizin esbabı mucibesini göremiyorum bir türlü.” FT, “taze” bir gizilgüç buluyor dün gördüklerimizde. Ben, hiç alaycılığa düşmeksizin, şu izlenime kapılıyorum: Herkes resim (sanat) yapabilir görüşünü iyice resimleyen bu resimleri herkes yapmaya kalkarsa olabilir de, olmaz, bu resimleri Enzo Cucchi yapabilir.

Bir galeriden hızla geçip gitmek hakkımızdır. Ünlü, önemli, onaylanmış bir sanatçı da sözkonusu olsa, böyledir bu. Kendi döneminin (ya da kendini önceleyen herhangi bir dönemin) sanatsal ifade çemberine yabancı kalmak istemeyen biri anlamaya çalışır. (Kendi yaptıkları anlaşılсын istemiştir, öteki kutupta). Anlama, anlamlandırma çabamın sınırını da görmek durumundayımdır. Çalışmam gerektiğini düşününce çalışıyorum hâlâ – işte müzikteki durumum. Bazı alanlara, dallara, herhâlde daha fazla yatırım yapmış olduğum için daha fazla hâkimim, öyle geliyor bana: Edebiyatta, sinemada içinden çıkamadığım bir işle karşılaşmıyorum hemen hemen. Resim, heykel, kavramsal sanat sözkonusu olduğunda şüphesiz aynı ölçüde hâkim olmayabilirim karşılaştığım her(bir) yapıta. Ama dönerim. Tekrarlıyorum: Çalışırım. Yetmeyebilir bazan. Neden yetmediğini kavramaya çalışırım o zaman. Bana aitse eksiklik: Kabuldenip, giderebiliyorsam gideririm. Gelgelelim, her seferinde eksiklik bana ait olacak diye kesin bir kural da yoktur. Burada tehlikeli sulara giriliyor.

Sorun, yakınlık duyma/kendi gustosuna hapsolme/eğilimleri-ne kapılma kuşağında değil burada. Kendi dönemimin yapıtlarına

bakarken elbette belirleyici olur onlar, seçimlerimde. Seçmek, seçilmeyeni yadsımak anlamını taşımaz oysa. Panoramik bir bakışla söyleyeyim hemen: Kiefer, Lüpertz, Hockney ve pek çok başkası beni sarıp sarmalayan sanatçılardır; Keith Haring, Schnabel, Clemente ve pek çok başkası benim uzağımdadırlar. Cucchi'yi bu bağlamda göremiyorum sonuçta: Çevre'nin yarattığı, "numara"sının içinden çıkamamış, düzmece bir sanat insanı.

Hakkım olmasa bile, böyle düşünüyorum.

FT ne düşünüyor: Öyle bir eşik getiriyor ki Cucchi (ve kimi başka sanatçılar belki), oraya ancak ressam, daha doğrusu bazı ressamlar dokunabilir. Bir yanıyla katılıyorum bu görüşe: Ben de bazı şairlerin eşliğini ancak bazı başka şairler sökebilir diye düşünürüm. Gelgelelim, tıpkı bazı başka şairler gibi, bazı başka ressamlar da, hemen hep, kendileri için yakıcı önemi olan bir sorun nedeniyle bir ortaklık kurarlar "konu"yla. Bunu pek önemli bir ölçü saymamalıyız, genelde. Bizim açımızdan önemli, hattâ çok önemli görünebilir, şu anda. Önem, her zaman nesnel bir çerçeve çizmeyebilir.

FT, Cucchi'de ne bulduğunu anlatıyor (öyle sarsıcı bir yan bulmuyor zaten bu sergide) bana; bulduğunu bir ressamın ancak bulabileceğini anlayabiliyorum, bunun bir önemi olabileceğini de kabul ediyorum. Gene de, en azından bu sergiyle, Cucchi'nin resminin bir jest, bir meta-jest ile sınırlı kaldığına inanıyorum.

Hayır: İnat etmekte özgürüz, demeyeceğim.

İnat etmemek için bize gözlüğümüzü değiştirme çabası göstermemizi sağlayacak kıvılcımlar çakmalı.

Cucchi'nin peşini bırakmayacağım.

Clemente'nin Son Resimleri

Francesco Clemente'nin yeni (1996'da New Mexico'da yaptığı diziyi içeren) işleri Galerie Noirmont'da: *"The Paintings of the Gate."*

Cucchi kadar itici gelmiyor Clemente'nin resmi, dünyası bana; kimi ortaklıkları olsa da. O ortaklıklar benim kilitlendiğim bir anlayışın işaretleri aslında: Bakınca Alberola'da, Basquiat'da da belli ölçülerde gördüğüm bir hafiflik, ısrar ediyorum.

Baudrillard'ın ortalığı birbirine katan Libé makalesi ("Sanatın Komplosu," 20 Mayıs 1996) belli sanat anlayışlarını mı hedef alıyordu, yoksa bütün bir ortamı mı, bilmiyorum, çıkışının neredeyse bir tür gerici dikleniş olarak etiketlendiğinin de farkındayım – ama, bütün bunlar bir yana, saptayımalarını hafife alamıyorum:

Doğru: "Kendi kendine gülen ve kayboluşuna en yapay biçim olan ironiyle gözkırpan çağdaş sanat" –

Doğru: "Hiç olduğunu ileri süren çağdaş sanat: 'Ben sıfırım! Ben sıfırım!' – gerçekten de öyle" –

Çok doğru: "Çağdaş Sanat bu belirsizlikten yararlanarak, temellendirilmiş bir estetik değer yargısının olanaksızlığıyla oynuyor ve hiçbirşey anlamayanların ya da anlaşılacak hiçbirşey olmadığını anlayamayanların suçluluk duygusu üzerine spekülasyonunu kuruyor" –en doğrusu, Baudrillard'ın kanımca hayli pervasız bir çıkışla, çağdaş sanatın tecimsel çarkını besleyen kalpazan duruşu göstermesinde ortaya çıkıyor: Sıfırı pek az kişi sahiden dert edinmişti, diyor: Onlar da asla bu sürece sahip çıkmaya kalkışmamışlardı – bakınız, örneğin; Beckett. Bir adım ileride, "blöf"e de dikkat çekiyor Baudrillard: "Bunun altında 'birşey' olmalı, anlamamış görünmemeliyim" – yaratılmışsa bu durum, sanıyorum numara'dan sözedebiliriz artık.

Kendi resmini, sanatını yapacağına, 'yapılacak ne kalmış olabilir?' kaygısına kilitlenen çağdaş sanatçıya, Kraus'un anmaktan yorulmadığım aforizması eldiven gibi uyuyor: Nitekim kendini sonradan ticarete verdi.

Clemente, benim gözümde, sınırın üzerinde dolaşıyor. Beaubourg'da gördüğüm desenleri ve defterleri beni daha fazlasını söyle-

mekten bugün için alıkoyuyor, ama 96 resimlerini son derece zayıf bulduğumu eklemeyi edemiyorum. Baudrillard'ın sıfırlanış üzerinde dururken pentürden sözettiğini sanmıyorum, ressamların arayış ufkunda çocuğun, delinin, sanatçı-olmayanın yaklaşımına yükledikleri bir arınmışlık katsayısı beliriyor: Bir erdenlik bölgesi. Dubuffet'nin oradan büyük bir yapıt devşirdiğini biliyoruz. Minimalist eğilimler bana kalırsa sıkışmış durumda: İfade, sıfırlama hedeflendiği, kendiliğinden o yöne gidilmediği için tedirgin olacağına numaracı kesiliyor, görüşündeyim. Çocuğun sanatını çocuk, delininkini deli yaparsa daha iyi olur. Şiirde de böyledir, resim bağlamında ondan ileri gitme yürekliliğim var: Hölderlin'e, Artaud'ya özenmek otantik bir iş doğuramaz, düzmece yoldur.

Cucchi'de tepkiyle karşıladığım hafiflik eğiliminin Clemente'de de belirmiş olması, Amerika üzerinden inen post-modern bulutların günümüz İtalyan ressamlarını kökten etkilediğinin bir kanıtı mı? İtalyan ressamı, geçmişin yükünü kaldırmakta güçlük çekmekte haklı olabilir de: Sanatın mirasından topluca kurtulma isteği eski, meşru bir istektir, kimseye faydası olmamıştır.

Çağdaş ressamın 'hüner'le hesaplaşması, ondan işini arındırma çabası üzerinde durmalıyız bir de. Ola ki, eldeğmemişliğe ulaşabileceği -artık iyicene- daralmış tek yolun bu olduğuna varmış gibi gözüküyor. Lascaux'dan diyelim XIX. yüzyıl sonuna dek klâsik hüner varlığını sürdürdüyse ve orada bir kırılma oluştuyorsa, burda en büyük payı makinalaşma mı tutuyor? İnsanoğlunun her türlü hüneri, kendi elinden daha üstün performans elde edebilen araçlara yüklemesi, "bir tür el" in kırılması, kesilip atılmak istenmesiyle sonuçlanan bir süreç oldu. Klâsik hüner, bugün anakronik duruşu benimsemiş zanaatkâra terkedilmiş bir yeti. Modernler büsbütün hünerden soyutlamamışlardı kendilerini: Dali, Soulages, Lichtenstein, Cremonini, Bacon gibi birbirine hiç benzemeyen sanatçıların işleri ve teknikleri tanıktır. Günümüzde de öyle: Lüpertz'de, Kiefer'de iz olarak varlığını koruyor hüner. Cucchi'nin, onun kadar olmasa bile Clemente'nin çıkışında hünerden büsbütün yalıtılmış, becerinin sıfırlanmaya, elin "herkesin eli" olmaya çağrılmış bir hâli olduğunu düşünüyorum.

OTUZDÖRT FİLİM

Metropolis, 1934

Fritz Lang'ın *Metropolis*'i. İşte bir sanat dalı olarak sinema bu. Sinemanın iki büyük kaybını gösteriyor: Sessiz ve siyah-beyaz kalmalıydı demek en hafifinden saçmalık olur, sessiz ve siyah-beyaz da olmayı sürdürmeliydi. Sessizlik eldedir: Philippe Garrell'i ya da konuşmayı olabildiğince azaltabilenleri düşünüyorum da, gevezeler çoğunlukta gibi geliyor bana: Sinemanın daha az konuşarak, daha çok göstererek anlatması uygun olur(du). Ama, siyah-beyaz elde değil artık: Endüstri istemiyor (çünkü Tecim istemiyor), istemeyince de üretmiyor. Fotoğraf geniş ölçüde siyah-beyaz kalmayı başardı oysa.

Üstelik, *Metropolis* döneminin bir bakıma "süper prodüksiyon"u: Bugünkü Amerikan sinemasının ağızını sulandıracak bir teknik altyapısı ve gelecekçiliği var. Yeni bir uyarlaması yapılmadı mı acaba? Nasıl oldu da yapılmadı, yapılmadıysa?

Gene de tipik bir Alman filmi elbette. Arkasında koskoca dışavurumcu estetik var: Gölgeler, silüetler, dev merdivenler, külçe gibi bir gotik istifçilik, hele kalabalıkların inşası: Tek kelimeyle görkemli. Düşündüm de, sinemada dışavurumculuk, filmler sessiz olduğu için kaçınılmazmış. Bunu neden daha önce düşünmedim? Çünkü, yirmi yıldır o dönemin hiçbir filmini izlemedim. Bazı şeyleri gençken görmüş olmak pek birşey değildir. Bir de *Metropolis*'i, *Nosferatu*'yu gördüğümüzü söyleriz.

Ortanca Oğulun Masalı, 1955

Carl Theodor Dreyer üzerine kapsamlı bir yaşamöyküsü çalışması yapan Maurice Drouzy, kuzeyin bu kunt sinemacısının dünyaya bakışını belirleyen olayı açığa çıkarmıştır: Üvey babası tarafından her yemeğe oturushlarında şükran duygularını dilegetirmeye zorlanan Dreyer, 19 yaşında ailesini terkederek, düpedüz bir dedektif gibi annesinin izini sürmeye koyulur. Kendisini doğurup terkettikten sonra bir kez daha hamile kalan annesinin, düşük yapmak için kibrit fosforu yediğini ve öldüğünü öğrenir. 13 sayfalık bir otopsi raporu verilir Dreyer'in eline: Oradan, tıbbi araştırmalar için kullanılan cesedin nasıl parçalandığını bütün ayrıntılarıyla okur. Drouzy, Dreyer'in filmlerinde, özellikle de *Jeanne D'Arc* boyunca, işkence gören gövdenin hızlı kurguyla sayısız plânda parçalanarak verilışine dikkat çekmiştir. (*Jeanne D'Arc*'ta 1500'ü aşkın plân varmış – oysa, son filmi *Gertrud* topu topu 89 plândan oluşuyor).

Ordet (1955), bu açıdan tam bir bilinçaltı sergisi. Hamile kadının doğum yapmaması ve bebeğin parçalanarak rahimden alınması, Dreyer'in annesinin yerine kendini kurban tayin etme isteğinden vazgeçmemesiyle açıklanabilir mi? Çocuğun alınışını izleyen gece ölüyor kadın *Ordet*'te – bütünüyle “tansık” sorununa (olgusuna, inancına) kilitlenmiş filmin sonunda tansık gerçekleşiyor: Anne canlanıyor, tabutun içinden usulcana ayağa kalkıyor.

Koyu bir iman filmi mi, Dreyer'in kamerasından fırlayan? Üst düzlemde bu böyle belki, ama birkaç tabakadan oluşan derin bir yapıtla alt düzlemleri gözden uzak tutmamak gerekiyor. Bir tiyatro nüfusuna (ve bir tiyatro zeminine – pek az dış çekim var) dayanıyor *Ordet*– İnancının ve taşıdığı “sevgi”nin sahiçiliğinden emin olmayan bir baba; tanrıtanımaz oğulla evli bir “sevgi gelini”; inanç sorunu karşısında kayıtsız, dünyaya açık bir küçük oğul ve bir Dostoyevskiy portresi: Ortanca oğul.

Teoloji okurken, Kierkegaard'ın etkisiyle çizgidişına yönelen, sonra da çıldırarak İsa'yla özdeşleşen ortanca oğul, bütün dramatik akışın motoru. Dreyer, Hristiyanlara onun içinden isyan etmeyi

seçmiş: Kilise'nin, mezheplerin, papazların, göstermelik ve hesapçı din bağlılıklarının hakkından gelmeyi böylece üstlenmiş. Neredeyse naif bir mutluluk finali getiriyorsa *Ordet*, onu kateden simsiyah yorumu ancak dengeleyebileceği için olsa gerektir.

Kuzey'in ağır, sofu dünyasına ağır, ama ileri sürüldüğü gibi soğuk olmayan bir bakış. İskandinav edebiyatının Strindberg'de ve İbsen'de bulduğu dipsiz girdap, İskandinav sinemasının Dreyer ve Bergman'da yakaladığı kasırga soruşturması tonu insanı düpedüz dağlıyor. Güçlü nüanslarıyla sarıp sarmalayan bir dünya.

Dreyer sineması her zaman iflâs etmiş, doğal: Hiçbir tecim kaygısı barınmıyor yapıtlarda. İki filmin arasına bu "başarısızlığın" kaçınılmaz sonucu yıllar girmiş hep. Son filmi *Gertrud*'de (1964) doruğa varınca, kameranın arkasından sökmüşler bu müthiş gözü: Kopenhag'da bir sinemanın müdürü olarak geçirmiş son üç yılını, öyle ölmüş.

Hitchcock, 1951

Strangers on a train (1951), Hitchcock'un üzerinde en çok durulmuş filmlerinden biri. Patricia Highsmith'in aynı adlı romanından Raymond Chandler'ın katkılarıyla senaryolaştırılmış, sonradan bir hayli çlgnenmiş olmasına karşın özgün bir düşünceye ve sağlam diyaloglara dayanıyor dolayısıyla. Yönetmenin dilediği gibi çalıştığı filmlerden biri. Bütün ustalığı bir yana, gene de eskimiş bir film bu, benim gözümde: Çok sayıda plân, hızlı bir kurgu, kanımca gereğinden fazla malzeme içermesi, Hitchcock'un her zamanki hâkimiyetini zedeliyor. Fazla, derken: Trendi, tenisti, lunaparktı, kokteyldi, yönetmenin mekân ve eylem ekonomisinden taşıdığı kanısındayım. Kara Sinema tarihinin başyapıtlarından biri sayılageldiğini biliyorum *Trendeki Yabancı'nın*, ne yapayım, benim Hitchcock sayfalarımın arasından bugün hızla geçip uzaklaşıyor.

Hemen Hemen Yetkin Bir Cinayet, 1954

Hemen Hemen Yetkin Bir Cinayet, Hitchcock'un 1954'ten, hemen hemen yetkin bir filmi. Kırk yıl içinde binbir tekrarını, çeşitlemesini, değişkenini izlediğimiz bu yapıt hâlâ özgünlüğünü koruyor. Son derece karmaşık, son derece yalın bir örgü tekniği kullanıyor yönetmen, her zamanki gibi: Tek bir mekânda, topu topu beş kişi arasında durgun bir anlatımın her şartı ortadayken, alabildiğine hareketli bir akış sağlıyor. Olağanüstü bir metafor kullanımı var filmde: Cinayetin çözümsüzlüğü ve çözümü üç-dört anahtara endeksli – anahtar diyorsam, düpedüz kapı anahtarları sözünü ettiğim. O somut anahtarlar hem de filmin içiçe kapılarını açan soyut anahtarlar, gerçekten sıradışı bir çilingirlik örneği sunuyor Hitchcock. *Arka Pencere* ile aynı yıl yapmış *Hemen Hemen Yetkin Bir Cinayet*'i: 1948'deki *İp'ten* başlayarak sinemayı daracık bir mekâna çekmiş Hitchcock: Herşeyi orada yapabildiği için. Bir ustalık, hüner gösterisi değil bu, yapım duvarlarıyla çevrili bir yaratıcının labirentten çıkış yolları yaratması.

Hitchcock'un sinemasında, bir benzerine yalnızca Clouzot'nun (bir de bu ikisini izleyerek bir ölçüde Louis Malle ile Chabrol'ün) ulaşabildiği bir düğüm-çözüm diyalektiği parlıyor. Güçlü bir çözüme ulaşmak için güçlü bir düğümden hareket edeceksiniz – neredeyse her filminde bu ilkenin altı çiziliyor.

Düğüme ilişkin bir gözlem: Yönelim (tropisme) çerçevesinde bir kural koyuyor yönetmen: Seyirciyi yerine alıştırmayacaksınız. *Soğuk Terler*'de olduğu gibi çözüm filmin ortasına denk getirilebilir, baştan verilebilir, bazan da yaklaşıırken uzaklaştırılabilir. *Hemen Hemen Yetkin Bir Cinayet*'te bir çemberden ötekine sokuyor yönetmen, seyirciyi: Tasarı/m'ı bize bütün ayrıntılarıyla önceden iletiyor, gerçekleştirme aşamasında sonuç tersyüz olunca âni ânine yeni bir düğüm deniyor, bir ucundan çözülecek sanısıyla ilerlerken bir başka ucu çekip yumağın işini bitiriyor – hepsi hep, anahtarlar aracılığıyla.

Hem nesne, hem simge anahtar. Ne kadar dikkat kesilip baksak, 'bul karayı al parayı' oyununa yenik düşüyoruz.

Çözüm konusunda genelgeçer bir gözlem: Poe'nun Dupin'i ile Küçük Hans'ın Freud'u arasında altın bir denge yakalıyor Hitchcock sineması: Çözüyor, çözümlüyorum ve ergo sum.

Rossellini, 1951

Rossellini'nin, İngilizce başlığı *The Greatest Love* olan siyah-beyaz filmi *Europa 51*, çekim yılı 1951. *Roma Açık Şehir*'in, *Paisa*'nın büyük yönetmeninden pek az iz taşıyan bir yapıt, sanki pişmanlık dersi veriyor, yıkılmış yaşlı kıtaya bir Mesih mesajı. Oysa, güçlü bir dram çekirdeğinden yola çıkmış: Savrulmuş, delifışek bir yaşam sürdüren bir diplomat eşi çocuğu tarafından cezalandırılıyor: Kendisine ilgisiz kalan annesini çekmek için kendini yaralıyor ve ölüyor. Büyük bir krizin ardından büyük bir dönüşüm geçiriyor kadın, bir komünist dostunun yardımıyla fakirlere ermiş edâsıyla yardımcı oluyor. Sonunda, delirdiğine hükmeden ve kariyerini yitirme korkusuna düğen kocası tarafından akıl hastanesine kapatılıyor. Tehlikeli senaryo: Derinlemesine işlense yetkin bir film çıkabilirmiş, Rossellini gibi bir ustaya karşın bir melo doğmuş. Rossellini'de epik perspektif güçlüymüş demek, *Europa 51* başarısız bir drama çatısına dayanıyor – ıylığı işlemek, kötülüğü işlemekten kat be kat zordur. Suç ve Ceza diyalektiği bir Bresson'un elinde oya gibi çıkagelirdi, Rossellini'nin inanç okumasında kaba bir yan var.

Clouzot, 1952

Le Salaire de la peur, bunca yıl sonra, gözüpekliği ve sağlam anlatımı ile dudak ısırtmayı sürdürüyor. Clouzot, 175 dakikalık filmin üçte ikisini, nitrogliserin yüklü iki kamyonun ölüm yolculuğuna ayrıarak, tecimsel sinemanın gerektirdiği bütün ölçüleri tersyüz etmiş. İki kamyonun ortak bir gerilim içinde ilerleyişlerini, büyük bir bes-tecinin iki keman ya da iki piyano üzerine kurduğu, kendiliğinden acılı bir diyalog oluşturan iki monolog gibi işliyor yönetmen. Dört sürücü; korku karşısında olağan kişilik özelliklerinden sıyrılarak dönüşen, başkalaşan dört çıplak adam, umutsuzlukla umut arasına gerilmiş trapez hattında bir ölüm balesi gerçekleştiriyorlar. Baleyi bir metafor olarak kullanmıyorum burada: Clouzot'nun gerçekten bir koreografi denemesine giriştiğini düşünüyorum – bale müziğinde Stravinski'nin yarattığı atılım neyse, Clouzot'nun filmi sinema sanatında onu temsil ediyor bence.

Ne yazık: Filmin renklendirilmiş versiyonuydu izlediğim. Siyah-beyazın estetiği üzerine kurulu bir filmin renklendirilmesini düşünmek cinayete tam teşebbüs, bunu bir de yapmışsanız, kesinkes taammüden cinayetten yargılanmanız gerekir.

Bu yargımı tek bir sahnede tartmak yeterli: Petrol borusunun patlamasıyla oluşan göletten kamyonu sökmek için uğraşan iki adamın o koyu, ağdalı, parlak sıvının ortasında çırpınışları renklendirebilir mi – petrolün siyahıyla ışık nasıl çelişirler o zaman?

Clouzot gerilim sanatının büyük ustası. Fransız sinemacılarının onun özgün tekniği dururken Hitchcock'un etki alanına sıkışmış olmaları şaşırtıcı. Üstelik, Clouzot'da her zaman etik bir kaygı egemendir: *Le Salaire de la peur*'de de öyle: Güney Amerika'da, II. Dünya Savaşı'nın uzağa fırlattığı küçük insanların fakir, çaresiz, umutsuz kalakaldıkları bir dünyadan kurtulmak için rulet masasına hayatlarını sürüşleri. Terazinin bir kefesine 'gemisini kurtaran kaptan'ları yığmış yönetmen: Ötekilerin kaybedecekleri tek şey kalmış: Canları. Onu da kaybetmek istemiyorlar: Korkudan titreme nöbeti geçiren sürücülerden biri, en yaşlıları, "bana korkmam için para ödeniyor"

dedikten sonra ekliyor, eliyle kafasına vurarak: “Herşey bunun içinde oluyor.”

Korkunun mıknatısına yapışmış Clouzot. Sinema, genellikle korkuyu seyirciyi hedef seçerek konu edinmiş, onu korkutmayı, onun korkuyla yüzleşmek için maskeli balo gerçekliğini istediğini bildiği için neredeyse işlevlerinden biri hâline getirmiştir. Clouzot, bizi korkuya seyirci kılmayı yeğliyor: Başkasının korkusunun tanıdığı olmak, seyir eylemine sızan çetin bir işlev, etkin bir duruş yaratıyor kıvrandığımız koltukta. Bir kez daha: Erkek dünyasının kalles ve kahraman diyalektiği.

İki kamyonun iki saat süren ölüm yolculuğundan müthiş bir satranç oyunu çıkarıyor Clouzot. *Le Salaire de la peur*’den sonra, özellikle Amerikan sineması, sayısız ‘kamyon filmi’ üretmiştir; ilginç bir buluşa dayanan Spielberg’ün ilk uzun filmi bir yana, hiçbiri iz bırakmamıştır.

Le Salaire de la peur’ün, bir tek finali biraz tedirgin etti beni. Teknik açıdan son derece çarpıcı bir çözüm getiriyor yönetmen: Son şöförün sağ salım döndüğünü öğrenen fakirler ordusu vals yaparken, dönüş yolundaki şöför de kamyonunu dansa davet ediyor yolda. Clouzot’nun siyah bir son düşünmüş olmasını, umuda yer bırakmak istememesini anlıyor, doğru ve gerçekse buluyorum hattâ. Acaba, sonu sezdirmekle, bizi ikilem içinde bırakmakla yetinemez miydi?

“Korkunun Bedeli,” “Korkunun Ücreti,” belki “Korkunun Karşılığı,” bu filmin adı için sayısız öneri üretiyor zihnim – bir başyapıt.

Clouzot/Picasso, 1955

Öke'nin insanı kışkırtan bir yanı var. Gombrowicz'i ve benzeri çıkışlarda bulunanları anlıyorum: Bu sıradışı adamı sallamak, 'biz'den farklı olmadığını söylemek için bir anlamda yanıp tutuşuyoruz. Gü-lünç olmak kolay: Shakespeare'i genel kanının büyüttüğünü, genel kanının yanılılardan oluştuğunu, onun Marlowe'dan üstün yanını göremediğinizi, hattâ tekrarlarla yaralı olduğunu söylersiniz. Öte yandan, Gombrowicz'in Dante'yi gerçekten kof balon saydığına inanıyorum, orada içten düşüncelerini öne sürüyor bence. Hepimize, bazı ökelerin bir dönem öyle gözüksüğü olmaz mı? Birazı yapıta yaklaşmak için gerekli çabayı harcamadığımız, birazı doğal tepki gereksinmesi kışkırttığı içindir.

Ökeleri çağları yaratıyor. O çağa içerliyorsak, onu simgesinde topa tutma isteğinin kabarmasında şaşılacak birşey yok – her çağ yapay, düzmece değerler, değer yargıları, ölçütleri semirtiyor bir kefedeyim, onların acısını çıkaracağımız ülküsel denek taşı, günâh keçisi kılabilceğimiz ökedir. Homeros, Platon, Dante, Cervantes, Shakespeare, Leonardo, Goethe... göze aldıktan sonra söz bulmak mı güç?

Clouzot'nun *Picasso Gizi*'ni izlemeye başladığımda, ekranda ilk çalışmalar beyaz kâğıt üzerinde oluşurken kendi çağıma yağıp esmeye hazırlanıyordum: Tamam da, desen ağırlıklı, renge başka ustaların kattığı derinliği katamayan, kılıktan kılığa (Braque'tan Matisse'e) bürünen biri değil miydi Picasso?

Filmin ortasına doğru pes etti içimdeki negatif bakış, filmin sonunda diz çöktü: Ökenin gücü bir yere kadar kışkırtıyorsa, bir yerden sonra kendini kabul ettirerek rahatlatıyor: Söyleyecek söz kalmıyor, izlediğiniz el bütünüyle sıradışı bir sanatçı olduğunu çalışırken gösteriyor – kim nasıl tersini savunabilir?

Büyük ders veriyor Picasso. Kameranın karşısında, beyaz kâğıdın ya da boş bezin önünde, bazan birebir zamanda, bazan yoğunlaştırılmış zamanda, beylik deyimi beylik olmaktan çıkararak yoktan varedişinin tanığı kılıyor seyirciyi. Tablolardan biri yoktan varolduğunda “ne kadar sürdü?” diye soruyor Clouzot'ya: “Yaklaşık beş saat” yanıtını duyunca sesiniz soluğunuz kesiliyor. Bir zaman daha

geliyor ardından: Saatlarca aynı bez üzerinde çalışıyor, bir başyapıtın etrafında dolaşıyor, sayısız versiyonla arayışını sürdürüyor gözünü-zün önünde, tam ulaşacakken altın dengeye onu elinden kaçırıyor, tehlikenin üstüne nasıl gittiğini gösteriyor, içinizden 'nasıl olsa yakalayacak' diye geçiriyorsunuz, öylesine kararlı ve kendinden emin, yorulmak, caymak nedir bilmiyor, hattâ 'bize nasıl zor tuttuğunu kanıtlamak mı istiyor acaba?' diye soruyorsunuz içinizden, saatlar geçiyor, gerçekten sayısız yol deniyor, bir noktada sesi duyuluyor Picasso'nun: "Olmadı, yırtacağız bu resmi, ama ne yapmam, nasıl yapmam gerektiğini anladım" – tüyler ürpertici bir sonuç: Onca arayış, vara onca yaklaşma denemesinin içinden yok çıkıyor karşımıza, bize bir yapıtın nasıl olduğunu göstermekle yetinebilecekken, bir yapıtın nasıl olamadığını adım adım göstermeyi üstlenmesi: Çağı onu öke saymasa ne olur, o olmuş bile, bize sanatın iki sınır koşulu arasından işaret ediyor.

Büyük bir ders de Clouzot'dan – *Le Mystère Picasso*, kanımca, sinema tarihinin en önemli yapıtlarından biri. Altında ezilebileceği bir konunun altında kalmamayı biliyor, üstüne çıkma budalalığına yönelmiyor, en zoruna, savlısına kalkışıyor: Hizzasına oturmayı seçiyor. Birinin öke olması, iki sanatçının eşit olduğu gerçeğini değiştirmez – özellikle bu gerçeği unutmamalı, ökelığın Sanat'tan öte bir ulam olduğunu anlamalıyız.

Picasso'da gördüğümüzü bize burada gösteren Clouzot. Kurduğu örgü herşeyi belirliyor: Sanatçıyı olduğu gibi veriyor bir kere: Büyütmeden, çıplak, yapayalnız, Dünya'dan kendini hepten yalıtarak çalıştığı düzlemde. Bu fiil çok önemli Clouzot'nun filminde: Ressamın çalışmasını izliyor, iş'ini yapmasına bakıyor, Yönetmenin ve Görüntü Yönetmeni'nin çalışmalarını, işlerini yapışlarını izliyor, filmin bu iki çalışmayla olduğunu izliyoruz.

Yapıldığı tarih, Clouzot'nun senaryosunun son derece gözüpek bir atılım getirdiğini düşündürebilir. Sinema tarihi açısından öyle olsa bile, Clouzot'nun serüveni açısından doğal bir gelişmenin doğal bir durağı aslında.

Le Mystère Picasso'nun önemi, iki eşit işi bünyesinde sessizce çakıştırmış, toplamış, yanyana ve içiçe geçirmiş olmasından geliyor.

Clouzot, filme kendisini ve araçlarını katarak bir biçim oyununa girmiyor ki, sonradan birçok filmde göreceğimiz bir üst-söylem vurgusu ya da Brecht'vari bir yabancılaştırma denemesi sayamayız onun seçimini. Tekrarlıyorum: İki denk iş aynı zaman diliminde buluşuyorlar. Onun için de, belgesel bir film sayamıyorum Clouzot'nunki ni, tamıtamına, daha çok bir sanat ontolojisi (denemesi) görüyorum orada: Yedinci sanatın doruklarından birinde oturuyor *Picasso Gizi*.

Ona bir de, *Frenhofer olmak*'ın içinden döneceğim, sanırım. Gönlüm, Rivette'in *Les Belles Noiseuses*'ünü çok beğenmiş olmama karşın, *Meçhûl Başyapıtı*'ı Clouzot-Picasso ikilisiyle düşünmekten geçiyor. Atölye'nin Stüdyo'ya karıştığı bir ortamda: Siyah, beyaz, gökkuşağı.

İşte bundan, Balzac'ın optiği, o öke bakışı, iki yüzyıl sonra beni, başkalarını kurcalıyor hâlâ: Picasso bir de o dersi veriyor: Olamayan resmiyle kendi de kimbilir kaç kez varmıştır Frenhoferolma eşiğine, bunu yazmak istiyorum, çok istiyorum.

Bresson, 1944

Bresson'dan: *Les Dames du bois de Boulogne*, 1944. Gölge-ışık ikiliğinde yetkin bir ayarla, bir ana izleği çeşitliyor film: Aşk, bir insanı nefrette kör, öbürünü karanlıkta faltaşı kılabilir. Dört kişi üzerine kurulmuş olmasına, mekân kısıtlılığına, olay yoksunluğuna karşın, tiyatrolaşmayan bir senaryo akışı. Cocteau'nun diyalogları, dört-dörtlük katkı. Renkli filmlere geçesiye, iyi-kötü aynı estetiği kullandı, geliştirdi Bresson, aynı ahlâk soruşturmasını geliştirdi. Efsane, büyü sonradan çıkageldi, yerleşti filmlerine.

Anlatımında ulaştığı derin yalınlık ile dünyasında vardığı derin karmaşanın bir ters orantı kurması mı Bresson'un özgünlüğünü belirledi? Dindarlığını hemen hiç göstermedi, bunun görünmesini sağladı gene de: Seyirci, onun filmlerinde koltuğunun yerini seçmek zorunda kalıyor: Hangi durumdan, koşuldan, değerden yanayım ben.

Biriki antoloji sahnesi var *Les Dames du bois de Boulogne*'da: Adamın asansörle inişini merdivenlerden kadının izleyişindeki telâş ve kararsızlık unutulması güç bir sekans örneğin.

Temiz iş yapmak ne kadar güç – hele sinemada, tecim kurallarının bunca sıkıştırıcı olduğu bir alanda. Bresson bu gizi tutmuş biri. *Sinemacının Notları*'nda verdiği ışıkların kaynağındaki kristali saklamış. Bir köşede, sessiz, oturuyor yıllardır. Dünyaya, sinemaya bakıyor, gidiyor mudur bu yaşında?

Nasıl?

Bresson, 1950

Her sahne üzerinde öylesine yoğunlaşan bir çalışma üslûbu, bir ölçülülüğü var ki Bresson'un, bu özelliği görünmüyor. En tartımlı, en arındırılmış anlatım yolunu seçmek, her karede bu ayarı gerçekleştirmek gözünde ince bir terazi yaratmış: *Bir Köy Papazının Gün-lüğü*'nü sahibinin her hareketini kollayan ağırlı bir kedi gibi izlerken yakaladım kendimi.

Bernanos'un romanı bende derin izler bırakmış bir kitap. Onun yazınsal değerini ölçebilecek yaşta ve konumda kesinkes değildim, okuduğum yaşta – filmi görmüş, inceliklerini kavrayamamıştım, kitabı önermişti Claude Darréye, yanılmıyorsam biraz çekinerek; şimdi anlıyorum neden çekindiğini.

Genç bir köy papazının sert bir çevrede, inancı ve öfkesi, ruhu ve gövdesi arasındaki bölünüşü nasıl sarsması bir 'daimi yatılı' öğrenciyi?

Bresson'un filmi (1950), onca yıl sonra iki defa sarstı beni. Köy papazının yalnızlığı ve parçalanışı evrensel, zamanötesi boyutlarıyla karşımızda dikilmeyi sürdürüyor. Hemen arkasında, Bresson'un yalnızlığı bekliyor: Kişilerine, onların ağını ören durumlara dokunuş ustalığı, alabildiğine farklı değerlerle gönül bağı kurmuş bir yaşama ve yaratma dünyası getiriyor.

Ölçü, ölçülülük kavramları üzerinde beklediğimi görüyorum, ölçsüzlüğün tek kurma ve kırma tarzı olarak çıkageldiği bir dönemin içinden geçiyoruz oysa – hem de doğalı beri.

'Mesaj' vermiyor demiyorum Bresson için, şüphesiz bir sözü var ve onu iletiyor. Önemi kesinlikle bu mesajı vermesinden gelmiyor. Kuyumcu eğretilmesinden nefret etmekle birlikte, Bresson'un sinemasının çok ince yontma işlemlerini öne çıkarması kaçınılmaz biçimde bu çağrışımı yaratıyor bende.

Ama, dedim ya, kare kare bakmadan, göstermeden anlatılması, değerlendirilmesi güç işlemler bunlar. Bakışlar, göz, göz ışığı ne kadar önemli sözgelimi, Bresson'un sinemasında. Bütün geometrik düzeni sağlayan, bir göz (objektif) ile öbür gözler arasında mekik

dokuyan çizgiler. İç mekânı dış mekândan ayıran geçitler ne kadar önemli: Kapılar, kapı arkaları, pencereler: Burada bir dünya, ötede bir başkası, mesafeler ve ayrılıklar için dikkatli olunuz. Sessizlik, susku ne kadar önemli Bresson'da: Siz konuşulanları dinliyorsunuz, bir de susulanları duyabilseydiniz. Işık, karanlık ne kadar önemli: Herşey bu iki ucun arasında yelpaze kuruyor, bir ressam çalışmasına giriyor yönetmen.

Sonra son kare geliyor, tam karanlık ile noktayı koymadan Bresson: "Bağışlama" diyor genç köy papazı, ölmeden son sözü.

Bu bağışlanır gibi olmayan dünyadan gidiyor.

Bresson, 1959

Bresson'un tılsımı burada: Papazdan yankeseciye geçerken hiçbirşey değişmiyor. *Pickpocket* (1959), bir dönemin yankuları en uzağa erişmiş filmi, kıvrandıran bir yapıt. Varoluş tahterevallisine bir etik yumağının içinden bakış. İlk bakışta minör gelebilecek kimi ana kaygıları var: "Bazıları"nın çalma hakkı olabilmeliydi – herşeyin ters durduğu bu dünyada. Duvara dayanmış, duyarlı bir genç adamın içinden geçiyor Bresson: İnsan sallanmış ve buharlaşıp gitmiş, sevdiği zaman firarı seçecek ölçüde sorumluluk korkağı kesilmiş, gene de direnmek istiyor. Yönetmenin yankeseciliği bir iş olarak kuşatış biçimi ilginç: Yargılamadan eser yok bakışında, eylemin hüner cephesine neredeyse saygıyla eğiliyor: Her uğraşının (sinemacılık gibi hırsızlığın da) tekniğine yansız gözden bakılmalı, diyecek dili varsa.

Yankeseci'nin, Dostoyevskiy ile Kafka arasında bocalayan bir suç ve ceza diyalektiği getirdiği söylenemez mi? Av ve avcı, kedi ve fare, polis ve hırsız garip, tedirgin edici bir ilişki formu deniyorlar filmde, birinin öbüründen istediği tam ne, kılpayında gezdiriyor seyirciyi Bresson.

Yankeseci'nin benim açımdan unutulmaz bölümleri var: "El" in bir başrol oyuncusu kimliği taşıdığı sahneler.

Bresson, 1977

Bresson'un sinema hayatında handiyse bir ters dönmüş evrim çizgisi göze çarpıyor: Usta olarak yola çıkıyor, ustalığının iyice tadını çıkardıktan sonra bir bakıma acemi bir anlatımı benimsiyor: Yalınlık mı, değil, yalınlıktan farklı bir şey bu, bir tür hedef seçilmiş 'amatör'lük denilebilir belki, özellikle *Büyük Olasılıkla Şeytan*'da (1977) düşündürücü bir noktaya varan düz, dümdüz bir seyir.

Yaşlı yönetmen genç dünyaya bakıyor. Zor, zorlu iş. Filmin, kendisini hayta bir arkadaşına intihar ettiren delikanlı kahramanı dört-dörtlük bir uyumsuz: Yeryüzünden umudunu hemen kesmiş, siyasal ideolojilere ve dinsel inanca sırtını dönmüş, bir tek yaşamdan olsa gene iyi: Ölümden de nefret eden bir köktenci. Hızla sonunu hazırlayacak.

Yaşlı yönetmen de yeryüzünden, genç insanlara kalan çözüm-süzlüklerden yorgun besbelli: Yarıyarıya alıntılar yoluyla ekolojik katastrofu gösterip kahramanını itmeyi seçiyor: En doğrusu bu: Kalınamayacak ölçüde çamura gömülmüş hayattan çekilip gitmek.

Büyük Olasılıkla Şeytan, ne yazık ki üstün bir vasiyet üslûbuna dayanmıyor, Bresson tutkununu dışkırlığına sürükleyen bir söylemin içinden son şarkıyı söylüyor.

Gene de finalin finaline dek, ısrarlı kalmayı bilen kötümserliği ile âni bir tokat yanığı bırakıyor izleyicide – az şey değildir.

Bresson'dan Bir Pastoral Tragedya, 1966

Au hasard Balthazar (1966), Bresson'un en koyu filmi sayılabilir mi bilmiyorum ama, şunu söylemek isterim: Konulu filmler (belgeselleri bu çerçevede aşmak güç çünkü) arasında, İnsan hakkında yapılmış bu kadar ağır bir film izlediğimi anımsamıyorum.

Büyük kentten bir kez daha köye dönüyor yönetmen, Yunan tragedyalarını andıran bir atmosfer kuruyor burada, bir avuç insanı delip geçiyor, baştan uca bir eşeğe ayarlı kamerası.

Balthazar, bir eşek. Birer "paratagonist" saydığı oyuncuların tek farkı: Bir eşeğin ilk kez bir filmde başrolü oynaması. Dipsiz bir ayrıca dalacak, yeniden sanatta ve edebiyatta hayvan izleğini kovalamayı sürdürecektir değilim; bu 'çıkma' pekâlâ "Sıçrayan Fasulye"nin aradere bir deftere düştüğüm 'sonradan notlar'ı arasına girebilir.

Balthazar, ne Laborisse'in *Beyaz At*'ına, ne Arnaud'nun *Ayi*'sine yaklaştırılabilir ekrandaki konumu açısından: Bresson bu eşeği gerçekten de bir başrol oyuncusu olarak seçmiş ve yönetmiş. Film doğumuyla başlıyor, ölümüyle bitiyor, demek bir yaşamöyküsü, bilinen anlamıyla: Yaşıyor ve tanık oluyor herşeye, görüyor: Balthazar'ın gördüğünü gösteriyor Bresson, bir de gördüklerini gösteriyor: Sevgisiz, acımasız, kendine ve hayata sağır bir dünyanın içinde usul usul boğulan insanların hem kurbanı, hem alternatifi Balthazar: Bir eşek kadar güzel, yalın anlamlı olamayışımızın acı türküsü.

Yönetmenin kentli köylü ayırdetmeksizin çerçevelediği simsiyah dünyaya bakışı, varoluşun bağışlamasız bir eleştirisini taşıyor. Son filmlerinde insandan öylesine umut kesiyor ki Bresson, onun bir mümin olduğuna, öyle kaldığına inanmak artık güçleşiyor.

Au hasard Balthazar, pastoral tragedyanın büyük etkisi: Bir başyapıt.

* *Au hasard Balthazar* için Türkçe versiyon önerileri: "Sözgelişi Balthazar"; "Hüda Verdi, Âlem Aldı"; "Azar Azar Balthazar"; "Balthazar İçin Kem Zar."

Bir (Tek) Bresson Belgeseli: Görüntüyazarın (Oto)Portresi, 1961

Robert Bresson'un *Notes d'un Cinématographe*'ı dilimize hangi başlıkla (Nisan Yayınları) çevrilmişti? François Weyergans'ın 1961'de gerçekleştirdiği Bresson belgeselini izlerken, yönetmenin kendi sözleri ışık tuttu: Onun için cinématographe "görüntü yazarı" anlamına geliyor, zaten 'sinema' sözcüğünün anlam alanını da sınırlı tutuyor Bresson, uğraşına kesinkes bir görüntü yazısı olarak bakıyor.

Weyergans son yıllarda romancı kimliğiyle öne çıktı, belgeseli yönettiği dönemde eli ayağı titreyen çok genç bir sinema tutkunu, kaldı ki filmini gerçekte Bresson'un yönlendirdiğini, soruların çoğunu hazırladığını, açıları seçtiğini (ya da dayattığını) söylüyor: Belgeselin başına ve sonuna birer renkli parantez bölümü eklemiş otuz yıl sonra, koşullara değiniyor.

Hâlâ yaşıyor Bresson. Yıllardır susuyor, film yapmıyor, hiç görünmüyor. Eskiden de biraz böyleymiş: Gazetecilerden uzak duran, söyleşi vermeyen, işini yapmakla yetinen bir usta. O küçük kitap, bu belgesel iki büyük açılım gerçekte. Yazan Bresson, görüntü yazarı gibi: Son derece ekonomik, kristal cümleler kuran biri. Konuşan Bresson belki bundan, hayli yadırgatıcı: Neredeyse geveze, telâşlı, onca susmuş olmasının acısını mı çıkarıyor? Besbelli dolmuş, bir seferliğine de olsa, içini dökecek. Weyergans şanslıymış, doğru zamanda kapısını çalmış.

Biribirinden önemli saptamalar yapıyor Bresson, sözü yuvarlamaksızın. Sinemanın ileride bir sanat olabileceği görüşünde, bugüne dek yapılanlar topu topu denemeler, el (göz) yordamı arayışlar. Gençlere göz kırpmıyor durmadan, anlaşılan Yeni Dalgacılarla usta-çömez ilişkisi kolluyor o yıllarda. Oysa dünyagörüşü sorunu çıkacak aralarında: Bresson getirip Tanrı'ya dayıyor herşeyi, öbürleri "Tanrı Öldü" felsefesini geridönüşsüz benimsemişlerdir.

Hayatını ikiye bölmüş: Paris'te, hem de Île Saint-Louis'de oturuyor, yılın yarısını köyde kırdı geçiriyor. Münzevi sanılır, dışarıdan bakıldığında, pek öyle değil: Cocteau başta olmak üzere 'çevre'den

epey dostu olmuş. Muhalif bir sağcı diyebilir miyiz ona? Etiketler anlamsızdır ama onlardan kaçınamayız.

Bresson, güçlü bir yapıt koydu ortaya. Pek az sinema adamı yapıt diyebileceğimiz bir bütünlük kurabilmiştir, onların başında geliyor.

Visconti, 1952, 1956

Luchino Visconti'den üstüste iki film: Ünlü *Senso* (1956) ve ünsüz *Bellissima* (1952). İki filmde de asistanları aynı: Rosi ve Zeffirelli.

Bellissima'yı, Cesare Zavattini'den yola çıkarak yapmış. Anna Magnani'nin dehşetengiz oyunculuğu ve kişiliğiyle ortalama düzeyi zorlayan siyah-beyaz bir film. Yönetmenin, neo-realist atmosferin etkisinde kaldığı gerçekçi bir yapıt bu. Güçlü bir özelliği: Sinema-İllüzyon ilişkisini kurcalaması. Gerçi bunu yaparken içeri bakmıyor pek, öylesi daha da çarpıcı kılabilirdi filmi, sinemanın o dünyanın dışındaki insanlarda yarattığı düş cephesinin sahteliğine yönelmeyi yeğliyor, olsun, gene de varoluşsal bir okumanın tohumu var *Bellissima*'da: Hayat sert ve acımasız, onu açtığı düşlem penceresiyle yumuşatan Sinema da Hayat gibi ama: Belki daha da sert, acımasız. Peşpeşe izlediğim için olmalı: Kluge'nin sirkiyle, giderek Fellini'nin palyaçolar dünyasıyla buluşturdum bu filmi kafamda. Zorlu, bellekte mih gibi kalacak sahneler topladım kendi payıma, *Bellissima*'dan: Nehir kıyısında Magnani ile üçkâğıtçı prodüksiyon ayakçısının konuşmaları, prova çekimlerini anne-kızın izleyişleri ve sonrasında bir sirk çadırının yakınlarındaki bir sıraya geceyarısı, umutsuz, oturuşları...

Senso başka, bambaşka tabii: Büyük Visconti'nin bütün özelliklerini barındıran bir tutku filmi. Fenice'deki muhteşem uvertür ile aşışın (bir tür zenci Romeo diyebiliriz ona) kurşuna dizildiği meydana kararan final görüntüleri arasında fazladan tek bir cümle kurmuyor Visconti. Teatrallığe, Opera'ya kapıları ardına kadar açık bu sinema anlayışı ona duyduğum derin saygıya karşın beni büyülemedi hiç, işin doğrusu: Sinemayı sinemaya yaklaştığı ölçüde sevdim. Ama ışığı ve karanlığı, sözü ve suskuyu, müziği ve sessizliği böylesine kesin bir dengede oynatan bir usta, sonuçta insana parmak ısırıyor elbette.

Visconti'nin ince ayarı, bir başkasının elinde o an melodrama dönüşebilecek bir öyküyü sektirmeksizin tragedya boyutunda işleyebilmesine dayanıyor. Pek belli etmeden Shakespeare'le, Verdi'yle boy ölçüşüyor denilebilir.

Venedik'i kullanımına ayrıca bakmalı. Bazı şehirler şanslıdır dediğimi anımsıyorum, İstanbul'un sinematografik şanssızlığından söz açtığımda: Venedik, sayısız filmin atmosferi olmuştur, ama onun koyu, neredeyse sinsi bünyesini hiç kimse Visconti kadar ayrıntılarında işleyememiştir.

İki apayrı film anlayışı, tek bir yönetmen: Usta, ustalığını uçlarda sınar.

Visconti, Son

Visconti'nin filmlerinde şarap özelliği var, zaman geçtikçe tadı oturuyor, koyulaşıyor gibi geliyor insana – yıllar sonra *L'Innocente*'yi (1975-76) izlerken böyle düşündüm.

Pekâlâ fotoroman duygusallığına götürebilecek bir konudan trajik bir doku çıkarıyor. Tullio, Visconti'ye sık sık yakıştırılmış Proust'varilikten çok Dostoyevskiy tonlarıyla renklenmiş bir son temsilci: Bir çağı, bir dünyayı kıyametine taşıyor. Bu tutku biçiminin, dozunun evrensel ve zaman-ötesi özellikleri var şüphesiz; ama bir döneme ait oluş gerçeğinden soyutlanmıyor biçimi: Visconti'de ayrıntı ilâhî gücünü hep korumuştur, 'Tanrı ayrıntıdan okunur' sözü onun için söylenmiş gibidir. *L'Innocente* bu ayrıntı ekonomisini doğru kıvamına yükseltmiş bir film. Son yapıtına herşeyi akıtmış, imbiğinden süzerek: Bir intihar sahnesiyle finale varışında, tutkusuna yazgısını teslim etmiş bir kişiliğin anatomisini seçişinde yabanıl bir niyet yatıyor sanki: Barok çağ hem bu ölümle, hem benim ölümümle bitsin.

L'Innocente çoktan kurumuş büyük kan lekesi.

Chabrol, 1961

Les Godelureaux – Acemi Çapkınlar, Chabrol'ün ilk siyah-beyazlarından biri; 1961.

Savaş sonrasının düşünce akımları (burada, tıpkı 'hava akımı'nda olduğu gibi kullanıyorum sözcüğü) sanat dünyasını birinci elden etkilemiş: Varoluşçuluğun mührü net bu filmde de; St. Germain'den, Flore kahvesindeki bir avuç serseri mayın gençten hareket eden, yerleşik burjuva değerlerini çözmek isteğinin duvarlara çarpışını konu edinen bir iş. Chabrol'ün dünyası tam oturmamış burada – bir noktadan sonra harekete geçiyor, bir gerginlik doğuruyor, bir noktaya kadar gidiyor: Final düş kırıklığı getiriyor, neredeyse yenik bir yorum, tırmanan ve patlayacak umudu doğuran gelişme bölümünün ardından sönüyor balon.

Şüphesiz, örf ve âdet analizi gene ağır basıyor Chabrol'de: Onu öteki Yeni Dalgacılarıdan ayıran başlıca perspektif farkı. Toplumun nasıl bir yaşama biçimine hazırlandığına ilişkin bir belgesel, diyebiliriz. Ne ki, özel izlekleri geride, daha silik kalmış yönetmenin, biraz daha öne çıkabilselermiş, *Acemi Çapkınlar*, bir yanıyla hısımlıklar barındırdığı söylenebilecek *Dolce Vita*'nın, *La Notte*'nin gücüne erişebilirmiş.

Chabrol, 1995

Birşey olduğu yok, ama birşey olacağı belli: Chabrol'ün sinema yazısının klâsik özelliği bu, *La Cérémonie*'de (1995) de öyle. Düz bir Çehov uygulaması yapmış, Ruth Rendell'in romanına: Hikâyenin başında bir tüfekte karşılaşsak, bu belli bir noktada onun kullanılacağını gösterir. Tabîî, Hitchcock gibi (bütün Yeni Dalgacıların ustasıydı üstelik), o gerilimi yaratıp o sonucu doğurmamak da bir yaklaşımdır – bıçak daha iyi keser böylece.

Hitchcock'tan farklı yönü: Chabrol'de koyu, bağışlamasız bir burjuva düşmanlığı var, bu filmde de başrolü o oynuyor. Onun inandırıcı, sıradan, çevrede her vakit rastlayabileceğimiz insanlara ve ilişkilere dayanan sinemasının tutarlılığını çekici buluyorum. Hep aynı filmi çekiyor, hiç kendini yinelemiyor. Bir yere kadar "sınıf kavgası" gibi gösteriyor gerilim kaynağını, bitirdiğinde bir "yazgı kavgası" da çıkıyor yüzeye: Bu insanları bu sona hazırlayan yalnızca sosyo-ekonomik koşulları değil, diye düşünüyorsunuz: Fazlası var. Nedir fazlası? Chabrol, gizliden gizliye bir rastlantı aritmetiği geliştirdi sinemasında: Olan olacak, ama ille de olacaktı, diye birşey yok. Bana kalırsa, her filminden sızan bir özellik.

La Cérémonie, şölensi bir avant-final getiriyor: *Don Giovanni*'yi dinleyen zengin kentsoylu aile, arkada belli belirsiz hazırlanan tragedy: Taammüden değil toplu cinayet: Öylesine. Öylesine mi? Değil, değil. İkisi birarada : Chabrol.

Melekler Koyu, 1962

Bir dizi toplu gösteriyle Jacques Demy selâmlanıyor. Güçlü bir sinemacı olduğunu biliyorum, kendine özgü dünyası beni çok fazla sarmıyor – dün olduğu gibi bugün de. Genel çizgilerinde şarkılı müzikli sinemaya yakınlık duymadım öteden beri.

Melekler Koyu (1962, *La Baie des anges*), Demy'nin ilk dönem filmlerinden bir siyah-beyaz; daha önce adını olsun duymadığım bu yapıt Yeni Dalga hareketine teğet önemli bir çalışma. Michel Legrand'ın abartılı ve tecimsel müziğine, Jeanne Moreau'nun nedense MM kılığına sokulmuş hâline tavrına karşın.

Son kertesinde kumar tutkusunu, oyunculuk cehennemini konu ediniyor *Melekler Koyu*. Bende iz bırakmış, birkaçına *Ya/zar*'da değindiğim filmlerden daha sağlam bir yapısı var, sorunu metafizik boyutunda kavramaya yöneliyor Demy.

Bir din olarak kumar. Dostoyevskiy'den Necip Fazıl'a bir dizi ana figür geçiyor gözümün önünden. Akıntı, girdap, hortum alıştır-maları. İşin doğrusunu yapıyor yönetmen, kısa bir diyalogda oyunculuğun dip gerekçelerini verip bu gerekçelerin sonuçlarını filmin bütününe kurguluyor. Oyuncunun genel mantığı tersyüz eden kapılışında bir tutku konumunu aşan varoluş biçimleri yatıyor: Kendini terk ediyor.

Kumarbazın dilediği kazanmak, çok kazanmak, hep kazanmak değil kesinkes. Para bir hedef olamıyor bir noktadan sonra, onun gözünde: Kazanmaktan çok oynamak, oyunun sonsuz dönüşüm dönüşüne teslim olmak istiyor. Hayatla ilişkisini, onu oyuna hazırlayan ara edimler, geçiş edimleri olarak sınırlıyor: Uyuması, yemek yemesi gerek, ki oyuna katılmayı sürdürebilsin.

Demy, toplumsal varoluş formuna bakıyor bir yerde: Kazanırsa, parayla hemen hovardalık yapmak, onu eritmek durumunda kumarbaz, yaşam ekonomisini bir kumar kaybı ile ânı ânına denkleştirmeli, yeniden, bir an önceye masaya dönmeli.

Melekler Koyu'nun gırtlığına kadar rulet döngüsüne batmış oyuncusu ilginç bir eğretilmeye başvuruyor: Tanrı'nın insanlarla

değil sayılarla ilişki kurduğunu, kendisini sayısal dille ifade ettiğini düşünüyor: Bize rastlantı aritmetiği gibi görünen, çünkü anlayamadığımız, çünkü öğrenemediğimiz bir dil. Bu yaklaşımı, son yıllarda enikonu sağlam temellere oturtulan, sayı dünyasının simgesel geçmişini çözümleme çabasındaki matematik felsefesi ve kültürü çalışmalarıyla buluşturmak yanlış olmaz herhâlde. Kabalistik 'gnose' çalışmaları, sayı simgeciliği açısından Talmud ve Tevrat'ın okunması bir sis çıkardı ortaya. Kumar kadar tekinsiz bir kuyu, edebiyata uçlar taşıdı.

Melekler Koyu, çerçeveyi savsaklamayan bir film: Nice'te, Monte Carlo'da, dünyanın bütün kumar köylerinde fırtına yalnızlığı içinde kayboluşuna ayak uyduran insanların bütün savurganlık aksesuarlarını filme serpiştiriyor Demy: Lüks oteller, arabalar, mücevherler, smokinlerinin ve tuvaletlerinin içinde darmadağın, düşlerini bile rehin bırakmaya hazır huzursuz ruhlar İnsanlık Koşulu'nu dikkatle okumaya çağırıyor bizi.

Teorema, 1968

Kluge ile üstüste izleyebilmiş olmam: Hem rastlantı, hem büyük şans: Pasolini, *Teorema*, 1968.

Sinemanın bir sanat olarak ölümüne kesin, tılsımlı bir tarih aramıyorum, böyle birşey yoktur, ama 1968, pek çok toplumsal gelişme için olduğu gibi sinema için de anlamlı bir dörtyolağzı yaratmış, besbelli.

Teorema, şematik, bağırğan bildirisine karşın sessiz, daha doğrusu yeterince sesli bir film. Pasolini'nin marksizm-Hıristiyanlık-cinsellik üçgeninde kurmaya çalıştığı olanaksız bireşimi önümüze sürüyor: Milano'lu, ortayaşlı, sanayici bir büyük burjuvanın evine yabancı bir konuk geliyor: Onunla, karısıyla, oğluyla, kızıyla ve evin hizmetçisiyle yattıktan sonra, gelişindeki kadar âni, çekip gidiyor – onu bir daha görmüyoruz. Arkasında, düzenlerinden devrilmiş, içinde yeraldıkları boşluğu bütün çıplaklığında gören, çıkış noktası bulmak için çırpınan beş kişi bırakıyor: Çıkış, mistik yoldadır. Film biterken, anlıyoruz ki, gelip geçen yabancı, İsa değilse, Pasolini'nin söylediği gibi Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş hâlidir.

Pasolini'nin değer sistemi, o yıllara bakıldığında anlamını kazanıyor gerçi, ama bu sistemle herhangi bir ortaklık taşımıyorum ben: Sınıf savaşı, Din, çoğul cinsellik – reçetenin çözüm getirmediğini Hayat gösterdi çoktan. Bu sancılı arayışı Batı toplumları, bireyleri yaşadılar; onlara bir çıkış getirmedi. Şimdi sıra, öteki toplumlarda, bireylerde: Aczmendi olayını Pasolini böyle okurdu bugün. Beni *Teorema*'da ilgilendiren başka şey. Ne düşünürse düşünsün, öngördüğü dünyayı da, diklendiği dünyayı da özgün bir sinema estetiği çerçevesinde avucunun içine alabiliyor mu yönetmen? Böyle baktığımda: Sağlam, güçlü, etkileyici bir film *Teorema* – üstelik içeriğini sabun kalıbı gibi görmeme yolaçan temel felsefesine karşın.

Çok uzaktan da olsa, Brecht'in yapıcı izleri görünüyor. Dozun-da, dengeli bir epik. Bazı izlekler, daha uzun bir filmde, sözgelimi üç saatlık bir versiyonda derinlemesine işlenebilirdi: Hizmetçinin, popüler kültürün dine bakışını biçimleyen, havada asılı kaldığı bö-

lüm; oğulun, Bacon örneğinin içinden, sanat bağlamında bir mistik peşine takılışı; kızda kilitlenen gövde ve bilinç, annede Magdalena, babada Golgotha'ya tırmanan çırılçıplak İsa –

bir de, vurucu fotofiniş: Yalnızca ünleme, nidaya, çığluğa yer bırakan çöl-yeryüzü.

Kişinin canıyla kanıyla yaptığı sinema bu.

Céline'in dediği gibi.

Ötesi: Herkesin söyleyecek, dinleyecek tırıшка hikâyeleri nasıl olma vardır – hepimizde bir Şehrazat yaşayacaktır, yaşıyordur: Kural mı?

Muriel, 1963

Visconti sineması nasıl geçen zamana meydan okuyan bir klâsik anlayış getiriyorsa, yeniden izlendiğinde, Alain Resnais sineması zamanına oturtulmayı gerektiren bir modernizmden alıyor hızını: *Muriel*'i (1963) bu gözle de görmek gerek:

Yeni Roman'ın, özellikle de bir sonraki filmde işbirliği yapacağı Robbe-Grillet'nin gözde sorunlarını kamerayla sınıdı Resnais: Bakış kimindir ve bakma ediminin bileşkenleri hangileridir? Zaman'ı nasıl algılıyor, taşıyoruz; onu nasıl tutmayı deneyebiliriz? *Muriel*, hem sıkı bir sinematografi dersi, hem de Fenomenoloji ile Çağdaş Fizik arasında köprü kuran bir felsefe semineri. Herşeyden önce: Sağlam bir film ama. Resnais, Yeni Roman ile Yeni Dalga'nın çakıştıkları dönemin (kabaca 1955-70 arasının) bütün karakteristik verilerini taşıyan, buna karşılık kendi özel ve özgün çizgisini hiç kesintisiz sürdürebilmiş sinemacısı. 1971'den, başta *Heykeller de Ölümler* olmak üzere kısa filmleri üzerine yazdığım dan beri izledim yapıtını: Chabrol gibi yekpâre, Godard gibi kopukluk gösteren bir evrimi olmadı onun, evreden evreye olgunlaşan, ama ehlileşmeyen bir yapıt.

Muriel'i ilk gördüğümde (1969 olabilir) kafam karışmış, filmi kavrayamadığım için çok tedirgin olmuştum. Karmaşık bir zaman okuması güçleştiriyor filmin izleyicisinin okumasını: Bilinç katmanları birden fazla geçmiş ile birden fazla düzlemde gerçekleşen şimdiki zamanı içiçe geçirdiğinde akışa yetişme konusunda tıkanış yaşanıyor. Zihnimizin düzayak izlemediğini genellikle düşünmüyoruz: Hem yaşamak, hem algılamak elde mi? Sorun, ötekilere bakarken görünüyor: Aynı anda kaç tabaka kuruluyor karşımdakilerin zihninde? Bir istasyonun, bir doktorun bekleme salonunda sessizce oturanları düşünelim örneğin: Havada, boşlukta onların zihninden geçenlerin toplam kargaşasından nasıl bir düzen(sizlik) oluşur? Bir de, o insanların konuşmaya başladıklarını düşleyelim: İçinden çıkılası kaos değildir.

Muriel'in estetiği, düpedüz soyut bir filme gitmemiş olmasında biçimleniyor. Karmaşayı organize etmeye çalışıyor Resnais, olağa-

nüstü bir kurgu çalışması gerektiren bir seçim yaparak. Bana sorulursa, bu seçim nedeniyle üstün bir sonuç alıyor. Robbe-Grillet'nin filmlerini bugün izlemek istemem, izleyebileceğimi sanmam çünkü: Sinemayla, imajla düşünürken sinema yapamamıştır kanımca. Duras da öyle.

Muriel ile aynı gece "Duras Filim Çekiyor" belgeselini izlemiş olmam büyük, anlamlı bir rastlantı. Duras'ın sinemaya bakışı hiçbirşey ifade etmiyor artık, benim için. "Beni yalnızca zekâya, zihinselliğe dayanan bir sinema ilgilendiriyor" diyor bir yerde, ama sinemanın yeterli koşulu olduğunu sanmıyorum bunun. Yazacağıma filme çektim, diyemezsiniz: Yazsaydınız, derim. Kamerayı statik, boş bir görüntüde sabitleştirip durmadan söze yaslanıyor Duras: Şüphesiz bir sinema anlayışı, bence güdük bir anlayış oysa.

Muriel'den sonra Robbe-Grillet ile *Geçen Yıl Marienbad*'da'yı, Duras ile *Hiroşima Sevgilim*'i yaptı Resnais, soyutlama eğrisini arttırmasına yolaçtı o senaryolar, gene de iki başyapıt daha çıktıysa ortaya, bunun en belirgin açıklaması: Resnais'nin yetkin kurgu düzeldir. Sinema harekettir de. Kameranın düşündüğü, dolayısıyla harekete kapanarak bir bakıma daldığı bir sinema düşünülemez mi? Düşünüldü, yapıldı, ama Resnais'nin hiçbir filmiyle boy ölçüşemeyecek yapıtlar çıktı ortaya.

Hareketi, ışığı ve karanlığı bir koreografiye oturtuyor Resnais: Büyülü bir estetik.

Muriel'i, sinema tarihinin bu kavşak-yapıtını, şimdi bir daha görmek isterim.

Kluge, 1968

Yirmi yıldır arıyordum, nihayet denk geldi: Alexander Kluge'den, *Les Artistes sous le Chapiteau, Perplexes* – 1968. Bu filme Venedik Altın Aslanı verilmiş zamanında, bugün olsa, bırakalım ödüllendirmeyi, ne yapıp edip yapımını engellerlerdi sanırım: Arayış sinemasının son utkusu diyebiliriz, Garrell ve Greenaway hesaba katılmazsa.

Kluge sineması, çağdaş müziğin Wagner sonrası evriminde Schönberg'in çıkışının bir karşılığı gibi: Düpedüz atonal bir film. Oldukça belirgin bir öyküsü, net bir anlatı ekseni var gerçi, ama klâsik anlatımla taban tabana zıt bir armoni mantığına dayanıyor. Godard'ın filmleriyle bir yakınlığı var şüphesiz; gene de poetikaya kapılmayan, lirizmden olabildiğince uzak duran, hayli rasyonel bir üslup getiriyor Kluge: Benzetmekse, soyutlama dozu ağır basan bir Brecht yerleşmiş gözüne, buram buram Alman felsefesinin terörist kokusunu aldım filminden.

Sorun da apaçık, baştan, bir cebir probleminde karşılaşıldığı gibi, karşımızda: Faşizm, 1930'lardan başlayarak Sanat ile Toplum'un arasını açtı, bozdu: Bunu yeniden tesis edebilir miyiz?

Babası bir gösteri sırasında yaralanan trapezci Manfred, filmin 'kahraman'ı Leni Peichert. İnatla, dikbaşlılığından ödün vermemek için, sermaye bulup bir sirk kurmaya çalışıyor. Gelgelelim, Sirk konusunda taze, eldeğmemiş bir yaklaşım peşinde; seyirciyle oyuncunun ilişkilerini sil baştan gözden geçirebileceği bir ufuk yokluyor kafasında. Karşılaştığı herkesi, kıdemli hayvan terbiyecilerini, Kültür Bakanını, trapez yıldızlarını, eski sirk yöneticilerini, dernek yetkililerini kazıyor: Dinliyor, konuşuyor, sürtüşüyor. Sirk yaşantısındaki sorumlulukları bu yeni düzenin içinde paylaşırma, üleştirme çabası içinde. Bir noktada sevgilisi patlıyor: "İnsanları zorla Sirk'e getiremezsin" diyor adam: "Sirk'e gitmek için giyinmek, bilet kuyruğuna girmek, tahta sıralarda kışın acıyarak oturmak, bütün bunları göze almak gerekir, onlar televizyonun karşısına geçmeyi yeğliyorlar."

Alexander Kluge, Leni'nin içinden otoportresini, 60'ların dünyasında kaybedeceğini anladığı (90'ların sonunda kaybedildiği bile ne-

redeyse unutulmuş) bir oyunu gösteriyor bize: Sirk'in yerine alın elinizde kalemi, yazın: Sinema, Tiyatro, Opera, Bale, Müze, Kütüphane.

Çadırda bir kuğu konseri. Filmin sonunda, televizyon için çalışmaya başlayan Leni'nin yüzünde beliren yenik, gamlı yüz ifadesini film biter bitmez aynada yüzüme geçmiş buluyorum.

Kluge'nin filmi, bugün ancak gırtlığına kadar bu işlere batmayı göze almak durumunda kalmış insanları ilgilendirecek bir yapıt, geri kalan herkesin birkaç dakika sonra sıkıntıdan öleceği kesin. Bir video kopyası olsaydı, isterdim: Yeniden izlemek, birkaç dostumla üzerinde konuşup tartışmak için. Oysa, dostlarımdan çoğu yorgun kendi sirklerinden, sirk yaşantılarından. Kluge, beni yalnızlığında yaraladı dün gece. Seyircim olmuş muydu hatırlayamadım, ışıkları yaktım bomboş salonda, çıkıp karavanlarda uyuyan meslektaşlarımdan, kafeslerin arkasında sessizce dinlenen yırtıcı hayvanların soluklarını dinledim, gidip ben de yattım sonra, yorgun ve yenik, salonda, çadırın yüksek bir noktasında, rüzgâr salladı trapez çitasını.

Geçenlerde, iyi bir sinema izleyicisi olmadığımı söylerken haklıymışım sonuç olarak: Ben, nicedir, yalnızca bu tür filmler izlemek istiyorum. Onlar yapılmıyor artık. Yapılmış olanlar, kırk yılın bir başı, bomboş bir salonda tek bir seans için gösterime giriyor. İyi izleyici ne olursa olsun sever sinemayı, kötü filmlerden bile bir tad bulup devşirir, ben sinemayı sevmiyorum.

Kluge, en büyük kaybın, sanıyorum ciddi sermaye gerektirdiği ve endüstriye, geniş pazar ağına dayandığı için Sinema'da gerçekleştiğini kanıtlıyor filmiyle. Onu, belki sahne sanatları izliyordur. Şairin, yazarın, ressamın, bestecinin hâlâ bir avuç insanın ilgisiyle ayakta kalabilen, direnen bir dünyaları var.

Üstelik, Lyotard'ın deyimiyle, bir karşı-sinema ürünü de değil tamıtamına, Kluge'nin filmi. Seyredeni oyalamadığı, öte beldelere sürüklediği, kendinden koparıp çıkarmadığı için istenmeyeceği belliymiş ama.

Yıllardır, sinemayla benden daha yoğun ilişkide olanlara "Kluge'den ses soluk var mı, yeni birşeyini gördünüz duyduunuz mu?" sorusunu her yöneltişimde "Kluge de kim?" soru-yanıtını almamın nedeni bu – demek.

Delvaux, 1983

En çabuk eskiyen yapıt film mi acaba? Bunun teknikle, teknolojinin hızlı gelişimiyle doğrudan bağlantısı ortada. Bir yandan da, handikap gibi görünen bu özelliği, aynı çabuklukla bir denek taşı getiriyor önümüze: Güçlü sinema, teknolojiye bağımlı olmuyor, bir filmin eskiliği onun eskiliğinden gelmiyor. Delvaux'nun *Benvenuta*'sını, onca yıl aradan, yapılışından topu topu 13 yıl sonra izlerken biraz da o köşelere uçtu aklım.

Güçlü bir yönetmen Delvaux, yaptığı filmin önüne geçmeden mührünü vurabilenlerden biri. *Benvenuta*'nın öyküsü, senaryosu bir hayli tehlikeli aslında; melodrama çok yatkın bir konuyu, çizginin altına hiç düşmeksizin işlemek gerçek ustalık istiyor – bir teğet durum. Saltık, taşkın, Hayat'la özdeşleştirilmiş tutkuyu işliyor Delvaux: En uca kadar gidişi. Sinemada aşk, en kolay yenilgiye uğranılan alan. Bütün sinema tarihinden bir avuç sahici aşk filmi kalmışsa, onların arasında özel yeri olacaktır *Benvenuta*'nın. Birkaç zamanı, birkaç ilişkiyi, oyunbazlık yapmadan içiçe geçiriyor Delvaux. Büyük, unutulması güç sahneler kuruyor arada, onları plâstik bir kesintisizlikle üstüste bindirip şeker komasına sokmuyor seyirciyi. André'nin Paul'den devraldığı bir görgü vardır herhâlde, ama Delvaux'lardan sinemacı olan ressam olanından tartışılmaz oranda üstün ve ölçülü. *Benvenuta*'nın bir de gizli büyük konusu var: Tül perdenin altından ağırlığını koyan müzik, neredeyse başlıbaşına, apayrı bir okuma gerektiriyor.

Empedokles'in Ölümü, 1986

Kılm ileri sürebilir tersini: Huillet-Straub ikilisinin *Empedokles'in Ölümü* (1986) başlıklı filmleri alışlagelmiş, sıradan bir yapıt kesinkes değil. 130 dakikalık filmin yaklaşık 40. dakikasında neden salondan ayrıldım öyleyse – ben ki pek çok ucuz filmi sonuna dek izlerim?

Birden fazla, bunun nedeni. Herşeyden önce, bir sinema yapıtı olarak değerlendirmek güç *Empedokles'in Ölümü*'nü. Sinemaya uyarlama çalışması, denilecektir, herhâlde denilmiştir de; kendi payıma, daha da nüanslı bir tanım aramaktan yanayım, belki bir tür *transposition*'dan, yerini ya da biçimini değiştirmekten dem vurulabilir. Ya 'bir çeviri çalışması'na ne demeli, en uygun yaklaşım yoksa buradan mı çıkardı?

Huillet-Straub ikilisi, Hölderlin'in *Empedokles'in Ölümü* başlıklı yazınsal yapıtını açık havada sahneye koyuyor ve bunu filme alıyorlar. Her zamanki gibi, müdahale payını olabildiğince indirgedikleri plân seçimleri ve statik kamera, statik objektifle. Bir anlamda *Moise et Aaron*'daki anlayışlarına sadık kaldıklarına göre, o filmi izlemiş, bunuysa yarıda bırakmış olmamı yaşanmış ve/ya ehlileşmiş olmamla açıklayabilir miyim?

Ben kurmak istemem bu cümleyi, onu başkaları kurmalıdırlar, kuracaklarsa. Benim cümlem: *Moise et Aaron*'u, Schönberg'i izleyebilmek için de izlemiş olabilirim; Hölderlin'i bu kadar izleyebildim.

Birincisi; Almancam olmadığı için metni altyazılardan okuyordum, altyazılar bazan birkaç dakika boyunca unutuluyordu (neden-se), bir edebiyat yapıtını ekrandan okumak anlamsız.

İkincisi; Hölderlin'in büyük şair olduğundan şüphem yok, ama *Empedokles'in Ölümü*'nü okumayı sürdüremedim: Üslûbu ve dünyasıyla bana çok eskimiş göründü, bunun iki yüz yıl önce yazılmış olmasıyla bir bağlantısı kurulabileceğini sanmıyorum, şu sıralarda, Yves Battistini'nin yeni çıkan *Empédocle – Légende et Œuvre*'ünü okuyorum: Üç binyıllık parçalar, hiç eskimemiş ama eski bir üslûp ve dünya.

Huillet-Straub ikilisinin (Straub'un tekbaşına yaptığı filmleri ayırıyorum) sinemaya bakışları beni sarmıyor açıkçası. Yapmak istediklerini anlıyorum, anlamak ille de anlaşmak değildir. Brecht'in görüşünü dikkate alıyor Straub: Film, izleyiciyle uzlaşmak için de, ekran karşısında bir uzlaşma ortamı yaratmak için de yapılmaz, yapılmamalıdır – doğru.

Alayla ironiyle en ufak ilgisi yok: *Empedokles'in Ölümü*'yle bir uzlaşma sağlayamadım, salondan bundan ayrıldım, salondan ayrılmayanlar vardı.

Mauvais Sang, 1985

TRT II gösterdiğinde ancak finalini görebildiğim için hayıflandığım *Kötü Kan*'ı (1985), sonunda dün gece izleyebildim – bana göre bir film. İkinci filmiymiş Leos Carax'ın, önce ne yapmış, ardından ne, bilmiyorum, peşine takılmaya değer bir yönetmen.

Bir tür “meta-film” aslında: Sinema üzerine, sinema sanatı üzerine, anlatım ve ifade sorunları üzerine bir film. Özellikle Amerikan sinemasının ve Yeni Dalga'nın belli izlekleri ve yaklaşımlarını konu edinmiş Carax, onlar üzerinde bir “yeniden okuma” gerçekleştiriyor. Bir cümleye indirilebilecek bir sinopsis: Halley kuyruklu yıldızının dünyaya en çok yaklaştığı gece, havada yapıştırıcı bir sıcak dalgası dolaşırken, dört kişi bir soyguna hazırlanıyorlar: Birbirilerini sevmedikleri hâlde sevişmiş insanların yakalandığı bir hastalığın, uluslararası bir şirketin bir cam gökdelenindeki merkezinde saklı tutulan virüsü çalınacak. İki yaşlıca mücrim, biri genç ve güzel bir kadınla birlikte, bir de “kahramanımız” var: Çok genç, çirkin olduğu için çekici, *Serseri Aşıklar*'dan fırlamış, Rimbaud kopyası bir oğlan. Yaşlı bir Amerikalının yönetimindeki karşı-çete işe karışmış. Oğlan eski sevgiliyle ilişkisini kopararak bu ölüm maratonuna katılıyor: Bir tek onun öleceği bir maraton. Sinemanın, kara film geleneğinin bütün klişelerini onları gözden geçirerek kullanan, taşkın lirizminin altında ezilmeden en uç noktalara taşınan bir yapıt *Kötü Kan* – unutulması güç birkaç sahne eşliğinde.

Çıktığında, çıkalı beri nasıl izlendi, alınıldı, bilmiyor, merak ediyorum: Filmin ciddi bir açmazı var gibi geldi bana: Yalnızca ruhu genç kalmış, kafa kâğıdı biraz (ya da epeyce) eskimiş, anarşist eskilerinin tamtamına nüfuz edebileceği bir karakteristiğe dayanıyor özü. Çok genç izleyicileri etkilemiştir 85'te, şüphem yok, ama onu ancak şimdi yerine yerleştirebilirler, o da geçen on yılı savruk geçirmemişlerse.

Sinemada şiir zordur, çok özel bir denge ister. Şiirsel sinema genellikle iç bayıcı sonuçlara dayar insanı. Carax'ın başarısının sırrı, şiiri, şiirin panzehiriyle içiçe vermesinden geliyor: En küçük melodrama izin vermemiş filmin akışında, abartısı son derece ölçülü, Rimbaud'yla Brecht'i aynı tabakta omlet olarak tutturmak kolay mı?

Bende bıraktığı en belirgin iz şu oldu: Baştan uca, “arkadaşlar, şimdi bir film izleyeceğiz, bunu unutmayın” duygusunu terkettirmedi: Bir sette olduğumuzu, bütün ekibin o anda arkada çalıştığını, kısacası kameranın motor sesini aklımızdan çıkarmamızı sağladı Carax. Daha ne olsun.

Peter's Friends, 1992

Kenneth Branagh'ın hem oynadığı, hem yönettiği, tiyatrodan güçlü oyuncu kadrosu destekli, zaten hayli teatral bir film: *Peter's Friends*. Derin, ağır, delici olabilecek bir öyküden hafif, uçarı, uçucu bir film çıkarmış, iyi: Sinema ille de külçe olacak diye bir kural yok, bu dozda da anlamlı bir seyir oluşuyor, "asgari düzey" tutturulduğunda. Bir yandan da tipik bir İngiliz komedisi: Dramla çekişerek ilerleyen. 30 yaş krizi, ortayaş krizi, yaşlılık, hattâ gençlik krizleri çekici konu: Bu film benim yaşlılarımı konu ediniyor, bilmem daha genç insanlar için büyük bir anlamı var mıdır? Daha yaşlılar, hiç değilse kendi krizlerini anımsar, kuşak farkı çerçevesinde karşılaştırmalar yaparlar. *Peter's Friends*, sevimli bir "Tutunamayanlar" bilânçosu veriyor.

Televizyon bu hizayı ortalaması seçseydi, pek sorun kalmazdı. Hayat insanı yoruyor; Sanat, genellikle Matisse'in öngördüğü işleve yatkın olmadı çağımızda, o da ister istemez yoruyor, enerji bekliyor; televizyon kaçacak delik arayan kitleler için biçilmiş kaftan şüphesiz, ama biraz daha çıtayı yükseltmedikçe bir salaklar nüfusu yaratacağı kesin: Çeyrek yüzyılda nereye gelindiği ortada – en "ileri" ülkelerde bile.

Ben mi, sinemadan, "dayanılmaz hafifliği" bekliyorum? Terapötik boyutuna dikkat çekmek istiyorum: Eski Yunan'da tiyatronun bir işlevi de buymuş: İnsanlar, oyunla hayat arasında sığ olmayan denek taşları bulsunlar.

Germinal, 1993

Claude Berri'nin *Germinal*'i epey ses getirmişti, ben yeni izleyebildim. Sağlam, sarsan bir film, epik sinemanın iyi örneklerinden biri. Üstüne üstlük son derece ölçülü bir uyarlama, edebiyattan sinemaya geçen her yapıt bende düş kırıklığı uyandırıyor. Son yıllarda, demek ki olunca oluyormuş. (Bu çerçevede, hâlâ göremediğim için hayıflandığım bir film: Delvaux'nun *Zénon*'u – oysa Festival'e de getirilmişti).

Bütün olumlu özelliklerine karşın ben gene de film boyunca Zola'yı düşünmekten kendimi alıkoyamadım. *Germinal*'i okumadım, okumamış olduğum için utançla karışık derin bir sıkıntı kapladı içimi filmi izlerken: Berri önemli bir film yapmıştı, ama Zola'nın romanının payı da olsa gerekti bu sonuçta. Gerçi şahısların konturları çok belirgin, bu tiplere şematizmi Zola'dan yansıtmış olabilir; gelgelelim, o siyah atmosfer de yazardan geliyor, yabana atılır bir öge değil bu.

Zola'ya, reporter yanı nedeniyle 1955'ten sonra biraz vur abalıya siyaseti uygulandı, Barthes öncülük yaptı yanılmıyorsam. Gerçekçilik kısılcı siyasal boyutlarla kamulaşmış olmakla birlikte gücünü arttırmıştı o dönemde, yazın ortamı nefes alamıyordu. Tepki sert oldu, Zola'ya da bir simge olarak epey yüklenildi.

Bugün bakınca, XIX. yüzyıl sonunun toplumsal dehşetinin bu çamurlu freskosunu o natüraliste borçlu olduğumuzu söyleyebiliriz. Orhan Kemal gibi yalınkat bir halk adamı değildi Zola, oldukça karmaşık bir kişiliği, çetrefil bir dünyası, üst düzeyde bir entelektüel birikimi vardı.

Germinal'in büyük handikapı ola ki roman olarak kaleme alınmış olmasındadır – bunu ancak onu okursam doğrulayabilirim, bir düşünce olarak. Zola, yüzyılın ikinci yarısında yaşasaydı belki de Chris Marker, Straub, Godard/Gorin, ikilisi gibi sinemayı seçecek, belgesel bir çizgiyi benimseyecekti. Anlamsız bir yakıştırma belki, adı üstünde bir yakıştırma işte.

Yoksa Berri'nin tutturduğu düzey mi yanıltıyor beni: İkisini içiçe geçirerek bir özdeşleştirme hilesine mi başvuruyorum?

Neyse ne: *Germinal*, iz bırakan bir film.

Portrait of a Lady, 1995

Campion'dan bir Henry James uyarlaması: *Portrait of a Lady*. Sinemaya derin psikoloji çözümlemeleri, ince ayar şahsiyet tablolarıyla kolay geçemeyecek bir yazar olmasına karşın, durmadan Henry James'ten yola çıkan filmler yapılıyor. Bir başarısızlık denemesi daha işte. Ticaret, sinemanın bir sanat olarak elini kolunu kesti iyice: Güçlü bir ilk filme karşın, Jane Campion da dişlilerin arasında uflanmış, neredeyse bir melo çıkarmış romandan. Yatay ve dikey boyutları sağlam filmin: Cilâlı görüntüler, usta işi kurgu, tek önemli kusuru derinliğin uçup gitmesi. Henry James bir derinlikten ibaret değil mi? Olay zenginliği yerine durum karmaşasını, eylem plânları yerine kişilik kesitlemelerini yeğleyen bir yazardan, denk bir anlatım yolu yakalanamayacaksa, bucak bucak kaçmak gerekir. Miss Archer salak bir lady'ye, Osmond iblise, Amerikalı âşık budala ve beyhûde bir takılmış plağa indirgenmiş Campion'ın kamerasında. Bir de müziğin seçimi, kullanılışı konusunda acemi bir yaklaşımı var yönetmenin: Sevddiği melodik pasajları birbirine yapıştırarak melodram atmosferini güçlendiriyor. Öyküde bir genç kız varsa, siz *Genç Bakire ve Ölüm*'ü handiye leitmotiv gibi kullanıyorsanız, Schubert'i bir intihar aracı kılıyorsunuz demektir. İyi ama, genç kız ölmeyecek ki!

Belki de, sinemaya gitmemeli, ya da gidiyorsam, dilimi tutmayı bilmeliyim.

Manyak, 1995

Ortalama bütçeli, gürültü çıkarmamış bir film: Jean-Christophe Averty'nin *Manyak*'ı – Frédérique Klein'in kitabından çıkarak yapılmış bir kara film. Görüntünün baştan uca atak bir çizgi-roman gibi işlendiği, besbelli bilgisayarda gerçekleştirilmiş, yüksek dozda ama dozunda kara mizaha dayalı bir anlatı/m: Bayıldım, tek kelimeyle.

Önce hükümrân annesini öldürüp doğrayan ve parçalarını buzdolabında paketler hâlinde istifleyen, onları belli bir taktik ve sıralama ile haftada iki gün şehrin değişik yerlerine dağıtan; gene de annesinin varlığının hayatını yönlendirmesine engel olamayan sıkıntılı bir memurun öyküsü. Tek arkadaşı, kendinden çoğalttığı bir öteki-ben, itişip kakışıyor onunla. En sevdiği şey otuzbir çekmek, bunun için kafalarını kestiği iççamaşırılı kadın fotoğraflarını toplayıp dosyalıyor: Sevgilileri. "Modernler"den nefret ediyor, kinle sözediyor onlardan: Wagner dinliyor, XVII. yüzyıl yazarlarını okuyor. Sonra, bir gün, hayatına zorla girmeyi başaran bir kadınla karşılaşılıyor. Annesine benzeyen, çekilmez, itici bir dişi. Dokuz ay katlanıyor kadının istilâsına ve aynı yöntemle onu da iptal edip huzura kavuşuyor.

Averty'nin gücü malzemeyi işleyiş biçiminden geliyor. Görüntüyle çizgili müdahalenin bireşiminden yetkin sonuç almış. Jenerik yazısında gördüm, kalabalık bir teknik ekip ile işin altından kalkmış. Büyük sinema değil şüpheşiz: İyi sinema.

Daha ne olsun.

MMM, 1993

Manhattan'da Maktûl Muammâsı – *Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen'in son filmlerinden biri (1993). Tövbe etmişim, gene de izledim, gene tövbe ettim: Bu adam beni yoruyor, kafam arı kovanına dönüşmüş oluyor her filminden sonra, Tanrım ne gevezelik. Woody Allen rahatsız kanımca: Sessizliğe, suskuya katlanamıyor, herşeyi durmadan söylemek için yapılmaz ki sinema, neden başka bir alan seçmiyor kendine diye düşünmeden edemiyorum. Sonuçta, ışıklı birkaç replik de yorgunluğa geliyor mu sorusunu ortadan kaldırmaya yetmiyor: "Ne zaman Wagner dinlesem içimde Polonya'yı lâğâl etme duygusu kabarıyor." Tamam.

MMM, çok açık bir Arka Pencere çeşitlemesi. Gelgelelim, Hitchcock'un sinema seyircisinin "voyeurisme"ini de sorguladığı düzeye yaklaşamayan bir film bu. Israr ediyorum: Daha az, çok daha az konuşulsa denge enikonu değişebilirdi: Sorun asla örgüde değil, arı kovanında.

Olanaklarım olsun isterdim: Filmin içindeki bir sahneyi (uzun uzun konuşturulan oyuncu adayı kadının sözlerinin bir telefon konuşması için kesip yapıştırıldığı sahneyi), filmin kendisine uygulamak, farklı bir ekonomi yaratmak eğilimi doğdu içimde.

Sinema için, Edebiyat için özel bir araca gereksinim olduğu kanısındayım: Nevroz ölçer.

Nevrol Cemal geliyor burada aklıma: Kafamdaki film kahramanlarından biridir o şişe.

Hırsızlar, 1996

André Téchiné'nin *Les Voleurs*'ü. Sıradan, abuk sabuk bir film. O yaşta Tarantino'ya özenmesi iyiden üzücü. Böyle bir film izleyince kendime öfkeleniyorum, izlediğim, sonuna kadar izlediğim için. Sinemadan zamanla beni bu türden filmlerin çokluğu uzaklaştırdı. Tarantino'nun aktardığı "dünya"ya hepten kapalıyım örneğin, hattâ kirlendiğim duygusu taşıdığım bile oluyor onun filmlerinde, gene de özgün bir anlatımı, yer yer Faulkner'ın romancılığının keyfini veren bir sözdizimi var ya, *Pulp Fiction*, ya da *Reservoir Dogs*'u gördüğüm için açıkçası hayıflanmıyorum. Téchiné gibiler, bana yanlış meslekte bekiniyorlar, duygusu aşıyorlar: Aslında sinemacı, en azından yönetmen olmamalıymış, diyorum, çok mu insafsızım?

Ekranda Tournier, 1996

Bunca deneyimine, yazınsal yapıttan ekrana bunca uyarlamaya karşın, başarısız bir iş çıkarmış Schlöndorf, *Le Roi des Aulnes*'dan. Sağlam bir omurgası yok filmin, anlatı ekseni kırık dökük. Tournier zaten sinema için biçilmiş kaftan bir yazar sayılamaz; dil-atmosfer ilişkisi güçlü romanlarında, bunu sinemaya aktarmak bilmem ne kadar eldedir.

Le Roi des Aulnes, biraz Törless'le, biraz da Ernst von Salomon'la örtük ama ciddi hısmılık bağları taşıyan bir dünya içeriyor; benim okur/izleyici tanımım bu ilişkilerin de okunmasını, daha doğrusu yönetmen tarafından okutulmasını istiyor, *The Ogre*'da bağlantılardan eser yok.

Bu kez, herhâlde tecimsel kaygılar nedeniyle, oyunculuk sorunu da etkili olmuş: Karmaşık bir kişilik Abel, onu yarıyariya saf, yarıyariya abdal (aptal) bir yorumla aktarıyor Malkovitch: Hiç olmamış.

Abel'in konumu çok önemli: Bir tür kendiliğinden, doğasından gelme soyutlanmışlığı var ki onun belirmemesi herşeyi belirsiz kilmaya yetiyor.

Greenaway, 1997

Greenaway, son filmi *Yastıkaltı Kitabı*'nda (1997), hız kesmiş bana kalırsa: Ritmi, sertliği açısından oldukça ehlileşmiş, kendi ölçüleri çerçevesinde tartışılabilir biçimde yumuşamış bir filmle çıkageliyor. Bunu biraz da seçtiği coğrafyanın kültürel, geleneksel yapısı söylüyor bana: Uzak-Doğu'nun estetik boyutu onu öylesine büyülemiş ki, içindeki şiddeti karşısına aldığı şiddet dünyasıyla denkleştireceğine bir bakıma saygı duruşuna geçmiş izlenimiyle çıktım salondan.

Konu, beni hem de nasıl derinlemesine ilgilendiren, kökünden tutan bir kesit üzerinde ilerliyor: Hayatını Japon yazı/n geleneğinin etrafında kurmuş bir ailenin küçük kızı babasının tutkulu hattatlığı ile annesinin masal yerine geceleri ona okumayı yeğlediği, tam bin yıl öncesine ait bir *Yastıkaltı Kitabı*'nın kadın yazarının dünyası arasında yoğrulan bir çocukluk ve gençlik döneminin ardından başarısız bir 'gelenek evliliği' geçiriyor ve Hong Kong'a kaçarak kafesin dışında kendi hayatını kurmaya karar veriyor.

Aşk ile Yazı'nın ortasında bir köprü inşa etme saplantısı, genç kadını gövde (ten) ile yazı'nın buluşacağı ülküsel çözümü bulmaya yöneltiyor. Bir tür Mefistoteles imgesiyle özdeşleşmiş, babasıyla da zor(un)lu ilişkisi bulunan eşcinsel bir yayıncı, Batılı bir çevirmen ve kendisi arasında kurulan üçgen ilişki Greenaway'in sürükleyici ek-seni. İki büyük dramın küllerinden kadının yazarlığının doğuşuyla tamamlanıyor film.

Bir de, alışılmadık biçimde, son-bildiri getiriyor *Yastıkaltı Kitabı*, ekrana bindirdiği cümleyle: Yönetmen, aşk ile yazın'ın birleştiği bir dünyaya bağladığı umudunu çerçevesiyor.

Herşey iyi güzel de, yazın film biterken çıkıyor sahneye; öncesinde yazı'nın dünyasından, 'aura'sından hemen hiç sıyrılamıyoruz. Bir Batılının, Doğu'nun felsefesi karşısında etkilenmesinden doğal bir durum düşünemiyorum – o Batılı bütün evrenini İfade Sanatları'na vermiş, ayırmış biriyse hele. Neredeyse yirmi yıldır yazı dünyası ve kitap felsefesiyle yakından ilgilenmiş, "Yazı ve İletişim Tarihi"nden Yazboz'a bağlamın neredeyse her noktasına değmeye çalışmış, bir

ayağı oldukça Batı'da, öbürü biraz Doğu'da yere basan biri olarak gene de sancılarım var, oldu, filmi katederken:

Japon yazısının, kaligrafisinin estetiği, dolayısıyla resimselliği bir güzellik kategorisi olarak müknaus etkisi yaratmış Greenaway'de. Film boyunca yazı'nın içine genellikle sokulmuyor, seyirciyi sokmuyor. Arada, kısa sekanslar kuruyor öteki hat sanatlarıyla: Bir Arap hattatı, bir Batılının fırçasından Ortaçağ yazısı örnekleri geçiyor ekrandan. Bir gövde, bir oylum olarak kitabı seyrelttiğini görüyoruz sık sık: Yaprakların bir Japon matbaasında ciltlenme sürecini işliyor, Batı resminden kitaplı örnekleri eşcinsel yayıncının bilgisayar ekranından incelediğine tanık oluyoruz. Daha önemlisi, yazı öğelerine büyütle eğilmesi. Filmin dramatik akışına büyük bir ustalıklarla mürekkebi yayıyor örneğin: Kâğıtta, deride, yağmurda, banyoda, ölü gövdesinde duran, yayılan siyah, varak, kan, sim mürekkepleri: Mürekkep, *Yastıkaltı Kitabı*'nın sanki özsuu.

Öte yandan, ekranı kâğıt kılıyor Greenaway – tıpkı insan gövdelerini farklı kitaplarla özdeşleştirdiği gibi. Mefistoteles-Yayıncı, aslında ağır grafoman: Kâğıdı (ve teni), mürekkebi (ve kapalı kapılar ardında meniyi) koklamadan, tatmadan yaşamayı aklından geçiremiyor. Gene de, tekrarlıyorum, yazı'nın üzerinde kalıyoruz genellikle, yazın'ın içine geçiş olduğu kadarıyla tül hafifliğinde oluyor. Şüphesiz, herbiri bir kâğıt tabakası oluşturan görüntüleriyle kitap filmin kendisi, ama sayfaları o kadar görünüyor ki, yönetmen onların ne kadar okunaklı olduklarını farketmiyor bir yerde. "Ölüm Kitabı"nı okutuyor bir tek, yayıncıya: Dinliyoruz, sözlerini anlamadan: Donuk sahnelerden biri.

Gövde ile Yazı'nın, Ten ile Yazı'nın yarattığı temaslara ayrı ayrı bakmak gerekiyor *Yastıkaltı Kitabı*'nda. Genç kadın, babasından alıyor mirası: Önce Baba yazıyor onun üzerine. Gövde üzerine gövde üstüne bir metin bu – Leitmotive dönüşmekte gecikmeyen. Hem sabit, hem palimpsest bir yazı: Aynı metin, siliniyor, yeniden yazılıyor. Genç kadın, bağımsızlığı seçtiğinde önce kitap olmak istiyor: Gövdesini en iyi kitap hâline getirecek ustalıkta bir hattatın gövdesini en iyi sevecek kişiyle çakışması: Bu olanaksız gibi görünen arayış onu

da palimpsest kılıyor – durmadan yazılıyor, durmadan sevişerek, sonrası: Düşkırıklığı.

Ta ki “sevgili-hattat” ortaya çıkana dek. Greenaway, Baba-Kız-Yayıncı üçgeninin yerine bu kez Kız-Sevgili-Yayıncı üçgenini geçiriyor, ama kız Babayı zaten taşımayı sürdürüyor. Aykırı bir kutsal üçlü: Kadın, çiftcinsel sevgili, eşcinsel düşman: Tutku ağı trajediyi hazırlıyor. Kadının Batılı bir yazı adamını seçmesi filmin kritik noktalarından biri tabii.

Sevgili’nin, gövdesine yazılmış kitabı intihar etmesi, iki seveni ölümle sonuçlanacağı belli bir diyaloga getiriyor. Greenaway’ın gücünü kazandığı, özgün sinemasına yaraşır uzun epilogunda kadın artık bir kitap değil bir yazar: Kafasındaki kitapları, onlara uygun olarak seçtiği gövdelere (“Teşhir Kitabı”nı bir teşhircinin, “Ölüm Kitabı”nı bir cellâtın tenine yazıyor) nakşedip kontratın gereğini yerine getiriyor –

ama kontratın gerçekleşmesine neden olan, yayıncının ağır hastalık düzeyinde seyreden kitap tutkusu değil mi? Kadın tutkusu nedeniyle yanıp tutuşuyor, adam ölüyü mezardan çalarak derisini soyuyor, üzerinde yazılı tek nüsha kitabı özenle gövdeden kesip söküyor, bir kutuya kaldırıyor: Onun karşılığında kadının yazacağı kitapları istiyor – bu büyük sapkınlık imgesini Sade’in adının yanına yazıyorum.

Yastıkaltı Kitabı, ne yazık ki bütün bu şiddetin görsel karşılığı-nı aramamış bir film. Bilemiyorum, sinemasındaki şiddet yüzünden göğüslemek durumunda kaldığı eleştirilerden mi yorgun düştü Greenaway – böyleyse, sıkı bir takipçisi olarak üzgün olduğumu söylemek isterim: Bugüne dek gereksiz şiddet kullandığına tanık olmadım çünkü.

İççe pek çok etik ve estetik tavır getiren bu filminde, Greenaway’ın bir ahlâk sineması örneği oluşturduğu ileri sürülemez mi?

Film biterken, genç kadın kendi *Yastıkaltı Kitabı*’na, filmin aslında gövdesine yayılmış kitabına başladığını duyuruyor. Yeni doğurduğu çocuğuna bırakacağı miras. Oysa kitabın kahramanı, dahası en tutkulu okuru olabilecek düşmanı ölüm ülkesinde yaşıyor artık.

Godard, 1997

Forever Mozart: Farewell Godard.

Herkesin yaptığının tersini yapmak isterseniz de, sinema, yapmayı şart koşan bir alan. Anlatmak istemeyebilir, öykülü filmlerin ege-men olduğu bir pazara sırtınızı dönebilirsiniz, üstelik size bu hak verilmiş de. Sinemayı bir soyutlama sanatı olarak alabilir, verebilirsiniz; bir felsefe sorunu olarak çerçeveleyebilirsiniz; narratif her türlü kalıbı kırıp bir poetika çalışmasına girişebilirsiniz. Dahası da var ya, burada durayım: Bugüne dek yaptıklarınız, ötesini yapmaya hak sağlamış size. Gelin görün ki, bir ihtimal daha var: Yapamayabilirsiniz. *Forever Mozart* bana kalırsa bir sözyitimi belgeseli, belgesi: Bir "aphasie cinématographique," derdim burada konuşabiliyor olsaydım. Oysa konuşamıyorum. Sorun belki bu noktada aranabilir: Söyleyebilecek olan susuyor, susmak durumunda kalıyor da, ötekiler, saygıdan, toteme tükürme korkusundan, öyle algılanmaktan çekiniyorlar. Bilmiyorum, birileri çıkıp, soğukkanlı bir üslupla "bu olsa olsa bir bozgundur" diyecek, diyebilecek midir? Tutucuların kanadından olmayan biri(leri)?

Üç Godard'ı da izledim. Birincisi, efsane sinemacı, gerçekten de efsane olduysa, öyle kaldıysa boşuna değildi. Bir gençlik sapması, tutkusu olarak görmedim olguyu ben: *Serseri Âşıklar*'dan *Çılgın Pierrot*'ya sinemayı kıpırdanan bir şiir kılınmıştı Godard. İkinci Godard, Gorin'le yaptığı filmleri düşünüyorum, beni ilgilendirmeyen bir sinema kurdu, ama ne yaptığı belliydi, açıktı. Sorun, üçüncü Godard'da, onun vardığı son sınırdı düğümleniyor. Bana kalırsa ne "anti-sinema"dan sözedilebilir artık, ne de "meta-sinema"dan: Kafası büsbütün karışmış, saplantılarının girdabına kapılıp dibe vurmuş birinin krokilerini taşıyor *Forever Mozart*. Artaud'nun gelgitli sözüyle karşılaştırılmaz ortaya çıkan, sözgelimi. Belki Hugo Wolf'un, Dino Campana'nın son işleri gözönüne getirilebilir – ama onlar ağır hastaydılar, Godard öyle değil.

Üçüncü Godard büyük bir soluk getirebilirdi sinemaya, bazı işleri bunun işaretini vermişti. Sinema üstüne sinema yapacağı, film-

lerini bir üst-dil ile öreceği umundaydım. Sinemanın arkasındaki finans çarkının kirli dünyasını maskaralaştırmayı gençlere bıraksaydı daha iyi olurdu. Onun imge ve hareket, ses ve gürültü, gerçek ve düzmece arasında düşünen bir sinemaya ağırlığını koymasıyla bir kutup-söz, bir kutup-söylem, bir seçenek-sinema çıkabilirdi ortaya: 40 yılda öylesine güçlü bir temel dökmüştü ki.

“Serseri Âşıklar, Belmondo üzerine bir belgeseldir,” “bir ön kaydırma, herşeyden önce etik bir sorundur” diye yola çıkan genç adam, “inekler her gün memeleri dört kez çekştirildiği, buna karşılık yılda birkez becerildikleri için mutsuzdurlar” diye kadınların durumunu mahalle kahvelerinde yıllardır anlatılan bir fıkrayla değerlendiren bir beyin muşmulası hâline gelmemeliydi.

Forever Mozart’ın biriki cılız parıltısı, ışığı vardı, ne ki yapılamamış bir filmin içinde ezildi onlar da.

Yeni başladığı hâlde salon yarıyariya boştu; film öncesi sayıp sövdüm zihni uyuşturulmuş burjuva seyircilere; film bittiğinde süklüm püklüm çıktım dışarı. Sorry JLG.

SES, IŞIK, UZAM

Lohengrin, 1997

Théâtre du Châtelet’de, Daniel Barenboim’dan *Lohengrin*. Balkonun yan kanadından izleyince, yanlış opera binasında Wagner’in sahneye getirildiği düşüncesi ağır basıyor: Harry Kupfer’in işi kesinkes bu sahneye göre değildi, Schavernoç’un dekorlarıyla Shiff’in kostümleri de güme gitti: Dramatik odak zaman zaman sahnenin bir noktasına kuruluyordu, gelgelelim herhangi birşey görmek mümkün değildi.

Altı aydır neredeyse kesintisiz çağdaşlara ayarlanan kulağım ve gözüm birden Wagner’i müthiş yadırgadı: İnanılmaz ölçüde ağır, ağdalı, kitsch buldum *Lohengrin*’i. Yalnızca dinleseydim bu kadar çöker miydi üzerime Wagner, bilemiyorum. Ama opera bu – yalnızca dirlensin diye yapılmamış ki. Üstelik, Kupfer’in yaklaşımı belli oranda kırmış da *Lohengrin*’in eskimiş maskesini – belli oran demek kurtarmıyor özde aşınanı.

İlk soru: Bunca Shakespeare’cil bir durumlar zincirine dayanmasına karşın, neden Shakespeare eski’miyor da Wagner’in yapıtı köhne geliyor şimdi bana?

İkinci soru: Evrensel, aşılmaz sorun’lara dayanan bir opera (giz, gizin korunması ve keşfi arasındaki gerilim, şüphe-merak-güven üçgeni) nasıl oluyor da miyadı dolmuş bir dünyagörüşü getiriyor – bir kere daha Shakespeare’e bakıyorum, onda hiçbir zaman böyle bir durum oluşmadığını görüyorum?

Bana, bugünden bakınca, Wagner’de eskimiş görünen müziği değil yazınsallığı. Bir operayla değil de bir senfoniyle, bir senfonik

şiiirle karşıkarşıya olsam kendimi bu denli uzak, daha doğrusu yapıtı bu denli uzaklaşmış (uzakta kalmış) bulur muydum, sanmam. Bir akım, bir anlayış olarak Romantizm’de var sözkonusu eskime – üstelik, bunu söyleyen, benim gibi akımın siyah kanadına ciddi yakınlıklar duyduğunu açığa vurmaktan çekinmeyen biri.

Eskiliğin, Zaman’la ilgili bir ölçü olmadığını belirtmeliyim: Bach ya da Monteverdi’de eskimiş gelen hiçbir özellik bulmuyorum örneğin. Resimde de öyle: Vermeer’de en ufak bir köhneleşme izi bulamayız, buna karşılık, Romantik ya da Sembolist bir resim ağır nefalin kokusu ile yaralı olabiliyor.

Lohengrin’in yazınsallığından hareket ederken, Wagner’in bir tek yazı’sından dem vurmuyorum aslında: Kültürel gönderme sistemi de bana son derece küflenmiş geliyor. Yapıtın ana izlekleri, bestecinin birebir ölçüde kendi gününe oturabilseymiş, belki de bu negatif bakışa yer kalmazdı. Wagner’de diriltme isteği, köklere anlamsız bir mavi kan edâsıyla bağlanış var. Avrupa kültürünün bir cephesiyle iflâsa gittiğini asla anlamamış: Graal çok geride, az ileride bir kâbus bekliyor oysa.

Ama bestecide akıllalmaz bir soluk olduğu gerçek. Orkestra ve koro, büyük tragedyaların ölçeğinde söyleniyor, *Lohengrin* boyunca da. Opera zor zanaat – Wagner’in onca büyükenişini 150 yıl sonra doğrulamıyor ortaya koyduğu. Kupfer’in gözüpek girişimine karşın.

Skriyabin ve Ateş

İlk gündür, üstüste, Skriyabin'in 1. Senfoni'sini dinliyorum. Bununla son sonat grubu arasında durmadan ifadenin yontulduğu göze çarpıyor, bazı sanatlarda, sanatçılarda soyutlama eğrisi hep böyle tırmanır, geridönüşsüz bir kristalleştirme sürecidir onlarda, oralar da karşımıza çıkan.

Kendini daha ne kadar süzebilir, arıtabilirdi acaba, diye düşünmeden edemiyorum – genç sayılabileceği bir yaşta ölen pek çok yaratıcı, kafamızda bu türden soru işaretleri doğurur.

Önceki ay *Defterler*'ini okudum Skriyabin'in; ilk üçü 1904-5 döneminden, sonuncusu, bütünüyle *Önceleyen Edim*'le ilgili olanı 1913-14'ten. Bir buçuk yıl sonra, onca hazırlığa karşın o yapıtı bitirmeden ölüyor, elimizde tıkış tıkış bir yazılı metin, alabildiğine sıkışık bir şiir var, arada *Defterler*'e yazmadığı için yedi-sekiz yıllık bir boşluk daha.

Skriyabin'de mistik bunalım anlaşılan hep kendini hissettirmiş, yüksek dozda bir kozmik uyum telâşi içinde peşpeşe getirmeye çalışıyor notalarını. Musikî tekniğiyle ilgili arayışı bütün bütüne evrenin titreşimlerine karşılık arama, boşluğu dinleme tutkusuna bağımlı bir gelişme gösteriyor.

Horowitz'den, 'Orta dönem'i, Mihail Rudy'den op. 65-74 arası hemen hemen bütün 'son dönem'i kapsayan iki toplamı var elimde. Adım adım yaklaştığı, arı sesi kovaladığı bir serüven. *Önceleyen Edim*, yoksa *Bir Zar Atımı*'nın musikîdeki karşılığı mı olacaktı? *Yalıma Doğru* bunu düşündürüyor.

Gene de, musikîden iz yok ortada, bir tek metin ile yüzleşebiliyoruz, onda da açıkçası Ruslara özgü büyük gevezelik egemen. Ben bu gevezeliğin ille de arınmayla çeliştiği kanısını taşımadım her zaman. Dostoyevskiy'den Tarkovski'ye gelinceye ne çok söylenmiştir Slav yaratıcıları!

Skriyabin'de şaşırtıcı gelen, musikisindeki yükten arınma süreciyle çelişmesi *Önceleyen Edim*'in metninin. Olmamış bir yapıt, tamamlanmamış bir iş üzerinde bunca beklenerek durmam garipsenebilir; garipsenmemeli: Son yıllarını bütünüyle ona vermiş.

Ama beni burada asıl oyalayan başka bir konu: Metafizik proje, insanı gençliğine çekiyor gitgide: Bir ölümden etrafımda kalan boşluğa, yaşım ilerledikçe bastırmaya kalkışmadığım bir yeniden yüzleşme isteğiyle yaklaşıyorum sanırım.

Musikî, Fizik, Şiir ve Matematik: Boşluğa teğet duruş denklemleri onlarda kaçınılmaz, bir kurulup bir çözülüyor.

Skriyabin'in ateşe gözlerini dikmesi: Bir hareket noktası daha.

Messiaen

BN'deki Messiaen sergisine gittim dün: Çelimsiz bir toplam: Fotoğraf, mektup, afiş, birkaç nota sayfası, kitap, bir kronolojiye eşlik ediyor. Gene de partasyonlar mıknatıs gibi çekti beni: Müthiş bir yazı! Başka hiçbir sanatta yok bunca kesinliğe bağlanış. Biliyorum Valéry içerlerdi bu sözüme, tersini savunmak bana kalırsa boşgurur olur(du).

Kuş seslerini notalaştırdığı, kurşunkalemle doldurulmuş nota sayfalarına baktım: O müziği bir yandan duyup bir yandan çevirmek, akılalır iş değil. Bir yerde söylüyor, bunun çok güç olduğunu: “Ne hız!” diyerek. Kuş ezgilerine baktıkça hak verdim: Messiaen’ın Tanrı’ya inanmaması, işte bu düşünülmezdi.

Bu ve benzeri pek çok örnek, neden beni aynı inanç yakasına taşı-mıyor? Bir gün, ölüp gittikten çok sonra belki, bir okurum çıkıp benim bu inatlaşmamın kaynağına inmek isteyecektir. Orada, yalnızca dinlere duyduğum, zamanla azalacağına artan düşmanlığın Tanrı inancına dire-nişimi belirlediğinin düşünülmesinden korkarım. Sanıyorum daha çetre-fil bir ilişki bu: Tanrı olsaydı, kuşlara tanıdığı masum ve zengin dünyayı insanlardan esirgemiş olmasının nedenlerini açıklayamazdı(k). İnsan, yeryüzünün en büyük hatası, Hayat’ın en yanlış sonucu. Bu durumun nedeninin çok eskiden belirlenmiş olduğu saçma bir düşünce. Yeni-doğanlara bu kadar az kurtulma şansı verilmiş olmasını hiçbir mantık doğrulayamaz, sadece insan mantığı doğruluyor. İyi de, onun sözünün geçer(li) yanı mı var?

Messiaen sergisinde bir de film gösteriliyordu. İşte önemli bir belge: Yabancı öğrencilerine “couleur” konusunu anlatıyor. Yıllar yılı ritm, renk ve kuş ezgisi üzerinde çalışmış, dev bir çalışma ortaya koymuş bir adamdan geliyorsa bu sözler, dikkat kesilmeli.

Rengin klâsik müzikle öldüğünü söylüyor: XVIII. yüzyıldan başlayarak. Ondan öncesinde hâkim. Monteverdi ve Gesualdo’da örneğin. Armoni öldürmüş rengi. Klâsik dönemde, Mozart’ın tektük parçasında rastlanıyor renge, diyor. Biraz da çağdaş müzikte vardır, diye ekliyor: Debussy’de, Ravel’de, bende. “Bir eleştiri değil bu,” sürdürüyor: “Bir saptama.”

Neden Beethoven’da yok? “Onda hiçbirşey yoktur,” diyor: “Müziği bu hiç’e yaptığı eklerden büyümüştür.”

Stravinski İçin I

Craft'ın Stravinski'yle söyleşilerini bitirdim, gerisi gelecek: Craft'ın, Stockhausen ve Boulez'in çözümlemeleri ve başka metinler.

Yer yer betime giden, yer yer işime gelmeyen, işleriyle son derece etkileyici bir adam – en az müziği kadar. Bugün La Coupole'de oturup, onun söylediklerinden yola çıkarak, müzik-şiir-resim üçgeninde Fatma Tülin'le konuştuk epey.

Adorno'ya hak verdirtecek ölçüde totaliter bir yanı var estetiğinin. “Ben bestemi yapmışım, kesin birimler hâlinde yazmışım yaza çağımı,” diyor hemen hemen: “Bunun nesini yorumlayacaklar ki?”

Şefin, orkestranın, çalgıcıların yorum payını tanımadığını biliyordum; bu nedenle de, her bestesinin kendi şefliği altında kaydını yaptırttığını da. O yorum, asıl yorum, dahası tek yorum, onun gözünde: Ancak tekrarlanabilir.

İşi teknik düzlemde hapsetmeye çalışıyor: Heyecan ve duygulanma geçen yüzyıla, yüzyıllara ait: Schönberg'de heyecan okuyor, eski bir perspektif özetle. Berg'de de. Webern'le bozmuş kafayı, besbelli: Adamın fiziği, giyim kuşamı bile sarsmış onu. Büyük burjuva ya, öbüründeki köylü, köylünün kafasındaki saltık matematik onu yarı-yarıya büyülüyor.

Teknik üzerinde dururken, sözü tehlikeli eşiğe getirmekten kaçınmıyor: İnsanların dinledikleri müzikten çağrışımlara kapılmasına açıkça şaşıyor. Aslında şairin okura karşı olduğu biçimde dinleyiciye karşı: Müzik dinlemek, dinleyebilmek için yazıyı sökmüş, kuralları iyicene öğrenmiş, terbiye görmüş olmayı, öyle demese bile, şart koşuyor.

Bir yandan haklı: Müzik net bir alfabeye, belli değişimler gösterse de bir silsile içinde gelişmiş ve gelişmekte olan ölçüye hendeseye dayalı kurallara bütünüyle bağlı bir yaratı türü. Bırakın Messiaen'i, Varèse'i, daha ötelerden Debussy'yi ya da Haçaturyan'ı, Stravinski'nin küçümsediği, hor gördüğü Vivaldi'yi kavramak için terbiye zorunlu.

Bir yandan haklılığı tartışılır: Kavramak için, anlamak ve anlamlandırmak için böyle de, dinlemek için hiçbir yaptırım koyamaz kimse, adı Stravinski de olsa o kimsenin.

Dinlemek, dinleme ilişkisi kurmak, eninde sonunda keyfe keder b1r 1ştir ki1i i1in: Doğduğu andan ba1layarak sese, seslere, sesler d1n-yasına a1ılır, orada dilediğini se1er, dilediğini iter. şuna hakkı yok-tur: Terbiyesinin sınırı nedeniyle, kavrayamadığına dil uzatamaz, uzatması cahilliğiyle orantılıdır.

Ama, teknik bilgisi yetersiz diye, birinin Bach'ı ya da Vivaldi'yi d1nlemesini, sevmesini g1l1n11 bulmak da g1l1n11: Bununla bir g1s-teri1 pe1inde değilse, herhangi bir a1ıklama, herhangi bir anlam-landırma, ya da doğru anlamlandırma getirmesi gerekmez ki1inin: Bach'tan kalkıp heyecan duyması, 1ağrı1ımlar 1retmesi, kendi haya-tında ona ciddi bir yer a1ması onun hakkı, sorunsa sorunu, keyifse keyfidir.

Teknik etrafında, şair ve ressam da, 1z1nde farklı d1ř1nceler geliştirmiyor, aslına bakılırsa. Yazarken, okurken benzer eleklere ba1vuruluyor; bakarken, g1rmeye 1alışırken. Bunlar, bu yakanın so-runlarıdır. Karşı yakaya: M1zik dinlemeye, şiir okumaya, resimler-le ili1ki kurmaya vakit, heyecan yatırımı yapanlara, kendi yakalarını terketmedik1e ne s1yleyebiliriz – hakkımız olabilir mi?

Okur pi1kindir derim ikidebir, cel1llenirim de. Dinleyici, izleyici de pi1kin olabiliyor, biliyorum. O zaman, Stravinski'nin 1ıkı1ı haklı-lık kazanır ř1phesiz. Yoksa, aynı 1l1ekte, Stravinski'ye de 1ıkı1ılabi-lir: Dylan Thomas'ın, Hofmannsthal'ın şiirlerinden yola 1ıkı1ılabilecek denli, şiir'in bu yakasının gerektirdiklerine sahip olduğu sanısı neye dayanıyor, diye.

Bir bestecinin, m1ziğin matematiğini tartı1ılmaz saymasını se-l1mlamak gerekir. Ne ki m1ziği, ortaya koyulduğu an a1ıldı demek-tir. şair i1in, ressam i1in de b1yle. 11inizi yalnızca i1i 1ok bilenlere g1nderemezsiniz, ayrıca bu bir 11z1m değildir. Yanlış anla1ılmayı, eksik anla1ılmayı, farklı anla1ılmayı kabullenmek, ba1tan bunun b1yle olacağını, b1yle de olacağını kestirmek en iyisidir.

“Yorumlanacak ne var,” diyemezsiniz – hele Stravinski, herşeyi ve herkesi 1yle bir g1zel yorumluyor ki. “Strauss'un operalarına ta-hamm1l edemiyorum,” diyor. Mahler'in Sch1nberg'in “ilerisinde” olduğunu d1ř1n1yor. 1aykovski'ye neredeyse tutkuyla bağlı oysa. Yorumlanacak 1ok şey var.

Büyük besteci. Müthiş bir entelektüel birikimi var. İkincisi her zaman tehlikelidir – bunu ben söylüyorum.

Teknik konusuna, şiir nedeniyle, burada ya da başka yerde devam edeceğim. Stravinski'yi kulağımla, gözümle takip etmeye de.

Stravinski İçin II

Théâtre du Châtelet'de: *Oedipus Rex*. Robert Wilson'ın sahnelemesi, von Dohnányini'nin yönetiminde Philharmonia orkestrası. Ara metinleri Laurent Terzieff "söyledi." Öncesinde, Dominique Sanda'nın da oynadığı (?) tırışka bir Oedipus pantomim-balesi izledik.

Başlangıç ve final ne kadar canalcı Stravinski'de, bir kez daha gördüm. Yavaşça sahneye girdi, yandan, Laurent Terzieff. Gri füme, her zamanki gibi üstünden düştü düşecek takım elbisesiyle. Kollarını öne uzattı ve bir kibrit yaktı, sonra da sigarasını. Loş ışık altında sanki Igor'un kendisiydi. Resitasyona başladı. Arada üç kez daha girdi sahneye, olay örgüsünü veren, açıklayan, Brecht'vari bir dış-metin ile. Bu berbat fikir Cocteau'ya aitmiş, Stravinski yıllar sonra atıp tutuyor o konuda, ama başlangıçta ses etmemiş belli ki. Bir tür "natürmort" sayarmış *Oedipus Rex*'i, metni neden Cocteau gibi bir kitsch ustasına ısmarladığını anlamak güç. Bereket Latinceye aktarılmış Cocteau'nun metni, resitasyon bölümleri dışında. (Keşke onlar da çevriltileymiş). Neden Latince de Yunanca değil? Herhâlde ölü (yarı ölü) bir dil olduğu için. Böyle diyorum ya, emin değilim: Cocteau'nun "İşte Jokasta'nın ünlü hikâyesi" demesine de içerliyor Stravinski, "Kimin için ünlü?" diye soruyor. Bu sorunun 1927'de bir anlamı olmuş olabilir (ama 50'lerde soruyor Stravinski), bugün pek yok: Salona gelenlerin arasında Oedipus'un öyküsünün genel hatlarını bilmeyen var mıdır?

1952'de, bizzat Cocteau çıkmış sahneye bir defasında, kendi anlatısını oynamış: Masal babası. Onun dekor ve giysileriyle de (Wilson'ın kiler Stravinski'ye eldiven gibi uyuyordu yoksa) izlemek isterdim oratoryoyu: Dev bir kafa yapmış Oedipus'a, kırmızıya boyadığı pingpong toplarından "kan gözyaşları" oluşturmuş. Gene kitsch elbette, hiç değilse safkan kitsch ama.

Stravinski'nin neo-klâsik döneminin ilk önemli parçalarından *Oedipus Rex*. Dinsizin hakkından imansız gelir, Boulez acımasız giriyor o dönemin bestecisine, ilk ve son dönemi yücelttikten sonra: "Nasıl *Rake's Progress* düzmece Mozart'sa, bu da düzmece Verdi: Sahicilerini yeğlerim." diyor. Büyük işleriyle karşılaştırılmayacak ölçüde cılız ve steril buluyor *Rex*'i.

Neo-klâsik anlayış için çizdiği karikatür doğru, Boulez'in, yer yer komik de: "Dostoyevski'nin günlüklerinde de rastladığımız Rus ruhunun çelişkilerinden doğuyor bu neo-klâsiklik merakı. Batıya geçen Doğu göçmenlerinde bu kültür oburluğuna, kozmopolit açgözlülüğe rastlıyoruz" (kendimi de görüyorum bu satırlarda, hak vererek gülüyorum): "Avrupa turnelerine Stravinski'ler bir düzine bavulla çıkarlardı, herbiri ayrı bir dilden sayardı bavulları, biri de silme kitap ve sözlükle dolu olurdu" (aynen öyle).

Ya şunlar: "Bu neo-klâsik havanın esişinde biraz da iki savaş arasının kof düşünürü, resmi usta Paul Valéry'nin suçu vardır. Mallarmé'nin *Hérodias* dizelerinin karşısında *La Jeune Parque*'ın sası dizelerinin ne gibi bir ağırlığı olabilir? Bugün kim okuyabilir *Euphrosyne*'u ya da *Ruh ve Dans*'ın diyaloglarını? Klâsik olana duyulan bu miyop tutku, Picasso'nun resimlerine kadar sokulan bu greko-romen antikitenin ahmakça kullanımı, müzik çevrelerinde de, Viyana okulunun dodekafonik yeniliklerine düşman olan Nadia Boulanger'nin akademik eğitimi nedeniyle etkili olmuştu."

Sevgili dostum Can Alkor'un, bu satırları okuduğunda tüyle-ri diken diken olacaktır. Ne Valéry hakkında, ne de Stravinski'nin neo-klâsik dönemi hakkında, Boulez kadar köktenci olmak zorundayız elbette: Sonuç olarak, bu bir duruş sorunudur: Tıpkı Stravinski gibi, Boulez de kendi öznel seçimlerinin mutlak doğrulayıcısı olarak söz alıyor.

Oedipus Rex'e dönüyorum. Her kahramanın bir sesin "specimen"i olarak kullanıldığını söylüyor Boucourechliev: Sanırım öyle. Koro yeterince toplayıcı, önder değil mi peki? Bana öyle geldi. Jocasta'ya Cocteau'nun yazdığı "oracula, oracula"lı sözlere burun kıvrıyor Stravinski ama, Sezar'ın hakkını vermeli: Şair orada devreye girmiş. Herşey açığa çıktığında başlayan sonsözü koronun, ürpertici bir perde getiriyor. Orada da besteci devreye girmiş: Stravinski Oedipus'u ite kaka kovalatmıyor Teblilerin korosuna: Oedipus bize doğru gönderiliyor. Tek kelimeyle müthiş bir son, aynı başlangıç gibi.

Stravinski'nin bu özelliği besbelli Boulez'i de etkiliyor: *Bahar Ayını*'nin girişini, *Mezmurlar Senfonisi*'nin son sekiz sayfasını başdöndürücü buluyor.

Ucuz bulunabilir, kolay olmasa gerekir: Darbeyle başlamak, darbeyele bitirmek.

Hele her seferinde darbenin doğası değişebiliyorsa.

Ocak ayında, bu kez Boulez'den dinleyeceğiz Stravinski'yi: "Bülhöl."

Stravinski İçin III

Stravinski, ilk dönemiyle büyük dönüştürücü, balede de: *Ateşkuşu*'ndan, *Bahar Âyini*'nden *Düğünler* kantatasına üstüste patlamalar. Diaghilev'e bir aslan payı ayırmak gerekiyor mu bu çıkışta?

İkinci dönem, Balanchine'le işbirliğiyle başlıyor: Neo-klâsik yapıtlar. Apollon'u izlerken Boulez'e hak verdim, sonunda: Kabul edilmesi, sindirilmesi güç bir geridönüş. Bale tarihçilerinin, yorumcularının övgüler döşendikleri o işbirliğinin kökeninde bestecinin yetkeci anlayışıyla koreografin boyuneğme hizasının yüksekliği yatıyor. Stravinski'nin bir türlü ısınamadığı Apollon finallerinin fotoğraflarını görünce, bestecinin ısrarı anlaşılıyor: İlk, Nureyev'le 57'de denemesini sağladığı, dün gece izlediğim final çok daha güçlü. Ne olursa olsun, neo-klâsik çizgi beni boğuyor: Zaman tüneline yarıyarıya anlamsız bir yolculuk. Stravinski'nin, sanırım evrenselliği nedeniyle Eski Yunan motiflerine, imgelerine, simgelerine yaklaşışında bir yapaylık, bir zorlama hissettiğime değinmiş miydim? Neden bilmem, *Âyin* onu balede ille de geçmişe götürecekse Hint kültürüne, dansına, o çok kollu tekerleği öyle algılamaya itmeliymiş, diye düşünüyorum. Oraya Philip Glass döndü geldi sonuçta, ama sahnede görmek gerekir, görmedim.

Agon, çok farklıydı tabii. Yalnızca 57'den, son dönemden olduğu, oniki tona ait bir yapıt getirdiği için değil: Cüretin oturmuş kimliğini de gösterdiği için. Yapaylıksa, asıl bu ilgi yapay bulunabilir: Biraz çevresinin zoruyla, biraz komşusu Schönberg'in büyütülmesine içerlediği için oniki tona yaklaştığı söyleniyor – hepsinden çok: Webern mıknaşına tutulduğu için.

Agon'un oniki parçadan, sekanstan oluşması ona yüksek gerilim getiren etmenlerden biri. Yaşlı kurtun müziği baleye geçişi etkileyici burada: Hareket fırtınaları, sahnedeki buluşma ve yırtılışlar tülelimi ürpertti. Bir de çıplak kulak dinlemek istiyorum şimdi, *Agon*'u. Balanchine'in "notayı harekete çevirme" ilkesi, o birebirlik arayışı düpedüz Stravinski'nin anlayışını temsil ediyor, onca ortak işte biri ötekinin handiye uygulayıcısı kalmış – ana felsefesinde. İşin tuhafı,

Stravinski üzerinden Balanchine'in Amerika'daki dans ve bale gelişimine mührünü vurması. Apollon, 1928'den kalma bir bale çalışması: Gershwin'den *West Side Story*'ye herşeyin kaynağı.

Yapaylık üzerinde duruyorum; bir kez daha, sanatın yapmak olduğunu unutmadan bu tehlikeli sığata, sıfatsıya geldim. Balanchine, bir söyleşide, Stravinski'nin esinle hiçbir ilgisi yoktu, diyor: Oturup çalışmaya önem verirdi. Öyledir, ben de biliyorum. Gene de, bir günlük alıştırmaya indirgemek, onu bir tür yakarma töreniyle (rutiniyle) eşdeğer kılmak benim merceğimi çiziyor. Balthus, "ben bir zanaat adamıyım," diyor: "Sanatçı diye biri yoktur." Numara yapıyor. Japon karısından sözederken, "yanımda olmasa içimdeki huysuz, tedirgin, ağrı dolu adam dinlenemezdi." Huzur, huzursuzluk yok edildiği için değil, sevk edilebildiği için yapmayı sağlar. Yapan adam, ehlileşmiş bir yaban mı? Öyleyse, bilgisayarın geleceği müthiş demektir.

Schönberg versus Stravinski

Boulez yönetiminde bir kontrast konseri: Schönberg'in *Pierrot Lunaire*'i (1912) ile Stravinski'nin *Bülbul*'ü (1909-1914) yanyana gelince ne olur?

Seçtiği yapıtları işaretleyerek, o dönemde iki bestecinin arasında herhangi bir çekişme olmadığına dikkat çekiyor Boulez: Amacı iki kişiliği çarpıştırmak değil, farklı ses kitlelerini karşıkarşıya getirmek.

Stravinski'nin operasında orkestra yerinde, çukurda duruyor; *Pierrot Lunaire*'de buna karşılık sahnede, beş çalgıcıyla kendisini gösterinin bir parçası olarak yorumlamayı yeğliyor – oysa ilk çalındığında, paravan arkasındaymışlar.

Cloolus'un dekorları ve Stanislas Nurdey'in mizansenleri ortaklıkları pekiştiriyor, belki gereğinden fazla bir hısımlık kuruluyor – tamam, hasım olmasınlar da, bu kadar hısımlık olmaları da yadırgatıcı. Kaldı ki, Schönberg için kullanılan malzeme daha arındırılmış olmalıydı duygusu taşıyor insan: 3 x 7'lik dizi için 21 konum seçiyor soprano; 21 *Pierrot* yüzü beliriyor yukarıda, boşlukta; o da yetmiyor, arkada üç kadın 21 gül koyuyorlar duvara: Konsantrasyon dağılıyor. İki sopranoya aynı pardösü: Ondan da emin değilim – *Bülbul* için iyi, uygun, *Pierrot* için, tek bir şarkıda kullanıyor olsa da, uygunsuz.

Bir "humour" ortaklığı üzerinde duruyor bir de, Boulez. Gelgelelim, oldukça farklı anlayışlar olmalı iki bestecide. Stravinski'nin geleneksel operaya bakışında bu kadar alay var mı gerçekten de, bilemiyorum. Schönberg için kara mizahtan söz ediyor ya, az bile. Dışavurumculuğun ve Karl Kraus'un ülkesindeyiz. Bu kabare yapıtından kan damlıyor durmadan. *Pierrot Lunaire*'i ilk seyredişim; dinlerken kesinkes kavrayamadığım bazı ayrıntılar bana önemli göründü. İki bestecinin de kullandığı metinlerin çevirileri ışıklı panolarda verildi, Schönberg'de ayın beyaz lekesi *Pierrot*'nun giysisinden tıpkı kan lekesi gibi çıkmıyordu.

Oysa Schönberg, aynı yıl yazdığı son derece önemli bir deneme olan "Musikî ile Metin Arasındaki İlişkiler Hakkında"nın ana ek-senini bu uygulamaya hepten ters düşen düşüncelere ayırıyor. Ya

Boulez farklı yorumluyor Pierrot'yu, ya da Schönberg yapıtında kurduğu ilişkileri kuramsal düzlemde yadsıyor – bu da benim bilgisizliğimde birinin çözümünü bulacağı düğümlerden değil.

Buna karşılık, Schönberg'in o denemesinde, yalnızca şiir-musikî ilişkisi bağlamında kalmakla yetinmeyen, resim sanatındaki gerçek-kurmaca bağlantısına da gönderme yapan satırlar var, onlar hakkında söz hakkı veriyorum kendime!

Şüphesiz, Schubert'in Stefan Georg besteleriyle ilgili söylediklerini anlıyorum: Metinleri tanımadan musikîyi kavrama biçiminin metinleri tanıyınca değişmemesi konusu. İlk dizesiyle bir şiirle kuracağı ilişkinin besteci için yeterli olabileceği görüşünü de destekleyebilirim – bunu her örnek için geçerli sayabilir miyiz, o ayrı. Musikî bir metinle bağlantılı olduğunda, o metnin kölesi de, çevirisi de olacak değildir. Gene de, anlam bütünlüğü sorunu olsa gerektir: Pierrot imgesinde biriktiği gibi. Onun dışına, çok dışına çıkacaksanız, neden bu imgeye dayalı bir metni seçmiş olduğunuzu yanıtlayamazsınız. Yalnızca sessel çağrışımları beni kışkırttı, anlam köprüsü hiç kurmadım dersiniz olur. Olur ama, ya eksik ya da fazla olur, olabilir. Schönberg (ve pek çok başka besteci, bu arada Stravinski de) dinleyiciden yüksek ölçülü katılım bekliyor. Webern daha da ileri gidiyor, “neden böyle?” diye sorulmasından yana. Yalnızca sessel düzlemde hareket etmek, bunu yeterli dayanak olarak sunmak, sözgelimi benim gibi bir izleyiciyi ikna etmeyebilir de.

Kaldı ki, anlamı toptan dışlayan, musikîde herhangi bir anlamsal denklemin varlığıyla alay eden bestecilere Schönberg de çıkıyor: “Yaptığınız bestenin bir anlamı olmadığından emin misiniz?” Nasıl olunabilir! Anlam size ait birşey değil ki, onu yok etme gücünüz olsun.

Anlam haritası, çağrışım alanı bestecinin safdışı bırakmak istediği kalıplar mı? Klâsik yapıtlarda böyle bir kaygı yer etmemiştir: *Ayışığı Sonatı*'nı, Vivaldi'nin *Kış*'ını, *Çaykovski*'nin *Fırtına*'sını daha vaftiz edilme biçimlerinin bile belli bir atmosfere dayadığı ortadadır. Modernler çok mu farklı? *Aysayan Pierrot* ya da *Bülbül*, anlama baştan eklemleniyor musikî. 49'da “Suçlu Benim” başlığını attığı kısa denemesinde “poker face” oyuncular gibi her türlü ifadeyi silin yapıtınız-

dan diye çıkışan Schönberg, 14'teki metninde çektiği çizgiden artık emin değil mi? Gerçi, sonraki yazısında “yorumlamayın, eklemeyin, oynayın yalnızca” demek için bunları savunma noktasında, ama “bu yapıt ne anlam taşıyor?” sorusuyla yıllar önce haklı olarak giriştiği savaşın bir sonucu değil, burada karşımıza koyduğu.

Stravinski, Craft’la söyleşilerinde, başta *Pierrot Lunaire* olmak üzere pek çok yapıtıyla Schönberg’deki has yeniliği selâmlamıştı. Schönberg’i küçük hinliklerle hizasına yerleştiriyordu, örneğin Webern’i daha yaratıcı bir besteci olarak değerlendirerek. Schönberg bu konuda düpedüz insafsız davranıyor, yalınkılıç giriyor hasmına, 28’de yazdığı kısacık bir yazıda *Oedipus Rex*’i bütünüyle negatif, değersiz bir yapıt olarak gördüğünü söylemekten çekinmiyor.

Üstüste izleyince, bu kontrasttan Schönberg kârlı çıkıyor bana kalırsa: *Pierrot Lunaire* yalın, güçlü, etkileyici bir yapıt; Bülbül fazlasıyla oyunlu, şişinik bir yapıya sahip. Öte yandan, *Oedipus Rex* konusunda kesinkes Schönberg gibi düşünmüyorum. Stravinski’nin (ve bütün sanat dallarında benzer girişimlerin) neo-klâsik özellikleri büyük bir itki doğuruyor da bende, *Oedipus Rex*’i önemli, vurucu bir yapıt sayıyorum gene de.

Bülbül’ün eklektik bünyesinin gerekçeleri, beste aşamasının ortadan ikiye bölünmüş olması. İlk bölümü 1908-9’da yazıp bitirmiş Stravinski; sonra araya başta *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Âyin* olmak üzere pek çok anayapıtın ısmarlanması ve yanyapıtlar girmiş; ikinci ve üçüncü bölümü 1913-14’de tamamlamış besteci.

Kendi de farkında kopukluğun, günlüğünde yapıştırma zorluğunun üzerinde duruyor. Bir de, Debussy çağrışımları düşündürüyor onu, hattâ “bunu dinleyecek olsa, ‘genç adam ben daha iyisini yapardım’, derdi” diye not düşüyor bir yere. 26 Mayıs 1914’teki konser için Opera’ya gelmiş Debussy, nitekim, ama tek bir kelime söylemeden uzaklaşmış salondan.

Bu beklentiler hem keyiflendiriyor beni, hem de bir ürperti yaratıyor içimde. Schönberg de Stravinski’yi *Pierrot Lunaire*’e 8 Aralık 1912 tarihli bir bilet göndererek çağırmış. Çölde haberleşme teknikleri, umutları, insan düşman bedevî topluluğundan da olsa bi-

rlıyle karşılaşmak ister, isteyebilir o durumda. Ressamlar, sergi açılış gecesinde kopup gidiyorlar, düpedüz travma etkisi yaratıyor o gün bazılarında. Ben, kimi kitaplarım yayımlandığında, onlardan bana sözdebilecek kimseye rastlamak istememişimdir bir süre.

*Bülbül*ün, Stravinski'nin 1917'de bestelediği, yepyeni ve tutarlı bir bireşim gerçekleştirdiği versiyonu, *Bülbülün Türküsü* bana kalırsa aslından çok daha sağlam bir yapıt.

Müzik'te Kopuş ve Süreklilik

Müzik Müzesi'nin açılışını önceleyen erteleme takviminin, açılışı izleyen tartışaların gerekçesi ortada: Düş kırıklığı yaratacak ölçüde eksik, yetersiz bir içeriği var: Müze değil de bir müze taslağı henüz. Bir kere, evrenselliği tartışılmaz bir sanat düpedüz yeni sayılabilecek boyutlarda ele alınıyor şimdilik; beş bin yıllık geçmişi askıda kalmış öte yandan: XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıl sonuna yürüyen eksik gedik güzergâhıyla çalakalem bir serüven taraması koyabiliyorsa koyabiliyor önümüze; Avrupa'nın müzik evrimini yansıttığını bile söylemek güç sunulan malzemenin; son yüzyılın gelişmelerineyse ancak tadımlık bir yer verilebilmiş Müze'de – kısacası, bu aşamada, daha çok bir müze hazırlığının sergilendiğini söylemek gerek: Hazırlığın doyurucu bir kesite ulaşması için zamanlar ve bütçeler ayrılacak herhâlde.

Müzik Müzesi, mekân olarak da yetersiz kalacağına benziyor, amaç gelişmeyse. Oylum ve bugünkü içerik, aslında başı ucu kapalı bir sergi olarak görülebilir: Bir dönemin (XVII. yüzyılın sonundan XIX. yüzyıl sonuna), bir kültürün (Orta Avrupa) birkaç çalgısı (klavsen, piyano, üflemeli ve yaylılar) üzerine dolgunca bir sergi. Burada, buraya nasıl gelinmiş; burada, buradan nereye gidilmiş: Hemen hemen muammâ.

Bir salon partiyon “kopya”larına ayrılmış (tek bir özgün parça olmaması tuhaf), öylesine hızla geçiliyor ki evrim tabakalarından, konu apaçık esgeçilmiş oluyor. İki önemli nokta görünüyor: Paris Uluslararası Sergisi'nde, Doğu ülkeleri kendi müzik geleneklerini yansıtan işler dinletince Batılı müzisyenler sarsılıyor. Cava vurmalı sazlarından düzgün bir koleksiyon duruyor bir salonun köşesinde: Debussy onları dinleyince yörüngesinde ciddi oynamalar olmuş, Varèse 1931'de *Ionisation*'u bestelemiş. Oradan oraya ne tür bir deprem yaşanmış, boşluk sezilemiyor, bizim doldurmamız gerekiyor arayı.

İkinci önemli nokta: İlk kayıt araçlarının sergilendiği câmekan: XIX. yüzyılın ikinci yarısında peşpeşe icat edilen araçlar yaşanacak köklü değişime işaret ediyorlar: Edison'u kendi sesinden dinlerken, binlerce yıldır uçup gitmiş sesleri düşünmeden edemiyor insan.

Teknolojinin, hayatın her cephesinde olduğu gibi sanat alanında da parametrelerimizi tersyüz ettiğini genellikle unutmamız doğal: Aciz de olsa(k), bu çağın içine doğduk bizler. Bazı evreleri birebir yaşadık gerçi (transistörlü günler; kasetin, CD'nin doğuşu), gene de asıl dönüşüm biz doğmadan gerçekleşmişti. Öncesini anımsayabilecek son kuşaklar da eridi artık, yeryüzünde yaşayan herkes, bugün, bu araçların yarattığı koşullara kayıtlı. Görsel-işitsel devrimin çağdaşlarımızı klâsik dünyadan, onun yaşama biçiminden kesin çizgilerle ayırmış oluşunun üzerinde ne kadar duruyoruz? Genelde, verileri veri olarak alıp yaşamak ve akıl yürütmek zorundayız, doğal olarak. Zaman zaman, hâlâ ilgi duyduğumuz geçmiş anlamamızı zorlaştırıyor: Kopuş'u unutmamız.

Kopuş bir anda gerçekleşmiyor öte yandan. Teknolojide bile böyle bu: Kaset devreye girer girmez makara terkedilmiyor, kişisel bilgisayarların hemen daktiloyu kovamadıkları gibi. Bir zaman sonra, üretim koşulları değişimi zorlu kılıyor. Bazı araçların kullanımı bazı kuşakların ölümüyle bitiyor. Eski araçları bir tek kimi profesyoneller kullanıyor, efekt aradıkları ender durumlarda. Bir de kısa süren, dayanıklı olmadığı göze çarpan nostalji dönemleri yaşanıyor – egemen teknoloji pek yaşam hakkı tanımıyor terkedtiği biçimlere.

Araçlarda olduğu gibi, Sanatsal arayışlarda da kopuşun bir evrim mantığı var. Paris Uluslararası Sergisi'ne, orkestra yönetmek üzere, son büyük klâsiklerden Wagner de katılmış. Geleceğin ne kadarını görebilmiş, sezebilmişti? XIX. yüzyıl formlarından kesin kopuşun bir ucu yüzyılın sonuna denk geliyor: Schönberg'in çemberi ilk kıran bestesi 1894'ten:

Schönberg'in, genç Stravinski'nin, olgun Debussy'nin ya da Ravel'in evriminde çağ değişimleri belirleyici olmuştur, demiyorum – ama teknolojik parametrelerin dönüşümünün, bu dönüşümün yarattığı depremin de ciddi payı olduğu gözardı edilemez sanıyorum.

Schönberg'le kopuş'un başlaması, çağdaşların tek bir gelişim çizgisi çizmelerine yolaçmadı gene de. Richard Strauss güçlü bir örnek: *Son Dört Lied'e, Başkalaşım*lar'a (1945) gelesiye, onda ağır, yumuşak bir ilerleme gözlemlenir. Arada, *Bahar Âyini, Petruşka, Ateşkuşu* (1909-13) ile bir başka kopuş biçiminin örneklerini veren Stravinski,

Webern'in çizgisini önemseyenlerin yerden yere vurmakta sakınca bulmadıkları bir neo-klâsik daire çizerek bağlantıları korur. Yüzyılın ilk yarısı tamamlandığında müzik alanında genel görünüm budur: Kopuş ve süreklilik esası yanyana yolalmıştır – tıpkı görsel sanatlarda, Edebiyat'ta olduğu gibi.

Gelgelelim, kopuşun bir aşamadan sonra egemen olduğu da kesin bir gerçeklik taşıyor: Varèse'den Cage'e, Stockhausen'e, Xenakis'e giden kol bir yanda, Webern'den ve Berg'den Boulez'e, Ligeti'ye, Kurtág'a giden kol bir başka yanda bağları enikonu çözmüşlerdir. Onların yapıtlarını teknoloji devriminden soymak, soyutlamak güç. Ses'in (ve ona bağlı olarak uzam'ın, zaman zaman da ışığın) olanakları üzerinde çalışan bestecinin akustik düzeni çözümleyeceği, kurcalayacağı araçlardan bağımsız biçimde hareket etmesi düşünülebilir mi? Bugünün müziği, geniş ölçekte bir laboratuvar çalışmasına dayanıyor.

Dağılım, yazılım, iletişim açısından da çağ alabildiğine farklı koşullar yarattı, unutamayız: Uydu aracılığıyla naklen yayınlanıyor operalar, konserler; onları küçük ekrandan video aracılığıyla da izleyebiliyoruz. Şüphesiz nerede yaşadığımıza bağlı: Radyodan bir bestenin ilk seslendirilişine tanık olmak artık sıradan bir durum. Yeni bir beste hemen kayda alınıp çoğaltılabiliyor, partisiyonu basılabiliyor.

Kalıyor en önemli sorun: Eğitim ve İletişim. Şüphesiz popüler besteciler var bugün de: Philip Glass, Arvo Pärt gibi. Buna karşılık, genel çizgilerinde çağcıl müzikle koyu ilişkiler geliştirmenin yolu sıkıdüzene dayalı bir eğitim istiyor – artık "Brahms'ı Sever misiniz?" türünden bir soruyu Zimmermann ya da Dutilleux için soramaz kimse.

Şiirde, resimde çok mu farklı ki durum?

Ses ve Uzam: Dört Beste

Upic atölyelerinin başkanı Xenakis. Ses-ışık kombinasyonları ağırlıklı bir musikî topluluğu. Vox Nova ses topluluğu eşliğinde Dôme İmax'ta verdikleri dinletiden dört yapıta değineceğim: Stockhausen'ın *Gesang der Jünglinge*'si (1955-56), John Cage'den *Aria* (1958), Luigi Nono'dan *La Fabbrica Illuminata* (1964) ve Gérard Pape'ın *Battle*'ı (yeni operası "*Weaveworld*"den bir iki seslendirme - 96 olabilir).

Xenakis'in benim hayatımda rastlantısal olarak, dönemeç niteliği taşıyan bir müdahalesi oldu: Paris'e ilk geldiğim günlerde, 1973, Cluny'de *Proclote*'u gerçekleştiriyordu, ne olduğunu bilmeksizin gidip izlemiş, kelimenin tam anlamıyla altüst olarak o ışık-ses şöleninden ayrılmıştım. Bir temelim yoktu o konuda, herhangi bir bağlantı kurmam sözkonusu değildi herhangi bir tanıdık noktayla, savrul-dum, ürktüm, neredeyse bozguna uğradımdı.

Herşey aslında 1945 sonrasında hızlanmış. Şüphesiz, Schönberg'in ilk besteleriyle bu tarih arasında yarım yüzyıllık bir süre, bu süre içinde müziğin başdöndürücü bir evrimi olduğunu görmezlikten gelecek değilim; gene de, müziğin ötesine yönelen, ses üzerinde soruşturma başlatan kuşak (özellikle de Cage, Stockhausen ve Varèse) etkili olmaya Savaş sonrasında başlamış. Bunda, Savaş seslerinin payı ne kadardır bilemiyorum, olmadığını herhalde kimse savunamaz.

Son yarım yüzyılın, beste alanında iki büyük kılavuzu, yüzyılın ilk yarısında ünlemlerle ve soru işaretleriyle karşılanan Schönberg ile Stravinski. Okyanus'un bu yakasında Boulez ve şürekâsı, öbür kıyısında Craft ve benzerleri iki ustayı odakta tutmuşlar hep. Bu ikili kadar olmasalar da, Webern'in ve Berg'in, bir başka cephede Messian'ın, bir de Doğu'da Bartók'un özerk etki alanları var.

Stockhausen ve Cage'le başlayan serüven apayrı bir çizgi getirmiş. Onları müziğin ötesine ya da dışına yerleştirmek aklımdan geçmez elbette; gelgelelim soruşturma çerçevelerinin ses-uzam bağlan-tılarına sıkışıkya bağlı olduğu da ortadadır.

Şiirde birebir karşılığı olan bir çıkış mı bu? "Sescil Şiir" ile hemen hemen aynı kaygıyı mı taşıyor bu besteciler?

Çakıştırmak tehlikeli olur, yabana atılamayacak koşutluklara dikkat çekmek en doğrusu. Kendi deneyimim ölçü sayılabilir mi bilmem, 1973'teki Xenakis "şoku"nu izleyen yıllarda Stockhausen'in, Cage'in çalışmalarına yaklaşmayı denedimse, sesler ve sessizlikler düzleminde şiirin bana dayattığı sorunlarla müziğin onlara dayatıkları arasında ortaklıklar olduğu içindi. Bugün düşünüyorum da, 1974'ün *Sözcükler'i* ile 1975'in *Ara-Kitab'ı* benzer arayışların sonucu - banyo edilmemiş gerçekliklerin etrafında dolaşıyordu.

Şimdi, biraz daha mesafe, mesafe katetmiş olmanın getirdiği epeyce mesafe ve diyelim biraz daha deneyim ile kulak veriyorum "iş"lere. Stockhausen'in yapıtında eklemler ve bir dil'e yaslanış beni tedirgin ediyor. *Momente* dizisinde yerine oturuyor asıl güzer-gâhı. Burada, "sentetik ses" birimleri gereğinden fazla görünüyor, izlenimine kapılıyorum. Ama unutmuyorum: Teknoloji, kırk yıl önce bugünküne oranla emekliyordu daha, Stockhausen de. Bir de, bilemiyorum, Messiaen mistiğinin bu parçada ne kadar etkisi vardır, olmuştur? *Quator*'dan onbeş yıl sonra, Evren'e ve Zaman'a başka bir merdivenden çıkış denemesi.

Cage'in *Aria'sını* ilk kez dinledim. Bana çok değişik, sert, dağlayıcı geldi. Beş dilden metin parçacıkları, on farklı tınıyla ve kromatik özellikle seslendiriliyordu. Bir başka besteci, genç Nicholas Isherwood olağanüstü başarılıydı sahnede. Neden bilmem, bu yapıtı Brecht izlemeliydi diye düşündüm birara, hiçbir zaman olmadığı kadar dışavurumcu bir doku kurmuş Cage.

Luigi Nono'nun yapıtı özellikle Türkiye'de seslendirilsin isterdim: Ölüm Fabrikası hakkında bir soprano, dört teyb şeridi için bir requiem. İtalya'da, tehlikeli koşullarda çalıştırılan işçilerin tragedyasını işleyen bu yapıt, bağımlı sanat tartışmalarının kızıştığı bir dönemin ürünü. Leibowitz ile Sartre arasında, Schönberg'in *Sağ Kalan Son Varşovalı'nın* (1947) etrafında sürdürülen diyalogun bir parçası mıydı Nono'nun çalışması?

Amerika'da yaşayan ve çalışan Pape'in operasından sunulan kesit beni bir hayli sarstı: İnsan'da insandan taşan ama örtününi bütün çıplaklığında veren bir yaban korosu. İki ikili, şiddet ve

uyum arası çetin bir çarpışma sahnelediler. Yırtılan ses olukları, kopasıya gerilen teller: İki soprano, bir tenor ve bir bas için kan revan bir opera.

O ürpertiyle çıktım, Dôme İmax'ın 180° tam yarıkubbe salonundan – dedim ya: Dışarıda gece, rüzgâr ve ötesi.

Bir Kara Opera: “60° Paralel”

60° Paralel’in dünya première’i: Bir kolektif çalışmanın ürünü olarak bir başka yeniliği: Düpedüz Kara Opera, bir Cinayet Operası.

Yaklaşımım kanımca yanlış değil; gene de yapıtı böyle indirgemek istemem, üçlünün amacı bir “cinayet operası”nı aşıyor, hedefi iyi-kötü tutturdukları söylenebilir de.

Üçlü-

önce, tabii, besteci: Philippe Manoury (1952 doğumlu), elektronik ağırlıklı bir bestecilik geçmişi var (*Sonux Ex Machina*) ama ke-sinkes tutsaklık boyutunda gelişmemiş bir ilgi – 60° Paralel bu göz-lemimi doğruluyor, dozunda, bütünüyle işlevsel bir kullanım, asıl merkez orkestra sonuçta;

sonra, sahneye koyucu: Pierre Strossen, deneyimli bir yönetmen;

sonra yazar: Tek satırını olsun okumadığım Michel Deutsch, üstelik tiyatro yazarlığının yanısıra şair ve denemeci de.

Châtelet’nin yöneticisi ismarlamış operayı Manoury’ye; yönetmeni önermiş ve tanıştırmış, anlaştırmışlar; yazarı yönetmen önermiş, biraraya gelmiş ve anlaştırmışlar. Bu ayrıntılar önemli: İlk andan başlayarak, kendi deyimleriyle birbirilerine dayanarak, birbirilerini itip kakarak çalışmışlar. Sonuç, benim gibi mesafeli bir izleyici açısından, iki temel nokta dışında etkileyici.

Sinopsisi şöyle veriyor yazar, kaba hatlarında: “60° paralel yakınlarında (kuzey Kanada ya da Alaska’da), kar fırtınası nedeniyle mahsur kalan bir uçak. Transit salonunda vakit öldürerek beklemek durumunda kalmış yolcular...”

Yataylaşmasına kesilmiş bir sahne, yatay duvar ‘dışarı’sını, ışık düzeninin değişkenliğiyle kar fırtınasını temsil ediyor; arkadaki bir üçgen bölgeyi ayırıyor, kare sahnede. Öndeki üçgen bekleme salonu, yarısı sessiz kalan yarım düzine yolcu-oyuncu. Doksan dakikalık tek perde.

Birinci temel nokta – beni rahatsız eden: Çehov’un, benzeri bir durum’a dayanan oyununa dayanılmış olması. Geçen yüzyıl, bir avuç konuşkan Rus’un, basık tavanlı bir han salonunda mahsur ka-

lıklarının karşılığı aranmamalıydı bana kalırsa. Yüzergezer yalnızlıklar hedeflenmiş, Beckett'in insanlarına öykünülerek. Bu hedefe tam da uymayan bir dramatik örgü çıkmış ortaya: Çok sözlü, kesişmeli bir ilişkiler zinciri ağır basıyor yapıda, bu da ister istemez, yapıtı Opera'dan çok Müzikal Tiyatro'ya yaklaştırıyor.

İkinci temel nokta – dilin kullanımı. Manoury, açık seçik, anlaşılır kalsın istemiş sözler; bunun bir seçim olduğunu vurguluyor: Berlioz ya da Ligeti değil, Strauss ya da Berg diyor. Seçilen durumu en iyi temsil edecek tercih mi bu, emin olamadım: bir hava alanında diyaloglar uçuşur, boğulur gibi geliyor bana; monologlar eklemeli gelişmelerle yolalmaz sanki. Ayrıca, durum ve uzam kesinlikle bir Babil atmosferi yaratır, sayısız dil hareket eder meydanın bekleme salonunda; 60° Paralel'de kısa ve vurucu bir Almanca tiradla hoparlörden gelen İngilizce biriki anons dışında tek dil egemendi – oysa sahnede bile Babil geleneği yaşıyordu: Soprano Japon, mezzosoprano Alman, bariton İskoçyalı, tenor İngiliz, yaşlı soprano İrlandalıydı! 60° Paralel dilsel mozayığa daha geniş yer açmayı gerektiren bir çerçevede düşünülseydi, daha az anlatımcı olacaktı ayrıca: Sözlerin anlamlarına tutsak kılınmasının bir anlamı yok bence, hele Operada – eskimiş bir anlayış bu, benim gözümde.

İki temel itiraza karşın 60° Paralel'den etkilendiğimi tekrarlamak istiyorum: Güçlü müzik, başka etmenleri bastırabiliyor.

1997'de doğan bir Opera, genel çizgilerinde Opera sanatını öldürmekten zevk alanlar için sıkı soru işareti olmalı.

PARANTEZE ÖN VE SON EKLER

Hakkı Anlı'nın Eli

Hakkı Anlı'nın II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda geçirdiği Avrupa deneyimi, Kübizm öncesinden, Cézanne'ın *Sainte-Victoire Tepe-si'*nden başlayan bir uca bağlanıyor bir yandan: Braque'ın ilk çıkışı-na, *Avignon'lu Genç Kızlar* ve öncesi Picasso'suna uzanan bir form arayışı. Bir başka yandan Hans Hartung'a yaklaşan, yakınlaşan bir soyutlama anlayışı ağır basar oluyor: Lirik, form'un anlam kovalamaktan büsbütün uzak durarak renksel kompozisyonlarıyla sınırlı kalmak istediği bir yolculuk. Türk ressamının soyut sanatla, soyutlama gücünü tartmasıyla ilgisi açısından bakıldığında iki kavşaktan birinde yeralıyor Hakkı Anlı'nın yapıtı: Öteki kavşakta, o dönemi ne yazık ki artık tanınmayan Nuri İyem duruyor.

Hakkı Anlı'nın geometrik düzenlemeleri Hartung'un yörünge-sine sıkısıkıya bağlı 50'li yıllarda – düpedüz bir “ekol” üyesi. Buna karşılık, ışıkla ilişkisinde, renksel bütünlüklerle söyleşisinde daha kişisel seçimler öne çıkıyor. Karanlığın perdelerinden çok aydınlığın perdelerine yöneliyor Anlı. Bunda, Akdenizliliğin, Akdeniz ışığının yumuşatıcı yanı etken olmuş olabilir. Çizgiselliği, fırça müdahaleleri zaman zaman Hartung'un sert, kesin tavrını çağrışırsa bile, sık sık Cézanne'ı anıştıran bir yumuşama devreye giriyor. Sonuç olarak, Hakkı Anlı uzlaşan atmosferler yaratma konusunda net tercihler belirten bir ressam olmuş bu döneminde: Hartung gibi çarpışan, diki-ne giden bir üslûpla karşıkarşıya değiliz onun tablolarında.

Bir yörünge ressamı. Büyük teknik ustalığına karşın, kendi coğrafyasına yönelmemiş. Yapıtları daha az yetkin, kişiliği daha güçlü olabilirdi – sözgelimi Adnan Varınca’da rastladığımız bir denklem. Gene de, tekniğin pek az Türk ressamında bunca incelmış olduğu da gerçek.

Onun için hâlâ kılavuz, Hakkı Anlı’nın eli.

Görünmez Cin'in İspanya Seferi

Defter kullanma alışkanlığı, kâğıt belli boyutlarda üretilip belli biçimde katlama olanağı doğduktan sonra, özellikle yazarlarda görülmüştür. Paul Valéry'nin hayatı boyunca, farklı konularda farklı defterler kullanarak tuttuğu notların önce tıpkıbasımı yapılmıştı: Üç bin sayfayı aşkın o bütünlükte yazarın şiir, felsefe, matematik, siyaset üzerine her sabah ayrı defterlere serdiği düşünceleri, düzenli el yazısının da etkisiyle, sonsuz ve coşkun bir akarsuyu çağrıştıran bir akış içinde gidiyormuşçasına ürpertici bir izlenim uyandırıyordu. Birkaç yıl önce, Paris'teki bir sergide, Bibliothèque Nationale'in ünlü elyazmaları yer almıştı: Balzac'ın, Proust'un defterleri, içerdikleri karalamalar, ekler, yan notlar ile ayrıca estetik bir ürün olarak okur karşısına çıktıydı.

Gene de, en ünlü defterler Leonardo da Vinci'ninkilerdir. İtalya, geçtiğimiz yıllarda, bu dâhisini Frankfurt Kitap Fuarı çerçevesinde anmak için Defterler'in sahibi'ye yakın bir tıpkıbasımını gerçekleştirdi: Leonardo'nun kullandığı kâğıdın hemen hemen aynısını üretmeyi başardılar.

Leonardo, Valéry'nin öncüsüydü (şairin ilk önemli kitabı bu Rönesans adamı üzerineydi): Defterler'de yok yoktur: Geometri, mühendislik, resim sanatı, savaş araçları, düşler, köprü tasarımları çizimler, taslaklar aracılığıyla peşpeşe yeralırlar sayfalarında. Daha çok yazmıştır ama: Çizdikleri, düşündüklerini tamamlamak içindir.

Sanatçı defterlerinin, ressamların 'eskiz defteri' kullanma alışkanlığının asıl çağımızda yaygınlık kazandığı göze çarpıyor: Picasso'dan, Miró'dan Kiefer'e, Clemente'ye uzayan modern bir gelenek.

Bir kural olmasa bile, genellikle sanatçıların defter kullanmayı seçmelerinde, bir konu dolayında alıştırma yapma gereksinimlerinin yattığı görülüyor. Sözgelimi Picasso, bir dizi tuval çalışmasına girişmezden önce bir dizi deneme defteri kullanıyor: Kimi zaman karakalem, kimi zaman renkli eskizlerle seçtiği konunun uçlarına gitmek istiyor. Boğa-adam çalışmaları için bu yöneme başvurmuş-

tur örneğin: Hem bağımsız kâğıtlar üzerinde, hem de defterlerde yanyana gelen bu çalışmaların bazan büyük tuval işlerinden ya da yontularından daha kalıcı etkiler taşıdığı bilinir.

Defter kullanımının bir başka nedeni de işlevselliğidir: Pek çok sanatçının, atölye dışına çıktığında seçtiği yoldur bu: Yazarların nasıl küçük not defterleri varsa, olduysa, ressamın da yanlarında, çantalarında taslak defterleri taşıdıklarına rastlanır, rastlanmıştır.

Özellikle yolculuklarda: Yağlıboya, suluboya kullanmanın pratikte güçleştiği, tuvalin ya da büyük boy kâğıt kullanımının hemen hemen olanaksızlaştığı koşullarda, ressam taşınabilirliği açısından olduğu kadar üzerinde çalışılabilirliği açısından da en elverişli araç görünümündeki defteri yeğler. Bağımsız kâğıtların kolayca dağılabildiği, güçlükle korunabildiği de düşünülürse, defteri doğal çalışma mekânından uzaklaşmış sanatçının seçmesini eşyanın mantığı saymak gerekir.

Yolculuk çok kısa değilse; olağan mekândan enikonu uzaklaşıp kent, ülke değiştirilmişse, iyiden iyiye “seyir defteri” niteliği kazanır defter: Sanatçının işi kadar hayatı, gündelik hayatının kimi kesitleri de yansır oraya. Garip bir ayna, alışılmadık bir takvim oluşur defterin içinde: Sanatçının her türlü izine rastlanır, sayfadan sayfaya ilerledikçe.

Orhan Peker’in İspanyol Defteri, her bakımdan sanatçı defterlerinin karakteristik özelliklerini taşıyan bir örnek-ürün. Gene de, bizim kültürümüzde sık rastlanmadığı için bu tür “iş”lere, sıradışı bir yan taşıyor. 1963-64 döneminde tutulmuş bu sanat “günlüğü”nün efsanesi, aradan geçen otuz yıl içinde kısıtlı bir meraklı kitlesinin sınırlarından taşmıştı.

Madrid’den satın almış bu büyük boy defteri Orhan Peker. Belli ki seçilmiş bir araç bu: Boyutları incelenmiş, kâğıdının özellikleri gözönünde tutulmuş, İspanya’da geçirilecek günlerin, ayların bir tür ajandası olsun istenmiş. Açar açmaz bir ‘kapak sayfası’yla karşılaştığımıza göre, ressam, günü geldiğinde, Cuaderno Español’un özerk bir yapıt olarak, tıpkıbasımının yapılmasını zihninden, gönlünden geçirmiş.

Defteri vaftiz edişinden de apaçık anlaşılan bir tavır bu: Orhan Peker, 1963 güzünden 1964 yazına uzanan zaman dilimi içinde İspanya'nın "büyük tema"larıyla yüzleşmeye soyunmuş. Bir yanda, boğa güreşlerinin tören estetiği içinde arena-matador-boğa üçgeni yer alıyor defterde: Kan kırmızısıyla ölüm siyahını buluşturan sert, sıcak üslûp Peker'in Akdenizli paletine tıpatıp uyan bir gerçeklik. Bir başka yanda, Endülüs yarımadasının tarihsel profilinden gündelik hayata uzanan fotografik enstantaneler göze çarpıyor: İspanyol kadınları bir ara-sokaktan mı fırlayıp karşımıza çıkıyorlar, yoksa Goya'nın bir resminden mi, kesinlemek güç. Flamenko'lar da öyle: Gitar, şapka, dans tavernadan mı kopup gelmiş, Lorca'nın bir şiirinden ya da Falla'nın bir ezgisinden mi?

"Duende"den sözetmiştir Lorca, canalcı önem taşıyan bir yazısında: Bir kadının ses tellerinde, bir şairin mısralarında gezinen görünmez cin insanın içinde beklenmedik, kaynağı belirsiz, açıklanması olanaksız bir ateş yakar. Orhan Peker'in İspanyol Defteri'nde, baştan uca bu duende vardır: Ressamın cini defterin sayfalarından geçen gözü, bakışı o anda çarpar.

Görünmez cin'in yüzü seveda, hüznün, kıvanç ise, arka yüzü, tersi ölümdür. İspanya'da hayat bu iki kutbun gergin ilişkisine ayarlıdır, en belirgin simgesi de boğa güreşidir. Hemingway'i, Leiris'i, Masson'u; İspanya'ya dışarıdan gelen pek çok yazarı ve sanatçıyı kuyusuna çeken Arena'ya Orhan Peker de dalmıştır. Torero'nun korkusuzluğu ve korkusu kadar, kurbanın büyümlü edâsı da deftere yansır. Boğa güreşinin yarattığı renk olanaklarını, güneş-gölge zıtlığını, derin lekeler hâlinde kâğıt üzerinde sınar Orhan Peker. Arena dizisini katederken, onun bir yandan da Picasso'nun, Miró'nun, Tapiès'in özgün optikleriyle boy ölçüştüğü farkedilir.

İspanyol Defteri'nin anatemasıdır Arena, ama başka İspanyol temaları da kurcalamıştır ressamı: *Don Quijote*'ye girişme isteği ile yarıp tutuşur, *Carmen*'in etrafında yarımadanın gizemli kadınlarına kapılır, bahçelerden geçerken durur, duruverir.

Başka yan-açılımlar, başka sayfalar, Orhan Peker'in İspanyol Resim Geleneği'yle içeriden tanışma isteğinin bir an için bile geri

plâna düşmediğinin kanıtıdır: Kadınların içinden Goya'ya, *Meninas*'ın içinden Velázquez'e, kendi yüzünün girdabından El Greco'ya el uzatır.

En önemlisi, yaşayan, yaşamış bir insanı getirir İspanyol Defteri: Günlük tutarcasına, gündelik hayatın kıvılcımlarını düşer sayfalarına Orhan Peker: Kelimelerle tanışıklık kurmaya çalışır, şiirleri temize çeker, mektupla kayıt arası yol alır, masaldan anıya, gözlemden projeye uzanır.

İspanyol Defteri, büyük bir belge.

Bilge Alkor'un Fırtına-Sergisi'nden İzlenimler

Şair, Auden, bir tek besteciyi ana yaratıcı katında görür: “Bütün ötekiler çevirir” demiştir bir şiirinde – bütün ötekiler: Şair, ressam, anlatıcılar.

Müziğe şairin tanıdığı ayrıcalık belki abartılı gelebilir; belki, Auden'dan bir adım öteye geçip, bestecinin de çevirmen olduğunu kanıtlayacak savlar, görüşler ortaya atılabilir. Ne olursa olsun, sanatın bir yandan da çeviri işlevi, süreci olarak görülmesi, kolay yabana atılmayacak bir bakış açısına dayanır.

Post-Romantiklerle başlayan, modern dönemi bir uçtan (varsa) ötekine kateden, Post-Modernlerle iyiden iyiye ağırlık kazandığı gözlemlenen bir yaklaşım: Yaratının yaratıyı, yaratma edimini, ötekinin yaratı alanını konu edinme eğilimidir.

İster bir çeviri sürecinden, esinlenmeden, kıvılcım toplamadan sözedelim, ister ‘söyleşi kurmak’tan, burada herhangi bir indirgeyici yargıya başvurulmadığı sanırım açıktır. Bir ya da birkaç yapıtı hareket noktası olarak seçmek, Arkimedes’in sözünden ötesini düşündürmemelidir: Bana bir dayanak noktası verin, dünyayı yerinden oynatayım denmese bile, bana bir partöner verin onunla sınırlarımı zorlayayım türünden bir cümle kurulabilir bu durumda: Öteki, artık, benim kendime doğru gidişimin bahanesidir.

Bilge Alkor’un, yakında (Maçka Sanat Galerisinde) açacağı fotoğraf sergisiyle ayrı bir boyut kazanacağını sandığım (AKM’deki) yeni sergisi “Bir Yaz Gecesi Düşü/Fırtına” başlığını taşıyor: Shakespeare’in iki yapıtı etrafında doğmuş, açılmış, genişlemiş bütünlüklü bir sergi.

Herşeyden önce “proje”ye değinmek gerekiyor: Bir dönem içinde yapılmış resimlerin doğal tutarlılığını yansıtan, önce başlanıp sonra vaftiz edilmiş işler değil bunlar. Deyim tuhaf gelebilir: Taammüden yapılmış, inşa edilmiş bir sergiyle karşılaşıyoruz.

Shakespeare’in yapıtlarını mı resimliyor Bilge Alkor, böyle bir amaçla mı yola çıkmış? Hayır, belli ki, Shakespeare’i okumaya girişmiş ressam; klâsik okuma dizgelerinden koparak, Rimbaud’nun

hafif (ya da ağır) biçimde dalga geçerek üzerinde durduğu “soldan sağa ve yukarıdan aşağı” okuma düzenini kırıp geçmiş: Derinlemesine, çaprazlama, altüst edici bir okuma bu.

Belki bundan, Alkor’un girişimini bir çeviri denemesi saymak da, bir tür “yorum-lama” olarak nitelendirmek de güçleşiyor. Ressam, Cevat Çapan’la yaptığı bir söyleşide, çalışma sürecine de ışık tutan ipuçları veriyor, Arredamento Dekorasyon dergisinin bir sayısında: Jan Kott’un yorumu yokuşa sürme kertesine varan özgün yaklaşımlarından (bir okur olarak ben de tedirginim o konuda biraz, Cevat Çapan gibi) ve Peter Greenaway’in *Prospero’s Books* uyarlamasından (bu konuda da Bilge Alkor ile düşüncelerimiz denk düşmüyor) yola çıkarak, kendi kurduğu söyleşi’nin farklı boyutlar taşıdığını gösteriyor.

Dışarıdan, buradan bakıp yorumlamak da değil Bilge Alkor’un-ki; kendi ben’inin merkezinden görmek ve göstermek de; Sergi, başlangıçtan başlangıca gezildiğinde, ressamın Shakespeare’in içinde kalmayı, durmayı yeğlediğini; bugüne dek yapılagelmiş bütün yorumlardan neredeyse yıkanarak, soyunarak Söz’ün ve İmge’nin arı, arı hâline sokulmaya, orada bir daha “ete kemiğe bürünme”ye cüret ettiğini düşündürüyor.

Klâsiklerin en zor yanı, onların en kolay dokunulan, oysa bir türlü erişilemeyen vargılarıdır: “To be or not to be”ye tutunmanın kolaylığı onu tutmaya yöneldiğimiz an başkalaşır: Tamitamina nedir, nasıldır, soruların arasında kavrulup kalır insan.

Bilge Alkor’un sergisi, işte, bu yakıcı haccın kayıtlarını getiriyor. Ressama da katkısı olmuştur şüphesiz, ama sergi salonundaki girdaba kapılmadan edemeyen izleyici için Can Alkor’un dudak uçuklatıcı yetkinlikteki Shakespeare çevirileri de bir kılavuz olma niteliği taşıyor. Bilge Alkor hangi ateş parçasını avucunun içine almayı göze almış, onu orada tutmaya, soğutmadan tutmaya çalışmış, daha açık seçik görebiliyoruz. Masum görüldüğünde bile, bir metnin, birkaç dizenin nasıl olup cinnet yakasına bizi sürükleyebileceğini de.

Gene de, sözlerle gereğinden fazla oyalanmamak gerekiyor: Onları, gerekiyorsa, bir başlarına, ayrı bir uzamda ele almak daha doğru olur. Burada, sergi salonunda, tabloların yanbaşında, genellikle dı-

şındalar. Bazan da içeri alıyor onları ressam, bir alınlık, bir şemsiye, bir çatı gibi. Gene de varlıklarının sınırını çiziyor: Onlar zaten vardı, şimdi bunlar var, diyor, bakan kişiyi tuvallerinin içine çekerek.

Şimdi renk, renkten doğan biçim, biçimin bir sakladığı bir ele verdiği ses, sesler karşımızda. Bilge Alkor'u, karınca kararınca, 1970'lerden bu yana izlemeye çalışıyorum. Kütle ile boşluk arasında durmadan sorguladığı bir ikilem görüyorum onda, baştan beri: Maddenin, maddeleşip görünenin karşısında hemen hep ele avuca sığmayan'ın kurabileceği dengeyi araştırıyor, izlenimine kapılıyorum: Su ve taş, gövde ve gölge, gerçek ve düş kutuplarına gidip gelen bir göz. Hangisi hangisinin kaynağı, tam belli değil. Hangisi öbürünün aslı, o da. Ressamın askıda kalmayı, bırakmayı sevdiğine inanıyorum.

Shakespeare'in adasına, uzun uzak bir denizden ağır ağır yüzerek yaklaşırken, su ile toprak, su ile taş, ateş ile hava arası iyice kendi uçlarında bilenmiş Bilge Alkor. Sergi, mutlak ayarının izlerini taşıyor. Bu derin, güzel uyku kimin? Bu sert, yıpratıcı uykusuzluk kimin? Düşler yazarın, gündüşleri ressamın mı?

Caliban'ın, sırttan, yürürken, otururken, durup belli belirsiz inlerken (duyuyorum) portrelerine bakınca ressamın sonunda onunla gerçekten karşılaştığını anlıyorum. Bizim bilmediğimiz ressama ulaşmış. Yanıbaşında bir başka ressam, Fatma Tülin, "karanlıklar prensi"nin resminde siyahın hiç kullanılmamasının yarattığı ürper-tiye dikkat çekiyor. Az ileride bir başka şair, Ahmet Oktay, kaatil kırmızıyla maktul grinin ortasından söz alıyor. İleride, daha da ileride, erkekler ve kadınlar yürüyor, "Michelangelo'dan söz ederek." Ben, Titania'nın önünden ayrılamıyorum: O üçüzlüyü yerinden alıp dünyanın büyük müzelerinden birine kaldırıyorum.

Şimdi artık gecedir. Sergi salonunun ışıkları sönmüş, görevliler kapılarını kilitleyip aşağıya inmiş, gün yorgunu ressam evine, odasına çekilmiştir. Karanlık ve sessiz salonda, dışarıda uğultu ve ışıkla sürüp akan kentin ötesinde tabloların içinde kıpırtılar başlamıştır. Prospero'nun yenik, Caliban'ın mahzun, Titania'nın neşeyle keder arası bölünmüş sesi, sesleri içinden Gece, Uyku, Düş kendi hakiki uzamlarını bulmuşlardır.

Bilge Alkor'un fırtına-sergisi, çölün merkezinde serap.

Turhan Selçuk'un Şipşak Portresi

Turhan Selçuk'un 1950'den bu yana çizdiği karikatürler, onun mehteradım ilerleyen bir ülkenin seyir defterini tutan bir sanatçı olduğunu gösteriyor. Kendi içinde büyük değişiklikler geçirdiği, bir evrim çizgisi içinde hareket ettiği düşünülen Türkiye'nin, Türk insanının aynı sorunların yörüngesinde kilitlendiğini kanıtlayan bir ayna, Turhan'ınki. Belki bundan, neredeyse şaşırarak izliyoruz bu retrospektif sergiyi: 45 yıldır ortalama insanımız, ister siyaset adamı ya da aydın olsun, ister fakir ya da zengin, mek parmak ilerlememiş gibi. Bu açıdan bakıldığında, Turhan'ın "kayıtlar"ından zâlim bir optik sızıyor, denilebilir. İyi de, bir önceleme çabası içinde değil, olmamış ki bu sanatçımız: Gününe bakarken çok sonra olacakları kavramanın peşine düşmemiş, gününe bakarken gününe bakmış: Olduğu yerde duran, durayazan Turhan'ın dünyası değil, bizim dünyamız.

Bu gözlem neyse ki bir tek Türkiye'yle ilgili bir geçerlilik taşıyor. Turhan Selçuk Avrupa'ya, Bolivya'ya, Japonya'ya bakışını çevirdiğinde de gelişmeyen bir çağ portresi çiziyor. Avunmamızı gerektiren bir durumla mı karşılaşıyoruz, öyleyse? Tam tersine umutsuzluğumuzu perçinleyen bir perspektif oluşuyor bu çizgilerin dünyasında: Karamsar, haklı olarak karamsar bir açığa oturtuyor bizi Turhan – çünkü sanatının en belirgin yanı eleştirellliği.

Bunu gerçekleştirirken, o koyu muhalefet tadını elinden bırakmazken, ana besinini zıtlıkların, çelişkilerin oluşturduğu hemen göze çarpıyor. Turhan, birarada aynı anda ve yerde nasıl bulunabildiğine şaşılan "durum"ları çiziyor baştan beri. Somut gerçek ile hurafelerin soyut deposundan çekip çıkarılmış bir öge nasıl buluşuyor zihinde, hayatta, inanç dünyasında? Bu soruyu hem doğuruyor çizgisi, hem de üzerinde kalmamızı, düşünmemizi bekliyor. Gülüyor, gülümsemiyor muyuz o yapıtlardan biri karşımıza geldiğinde? Gülmekle, gülümsemekle kalamıyor, yetinemiyoruz: Gülmemiz yarım kalıyor, gülümsememiz donuyor, karikatürün ilk efekti çarpıp geçtiğinde. Albenili bir koku gibi Turhan'ın çizgisi: Bir duyumuzu uyarır uyarır ötekilere yöneliyor, kokunun sahibini merak ettiriyor.

Çelişkileri dar bir alanda çerçevelemiyor serüveni: Hem evren-deyiz, hem bir odada; hem doğayla, hem kentle yüzleşiyoruz; hem kadınla, hem erkekle; en ilkel koşuldan, nesneden, durumdan en gelişkin, yeni, eldeğmemişe uzanıyoruz. Turhan'ın kalemi, fırçası sonsuz bir katalogun içinden hız alıyor her seferinde: Karikatürünü dünyanın dörtbir yanında geçerli kılan bir esperanto edâsı taşıyor.

"Söz Çizginin," biraz da bu demek değil mi? Söz-diline şüphe-siz çevrilebilecek, ama çizgi-dilinin ekonomisi içinde kotarılmış, gi-derek biçimiyle içeriği tokuşturulmuş, içiçe geçirilmiş, birbirinden bağımsız kılınamayacak öğelerin kaynaştırıldığı bir üslûp yumağı, bir mesajlar silsilesi. Oysa 'yumak' sözcüğüne sığmayan bir yalınlık adâbı da var işin içinde: Çizginin bu kadarıyla söylenmesi gereken onca söz.

Gerçekten de, her iyi karikatür sonuç olarak söze çevrilebilir. Ka-rikatürün "iyi"liği, ustalığı, gücüyle düz orantılı bir boyut kazanır sözlü metin, ama biri ne kadar sessiz, damıtık, yalın ise öteki o kadar çok dile gelebilir: Turhan'ın karikatürü gücünü konsantre oluş do-zundan alır.

Karikatüre sığamayışını, yüzyılın vurucu ifade silâhları arasında özel bir yer tutan çizgi romanın burçlarından yapıtına derin bir açıl-m kazandırışını, içinde kabaran sözün yeni ve geniş bir yatak ara-masına bağlayabiliriz sanıyorum. Abdülcanbaz dizisiyle hem muha-lif bir tipoloji denemesinin, hem de anlatı tekniklerinin (özellikle de sinematografinin) sunduğu olanaklar aracılığıyla Turhan'ın çevre-nini genişletmesinin olabirliği karşımıza çıktı. Böylece, şimdiki za-man tarihle yüzleşebildi.

Turhan Selçuk'un sanatını; doğumunu önceleyen, ölümünü son-ralayan bir perspektife oturtan, ondaki vurucu gücü yarına taşıyan bu alışı, diye düşünüyorum.

Selçuk Demirel: “Çizme”den Yukarı

Bugün Selçuk Demirel üzerinde duruluyorsa, şüphesiz yaratıcı bir çizir, ülke sınırlarından çoktan taşmış ve uluslararası düzlemde konumunu sağlamlaştırmış bir usta olduğu için – gelgelelim, beni burada bugün ilgilendiren “netice”den çok “sebebe”: Selçuk’un dünyası, diye sıkıştırılmış bir tamlama. O dünyayı en iyi, en yakından tanıyan olma durumunda, savında da değilim öte yandan: Selçuk’un kaleminden fırçasından çıkanları hem Zaman içinde izleme olanağım oldu; hem de, kendi eliyle süzüp seçtiklerini birarada gördüm, onları yanyana ve içiçe okurken içimde bir rehber kıpırdadı:

Selçuk’un ülkesini, düşülkesini, dünyasını ve evrenini ben böyle gezdim, bakalım başkaları nasıl gezecekler, duygu ve düşüncesiyle aldım kâğıdı kalemi elime, keşke çizme yeteneğim olsaydı, zihnimde çizgilerden oluşan, belki de türünün ilk örneği olabilecek bir çizgi-önsöz biçimlenmeye koyulmuştu...

“Çizer” sözcüğü iyi bulunmuş, oturmuş oturtulmuş: Tıpkı “yazar”ın yaptığını yapan, gene de onunla aynı aracı kullanmayan bir ifade sanatçısı. Düşünüyorum da, “çizer” kavramı olmasaydı elimin altında, Selçuk’un işini işlevini tanımlamakta güçlük çekeceğimi görüyorum: Bir karikatürist değil o; bir desen eri, bir illüstratör de – tamıtamına. Hepsinden biraz var Selçuk’ta, hiçbirisi oysa içermiyor onu. Çizer, deyince rahatlıyorum. Çizmek fiili beni rahatlatan: Selçuk’un eylemini karşılıyor, o eyleme geniş bir alan açıyor: Karikatürü, deseni, illüstrasyonu içeri çağırıyor; resmi, çizgi-romanı, hattâ tasarımı da o alanın olası gizilgüçleri arasına sokuyor. Selçuk’ta böyle fütursuz, cüretkâr bir yan var zaten: ‘İstersem, dilersem, o uca da bu uca da gider, gidebilirim’ edâsı. Demek ki hem çizer, hem fazlası: Bir çizgi adamı.

Dünya, öyleyse, Selçuk’un önünde çizilmek için duruyor (dönüyor) – çizilsin diye. Öyle de yapıyor. Selçuk’la konuşurken o izlenime kapılıyorum: Kalemi eline alıp söyleyemediğini çizecek sanki. O kadar ki, bir de, yazmayı bile bilmiyor diye aklımdan geçirdiğim oluyor: Elinin, parmaklarının doğal ayarı çizmek üzere yapılmış.

İşe, tabii, elden önce göz'e bakarak başlamak gerekiyor. Selçuk'un sanatında çizmek filini önceleyen bu: Görmek.

Herkes bakıyor, görüyor, denilebilir. Ne ki, herkes çizmek için, çizmek üzere bakıp görmek durumunda değil. Selçuk Demirel'in yapıtında göz'ün, gözbebeği'nin ürpertici bir kimliği, bir varoluş biçimi olduğunu anımsatmak istiyorum – aynı el, eller gibi. (Bütün organlar konusunda tetikte Selçuk, bunu da mimleyip geçiyorum). Selçuk, çalışma koşulları gereği, Gün'e, Gün'üne bakmak, delerce-sine bakmak, böylece onu görmeye koyulmak zorunda. Bir de 'gizli hırs'ı var galiba: Günebakış merceği yaptıklarının uçucu olmasına yolaçmasın, istiyor. Zor, zorlu bir duruş biçimi. Trapez'in üzerinde dengede kalmak için doğru nokta'yı seçmek gerekir.

Yıllardır *Le Nouvel Observateur*'ün kapağında ya da içinde, *Le Monde Diplomatique*'te ya da *Yeni Yüzyıl*'da çıkan 'gün çizgileri'ne bakarken, Selçuk Demirel'in ayarını koruduğunu gördüm: Hem bugüne, bu olaya "cuk oturmuş" bir çizgi; hem yarını, başka bir olayı göğüsleyebilecek bir yaklaşım. Elimizdeki kitap bunun göstergesi.

Şüphesiz, olayları ısmarlama şansı olmaz çizerin; çoğu zaman seçme olanağı bile yoktur: Kimse, ondan, Saatlı Maarif Takvimi'nin her yıl iyi-kötü tekrarlanan verilerine eğilmesini dilemez. Tam tersine, biraz heyecan, biraz da korku verici bir tempo, bir nabız içinde işler hayatı: Telefon çalar, haber ajansından henüz geçmiş bir 'konu'yu çizmek için ya bir gecesini (biriki saati) ya da biriki günü vardır. Nedir ondan beklenen? Beklenmedik bir perspektif getirmesi. Her seferinde kuyuya dalar Selçuk, suyun dibine iner, orada nefesi yetesiye kalarak bulması gerekeni bulacak, gün'ün yanıtını verecektir: Gün, neredeyse her gün sorar çünkü. Yoklar, yorar, yokuşa sürer: Dünya dedim ya, Dünya'nın tatili yoktur.

Seçerek, ayıklayarak topladığı ürünlere, onların arkasında yatan yaratma sürecine bakıyorum da, Selçuk Demirel'in de Alaaddin'e benzediğini düşünüyorum: Lâmbasına sormuş, bir tek kendisine görünen dev ile söyleşmiş, lâmbasının ışığı altında, masasına eğilip çizmiş: Boşluktan (henüz olmayanı) çekip çıkarmış.

Bu, doğrudan fizik bir olgu olabilir, doğrudan ya da dolaylı metafizik bir olgu da: Çizginin kuşatacağı, saldırıya geçeceği, fethedeceği

ya da bozguna uğrayıp geri çekileceği konu yalın hâlinden çoğul, karmaşık, tamlamalı hâline gelip kendisini sunar, dayatır.

Ürün; afiş, dergi kapağı, kitap kapağı olacaksa ekonomi farklıdır: Bir seferde en arı, en tok çözüme ulaşmak gerekir. Aynı konudan bir dizi çıkarması sözkonusuysa, hazırlık koyu mesai ister. Etrafında dolaşır Selçuk; örtünün altına, perdenin arkasına göz atar; iç organlarını yoklar, MR'ını çeker; tam kâğıda kaleme davranacakken çıkar, bir dolaşır, lâmbanın altına, ışığın peşine döner.

Zaman'la kıyasıya boğuştuğunu görmemek elde değil. O zâlim ölçü karşısında pes etmemek için bileşkenlerini sigaya çekmiştir: İşlerinden gece, gün (eş ve düz), akrep, yelkovan eksik olmamış.

Mekân'la da bir o kadar başının derde girdiği açık. Borges'le Esc-her arasında kıvrandıran labirentlerin ortasında tırsarak dolaşmış, dolaştırmış. Korkuların yabancıları değil. Gergin yalnızlıklar, programın başköşesinde. Breton'un deyiimiyle "aydın kişinin tek lüksü"nü kullanarak yalnızlık değirmenlerine ok atıyor.

Psikanaliz ile ilgili diziye düşünüyorum da, Selçuk'un kurduğu divan denklemleri ruhumu hafifletiyor. Binbir surat olarak hekim divanları – onlardan biri kolektif ruh kemirgenliğinin anahtarı gibi bir gece düşüme giriyor: Ranza-divanda yatıyoruz, hepimiz, bütün tanıdıklar, Selçuk'u görüyorum onca yüzün ortasında bir ara, elinde kalem, içinde bulunduğumuz sahneyi çiziyor, tamamlamak üzere.

Konuları gibi, izleri izlekleri de belirgin Selçuk'un: Onları tekrar kuyusuna düşmeden çeşitliyor: Bir 'ana dişilik organı' olarak dudak sözgelimi. Dans eden eller. İlişkiler kurup geliştiren, gökyüzüne davranan ağaçları. Amerikan bayrağı üzerine kurduğu çeşitlemeler. Ve yumurtası Selçuk Demirel'in: Yoksa bir Kolomb yumurtası mı bu?

Çizerin binbir takipçisi, okuru olur; çizerin yazarı onlardan biri olsa bile, yazmaya başladığı an ayrıcalığını koyar, istese istemese kendi saplantılarının ardına düşer. Benim, Selçuk'un dünyasında gözde-lerim bellidir: Bir, başkalaşım uyguladığı desenleri: Tabancaya dönüşen kafa örneğin. Bir de, onda zaten geniş pay tutan kitabi perspektif.

Selçuk, belli ki çizerden çok yazar olmak istemiş! Ona ayak uydurmayanın, kulak asmayanın eli olduğunu sanıyorum. Öte yandan,

bu kitabı da, tıpkı öncekiler gibi, çözüm bulduğunun kanıtı: Çizgi-lerinden fırlayan alfabe, özel bir yazma tekniği geliştirdiğini gösteriyor.

Bu “konu”yu resimleyen işlere bir de o gözle bakılabilir, gibi geliyor bana. Orada, kitabın hem ontolojisi, hem de fenomenolojisi biçimleniyor kareden kareye. Bir nesne kimliğiyle kitabı soymaya girişiyor Selçuk: Kafa-kitap, tabut-kitap, hap-kitap, hattâ bir kahve fincanına eşlik eden şeker kübü-kitap, otuziki kısım tekmili birden sorunu koyuyor önümüze. Kaldı ki, kitap yalnızca bir nesne değil bu evrende: Bütün yazı/n türlerini didikliyor Selçuk; okuma durumlarını katediyor; okur-ağacından karalama-insan’larına başkalaşım sürecini bu alanda da kurcalamadan edemiyor; kitaplığın, kütüphanenin uzay geometrisine yeni teoriler, teoremlerle sokuluyor.

An geliyor, anlıyorum: Ben kendimi bu önsözü yazıyorum sanıyorum, oysa onun kaleminin ucundan başlıyorum gerçekte, noktayı koy artık diyor, noktayı koyuyorum: .

Semih Balcıoğlu'nun Palyaçoları

Günümüzün önde gelen ruhbilimcilerinden biri, Kültür tarihi üzerine biribirinden önemli araştırmaların yazarı Starobinski, *Sanatçının Bir Soyтары Olarak Portresi* başlıklı kitabında, çağdaş sanatçılar ve edebiyat adamları için Sirk'in bir ana mekân oluşuna dikkat çeker.

Gerçekten de, Sirk, modern yaratıcının gözünde Dünya'nın topu topu bir hâli sayılagelmıştır. Rimbaud'dan Blok'a ve Rilke'ye şairlerde; Rouault'dan Léger'ye ve Picasso'ya ressamalarda; Schönberg'in bestelerinde, Beckett'in oyunlarında, Chaplin'in filmlerinde bir metafizik dublör olarak palyaço başrolü sık sık üstlenmiştir.

Palyaço'nun kimlik, kişilik, imge, simge kategorilerinde ayrı ayrı güçlü yer tutuşunun gerekçesine yaklaşmanın sağlam bir yolu, onu soyağacındaki akraba figürlere bağlamaktan, böylece tarihsel çözümlemesine başvurmaktan geçiyor. Bizim kültürümüzdeki deli, delişmen delibozuktan curcunabaz, hokkabaz, soyтары; Batı dünyasındaki fol, arlekino, joker'e uzanan bir silsilede, zincirin her halkasının ayrı bir önemi ve anlamı vardır: Shakespeare'den Osmanlı şenliklerine uzanan geniş yelpaze bize bunu gösteriyor.

Gene de, palyaçonun, binbir nüansı bünyesinde barındıran toplam bir duruşu olduğunu kesinlemek güç değil: Herkesin bildiği, tanıdığı bir duygu paradoksu bu: Coşkunun içinde bekleyen gam, gülmenin yanbaşındaki kanlı gözsuyu.

Semih Balcıoğlu'nun palyaçoları, işte bu güçlü geleneğin temsilcileri olarak karşımıza çıkıyor. Günümüzde yaşadıkları çevrelerinden belli. Birkaç bin yıldır burada oldukları bakışlarından. O bakışlara, tanıyan bilir, Balcıoğlu'nun gözünden âşinaydık: Gülmeye ve yanmaya hazır bir ışık merkezi. Tıpkı Picasso'da, Klee'de olduğu gibi yanardöner bir dünyaya tutup götürüyor bizi usta: Orada yumuşak bir sille, her desen.

Semih Balcıoğlu'nun "kırmızı top"u, unutulmuş bir asal organ gibi, gelip durmadan bizi içinde yaşadığımız sirkte dürtükleyecek.

İMGELERİ KİM DİNLER?

(1998-2003)

“L’Oeil écoute”

Claudel

Fatih Albümü *Mehmed Siyah Kalem İçin Bir Cin Fısıltısı*

Mehmed Siyah Kalem'den günümüze kalan 'parça'lar, belli ki, bir vakitler, parçası oldukları 'bütün'ün, bütünlüğün farklı, şimdilik (belki de hepten) yitirdiğimiz bir anlamsal akının, akışın, eklemleme ya da ekleniş mantığının, kuralları elimizden sıvışan, kayan, tutmaya kalkıştığımız an uzaklaşan bir sürekliliğin, sürgitin, sıralanışın ögeleriymiş.

Rulolara yapılmış, öngörölmüş (tasarlanmış), işlevsel bir yan-yana getirilişe göre düzenlenmiş bu resimler, görüntüler, görüntü dörtgenleri, çağımızın çizgi-romanlarından kalıbına alışık olduğumuz bir zincir oluşturunyorlarmış. İmdi, bu anlatı özellikleri, ne Doğu'da (başta *Binbir Gece Masalları*'nın içiçe geçen halkalı öykülerinde olduğu gibi), ne Batı'da (ünlü Bayeux halısında, vitraylarda, Rönesans kapılarında) yadırganan özelliklerdir — dibi, kökü, kökeni belirgin bir yol yordamdır bu.

Sonra, ne olmuşsa olmuş: Bir el, bir akıllı ya da bir aklıevvel öyle karar verdiği için, ruloları kesmiş yapıştırmış. *Fatih Albümü*, bu biçimiyle, temel bir bozuşturmanın ürünü. Ola ki, iyi niyetli bir yaklaşıma dayanıyordu o karar ve kararı izleyen uygulama: Korumakta güçlük çektikleri, kimbilir bir bölümünü koruyamadıkları ruloları yok olmaktan kurtarmak amacıyla kesip biçtikleri, parçalara ayırdıktan sonra kurtulabilenleri, kalıcı çözüm yolu olarak bir albümün sayfalarına yapıştırmış oldukları bilmem aşırı iyi niyetli bir açıklama mıdır?

Sonucu, küçük dörtgenlere ayırıp bir defterin sayfalarına yapıştıracağımız "Guernica"dan –sözgelimi– hareketle oynayabiliriz. Gelgelelim, bir kolaj ustasının, iyi-kötü benzeri bir yöntemle oluşturduğu yapıtında *de-kolaj* çalışması yapmakla bir tutulamaz Siyah Kalem'in ruloları üzerinde gerçekleştirilmiş işlemler.

Geriye, kaybolmuş parçaları da gözönünde tutarak, bütünü zihin kutumuzda yeniden tasarlamak, düşlemek, imgelemek kalıyor.

Orada, herkesin elini kolunu anlaşılan birikimi, optiği, tutsağı olduğu estetik parametreler bağlıyor. Sanat Tarihi de, Estetik de, belli

bir uygarlığın ölçülerinin, bakış açısının ötesine geçmekte zorlanmıştır. Bağlamından kopmuş, kendisiyle ilgili ışık düşürücü kaynaklardan yoksun kaldığımız, öncesini sonrasını, komşularını hısimlarını kestiremediğimiz Yapıt, bizi yaralamadığı an bocalatır. Onu ölçüp biçemez, tartamaz, yerleştirebileceğimiz yeri, kısacası *yerini* bulamaz, onu toptan safdışı bırakmasak bile, kenarlara doğru iteriz.

Mehmed Siyah Kalem, yarım yüzyıla yakın bir süredir, Ettinghausen ve Mazhar İpşiroğlu'nun girişimleri ile devreye girmiş, Sanat Tarihi dünyasında kısa devre yaratmış bir usta. Kuralı, geleneği, zincirin doğal bir halkasını değil ilineği, sapmayı temsil ediyor hâlâ.

El yordamıyla Asya göçebeliğine, Budist ya da Animist ritüellerine, Bozkır yaşantısına, şaman cinlerine ve ecinnilerine, İpek Yolu kervanlarının gündelik yaşantısını süsleyen gösteri sanatlarına, Japon estamplarına ve Çin-Moğol taş işçiliğinin üslup alanına yönelebiliriz şüphesiz; Bosch'un dünyasıyla, Dürer'in tekniğiyle, dolaylı dolaysız herhangi bir bağ kurmaksızın, kıyaslamalar yapmaya da girişebiliriz: Bütün bunlar, anlama ve konumlama susuzluğumuzun olsa olsa anlaşılır çabaları sayılabilir.

Sanat Tarihi, Sanat Dünyası, adını nasıl koyarsak koyalım: Tanımı gereği sınıflandırmak, yerleştirmek, yerliyerine oturtarak değerlendirmek durumunda olan bir ortam için, yerlemlerinin belirsizliği nedeniyle tekinsizleşen bir toplam *Fatih Albümü*. Kimdir Üstâd Siyah Kalem? Nerede nasıl yetişmiş, yaşamış, yaptıklarını *tam neden* yapmış, yapma gereksinmesi duymuştur? Hangi resmetme geleneğinin hangi aşamasını simgelemektedir? Bu sorular, işte, yaralamıştır: Elde avuçta, karşılıklardan çok karşılık arayışları, yanıtlardan çok yanıt taslakları vardır *henüz*.

Leonardo da Vinci'nin at 'alıştırma'larını gözümün önüne getiriyorum. Dürer'in fok, yengeç, gergedan üzerine yaptığı 'deneme'leri onlara ekliyorum. Belgelerden, mektuplardan, komşulardan yoksun olsaydık iki ressamı da konumlamakta güçlük çekecektik, bunu düşünüyorum. Bosch'la ilgili pek çok belirsizlik, Jurgis Baltrusaitis'in çalışmaları sayesinde giderilmemiş midir? Çağın bağlamı enikonu netleştirilmeseydi, Bosch'u bir hüdainabit olarak görmeyecek miydik?

Öte yandan, Leonardo'nun at 'alıştırma'larıyla Ousmane Sow'un at heykelleri arasında dolaştıracak olsak, Siyah Kalem'deki modernlik boyutunun herbirimizi fazlasıyla ürperteceği de gerçek.

Sahi, nereye nasıl yerleştireceğiz Siyah Kalem'i? Borges'e yaraşır biçimde, Zaman'ı hiçe saymış bir ustanın öyküsünü kurmalıyız belki de. Hem Zaman'a, hem Coğrafya'ya kafa tutmuş bir ressam, kimbilir bir ressam topluluğu. Bir ucundan ötekine, hareketsizliğin ve sessizliğin egemen olduğu minyatürün iki boyutlu dünyasının dışına taşmış bir tasarım anlayışı. Benim aklıma, Uzak Doğu'dan Uzak Batı'ya büyük ve derin bir yolculuğu tamamlamış, Kuzey'e çıkan Güney'e inen bir merdivenin basamaklarında dolaşmış, hünerini sonra rulo-lara düşmüş çizgidişi biri geliyor. Yüzünü, kurduğu onca yüzün arasında, ortalamasında arıyorum. Hareketsizlikten ve sessizlikten sö-zettim ya, Siyah Kalem'den kalan resimlerde, bir filmin provalarına ilişkin önçalışmaları okuyorum: Hareketler Kurosawa'nın atlarını, ezgi Monteverdi'nin büyümlü madrigallerini, kıpırdayan dudaklardan taşan sözler Attar'ın delişişek mısralarını çağırıyor zihnimdeki per-deye.

Cinler, bir köşede, kıkırdayarak gülüyorlar.

Rönesans'ın Cahil Adamı: Leonardo da Vinci

I

Louvre'un düzenlediği Leonardo da Vinci sergisi, "Desenler ve Elyazmaları," gezip gören onbinlerin gözünde ne ifade ediyordur bilmiyorum, açıkçası tasalandırmıyor bu beni — sergi sonrası dönüp baktığımda, benim açımdan, yılların içinde çeşitli boyutlarda çoğaltımlarından, rastladığım çok sayıda yayından köşesine bucağına dek tanışık olduğum 'iş'lerle birebir karşılaşmak yaşanan heyecanın ana kaynağı. Benjamin'in "Teknik Çoğaltım Çağında Sanat Yapıtı" denemesinde merkeze aldığı "yapıtın hâlesi" sorunu, XX. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş benim gibi sanat tutkunları açısından iyiden iyiye ağırlık kazanmıştı: Çıplak gözle görebilme olanağına kavuşmadan, binlerce yapıt röprodüksiyonlarından *tanıdık*; nasıl tanımaksa bu. Öte yandan, olanaklarımızı küçümseyemezdik: Çoğaltım tekniği devreye her boyutuyla girmemiş olsaydı ufkumuz böylesine genişlemeyecek, yeryüzü sanatlarının geçmişiyile alabildiğine kısıtlı bir ilişki kurmamız sözkonusu olacaktı — Leonardo sergisi bu açıdan tipik bir örnek: Bir önceki Leonardo sergisini benim durumumda özel sayılabilecek bir tarihte, 1952'de gerçekleştirmiş Louvre müzesi. Bu sergide yeralan 85 desen, 3 yağlıboya anayapıt, 12 elyazması defter ve 2 portre albümü yarım yüzyıldır ilk kez biraraya getirilip sergileniyor, pek çok parça bu süre içinde hiç çıkmamış izleyicinin önüne.

Çoğaltımın *zorunlu* tanışma aracı gereci olması handiyse kaçınılmazlaşıyor böylece. Pek çok ülkenin pek çok müzesine, koleksiyonuna dağılmış ürünlerin, bir noktada toplanıp sergilenmedikçe çıplak gözle görülmesi sınırsız olanaklar gerektiriyor. Bu durum, yalnızca Leonardo da Vinci gibi büyük klâsik ustalara özgü değil ayrıca: Yapıtların dağılması, retrospektif düzeyde sergiler gerçekleştirilmediği sürece, modernlerin yapıtsal bütünlüğünü kavramamızı da güçleştiriyor.

En sona, Türkiye gibi, dünyanın sanat merkezleri arasında yeralmanın çok uzağında kalmış, bırakalım dünya sanatını, kendi sanatı-

nı bile doğrudan izleme olanağını sanatsever kesimine sağlayamamış ülkelerin ezici koşulları kalıyor: Röprodüksiyon, sık sık yurtdışına çıkma olanağımız yoksa, bizim için yazık ki tek tılsımlı kaynak hâlâ.

Bütün bunlar, sanat yapıtının kendisiyle karşılaşılması güçleşmişse, tanışma yolunun zorunlu ve doğal olarak replikalardan geçeceğini söylemek, anımsatmak için bir yandan.

Bir yandan da, bu tanışma yolunun yetersiz, iğreti, indirgeyici olduğunu unutmamak gerek. Louvre'un loş salonlarında dolaşırken, şüphesiz 'usta'nın elinden çıkmış işleri birebir görmenin heyecanı sarıp sarmalıyordu herkes kadar beni de; gelgelelim, gördüklerimin bugüne dek tanıdığım *hafler*inden azımsanmayacak ölçüde *farklı görünmeleri* zihnimdeki ölçüleri bir kere daha sallıyor, sarsıyordu.

Pompidou'nun düzenlediği gerçeküstücülük sergisinin ardından, röprodüksiyonların Magritte'e kattığını, Dali'dense eksilttiğini yazmıştım. Ne olursa olsun, hiçbir sanatçının yapıtı için bu bağlamda birebir örtüşmeden kaldı ki sözedemeyiz. Leonardo sergisinde de, zihnimde oluşup oturmuş görüntülerle gözümle gördüklerim arasındaki kaymalar beni oyaladı. Nereden bakılsa beşyüzyıllık, yorgun ve kırılğan bir malzeme: Desenler, defterler. Kimilerinin (özellikle de küçük defterlerin) boyutları şaşırttı beni, kimilerinin 'derin'likleri: Desen kâğıtlarının bir bölümü farklı zamanlarda, farklı araçlarla (kurşun, mürekkep, vb.) gerçekleştirilmiş karalamalar içeriyordu, bunların bazan içiçe geçtiği, aynı kâğıdın iki yüzünün doldurulduğu göze çarpıyordu.

Daha önemlisi, bu yıl Metropolitan'ın açtığı sergiden de gelen parçalarla zenginleştirilmiş bu serginin *bütününün* yarattığı etkiydi ama: Louvre koleksiyonundaki yağlıboya tablolardan, daha önce İtalya'da gördüklerimden bildiğim *bitmiş* anayapıtların arkasında saklanan tüm bu 'minör' işler apayrı, *ulu* diyebileceğim 'majör' bir cephe yaratıyordu: *Deneyen*, araştıran, sorgulayan, *çalışan* Leonardo.

'Asıl'larla, özgün ürünlerle karşılaşmak, yoğun ilişki kurma olanağına sahip olmak, yalnızca 'aura' heyecanı ile sınırlı bir katkı doğurmuyor besbelli: Bir ülkenin sanatçısının, sanat tarihçisinin, eleştirmeninin, küratörünün, sanat izleyicisinin *ölçek* değiştirebilmesi için bu çarpışmaları yaşaması gerek.

II

Sergi, bir defa daha, Leonardo'yu en kestirme yoldan tanımlamanın çalışmak fiilinden geçtiğini gösterdi bana. Sanatçı kataloglarında, Batı dilleri *study, étude, studio* türünden kavramlara sıkça yer verir — bizim desen, karalama sözcüklerini yeğliyor olmamıza bakarak, Yapıt'ın canalcı bir evresi hakkında yeterince kafa yormadığımızı söyleyebiliriz belki de.

İmdi, Leonardo gerçekten de hep çalışmış. Ne kadar deseninin, taslağının, alıştırmasının zaman içinde kaybolduğunu kimse kestiremez şüphesiz (mezarı bile din savaşları sırasında yokolmuştur), ama hem bize ulaşabilenler, hem de tansıksı bir bütünlük kuran *Defterler*'i, kendi deyişiyle 'cahilliğine karşı' savaşımının, sonsuz öğrenme tutkusunun, sınırtanımsız gözlemciliğinin işaretlerini yeterince kanıtlayan örneklerdir.

Louvre'daki salonlardan biri, ünlü başyapıtlarından "Bâkire Meryem, Çocuk ve Ermiş Anna"ya, ele geçirilmiş bütün hazırlık çalışmalarıyla karşıkarşıya, ayrılmıştı. Kumaş kıvrımları, gövdelerin duruş özellikleri, istif arayışları üzerine yaptığı önişlerin *herbiri* büyük yapıt özelliği taşıyorsa bugün, bunu Leonardo'daki zaman-aşırı boyuta bağlayabiliriz sanıyorum.

Hünerse hüner, elbette. Gelgelelim, Louvre'daki birkaç bağımsız salona toplanmış yakın çevresinden sanatçıların, çömezlerin işlerinde de üst düzeydedir uz. Leonardo'yu onlardan koparan bir tür *kendiliğindenliktir*. Bir çırpıda, küçücük kâğıt parçasına düştüğü yetkin sonucu çalışırken kazanan ele sinmiş, gözün kulu olmuş bu organın eriştiği, gizini saklı tuttuğu bir özellik.

Onca uzmanın, bilirkişinin bilgi birikimiyle aşık atacak kadar gözüdünmüş biri sayılmam açıkçası; bir yapıtı tanımanın bedelini iyi kötü kestirebilecek biri olarak görürüm kendimi — gene de, ne düşünüyorsam söylerim: Altı üstü özneliğiyle malûl bir bakış benimkisi:

Sanatçıyı kenara itmek aklımdan geçmez ya, Leonardo da Vinci, Rönesans çağının en önemli *yazarı* benim gözümde: Yazı ve çizimin benzersiz bir kaynaşma içinde yanyana, içiçe, gövde-derkenar

ilişkisinde aktığı defterlerini birer *kitap* olarak gördüğünü ilk elden tanıklar aktarıyor.

Yazın, bilim, teknik, görgü, araştırma, arayış: *Defterler*'in özünü bunlar oluşturuyor. Yaygın dolaşıma çıkmış versiyonun yanıltıcı bir yanı olduğunu hemen söylemeliyim: Orada, yalnızca Leonardo'nun yazdıkları karşımıza çıkıyor, herbir defterin ne denli yüksek bir tasarım gücüne dayandığı görünmüyor, gözüküyor. Oysa, yazı'yla çizi'nin ayrıştırılamayacağı, birbirilerinden ayrı tutulamayacağı *gövde*'ler bunlar — her durumda tıpkıbasımlarıyla ayna ilişkisinde tutulmalı *çözülmüş* sayfalar.

Leonardo'nun defterlerinin *kendilerini* görmek, işlevsel yönden ayrımlarını kavramak açısından önemli: Küçük, avuççine sığabilecek cep defterleri bazıları; onlar besbelli yürüyen adama ait, oradan oraya taşınmışlar. Üzerinde çalıştığı 'konu' kimi zaman hareket etmesini, ona doğru gitmesini gerektirmiş. Bazıları, buna karşılık, işlikte kullanılmış: Büyük boyutlu sayfalara, zaman zaman biri geniş öbürü dar iki koştur kesit üzerinde yazmış ve çizmiş usta. Bir defterin tek konuya (sözgelimi "suyun hareketleri"ne) ayrıldığına, bir başkasının çeşitlilik esasına dayandığına tanık olunuyor. Bir noktadan sonra, ölümüne yaklaştığı sırada yaptığı Fransa yolculuğunda, sağ eli felçli, onları herşeyin üstünde gördüğü gözlemleniyor: Ana miras bu.

Defterlerin önemli bir bölümü, Institut de France'ın koleksiyonunda korunmuş öteden beri. Hangi aklievvel, hangi yüzyılda o sersemliği akıl etmiş bilemiyorum, her defterin her sayfasında Institut'nün nal gibi mühürleri göze çarpıyor. Aklıma, daha kötü bir yazgıya kurban giden, Topkapı'daki Siyah Kalem 'albüm'leri geliyor. Geçen yıl, Topkapı Kütüphanesi yöneticilerinin yardımıyla başbaşa kaldığım o sayfalara iğreti biçimde, en ilkel anlayışla bir vakitler kesilip yapılandırılmış resim ve minyatürlere bakarken, Leonardo da Vinci'yle hemen hemen yaşıt o toplamdan hareketle ortak bir çatı arayışına yönelmeyi aklımdan geçirmiştım — şimdi daha da yakıcı boyutlar kazandı tasarım, kafamda: Hele işin içine Bellini, İstanbul'a bir köprü kurmak için yanıp tutuşmuş, "M. K" kodlu defterine notlar düşmüş Leonardo girerse.

III

Louvre sergisi, bugüne dek aklımdan bile geçmemiş bir düşüncenin zihnimde filizlenmesine yolaçtı, bilmem bundan önce bu görüşü öne süren olmuş mudur?

Leonardo da Vinci, Rönesans çağının bir de en önemli fotoğraf sanatçısı.

Bu önermenin ucuz, basmakalıp bir düşlem olarak algılanmasından çekiniyorum doğrusu. Daguerrotype öncesi, resim sanatında 'portre' geleneğinin birden fazla doruğu olmuştur: Fayum portrelerinden Giotto'ya, Dürer'den Vermeer'e, Rembrandt'a, oradan Degas'ya giden kuşak üzerinde.

Leonardo'yu ayırıyorsam, onun bir fotoğrafçı gibi çalıştığını düşündüğüm için. "Mona Lisa"daki gizemli gülüşün çekirdeğinde bir 'enstantane sorunu' yatıyor bana kalırsa: Bir an önce ya da bir an sonra değil de *o an* ne olmuşsa olmuş. Bachelard'ın *poetik an* diye vaftiz ettiği bir yoğunlaşma noktası.

Öteki portrelerinde de seçiyorum aynı büyümlü an mantığını: Hemen hemen kıpırdamak üzere, Leonardo'nun karşısındaki yüz. Michelangelo'ya bir kavşakta çöken "konuşacak" duygusunun benzeri çıkıyor önümdeki yüzlerin davranma eşiğine çatmış, gözün erişemeyeceği bir zaman diliminde o eşiği aşmış içyüzlerinde.

Leonardo'nun, her gözde konusunda yaptığı gibi, yüz çalışmalarında da çok çalıştığı biliniyor. Boyun kaslarından başlayarak çene, burun, göz, alın, başın farklı cephelerden görünüşü, saçlar, pek çok alıştırmaların merkezindedir.

Louvre sergisinde yabana atılamayacak sayıda örneğine yer verilen yaşlı, çirkin, fodul, sıradışı yüzlerden oluşan insan kataloğunun her vakit çekim alanında kaybolurmuş. Yakın dostları, şehir sokaklarında yürürken rastladığı, olağandışı özelliklere sahip yüzü olan yaşlı birini saatlarca izlediğini, bazan defterini çıkarıp 'surat notları' aldığını aktarıyorlar.

Bir biçimde bozulmuş, zamanla kalıbı çözülmüş yüzdeki ayrışıklık, tıpkı 'güzel' karşısında oyalandığı kadar oyalamış Leonardo'yu.

Yukarıdan aşağısı, öteden burası görülebilseydi, onu en çok dijital teknolojiye yetişememiş olmak üzecekti belki.

Kalıyor geriye: Kendi yüzü. Onu temsil edip etmediği konusunda kesinlikten yoksun olduğumuz “Kanrengi Otoportre”deki yaşlı bilge, yorgun hatlarıyla çelişen delici bakışlarıyla bir bakıma Leonardo’ya yaraşıyor. Gerçekten de öyle miydi yüzü?

Bize ulaşabilmiş, Zaman’ın amansız fareleri tarafından kemirilmemiş izleri asıl portreyi ortaya koyuyor bana kalırsa. Ortak kanıların üzerine üşüşmesi görmemizi, kendi gözlerimizle onu seçmemizi alabildiğine güçleştirse bile.

Hiçbir uğraşı ana uğraşı saymaması, başladığı serüveni bitirmemesi, gerçekleştirmekten çok tasarlamaya seveda duyması kendi çağından bu yana hayıflanmalara yolaçmış. Döneminin koşullarına, ölçütlerine göre ‘iyi’ bir eğitimden geçmemiş olması burun bükmelerle ele alınmış. Ne ki, bugün bakıldığında, nasıl Picasso’nun Asri Zamanlar’ın simgesi olarak değerlendirilmesi olağan karşılanıyorsa, Leonardo’nun Rönesans’ın “büyük bey(in)i” görülmesinde kimse yadırgatıcı bir yan bulmuyor.

Kendi payıma, en sınırsız meziyeti sayılan *meraklılığının* bir zaaf olarak nitelenmesinin anlayışla karşılanması gerektiği inancını taşıyorum: Cemaat, yetinme noktasını doğru kestiren üyelerini her vakit, her kültürde yeğlemekte haklı olmuştur: Çemberden taşan birey daire kavramını zedeler.

Leonardo’nun merakının sınırsız olma gerekçesini saptamamızı sağlayabilecek ipuçları yok elimizde. Pek çok kişinin Freud’un Leonardo çözümlemesine en hafifinden içerlediği bilinen gerçek. Herkesin yaşamında teşhis edemediği bir ana giz ‘meyvedeki çekirdek’ gibi çalışıyor, işliyorsa, ki neden olmasın, Leonardo’nun annesinden erken yaşta sökülüp alınmış olmasından doğan travmadan hareketle kendini kurcalamaya tutsak kılması, üzerinde durulmaya değer bir yorum sayılabilir de.

Neden, aynaya tutulması zorunlu bir yazıyı seçmişti? Saklı olan, kendini henüz elevermemiş haliyle karşısında seyreden herşeye dipsiz merakla yönelirken, gizi gizle, gizlenerek mi göğüslemek istemişti?

Asıl Leonardo portresi buradan başlatılmalı, belki de.

Marcel Duchamp, Sanarşist

İki “Dünya Savaşı,” irili ufaklı pek çok savaş, kanlı toplumsal altüst oluşlar, Devrimler ve Karşı-Devrimler, ideolojilerin utkusu ve çöküşü, zorlu ekonomik bunalımlar, soykırım girişimleri ve ayaklanmalar: XX. yüzyıl sonsuz bir gürültü içinde geçti. Yeni yüzyılın, yeni binyılın kapısında durup bir an için yakın geçmişe baktığımızda, büyük toz fırtınasının ortasından görebildiklerimiz, seçebildiklerimiz onu çözebilmemize de, sağlıklı biçimde yorumlamamıza da meydan vermiyor henüz. Gene de, tutabildiğimiz, tutunabildiğimiz birkaç nokta var elimizin altında; onlara dayanarak, sisin içinden ufku yenden kurmaya, oluşturmaya yöneliyoruz.

Kültür alanında, Sanat alanında da farklı değil durum. Yaratıcı nabız açısından dopdolu, güçlü, atak bir çağ bıraktık arkamızda. XIX. yüzyılın son dilimi içinde harekete geçen atılımlar, kısa sürede avant-garde’in çehresini belirlediği bir ortam hazırladı. Peşpeşe patladı büyük akımlar. Dönüştürücü anlayışlar çığ boyutlarını almakta gecikmedi. I. Dünya Savaşı bittiğinde, yeryüzünü ağır kan kokusu ve kalın bir bulut kaplamıştı: Yaşananların acımasızlığı, Sanat’ın gövdesinde de bir başkalaşımın gerçekleşeceğini garantisiydi bir bakıma. Marcel Duchamp’ın çıkışı bu dönemece denk gelir.

Tipik bir ‘sanatçı aile’nin üyesiydi Duchamp; taşrada, resim ve yontu üzerinde çalışarak gününü gecesini geçiren sakın burjuva ortamından önce Paris’e, ardından da New York’a uzanacak çizgidsi bir serüvenin başlatıcısı olacağını, ilk yapıtlarına bakarak kimse kestiremezdi sanıyorum. Klâsik bir ifade alanında, klâsik (doğal) sayılabilecek girişimlerde bulundu ilk döneminde: Tuval üzerinde rengi, ışığı, dokuyu denedi; Kübizm’e giden çizginin duraklarında bakışını ve hünerini sınamış. Bir noktada o güzergâhtan kopmaya karar verdi — *kopuşu*, Çağdaş Sanat’ın yeni takvimini yaratacağı.

Şüphe yok ki, Marcel Duchamp ‘fenomeni’ gökten zembille inmiş, hüdainabit bir oluşum olarak değerlendirilebilecek ölçüde köksüz, kaynaksız, bağlamsız değildi. Tam tersine, yer aldığı kavşakta, birkaç temel sapmanın belirleyici rolü görülür: Braque-Delaunay-

Picasso üçlüsünün prizması bir yanda, Dada hareketi bir başka yanda, Duchamp'ın projesini biçimlendiren geçişler olmuştu — bu *kasılma*'ların hazırladığı zemini yerliyerine oturtmadıkça onun girişimini anlamlandırmak olanaksızlaşacaktır.

Kübizm ile birlikte, Batı'nın tasarım tarihinde, Perspektif'in neredeyse sekiz yüzyıldır egemen olmuş klâsik odaklanma süreci parçalandı. Bakma/Bakılma yasaları tersyüz edilmişti artık, Yapıt'ın *merkezi*'nin yerinden oynadığına tanık olunuyordu şimdi: Çoğul kaynağa çoğul bakışlı göz gerekecekti. Bir düzlem olmaktan çıkardı resmi Kübizm: Ona yontunun, dahası nesnenin boyutlarını taşıdı. Duchamp, kendi plastik harekâtını o verilerden kalkarak hayata geçirecekti.

Dada'nın katkısı bambaşka bir düzlemde gerçekleşti. Akımın temsilcileri Sanat'ı tanımlarından, işlevinden ve konumundan *soy-dular*, burjuva değer sisteminin bütün yüklemelerinden arındırarak 'Mesafe'yi yoketmeye yöneldiler: Estetik piramit çöktü, toz oldu; Sanata *iman* geleneği çözüldü, ufalandı, tiye alındı; izleyici, *sanatsever* alay odağı oldu: Tabula rasa işlemleri tamamlanmıştı.

Duchamp'ın bu iki eksenin buluşma noktasında devreye girdiğini unutmamak gerekir: Yapıtı, zincire katılmış bir halkadır. Gelgelelim, bu yeni halkadan başlayarak zincirin iki ayrı güzergâhta geliştiği yadsınamaz: Bir koldan tuval geleneği sürüp gitmiş, Duchamp'ın milâdi noktasında durduğu ikinci bir kol hazıryapımlardan yerleştirmelere giden bir yelpazede 'kavramsal sanat' çizgisini geliştirmiştir.

Duchamp'ın öncülüğü, gücü, 'guru' konumuna yerleştirilmesi eşyanın mantığı: Sanatsal *etkinlik*, onunla birlikte *zihinsel* arayışa kilitlenmiştir. Kavramsallaştırma sürecini oldukça "naif" ve *belirsiz* yordamlarla katettiği açıktır: "Dördüncü boyut"un peşine takılır sözgelimi, oysa ona hâkim olmanın uzağındadır. Duchamp yaptıklarıyla ele alındığında, kendi deyişiyle tam bir *sanarşist* (anartiste) olarak karşımıza çıkar. Post-Duchamp yorumlar *başka* bir alan açarlar önümüzde: Yaptıklarının *okunuşuyla* ikinci, *üst* bir kimlik daha kazanmıştır.

Yapıt ettikleriyle Duchamp'ın üzerinde konaklamanın, onu yorumcularından ayırmanın güçlüğü ortada — bu türden bir çabanın anlamlı olup olmadığı ayrıca tartışma konusu: Kavramsal Sanat, dünden bugüne, doğurduğu bütün üstdilsel, yorumsal, çözümleyici yaklaşımları *soğuran*, varlığını onları içselleştirerek genişleten bir anlayışa sırt vermiyor mu?

Yapıtını konuşarak, yazarak, kısacası dile gelerek destekleyen ilk sanat insanı Marcel Duchamp — ondan önce Sanat konusundaki görüşlerini, deneyimlerini kağıda dökmüş onca sanatçıdan ayrılan bir ana özelliği var: Dile getirdikleri yaptıklarına içkinleşiyor, sözü yazısı plastik öğelerden uzunuzadıya farklı değil, hepsi 'yapıt'ın parçası, uzvu, bütünleyicisi — bu bağlamda tek atasının *Defterler*'in Vinci'si olduğu söylenebilir (mi?).

Bu özellik, Duchamp'dan günümüze gelenekselleşmiştir. Sanat, dayandığı kavramların açılımları, vurguları, yüklemeleri *üzerinden* biçimleniyor nicedir. Beuys sonrasında iyice koyulaşan bu eğilim, zihinselliği büsbütün yapıp-etme işleminin ön ve arka cephesinin belirleyicisi kılıyor. Fikir, artık, tadın ve beğenin üstünü çiziyor. Burada da, tekvin noktasında, *tadı* yadsıyan Duchamp duruyor: Tekrarlamayın hiçbir şeyi, tad alışkanlığı yaratırsınız.

"La Mariée"den "Büyük Cam"a ve hazır yapımlara geçerken, bir bir uzlaşma/anlaşma kalıplarını kırdı Duchamp. Sanatı insansızlaştırmak istedi, büyük Soyut Devrimi'nin dışında ama koşutunda iz sürdü böylece. Hayat ile Yapıt arasındaki ayrımı yoketmeye yöneldi. Dahası, bir toplumsal figür olarak sanatçıyı yürürlükten kaldıracak bir projeye yatırım yaptı. Eski bir tasadır bu: Lautréamont, şiirin yalnızca şairler tarafından yazılmasına diklenmişti; Marx-Engels ütopyasında 'ressam'lara yer yoktu, dilediğinde resim yapacak 'insan'lar sözkonusuydu orada. Duchamp gelir bu tabloya eklenir.

Son aşamada, onun kelimelerle ve satrançla didişmesine yakından bakmak gerekiyor. Eugen Fink'in kuşattığı anlamıyla, evreni oyun olarak okuma koşuluna bağlıdır Duchamp'ın seçimi. Kelimelerle oynar — ama bir "oynaş" değildir gerçekleştirdiği, Anlam'ın seslerle değişen, yer değiştiren, yerinden *oynayan* çehresine di-

ker gözünü, her kelimenin bütün olasılıklarını tartar: Rose c'est la Vie'den Rose Sélavy'ye, Marcel Duchamp'dan Marchand du Sel'e (tuz tüccarı!) sıçrayarak gerçeğin oynaklığıyla çarpışır. Dille kavgası kedinin yumakla itişkakışında gözüken şakalı ciddiyete, ciddi şakacılığa akar, amansız satranç tutkusunun onda Sanat'ın yerini tutması en doğru, tutarlı sonuç olarak algılanabilir.

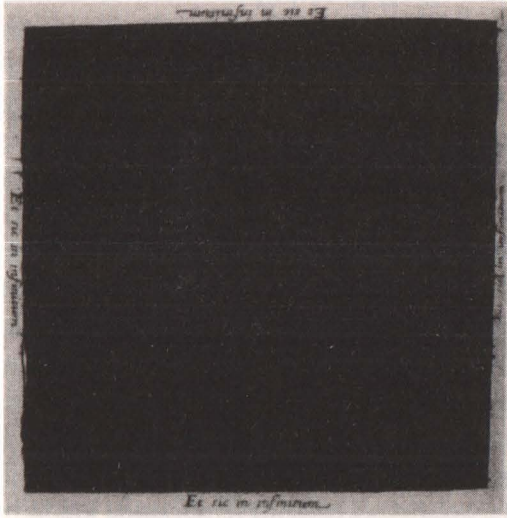
Bugünün sanatını, Marcel Duchamp'ın yapıtını sorgulamadan tutamayız.

Ab Ovo: Geometri, Sanat

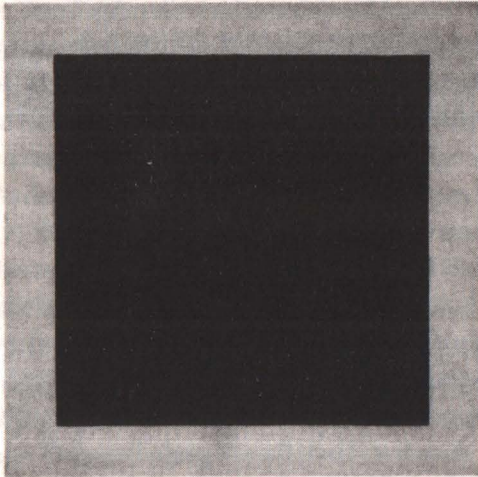
Pierre Soulages ile 5 Mayıs 2000 günü gerçekleştirdiğimiz söyleşi yakında günışığına çıkacak; ilk orada, bu büyük ressamdan duydum, Robert Fludd'un "siyah kare"sinin varlığını — o da, geçenlerde, sanırım Graz'da açılan "Siyah" izlekli bir sergide karşılaşmış 1617 tarihli bu 'erken son' ile — rastlantı bu ya, iki gün sonra buldum Fludd'un "siyah kare"sini, bir derginin sayfalarında: *Saltık* karanlığı simgeleyen bir dörtgen kurmuş önce, ardından da ışığın yılankavi bir biçimde karanlığın içinden belirişini resmeden ikinci bir dörtgenle onu tamamlamış.

'Erken son' nitelemesini bile isteye kullandım. Nikolai Tarabukin, *Modernizmin Serüveni*'ne aldığım, sonra da "Sanatsal Sahicilik Üzerine Söyleşi-Deneme"de değindiğim 1922 tarihli bir yazısında "sehpa resmi kesinlikle müzelik bir resim biçimidir" yargısını getirir; bu ağır cümleyi kurarken 'kare'lere dayanan iki yakın tarihli yapıtı karşılaştırır:

"Sanatçı betimlemeden gerçekten uzaklaşmak isteğinde, bunu ancak resmi ve ressam olarak kendisini ortadan kaldırma pahasına başarabilmektedir. Bunu söylerken Rodçenko'nun bu sezonun sergilerinden birinde [$5 \times 5 = 25$, 1921], ziyaretçilerin dikkatine sunduğu tabloyu düşünüyorum. Küçükçe, kareye yakın, ve baştanbaşa kırmızıya boyanmış bir tuvalden ibaret bu tablo, sanatsal biçimlerin son on yılda geçirdiği evrim bakımından çok önemlidir. Yeni aşamaların izleyebileceği bir aşamayı değil, uzun bir yolculuğun son ve nihai adımını, resim sanatının son sözünü, bir sanatçı tarafından yapılmış son 'resim'i temsil etmektedir. Figüratif bir sanat olarak —ki hep öyle olmuştur— resmin tarihe karıştığını dokunaklı biçimde anlatmaktadır. Maleviç'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare"si sanatsal anlamdan yoksun olmasına rağmen sanatçının 'ekonomi', 'beşinci boyut' dediği bir resimsel fikir içeriyorsa, Rodçenko'nun hiçbir içeriği olmayan tablosu da anlamsız, dilsiz ve kör bir duvardır. Ama gelişme zincirinin bir halkası olarak alındığında, kendi kendisine yeterli bir değer olarak değil de evrimin bir aşaması olarak görüldüğünde, tarihsel bakımdan önemlidir ve bir çağı damgalar."



Robert Fludd, "Koyu Karanlık", 1617



Maleviç, Siyah Kare, 1929.

Batı dünyasının yazılışından yaklaşık yarım yüzyıl sonra keşfedildiği bu metinde Tarabukin'in öne sürdüğü savın, aynı dönem içinde sık sık yinelandığı göze çarpar — bir farkla: Rodçenko'nun pek tanınmayan "kırmızı kare"sinin yerine, *son-uç* olarak hemen hep Maleviç'in "siyah kare"si işaret edilmiştir.

Gelgelelim, kareler bir ucu, sınırı, duvarı, sonu simgelemiş olsalar bile, "sehpa resmi" yürürlükten kalkmamıştır. Bu açıdan bakıldığında, Robert Fludd'ın "siyah kare"sinin bunca geç biçimde keşfedilmiş olmasının *rahatlatıcı* bir yanı olduğu söylenebilir şüphesiz: *Son-uç*, dört yüzyıl önce varılmış bir eşiktir.

Öte yandan, Konstrüktivistler ile başlayan *asal biçimler soruşturması*'nın, çeyrek yüzyıllık bir zaman dilimi içinde ulaştığı alanın genişliği 'kare'lerle, 'siyah' ya da 'beyaz' karenin kapsama alanıyla sınırlanamaz. Bir boyutuyla Kandinski'nin ve Klee'nin Bauhaus notlarıyla (ve bu kuramsal çalışmalarla atbaşı ilerleyen yapıtlarıyla) karşılaştığımız, bir başka boyutunu Mondrian'ın girişiminden izlediğimiz hesaplaşma, geleneksel tasarım felsefesinde köklü bir değişime yol açmış, 'figür'ün hepten çerçevenin dışına püskürtüldüğü, 'soyutlama'nın derinlemesine incelendiği bir *anatomi dersi* gerçekleştirilmiştir. Panofsky'nin, Mondrian için kullandığı 'kare'nin olasılık sınırının zorlanma süreci" konusu, bir yanıyla da ressamın "sehpa resmi" bağlamında, önüne her seferinde koyduğu beyaz dörtgenin fizik ve metafizik *sıkıntısına* bağlanabilir. Kendi payıma, bu noktada da, geriye dönmekte yarar görüyorum: Cornelis Nobertus Gysbrecht'in (1659-75) sırtını resmettiği tablo, bize baktığı *yüzünden*, bir başka son-uç'u getirmemiş midir?

Asal biçimleri bir ara Erol Akyavaş da sorgulamıştı. Kişisel koleksiyonumuzda yeralan parçalardan üçü, 1960'larda kareyle, küple, küreyle, üçgenle didişmesine tanıklık eden yapıtları arasında cananlık bir yer tutuyor. Akyavaş'ın "siyah çeşitlemeli" tablosunda *fausse écriture* eşliğinde kurduğu yaklaşım, ressamın şüphesiz mimari formasyonuna da işaret eden, bu anlamda (bir defa daha) Leonardo da Vinci'nin *Defterler*'indeki alıştırmaları anıştıran temel özellikler barındırıyor. Bir dönem, enikonu bekinerek, "sur" izleği üzerinde çalıştığı da unutulmamalı: Kendi içine kapanmış duvar sisteminden,

bir kare dizisi oluşturan ve sonsuz ölçeğinde içiçe geçen labirentler kurarak geçmişti Akyavaş. Üçüncü yapıtı, ondaki *mistik soyutlama*-yı ya da *soyutlama*'nın *mistik* boyuta açılışını getiriyor önümüze: *Bu* küp rastgele bir küp ilk bakışta; gelgelelim, üçgen gölgesi bizi ister istemez *bir* Kâbe tasarımına götürüyor. Akyavaş'ın resminde minyatür istifi her vakit ağırlığını duyurmuştu, burada, 'formel' kaygının bir ucu da duvar halılarına dayanıyor, diye düşünüyorum.

Gövde-küple gölge-üçgenin ilişkisi düpedüz organik bir bağlantı taşıyor önümüze. Kâbe'nin *yetkin* bir asal biçime dayanıyor olması, bininci kez *calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscure* (Poe üzerine Mallarmé), Akyavaş'ı geometrik yapıyı özelliklerinin *üstünde* bir gerçeklik olarak algılamaya sürüklemiş olabilir.

Asal biçimler'in okunuşunda, hele mimarî söz konusu olduğunda, *aşkın* bir yorumun öne çıktığı gerçek. Üçgen'in handiyse kutsandığı piramitleri, sözelimi Geza piramidini örnek aldığımızda, bir kere daha 'ölçü'nün *saltık değeriyle* yüzleşiyoruz. Modernlerin, en başta da Kübistlerin ve konstrüktivistlerin soyutladıkları üçgenin, başka modernlerde apaçık bir *alıntı* kimliği üstlendiği kolaylıkla söylenebilir sanırım: Bilmem *genetik* bir kalıptan, kendisini tekrarlatan bir düzeneden, belleğin söylemine içkin morfolojik bir boyuttan dem vurulabilir mi? Roy Liechtenstein'in, Klee'nin, Hockney'in resimlerine konan üçgenleri bu *gönderme* alanının dışında tutamayız gibi geliyor bana.

Çember, Daire, Küre: Bir başka asal biçim, *kozmik* donanımıyla karşımıza çıkıyor bu kavşakta. Duruş'tan çok devinme'nin imlem alanında artık. Dönmek, kendi etrafında -bir noktada *durarak*-dönmek Geometri ile Fizik arasındaki tekinsiz bir buluşmaya taşıyor bizi. İnsanoğlunun, tarihinin en zorlu, en çok vakit gerektirmiş buluşlarından biri olan Tekerlek'ten başlayarak, Yerküre'nin biçimini okumaktaki güçlüğüne dek uzandığımızda *yaratma* fiiliyle "yara-dan" imgesinin geçişim kurduğu bir bölgeye sığıyoruz.

Chardin'in "Sabun Köpüğü" (1732-33) *öylesine* seçtiğim bir yapıt: Nefesle, 'can'la doldurulan, gerçekleştirilen küre Hayat *kadar*, Dünya *kadar* kırılğan ve geçici. *Daire*, biçimlerin en bağımlısı: Kendisini kuşatan, çevreleyen *çember* olmasa varolamayacak. Küre için

gereken çember sayısı, bu asal biçimin bağımlı olduğu tek ölçü değil: Bir de, yarıçapı oluşturan çizginin boyutları, toplam oylumu açısından, belirleyici. Modernler çemberi, daireyi öteki asal biçimlerle çarpıştırmadan edememiş, bir bakıma denkliliğini tartmışlardır. Klee'nin, Moholy-Nagy'nin, Ben Nicholson'ın yapıtlarında bir uzay geometrisi dersi kotarılır: Yanyana geliş ve duruşlar, içiçe geçmeler, temas ve kesişme, farklı değerlerin ortakyaşarlığı ve yarattıkları kolektif dil (anlatım) açısından önemlidir.

Son halkaya, gerçekleştiremediği tasarı(m)larıyla mimarî tarihinde büyüğü yer tutan Etienne Boullée'nin ünlü Newton anıtıyla geçmek istiyorum: Dünyanın sekizinci 'harika'sı olmaya soyunmuş o çılgın projenin gerçekleşememiş olması Uygarlık Tarihi açısından basiretsizlik örneği oluşturuyor *benim gözümden* — bu konuya da "Mimarın Düşü"nde açılacağım. Kâbe'nin, Geza piramidinin yanına yerleştiriyor imgelemim bu dev küreyi, bir de Babil Kulesi'nin. Taşın içine can üflenemez miydi?

Denemeyi bir başka soruya bağlanarak bütünlemek istiyorum: Neden yumurta, elips, beyza bir asal biçim sayılmasın? *Ab ovo*, Horatius'un bir şiirinden doğan "yumurtadan başlamak" deyimini, yazı sanatları için de geçerli sayılmıştır: *Un Coup de Dés, Finnegans Wake* gibi kendi etrafında dönen yapıtlar, *Binbir Gece*'nin gerçekliğini tekrarlar: Yumurta gerçekliği: Durmadan kendi içinden çıkanın başlangıcı kaybolmuştur — sonu da.

David Hume'un "Geometri: Sanat mı, Bilim mi?" sorusu belki de yumurtayı merkeze alarak yanıtlanabilecek bir belirsizlik taşır. Brancusi'nin yontuları, Dali'nin resimlerinden müzesinin çatısına fırlayan yumurtaları beyzi formun çekiciliğini kanıtlayan örneklerin başında geliyor. Bunlara, Tadao Ando'nun uzaktan uzağa Boullée'yi selâmlayan "kent yumurtası"nı, 1988'de günışığına çıkan "II. Naka-noşıma" projesini eklemek gerekir.

Colors dergisi, bir fotoğraf kümesinin içinden, dilimize "yumurtaya can veren Allah" deyimiyile yansıyan inancı, düşünceyi görüntülemişti: Yumurta mı bu yazıdan çıkmış olabilir, yazı mı *aslında* yumurtadan — bunu henüz ben bilmiyorum.

2

Gül veyha tulu gibi bıp bıp gıdıyor. Diken çok büyükle
şu an misali bu ağız beliyor. Allah, Allah, Lada mada
fekte, diye ağaca bakıyor, bütün ağaçta bir parçate, bu
üzüm, bu vücut beliyor ve ağaçtan bir şey alıp, benim
önüne sürüp geliyor. Rüyanın kılınan. Ne yaparsın
fitemiyorum. Diken o parçak vücut bana doğan bu şey
vücutta ve "Kökme, Ah" diyor. Bu defa söyliyor, Fakat
çok net mükem. Daha çok köküm ve bana vücutta şey
beliyor. Fitemiyorum, gıva o an gözüme ayna tutulmuş gibi
dığınılmaz, delişli bir parçaya geliyor. Ve vücutta gözüme
kamaşarak vücut gözüme kamaştığı an vücutta. Bu Kader.
Yataktan puladım, kalktım. Allah, Allah diyor. Bana
tubi kullat ve herholde son zamanlarda bu vücutta
kütüpları tetrizledi dedi. Herholde öğledi, dedim ama
pek notatör, pek kausik bu kütüpları. Saat sabah 8.30
Ovakti Kader. Hayatında vücut tetriz vücutta ve
böyle seğeri de kuraşa olarak kütüpları. Diken aklına
Armutlarda tetrizliyor, tetriz vücut, Halket/ cerrahe o vücut.
Mucet vücutta tetrizlendi kütüpları tetrizlendi.
Ve saat 10 da ordangelen o sabah. Daha Korum ağız
giren vücutta Mucet vücutta o gel tetriz! Anlat bu
Rüyanı!" diyor ve seğeri, domuz kıldım. Diken pek
kütüpları. Anlat anlat. Bırak. Ertüpları vücutta.
"Bakın, Sıcaklı dindirin Böyle kurtulu vücutta az bulur."
diyor, Bana bu Kader kütüpları tetrizlendi ve
(Yapımla istediğini, Cüret edemediğini bu sayı var
onu eğer. Emri! Bana bulur. Emrediyorsa sana. Xp)
dedi. 23 saat kütüpları vücutta tetrizlendi.

Erol Akyavaş'ın Bir Düşü Hakkında Ön Çıkma

Bir “Düşler Kitabı” inşa edecek olsaydım, onca örnek-metin arasında bocalardım, sanırım: Leonardo’nun, Dürer’in, Coleridge’in, Hoffmanstahl’ın, Borges’in, Butor’un aktardıklarını peşpeşe sıralıyorum da, onlarda başı ucu belirsiz tek bir anlatının tabakaları içiçe geçiyor korkusu üzerime fanus gibi kapanıyor.

Böyle bir kitabı, gölgesiyle tamamlamadan edemezdim: “Düş Yoranlar”da, bilinen en eski rüya tâbirlerinden, Mezopotamya’nın eskil yorumcularından yola çıkan Freud’a, Jung’a ve ötesine dayanırdım. Ricœur’ün anmaktan yorulmadığım sözü: Her düş görenin yanibaşında onu yorumlayacak bir başkası bulunduğu gerçeği, ikinci kitabın gerekçesini doğrulayabilirdi.

Herkes gibi kendi düşlerimin, karabasanlarımın tutsağı oldum bugüne dek; pek çok kişi gibi onların ylgısından onları yazarak sıyırılmaya çabaladım; pek az kişi gibi başkalarının düşlerine karıştım, aktardıklarını eşelemeye kalkıştım. Hâlâ bilmiyorum: Yaşadığımız hayat, gerçekte, bir kelebeğin kısıcık düşüne denk düşen vâhâdan ötesi midir? Bir kere daha ötekinin düşüne düşekalka girmeye yelteniyorsam, kendimde bir bilirkişi beslediğimden hâşâ değil, altı üstü okuma denemesidir:

Bir düşünüyü aktarıyor Erol Akyavaş. Topladığı, topladıklarından hareketle yazdığı gördüklerine ne denli sadık olabilir, kestiremeyiz. Bilinçli-bilinçsiz doldurduklarının, eksilttiklerinin payına da erişemeyiz: Elimizdeki metin bir alaşım, bir karışımdır şüphesiz, onu öyle görmek en doğrusu olur: Düşten *kalanlar*, zihninin ve belleğinin süzgeçlerinden geçerek yazıya dönüşmüş olsalar gerektir.

Yapıtıyla, yapıtlarıyla ilgili *doğrudan* hiçbir işaret, gönderme, ışıık barındırmayabilirdi aktardığı düş. Böyle diyemeyiz: Tam tersine, ‘tehlikeli’ bir anahtar destesi uzatmış Erol Akyavaş, sanki içimizdeki susuz çilingiri çağırılmış. Pusu kurmuş, diyemiyorum: Düşünün yorumuyla ilgili olarak yanıp tutuşuyor düpedüz.

Akyavaş’ın mistik cephesine pencereler açıyor düş. Asıl yardım umduğu, beklediği konu da bu, dostundan. Güpegündüz düşündük-

leri, geceyarısı dönüşerek ona uğramış besbelli: Akyavaş'ın Tasavvuf ile ilgili merakı, kaygıları gördüğü düşün hamurunu kabartmış. O kesite ayrıca, ileride açılmayı düşünüyorum gerçi, ama burada, sıcaklığı sıcaklığına, başka bir düzleme işaret etmek istiyorum:

Biraz oluşum biçimi nedeniyle (Akyavaş'ın mimar *da* olduğunu anımsatmalıyım), daha çok da seçtiği uğraş nedeniyle, 'form'lar, asal ve çıplak halleriyle, sonra da giydirilmiş halleriyle onu *tedirgin* ediyor. Aynı sancıyı Dürer ya da Leonardo gibi klâsik ustalarda, Maleviç ya da Mondrian gibi modern uçbeylerinde de görüyoruz.

Özellikle 'ana form'lar bağlamında düşünüldüğü dikkat çekiyor: Kare'nin, küp'ün, küre'nin, eşkenar üçgen'in *yetkinliği* sorular uyandırmıştır: *Kim* yaratmıştır onları, *kendiliğinden* varolmuş sayılabilirler mi? Sanat yapıtının geometrik sıkıntılarına, Panofsky'nin Mondrian konusunda deştığı "kare'nin sınırına mahkûm kalış" saptamasından hareketle bir önceki yazımda sokulmayı denemiştım — mimleyip geçiyorum.

Aktardığı düş çerçevesinde, Akyavaş'ın Geometri ile Mistik'i çatıştırma eğilimine dokunmakla yetinmek istiyorum burada — resminin kavşak noktası. Kâbe'nin yetkin formu bir *işaret* değilse nedir?

Elimizdeki en eski *yerleştirme* (enstalasyon) çalışması.

Yararsız Yaratıcı Makinaya Övgü

“Makinalaşmak istiyorum” — bu, hançereden çıktığında, en azından bizim edebiyatımız açısından alabildiğine yabancı ve yabansı bir çığlık niteliği taşıyan savsöz, “Asrî Zamanlar”ın şahdamarında canalı bir yer tutmuştur: Önce İtalyan Fütüristlerinin manifestolarına ve Savaş’ı ululayan metinlerine, hemen ardından da Rus fütüristlerinin çıkışlarına gözetmek yetecektir.

Gene de bu eğilimi XX. yüzyıl başının sanat ve yazın akımlarına özgü saymamak doğru olur: Claude Monet’nin 1876-77 arası yaptığı tren ve istasyon tabloları, Sanayi Devrimi’nin gündelik hayata hızla damgasını vuran makinalaşma tutkusunun sanatçıyı birinci elden etkileyeceğinin göstergesidir.

O tarihten başlayarak çağdaş sanatın ve yazının ‘makina’ karşısında aldığı tavra göz atmadan önce, bu çekim alanının geçmişine kısaca değinmek gerek. El Cezeri’nin görkemli bir nüshası Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde bulunan *Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitab*’ından (1206) Leonardo da Vinci’nin makina tasarımlarına ilişkin notlarına ve çizimlerine gelesiyeyim, Batı’da ve Doğu’da, tılsımlı bir ilgi kaynağı oluşturmıştır makina düşleri. Antik Dünya’da sözkonusu ilginin karşılığına ilişkin yeterince ipucu yok gerçi elimizde, gelgelelim, ilk ‘otomat’ları gerçekleştirdiği ileri sürülen Daidalos’un serüveni zengin, derin bir alan açıyor önümüzde: Frontisi-Ducroux’nun Daidalos’u konu edinen yetkin araştırması *Eski Yunan’da Zanaatkâr Söyleni*’ne, ileride, “Mimarın Düşü” kitabımda biraz daha sokulmayı deneyeceğim. Bu aşamada, Daidalos’un yontularının Calder’ın ‘mobil’leriyle ortak bir özellik taşıdığını söyleyebilirim: Bulundukları yere ‘bağlanan’ devingen-yontular, besbelli, onları harekete geçiren bir mekanizmayla donatılıydılar.

Makinalar, öncelikle işlev bağlantılı olarak tasarlanmış, gerçekleştirilmiştir. Gücünü doğal ya da yapay kaynaktan alacak, öngörülen amaca uygun biçimde *eyleyecektir*. XXI. yüzyıl insanının hayatını kuşatan, sarıp sarmalayan, kolaylaştıran, zaman zaman da boğan onca makina, Teknoloji Çağı’yla birlikte altın dönemini yaşadı,

bugün ola ki platin çağının başlarında olduğunu gösteren işaretlerle karşılaşırız: Yarının makinaları daha da *mekanize* bir yaşama biçimine hazırlıyor âdemoğlunu.

Amaçlı-makinaların makina-amaçlı bir uygarlığı yönlendirmesi, ilk başta yeniliğin heyecanına katılan sanatçıların, bir süre sonra mesafeli, giderek eleştirel bir tavırla konuya yaklaşmalarına yol açmıştır. Şüphesiz, makinalaşma sürecinden sanat serüvenlerine doğrudan, yapıcı paylar çıkaran, üretimlerinin ana eksenini bu doğrultuya oturtan yaratıcı sayısı az değildir: Makina artıklarından yapıtlarını üreten Nevelson; otomobilleri istifleyen ve ezerek üstüste, içiçe sıkıştıran César; şu günlerde, televizyonlardan kurduğu gökkuşağı dünyayı Guggenheim'da sergileyen Nam June Paik — bir çırpıda saydığım bu isimleri çoğaltmakta kimse güçlük çekmeyecektir sanırım. Öteki kutupta, yeryüzünün bir makina hurdalığına dönüşmesine diklenen, bir *hurda olarak Yerküre'*yi görme kâbusuna katlanamayan yaratıcıların sayısı da yabana atılamaz.

İki uç arasında, makina'yı odağına bir düş ve imgelem nesnesi olarak yerleştiren, onun poetikasını didikleleyenler yer alıyor: Makinaları asal işlevlerinden, yararlı olma zorunluluğundan, amaç ilkesine bağlı biçimde gerçekleştirilme koşullarından soyan kimi yazarlara, sanat adamlarına dokunup geçmek istiyorum — öyle ya, adımız Hıdırsa, konumuz (işimiz) lirizm.

Bunların başında, Sanat'a çocuksu, oyuncu özelliğini, onca kasvetli ciddiyet tasasına sırt dönerek, iade eden bir avuç *aydasız mucit* geliyor. Alexander Calder, hiç tartışmasız, en yaygın üne sahip olanları, aralarında: Havanın akışkanlığına ayarlı, boşlukta dans eden öğeleriyle seyyal, bir ucundan bağlandıkları (tıpkı *Daidalon*'lar, *Automato*'lar gibi) mekândan, atmosferden kaçıp uzaklaşmaya hazır, delişmen, hayta yontuların babası. Peşinden, bütün ömrünü 'canlı yontu'lara veren Jean Tinguely geliyor: Bildiğimiz, tanıdığımız nesnelerden; bildiğimiz, tanıdığımız makina parçalarından hareket ediyor Tinguely, onları apayrı, özel, daha önce varolmamış bir bütünlüğün içinde buluşturuyor. Mekanizması (gerektiğinde: Motoru) çalışan makina-yontular bunlar, ne var ki *çoğaltılmaları yasak*.

Çoğaltılmaları anlamsız, öte yandan: Kimsenin *işine yaramayacak, hiçbir işe yaramayan* makinalar yapıyor Tinguely — bu ayrıntıyı, makinalardan *yararlanma* alışkanlığı olanlar için dile getiriyorum.

Üçüncü gözdeme geçmeden, bir anlığına, ağır bir konuya sapsak durumundayım. Teknolojik Devrim, makinaları aracılığıyla hayatımızın dörtbir yönüne girmekte gecikmedi, ama insanlığın en eski düşlerinden birini gerçekleştiremedi: Uçaklarına, uzay araçlarına, helikopterlerine karşın kişinin birbaşına, herhangi bir araca gereksinme duymaksızın uçmasını hâlâ olası kılabilmiş değil. Daidalos'un, Abbas bin Firnas'ın, Leonardo'nun, Hezarfen Çelebi'nin, Alain Tanner'in — şairin, ressamın, yontucunun, sinemacının, bilimlerinin ya da serüvincinin o şahsî makina düşü, ama kanatlar ama küçük bir motor, bir türlü hayata geçirilemedi: İşte Panamarenko'nun, bir tarihöncesi helikopter türünden esinlenerek yaptığı "Meganeudon I" (1972). Bütün yapıtlarını *yararsız şiirsel nesneler* olarak tanımlayan bir tasarımcı.

Bruno Munari'yi, elinden çıkan her 'iş'e yıllardır hayranlıkla baktığım büyük ustayı sona bıraktım. Bu küçümen denememin ardından onun birkaç 'yararsız makina'sından küçümen bir albüm ne yapıp edip sunulmalı okura. Munari'nin makinalarını çocuksu, dahası çocuklara yönelik imgelemi kışkırtıcı birer oyuncak saymak büsbütün yanlış olmaz belki; gene de, onları bu tanımla sınırlamak, barındırdıkları şiirsel gizilgücü enikonu indirgememize yol açacaktır: Munari'nin her 'proje'si, her 'öneri'si, bizi gerçekte yüzleşmeye götürür; *işimize yaradıklarına* körükörüne *inanır olduğumuz* araçlar, aygıtlar, makinalar birbir gözümüzün önünde sıralanır — bu karşılaştırma işleminden sonuçta eleştirel bilinç kârlı çıkacaktır.

Yararcılığın üstten üste, yararlılığın alttan alta sorgulandığı makinaların ortak özelliği, altın ayarı yapılmış 'humour'dan beslenen pembe bir muhalefettir. Çocuk nasıl olsa büyüyecektir: Kara Mi-zah'ın alfabetini, çatık kaşlı okulun sıralarında, çaktırmadan okuyacağı Munari kitaplarından böylece öğrenir.

Kimbilir kaç zaman geçti: Memet Fuat, benim "Otuz Kuş Birden Olmak"ta yararcılığı tiksintiyle anmamı toplumcu dünyagörü-

şü adına eleştirmişti. Yeryüzüne egemen olmak isteyen bütün düzen felsefeleri, toplumun işleyişi açısından bireyleri yarar ahlâkına kilitlemek durumunda kalmışlardır. Edebiyatı, Sanatı, Bilimi — yaratıcılık gerektiren her alanı benzer kaygılarla yönlendirme gereksinmesi duyulmuştur. Bir tür makinalaştırmanın karşısına bir başka tür makinalaştırma politikası yerleştirilerek. Bu kasvetli oyunun kurallarını çözmek, dolayısıyla onu ciddiye ele almak, giderek ciddiye almak en sağlam çözüm yoludur.

Yıllar önce, *L'Arc* dergisinin kendisine ayrılacak özel sayısında, geleneksel yaklaşıma yan çizmişti Michel Butor: Sayının katılımcılarıyla birlikte, Borges'in "Çin Ansiklopedisi"nin mantığını çağrıştıran tuhaf metinlerin, dökümlerin öreceği bir tür matbu züccaciye dükkânı öngörmüş; bu dökümlerden birinde, Edebiyat Tarihi'ne geçmiş, çeşitli yapıtlara dağılmış "imgelem ürünü makinalar"a yer açmıştı:

Kurmaca Makinalar

1. H. G. Wells'in zaman makinasındaki, Yeşil Porselen Sarayı'ndaki makinalar.
2. *Binbir Gece*'nin uçan atları.
3. Balzac'ın *Gambara*'sındaki Panharmonikon.
4. Villiers de l'Isle Adam'ın *Eve Future*'ündeki yıldız ışınlarını tartmaya yarayan makina.
5. Lewis Carroll'ın *Sylvie ve Bruno*'sundaki olağandışı dünyaya ait saat.
6. Victor Hugo tarafından, *Şeytan'ın Sonu*'nda Nemrud için yeniden ele alınan, Firdevsi Krallarının Kitabı'ndaki Kia-Ka'us'un uçan koltuğu.
7. Francesco Colonna'nın *Songe de Polyphile*'inde kesintisiz olarak yanan fener.
8. Daniel Defoe'nun aynı adı taşıyan kitabındaki Sağlamlaştırıcı.
9. XX. yüzyıldaki Robida makinaları.
10. Swift'in *Gulliver'in Yolculukları*'nda, Laputa'daki düşünme makinaları.

Butor'un değinmeyi unuttuğu makinalardan ikisini sonradan konu edindiydim: Villiers de l'Isle Adam'ın "iççekmenin şiddetini ölçen aygıt"ıyla, Boris Vian'ın "çalınan ezgiye göre içki kokteyli üreten piyano"sı. Bizim edebiyatımız *faydasız* makinalar ne yazık ki düşlememiştir.

Yararlı makinanın yararsız olan karşısında küçümsenemeyecek bir zaafı var: Yararlı makina gelişime dayanamıyor, ya 'model'i ya da 'parametre'si çarçabuk eskiyor, kendiliğinden hurdaya dönüşüyor. Bundan olmalı, yaratıcı kişi yararlı makınayı konu edindiğinde, onu yapıtının bir bakıma çıkış noktası yaptığında, *geçiciliğinin* içinden *kalıcılığına* kavuşmasını da sağlayabilmiştir: Arman'ın "Sonsuz Sayıda Yazı Makinası" (1962) sıkı bir örnek. Beuys'un da bir tipografi makinasıyla ("Deprem," düzenleme, 1981) benzer bir sonuca ulaştığını anımsıyorum.

Her iki makina da tedavülden kalkma aşamasına gelmiş durumda. İlk gerçekleştirildiklerinde bir devrimi simgeliyordu o makinalar; elyazısının geniş çapta geri çekilmesine yol açmış, 'modern yazar'ın yaşamasında yeri doldurulamayacak araçlar olarak algılanmışlardı. Bilgisayarın, ardından da masaüstü bilgisayarının devreye girmesi onları *müzelik* kılmaya yetti.

Yazı makinası, ister istemez bileşkenlerine bölünüyor zihnimde: Bu tamlamanın iki parçasının yanyana gelmesi, yedeğinde kuramsal bir açılım da getiriyor:

Italo Calvino, 1967'de verdiği "Kibernetik ve Fantazmalar" başlıklı konferansında, yazı sanatını kombinasyonlar yaratma süreci olarak tanımlamış, yeni edebiyatların merkezindeki makinalaşma/makinalaştırma eğilimlerine dikkat çekmişti: Âdemoğlu, diyordu yaklaşık olarak, kendisini kuşatan makinaların arasından en karmaşık olanı, Dil'i keşfetmeye başlamıştır. Çağdaş İtalyan yazarlarının elektronik makina aracılığıyla yepyeni ifade ve biçim olanaklarına kavuşma yolunda ilerlemelerini yorumlarken, Calvino'nun kurduğu cümle çarpıcıdır: "Bilisizliğin şımarık çocuğu yazar sırta kadem basacak, yerini yazarın bir makina olduğunu anlayacak, nasıl işlediğini öğrenecek daha bilinçli biri alacaktır."

Bu yaklaşımın, herşeyden önce Calvino'nun yapıtına eldiven gibi uyduğu ortadadır. Hemen yanıbaşındaki pek çok yazı beyine, Queneau'dan Perec'e ve Harry Matthews'a da aynı formülün uygulanabileceği tartışılmaz gerçek. Ya Joyce, Pound, Céline, Kafka için farklı mı durum?

Deleuze-Guattari ikilisi, *Anti-Oedipe* ve *Kafka*'da "machine" kavramına özel bir anlam yükü bindirmişlerdi. Çevirirken, sanırım temkinli davranmak gerekir: "Makina" kadar "mekanizma" da vurgulanıyor o çalışmalarda. Yer yer "aygıt" kavramına da uğranılmalı. Kafka'nın makinası hangi mekanizmaya dayanıyor, kurduğu aygıt nasıl *işliyor*? Şato düpedüz Kafkaesk bir makinaysa, yararı nedir, ne olabilir?

Dil makinası bu işte: Bazan sorar, yanıtları okuyana, okur-makinaya terkederir.

Klein Mavisi: Bir Simya Formülü

Her rengin kendine özgü ısısı, ışığı olduğu söylenegelmiştir; kokusu, tadı olduğu, olabileceği de. Farklı çağlarda, kültürlerde farklı ya da ortak simge alanları kurduğu gözlemleniyor her rengin: Demek ki karmaşık, uzun bir öykü var beyaz'ın ve siyah'ın, kırmızı'nın ve yeşil'in arkasında. Bu öyküyü ressamalar, şairler, zanaat ustaları beslemiş, geliştirmiştir öteden beri; düşünürlerin, bilimadamlarının katkıları olmuştur. Yarısı bilincimizin, ikiz yarısı bilinçaltımızın tabakalarında olmak üzere, herbirimizin algı cephesinde, biri kolektif, öbürü bireysel yakadan gelen, bir noktada buluşup ete kemiğe bürünen, her rene ilişkin ayrı bir *manâ* bütünlüğü olduğu söylenemez mi?

Mutlak, kesin, katıksız Siyah (kör karanlık) ile mutlak, kesin, katıksız Beyaz (köredici aydınlık) sayılmayacak olursa, ki onlar *görülemezler*, gökkuşağının içinden bir renk öne fırlar. Gaston Bachelard, onun ayrıcalığına dikkat çekmiştir: “Önce hiçbir şey yoktur, sonra sonsuz derin bir hiçlik gelir, bunun ardından mavi bir derinlik.”

Mavi'nin ayrıcalığı evrenseldir diyebilir miyiz bilemem, ne ki, en azından Akdeniz kuşağının insanları için, öteden beri, sıradışı bir statüsü olduğu kolaylıkla kesinlenebilir. Denizin ve gökyüzünün yarattığı mavi yelpazesi, kurduğu ışık ve ısı denklemleriyle, çiniden camiye, resimden duvara sıçrar, orada hükümrân dokusunu yerleştirir. Bursa'dan, İznik'ten, İstanbul'dan, Ege ya da güney kıyılarından yayılan mavi çeşitlemeleri bizim ışık felsefemizin Bachelard'ınsından uzun uzadıya farklı olmadığının kanıtı.

Şairlerin mavisi başka: Ungaretti'de ya da Lorca'da, Seferis'te ya da Adonis'te mavi bir lâmbadır: Bütün mısraları aydınlatır, gizlendiği yerden. Ressamlarda açığa çıkar asıl: Onu neredeyse kutsamışlardır. 1993 yılında Fondation Cartier'de açılan ve resim sanatında “mavi”yi selâmlayan önemli serginin en seçkin konuğu, şüphe mi var, Yves Klein olmuştu, yapıtlarıyla. Giotto'dan Matisse'e, Kandinski'den Miro'ya, James Turrel'dan Ed Ruscha'ya büyük mavi âşıklarının resimlerini yanyana getiren galeride Klein'a uzanan bir geleneğin birbirini tamamlayan boyutları ortaya çıkmıştı.

Daha ilk çıkışından, en toy yapıtlarından başlayarak tek renge, yekrenkliliğe bağlılığını ortaya koymuştur Yves Klein. Ama 'mavi'ye bir adım sonra, 1955'te gelir. Tartışmasız, arkasında, özellikle Matisse'in ve Picasso'nun saplantı 'dönem'lerinden sökün etmiş rüzgârlar vardır. Bir de, 'mavi'nin *tadı* bile olduğunu savunmuş bir öncü, Wassili Kandinski:

"Derin mavi insanı sonsuza doğru çeker, onda arılık isteği ve doğaüstüne karşı bir susuzluk uyandırır. Bu, 'gökyüzü' kelimesini duyduğumuz an içimizde kıpırdanmaya başlayan renktir. Tipik olarak gökseldir bu renk. Derinleşirken insanın içine dinginlik, huzur yayar. Siyaha doğru kaydığında, insanı aşan bir hüzne yaklaşan bir tona bürünür... İyicene aydınlandığında, ki bu ona pek uymaz aslında, uzak ve kayıtsız görünür."

Giotto'dan son 'kesip yapıştırma' döneminin Matisse'ine dek uzayan mavi büyülenmenin Klein'da bırakmış olduğu izlerin derinliğini ölçmek güçtür de, hayatının, kısa sürmüş bir hayatın (34'ünde ölmüştür ressam) en önemli kesitini onun mavi girdabına dalışı temsil eder.

Herşeyden önce bir keşiftir mavi, Klein'da: Öylesine bir rastlantı değil, tam da kutup kâşiflerinde görüldüğü gibi bilinçli bir önhazırlık ve ciddi bir arayış süreci sonrasında onu *bulmuş*, bulabilmiştir. Yarı şaka yarı ciddi (Klein'in bütün serüveninde jest ile yaratı arası böyle bir ikilik vardır) 'patent'ini aldığı "Uluslararası Klein Mavisi" (IKB) ile sınırlı değildir o keşif: Mavi, ressamın "boyutsuz tek renk" saydığı mavi, arayışının merkezine yerleşmiş, Sanat'ın bütün yordamlarını ve hedeflerini içeren bir ağırlık noktası olma kimliği taşımıştır.

Peşine takıldığı, alışımını yarattığı *saf mavi*, Klein için elbette araç, malzeme, boya olarak gördüğü bir öge değildi: Sanat yapıtından kişisel üslubu, yazıyı imzayı söküp atmasını sağlayacak, kendi deyişiyle "ruhtan, açıklamadan, sözlükten bütünüyle yalıtılmış" bir gerçeklik dayanağıydı.

İlk tekrenklilerde rastlanan bir özelliktir bu, ama IKB'lerle birlikte, öznenin ve konunun, hakikatın ve gerçeğin, yapının ve üslubun katıksız biçimde maviyle çakıştıkları söylenebilir.

Başlangıç örnekleri düpedüz yalınkat, *ham* işlerdir, o nedenle de en yetkin ürünlerin onlar olduğu ileri sürülebilir: Mavi, seçilen alana sürülmüş, yedirilmiştir topu topu, ressam kendisinden ayrıca (renğin sürülüşünün dışında) katmamıştır işe.

Gelgelelim, ilk sergisinde, girişiminin *okunamadığını* farkeder Klein: Mavisini *henüz* anlaşılamamıştır. O noktadan başlayarak geniş bir çevrene yayar mavisini: Nesneler, heykeller, nesne-heykelleri dokulu, pürüzlü, kabartma resimler; kâğıt, bez, tahta, en çok da *emen*, içine çeken ve geçiren sünger Klein mavisini ağırlayacaktır.

Klein'ın haklı ya da haksız (Maleviç'i düşünerek vurguluyorum bunu) 'tekrenk' patlamasının atası sayılması, onu trajik ölçüde erken gelen ölümüyle birlikte efsane katına çarçabuk taşıdı. "Mavi Dönem" oysa bir başlangıç, bir çıkış noktasıydı yapıtında, efsane ressamı orada sınırlamış, etiketlemiştir. Klein'ın girişimini anlamlandırmak, "Mavi Dönem"i izleyen açılımlarıyla birlikte ressamı ele almaktan geçiyor.

Saf maviye gelince: Klein, onun etrafında, yüzyılın ilk öncü tavrılarından Pollock'un "Action Painting" çıkışına dek ortaya koyulmuş bir sanatçı tavrına son rötüşları getirmişti: Gövdenin fırça, tablonun bir başka şeyin tasarımı değil de düpedüz kendisi olduğu, Sanat'ın aslında *uçuş* olduğu...

en derin maviye, maviliğe doğru.

Estetik ve İnanç: Erol Akyavaş Retrospektifi Üzerine

2000 yılının en önemli kültür etkinliklerinden biri, Bilgi Üniversitesi'nin şemsiyesi altında hazırlanan, Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde sunulan ve geniş yankı getiren "Erol Akyavaş Retrospektifi" oldu. Şüphesiz, bu alanda uluslararası deneyim düzeyinin henüz uzağında çalışıyor oluşumuzdan kaynaklanan kimi aksaklıklar, içerik ve sunum koşulları açısından göze çarpan kimi eksiklikler sözkonusuydu bu retrospektif çalışmasında, gelgelelim bardağın dolu tarafının ağır bastığı tartışılmazdı: Pek az çağdaş sanatçımızın serüvenini bu boyutlarda görme, kuşatma olanağımız oldu bugüne dek, sergiye eşlik eden iki oylumlu katalogun yapılan işin kalıcı yanını pekiştirmesi de cabası.

Erol Akyavaş'la dostluğumuz, 1980'lerin ortasında başladı, erken yaşta gelen ölümüne dek de, inişli çıkışlı bir çizgi çekerek sürdü. Bu dönem içinde birlikte çalışmayı da denedik; iki katalogu için sunuş metinleri kaleme aldım, labirent izleği üzerine bir çözümleme denemesine giriştim, uzun bir söyleşide konuşma partöneri oldum, ölümünden az önce de bir portre yazım yayımlandı. Arada, atölyesinde ya da yazı odamda, öğlen ya da akşam yemeklerinde, ciddiyet ve kahkaha arası bölünerek (Erol'la başka türlü sü gücü), derin ya da uçarı, uzun uzun söyleşme olanağımız oldu. Bütün bu ayrıntılar şundan: Bir ölçüde 1985-1995 arasını saymazsam, yapıtının *gerçek güzergâhını* bu retrospektif sergi gösterdi bana. Burada, iki önemli engel rol oynadı sanırım: Biri, aramızdaki kuşak farkıysa (1970'lere dek yaptıklarını istesem de izleyemezdim), ötekisi, asıl canalcısı, Akyavaş'ın New York'ta yaşaması ve üretmesi olmuştur. Retrospektifin gösterdiklerini daha önce bu *netlikte* görememiş olmamı söz konusu engellere bağlıyorum — gerçi, yarıyarıya görebildiğim üzerine yazdıklarımın (1993'te, *Aydınlık*'ta çıkan "Sanat mı, İnanç mı?" başlıklı yazım), "Mansur" dizisi üstünde çalışırken Ortaköy'deki atölyesinde konuştuklarımızın, son döneminde, ister istemez, aramıza bir mesafe gerilmesine yol açtığını unutmuyorum.

Dolmabahçe Kültür Merkezi'nin büyük salonuna karniyarık düzende, kaçınılmaz olarak ortadan ikiye bölünerek yerleştirilen Erol Akyavaş serüveni, garip biçimde, Yapıt'ın kendi içindeki bölünüşünü de *gösteriyordu* — mekândan o düşünce-duygu yüküyle ayrıldım.

İlk bölüm, 1950’lerde başlayan (Akyavaş’ın bilinen en eski resmi çalışma masamın arkasındaki duvarda duruyor), 1970’lerin sonuna dek birbirini tamamlayan birkaç ana evreyi içeren büyük arayışları ve buluşları kapsıyordu. Bir an için, serüvenin o noktada bitmiş olduğunu varsaysak, Erol Akyavaş’ın dünyası, sanatı hakkında getireceğimiz yorumun, sonraki 20 yılın ürünleriyle buluştuğumuz an, *kökten değiştiğini düşünüyorum ben*.

Apaçık ki, “ilk dönem” olarak vaftiz ettiğim 1952-1978 arasında ortaya koyduğu yapıtlarla *yekpâre* bir çizgi çekmiyor Akyavaş: Yokluyor, kurcalıyor, kalın bir sisin içinde *arıyor* önceleri; ufak kaçamaklara bile rastlıyoruz bu evrenin başlarında, sözgelimi gerçeküstücü bir ayraç açtığı da gözlemleniyor. Gene de, çok gecikmeden, bir anaçizgi yakalıyor ressam: Besbelli mimarlık arkacephesinden de destek alan biçimsel kaygılar içinde yapı sorunlarıyla didişen, belli kişisel saplantılarla zenginleşen, kendini günden güne artıran, çeşitleyen bir soruşturma alanına yöneliyor. Soyuttan çok soyutlamanın gücünün koyduğu, hissettirdiği adımlar atıyor peşpeşe.

Plastik gelişimi, genişlemesi ne olursa olsun, bir *kuşatma dünyası* kuruyor Akyavaş. İster bir odaya, ister bir kaleye çağırsın bakışı, duvarların ötesine ve berisine uzanan bir dünya bu. Minimal geometrik düzenlemelerle minyatür düzeni arasında hep aynı izlek ağır basıyor: “Düşman”ından korunan, onu oyalayan, uzakta tutmaya çalışan bir imgelem çalışıyor karşımızda. Dışarıda, saldırı seferberliği içinde bir dünya. Korunma, kendini sakınma güdüsü tuğladan duvara, burçtan kaleye tırmanıyor. Ne var ki, savaş hali uzun sürecek.

Savaş hali, bir ruh halinin mi karşılığı? Bu türden bir çözümlemenin ayrıntılarına dalmak benim harcam değil açıkçası; resimleri *okurken*, şimdiki zamanın oda duvarlarından geçmişin kale duvarlarına *geçişin*, aynı içkaygının, ana endişenin tersi ve yüzünü oluşturduğunu düşünmeden edemedim: Varım, öyleyse korunmam gerekir.

Bu güvensizliğin kaynağında ilk elde bir güvencesizlik göze çarpıyor. Durmadan sığınaklara yöneliyor Akyavaş’ın fırçası. Hayat kuşatıyor insan’ı, ‘kurtuluş’ acaba siper kazmakta, sur çekmekte mi? Yeryüzünde korunmanın mümkün olmadığına varıyor ressam: Kaleler fethedilecek, kentler düşecek. Odalar da. Tıpkı Kurosawa’nın

avaş sonrası sahnelerindeki gibi, bir noktadan sonra, Erol Akyavaş'ın resminden de yalnızca ölüm kokusu geliyor.

Her yorumlama çabası, bana kalırsa kaçınılmazdır bu, kendi sapkın abartı tohumunu içinde barındırır, benimkisi de, işte, öyle: 'Kurtuluş'u, çıkışı, tutunacağı dalda arıyor bu kavşağa geldiğinde, ressam: Bu amansız dünyada, beni başka bir dünyanın değerler dizgesi, ütopyası ayakta tutabilir.

İman bunalımı, Asri Zamanlar'ın izlencesinde ciddi payı görülen *İman reddinin* en güçlü karşı-kefesi olmuştur. Modernlerin sağlama-larını o yoldan yaptığını görüyoruz — Düşünce, Edebiyat, Sanat alanında. Ünlü örneklerden birikisini anımsayalım: Matisse, Claudel, Jo-ue. Bizde, Necip Fazıl'dan İsmet Özel'e ve ötesine yürüyen bir çizgi. Bireyin, Kuşku ile İnanç arasında yaşadığı yırtılma tarihini anlamlandırmadan, Hayat'ı anlamlandırmak pek olanaklı görünmüyor bana.

Erol Akyavaş'ın tutunması, bağlanması kimsenin yargılama hakkını elinde bulundurmadığı bir alan şüphesiz. Bırakalım yargılamayı, kendi payıma, kimsenin söz hakkı bile olmadığını düşünüyorum o mahfuz alan üzerinde. Yapıt açısından bakıldığında başka, ama: Karşımızda sanat yapıtları duruyor, onları öncelikle estetik ölçütlerle değerlendirmeden bir yargı geliştiremeyiz.

Akyavaş'ın resmi, son yirmi yılında, geniş ölçüde üzerinde yoğunlaştığı inanç ekseninde yeni bir güzergâh çizmişti. Yalnızca konularının, 'motiflerinin düzleminde bir buluşma değildi yapıtlarının bize getirip sunduğu: İzleklerin ötesinde, estetik perspektifi de, elbette geçmişinin kazanımlarından beslenerek, bu yeni güzergâhı biçimlendiren bir değişimden geçmiş, İslâm Kültürü'nün derin deposuna yönelmişti.

Retrospektif serginin neredeyse merkezine yerleştirilen labirentin yerini Akyavaş'ın belirlediğini biliyorum. Bu açıdan ele alındığında, o yarı-asal formun *yetkin* kıldığı düzeni, bir önceki dönemin kayboluş boyutundan, bir sonraki dönemin buluş boyutuna geçişin eksiksiz fazlasız bir simgesiydi. O tarihten başlamasa da, o tarihten sonra, Akyavaş'ın yapıtı varoluş projesini dönüştürmüş, gizlin yerini hızla açıklama almıştır. Ressamın (şairin, düşünürün) *bulması*, bir anlamda *arayış*'ının sona ermesi midir? Bu soruyu, sorunu, tek örnekten yola çıkarak değil de, daha geniş bir örnekleme alanı üzerinde kalarak aç-

mayı deneyeceğim ileride. Bu aşamada, Akyavaş'ta oluşan perspektif değişiminin estetik sonuçlarına ilişkin *kişisel* gözlemlerimi dile getirmekle yetinmek istiyorum:

Retrospektif serginin, labirent ile ortasından bölünen, karniyarik sunum düzeninin ikinci bölümünde yeralan kesiti, Erol Akyavaş'ın, İslâmın hem düşüncesi ve kültürü, hem de estetiği ve *gösterge diliyle* yoğun söyleşisini temsil ediyordu. Bu bölümün, plastik açıdan ilk 'açmaz'ı, bana öyle geliyor ki, bir *işaret* sistemine yenik düşmesinden, grafik kullanımının resim diline zarar getirecek ölçüde öne çıkmasından geliyordu. Akyavaş'ın muska, tılsım sinyalizasyonuna da, elifbaya da yüklü bir grafik tadıyla yaklaşmasının, resimlerini plastik değerler açısından yaraladığını düşünüyorum.

Bu gelişmeyi ona baskın çıkararak bütünleyen bir başka özellik, Erol Akyavaş'ın önceki dönemde olabildiğince ölçülü, dengeli bir seyir tutturan 'süsçü' eğiliminin, bu dönemde taşkın bir evrim geçirmesidir. İslâm Sanatı, geniş çapta tezyinata, dolayısıyla zanaatın ağırlığını duyurduğu bölgelere bağlı bir oluşum zinciri ortaya koymuş, çoğu kez, bir başka *yapının* (mimarının, yazının) süsü kimliğine bürünmüştür. Bu olgu, Erol Akyavaş'ın, günümüz sanatının genellikle hoş görmediği bir *şıklık* çizgisine yerleşmesine yol açmıştır.

Yanlış anlaşılaktan korkarım. Sanatın Din ile buluşmasını yadırgamak aklımdan geçmez: Böyle bir yanlış, olsa olsa, Matisse'in Venice'daki, Soulages'ın Conques'daki vitray işlerini (sözgelimi) görmemiş, Claudel'in yakarı-şiiirlerinde vardığı doruk tadını keşfetmemiş kişiler yapar. Gelgelelim bu sanatçılar, kendi sanat dillerinin dışına çıkmamış, *farklı* bir estetiğe kendilerini kaptırmamışlardır. Erol Akyavaş gibi, ilk döneminde büyük bir soyutlama gücü yakalamış, süslemeciliğini denetim altında tutmayı başarmış bir sanatçının, ikinci döneminde somutlama çabasına girişmesini, süsçülüğü yer yer kitsch'in ortasına taşıyacak ölçüde öne çekmesini, Gelenek ile, geleneksel zanaatlar ile soğukkanlı olmaktan uzak bir ilişkiye girmesine bağlıyorum ben.

Estetik, her türlü inanç ile, ama Din ama İdeoloji, koyu diyaloglar içine girmiştir XX. yüzyılda. Bu diyalogdan, bir tek *kendi* dilini, üslûbunu marazi bir özenle koruyanlar yarar sağlamıştır — ben böyle düşünüyorum.

Coğrafyasızlar için Haritalar

1988'de, bir telefon konuşmamız sırasında, Bilge Karasu'dan, Italo Calvino'nun Beaubourg'daki görkemli harita sergisinden hareketle yazdığı denemeyi çevirmesini istediğimde, serginin kataloğu önümde açık duruyordu. Ciddi bir konu üzerinde konuşurken, zaman zaman birimizin, öbürümüzün, karşılıklı ikimizin yaptığını yaptı gene Bilge: "Anlatsana, anlatsana" dedi neşeli bir ses tonuyla, hemen oyunu paylaştım, kör Borges'e gördüklerimi aktarırcasına, sayfadan sayfaya geçerek, kadim çağların paftalarını, haritalarını telefonda ona *okumaya* koyuldum, yıllar yılı birlikte kaleme almayı umduğumuz, bir türlü başlamayı başaramadığımız "Coğrafyasızlar için Coğrafya Kitabı"nın bir bölümü, telefon konuşmamız kayda alınacak olsaydı, kendiliğinden ortaya çıkacaktı.

Çeviriyi tamamladığında, *Gergedan*'ın bürosuna metni elden teslim etmek üzere uğradı; kapıyı kapatıp Calvino, haritalar, seyyahlık hakkında uzun uzun söyleştik. "Harita, haritanın içindedir" diyen Borges'in üzerindeki etkisi neydi? Harita yapılır mıydı, yoksa yazılır mıydı? Her yolculuğun doğal günlüğü, güncesi sayılabilir miydi gidilen yörelerin, bölgenin, diyarın farklı ölçekten haritaları?

İki yazı adamı kafa tokuşturduklarında, hangi konuya el atarlarsa atınsınlar, başka yazı adamlarının hayaletleri doluşur bulundukları odaya. Gelgelelim, sıra haritaya, haritalara geldiğinde, her seferinde odanın duvarları yıkılır, uzun, handiye uçsuz bucaksız bir yolculuğu hazırlar ortayere açılan görünmez haritalar — Calvino, görünmez kentlerden söz etmeyi bilmiş, görünmez haritaları nasılsa esgeçmiştir o yetkin denemesinde.

Okumanın Tarihi'nin yazarı Manguel'in bir dostuyla birlikte yayına hazırladığı *İmgesel Yerler Sözlüğü*, sonunda, birkaç binyıllık yazı/n tarihinde kurmaca kıtaların, ülkelerin, beldelerin, denizlerin ve adaların tuttuğu yerin genişliğini gösterdi. Utopia'yı, Atopia'ları, Atlantis'i ya da Erewhon'u tanıyanların sayısı yabana atılamaz gerçi, ama sözkonusu ansiklopedik sözlük, kıyıda kenarda kalmış, unutulayazmış pek çok noktaya ışık düşmesini de sağladı. Thomas Mo-

re'un, Swift'in, hattâ Faulkner gibi bir modernin kullandığı haritalar elimizde: Hepsinden hareketle, büsbütün hayâl ürünü bir yeryüzü haritası elde edilemez miydi?

Bu soruyu, en çok da eski haritalara, geçmişin sisli cephesinden nasılsa sıyrılarak kalmış güzelim paftalara bakarak yöneltiyorum: Onların 'gerçek'le ilgisi ne ölçüdeydi, 'imgelem'le ilişkileri hangi boyuttaydı?

Soruya Tarihöncesi uzmanlarının, coğrafya tarihçilerinin, jeologların katkısıyla yanaşmak bir yol, İhsan Oktay Anar gibi bir yazarla yanaşmak apayrı yol. Haritanın, kürenin, gökharitalarının düşsel yanları üzerinde abartılı bir yorumla, yaklaşımla durmaya çalıştığım sanılabilir, hepten doğru olmaz bu gibi geliyor bana:

Eski haritalarda karşılaştığımız Dünya tasavvurlarının bugünkünden farklı oluşu doğal şüphesiz; Calvino, yalın gerekçeyi veriyor: Haritalar *doğru*'ya, yolculukların gelişmesiyle, hem yeryüzüyle, hem de gökyüzüyle güçlü gözlemler aracılığıyla yeni okumalar gerçekleştirilmesiyle yaklaşabilmişlerdir. Öncesinde, görülebilenin sınırı düş-görme yetisiyle genişletilebiliyordu.

Öte yandan, Tarih'in ve Tarihöncesi dönem araştırmalarının, "harita" kavramıyla ilgili önümüze diktiği bir başka gerçek var: Yerküre üzerindeki değişimler, onun yüzünün ağır tempolu da olsa, ciddi değişimlerden geçtiğini gösteriyor. Görece olarak daha yakın zaman dilimlerine yaklaştıkça, fiziksel dönüşümlerin yerini siyasal-toplumsal başkalaşımalar alıyor: Haritalardan *düşen* krallıklar, imparatorluklar, *silinen* kentler. Bir çağın, bir dönemin, her çağın, her bölgenin haritası, haritaları tıpkı bir fotoğraf albümünde çocukluktan gençliğe, olgunluktan yaşlılığa geçiş: Bir vakitler öyleymiş — şimdi böyle.

Yapıldığı kesin de haritaların, yazılmadıkları kesinlenebilir mi? Bir haritanın yazılmamış olduğunu söylemek, o harita hepten okunaksız da olsa, bana olanaksız görünüyor. Bir *dil*'e dayanır bir kere, her harita: Çizgilerin, renklerin, imlerin, sayıların, hesapların ördüğü bir dildir bu. Kendine özgü bir dilbilgisi, sözdizimi özellikleri, sözlüğü, noktalama işaretleri zaman içinde oluşmuş, gelişmiş, evrenselleşmiştir.

Bir dilden sözedebildiğimize bakılırsa, her haritayı bir metin (kimilerini bir roman, bir şiir) olarak görmemek için nedenimiz kalmıyor pek. Harita yazıcıları, yazarları *nasıl* adamlar, kadınlar acaba: Onların huylarını, saplantılarını, tercihlerini yaptıkları, yapmayı seçtikleri haritalarından çıkarmak elde mi?

Nerede açılmış, asılmış bir harita görsem ona sokulurum. Yükselikleri, derinlikleri, suyu ve toprağı sever harita, insanlardan hoşlanmaz. Onlardaki ıssızlığın yeryüzünü biraz daha çekici kıldığını düşünüyorum. Harita yazmayı, yapmayı aklımdan geçiriyorum son yıllarda: Evimden başlayan, evimde sona eren onca yolculuğun içinden tutup kimilerini kâğıda döktüm ya, harflerimin ve kelimelerimin altında usul usul, tek kişilik bir harita hazırlanıyor, sanısına kapılıyorum.

Ne ki, zaten, bir harita! Düş kurmaya, öteleri merak etmeye, ufuk aşma isteğı duymaya kalkışanlar olmasaydı, üzerinde kaybolduğumuz yerkürenin bunca ayrıntılı portreleri olsun ister miydik?

Pürüzsüz Pürüzler

Valéry'nin, uzun uzadıya bakılan her cümlenin anlamının giderek bulanıklaştığı, kaybolma eşiğine yaklaştığı yolundaki düşüncesi sözcükler, kavramlar için haydi haydi geçerli.

Bir sözcüğü ele alıyorum. Bir sözcüğü ele almak, ona dikine ve yanlamasına bakmaya başlamak demek. Herhangi bir sözlüğü açıp onun anlamını okumaktan farklı bir işlem bu. Sözcükler, sözlüklerde indirgenirler. Herkesin onları kolaycana tanıyacakları bir giyim kuşama büründürülmüşlerdir. Bir sözcüğü enine boyuna tanımak, görmek istiyorsak ona önce karmaşasını iade etmek gerekir.

Bileşken-anlama ulaşmak için sözcüğü yoklamaya, onu, indirgen-diği noktadan hareket ederek, kapandığı çekirdek-anlamdan başlayarak varoluşu içinden katetmeye yönelmek, uzun yolu göze almak.

Farklı sözlüklerden farklı(ca) anlam tanımlarını tarayıp semantik alanı genişletiriz önce; gerekli kaynaklara ulaşabiliyorsak, sözcüğün soykütüğü üzerinde bir soruşturmaya dalabiliriz ardından; sonra, bildiğimiz yabancı dillerdeki karşılıklarına bakıp, onun Babil gerçekliği çerçevesindeki alanını görmeye kalkışabiliriz; daha sonra, sıra sözcüğün deyim ve terim bölgesindeki ağırlığını tartmaya gelir. Bitti mi, hayır, en sona olanaksızın eşiğine dayanan bir süreç kalır: Sözcüğü kimler, nasıl, nerede, hangi sıklıkta kullanmıştır? Kişi, dilerse, bütün hayatını bir sözcüğün otopsisine ayırabilir.

Öyleyse, bir sözcükle karşılaştığımızda, önümüzde açılan güzer-gâhın yarattığı eğinime büsbütün kapılmanın bizi sözcüğün *aslında* anlamsız olduğu gerçeğine toslattığını peşin olarak kabullenmek işin doğrusu. Birkaç yıl önceydi, "korku" kavramının dolayında böyle bir soruşturmaya giriştiydim, 'aile'nin genişliği beni bir uçurumun kıyısına getirip bırakasıya önümde inanılması güç sayıda dehliz açıldıydı – dersimi aldım, ders almak kayboluş şehvetini yeniden yaşama çarkına kapılmaktan çok daha makûl bir davranış.

Hem sonra, bir sözcüğün labirentinde ne kadar dolaşılsa dolaşılsın, geline yer başlangıç noktasının uzağında olmuyor pek: Dimdik bakıyorsunuz seçtiğiniz sözcüğe, hepten anlamsız görün-

mesine engel olamıyorsunuz. Başkalarını bilemem, içimde Sokrates’le bambaşka bir inatla söyleşmeye hazır bir Kratylos bekler öteden beri, girdiğim her sokağın gerçekte çıkmaz niteliği taşıdığı kanısını kıramamışumdur.

İşte, karşımda, bugüne dek kendisine dimdik, büyüteç altına almışçasına yoğunlaşarak bakma fırsatı bulamadığım bir sözcük: *Pürüz*.

Dilediğim kadar evirip çevirebilirim onu, her durumda bir pürüzün oluşmasının kaçınılmazlığı dışında bir anlam yükü veremiyorum bu beş harfli bütünlüğe. Pürüzsüzlük koşulu yoksa, nasıl olur da varlığından söz edilebilir pürüzün – işte bunu anlayamıyorum.

Bu tanıtı tartmak için, bir an önce ‘pürüzsüzlük’ haline yaklaşmak en doğrusu. “Pürüzsüz bir cilt,” “pürüzsüz deniz” denildiğinde epi topu bir yakıştırma yapıldığını biliyoruz, yoksa her iki örnekte de, pürüz aranacak olduğunda ferishtahı ile karşılaşılacaktır.

Safkan pürüzsüz bir ‘şey’ var mıdır, olabilir mi? Bu soruyu başka sözcüklerle kuracağımız soru cümlelerinin sonucunu yoklayarak göğüsleyebiliriz ancak. Kimsenin, sözelimi, saltık sessizlikle karşıkışıya gelmediğini biliyoruz – uzay boşluğunda yürüyen astronotların bile: Kendi seslerini soluklarını duyuyorlardı. Gene de, hepimizin zihninde bir(kaç) sessizlik tanımı, anısı, imgesi dolaşır.

Öyleyse: Pürüzsüzlük, tıpkı sessizlik gibi, *tam* bir gerçeklik alanı oluşturması, *bizim için* olanaksız bir kavram. Buna karşılık, bizden bağımsız olarak, eksiksiz biçimde gerçekleşmeleri *olasılığı* yoktur diyemeyiz, diyebilir miyiz?

İşte, “pürüz” sözcüğüne bakmaya çalışınca önüme çıkan: Pürüz.

Zihin alıştırtmasını soyutlama düzleminden çekip almak, somutlama çabasına girişmek için bir *yaşantı okuması*’na dalmam gerekir her seferinde. İşim gücüm daha çok yapıt’larladır benim; onun için de, *yapıtı okuması* ile bütünlerim dalgıçlığımı.

Yaşantılarım beni su’ya götürüyor: Pürüz’ü de, pürüzsüzlüğü de onun içinde, üzerinde tutmaya çalışacağım.

Su, beni görme, algılama eksenlerinde zorlar şüphesiz; bana sınırlarımı gösterir. Durgun su neyse ne, akan su idrakımı aşar: Onu pürüzsüz sanma yanılgıma çarçabuk katlanırım. Suyun boyutları

büyüdüğünde yanılğı eşiğim yer değiştirir. Açık denizde, ufuk çizgisinin denizle gökyüzü arasında eridiği, kaybolduğu an, tek pürüz olarak kendim kalabilirim. Suyun pürüzleri kendi gerçekliğine aittir, pürüzsüzlük o pürüzlerin ötesinde aranacaksa aranır bu durumda. Kaldı ki, açık denizde ya da okyanusta bile tek bir kıminın, kıpının varolmadığı zaman dilimlerine rastlandığı olur.

Bu yaşantıya kendisini kaptırmış, yapıntılar kurmaya kapılmış bir ressamın yapıtlarıyla Bordeaux'daki kişisel sergisinde karşılaşmıştım: Baptiste yoluma bir pürüz gibi çıktı. İki deniz arası topraklar üzerinde yolumun yolcusuydum; iki kara parçası arası denize açılmış bir yolcunun yoluna çıkan pürüzler yoluma çıktı. Batı Akdeniz'in bir limanından hareket etmişti Baptiste; mare nostrum'u katederek önce Ege'ye, sonra Öküz Geçiti'ne sokulmuştu. *Karalar ve Sular* başlıklı bir seyir defteri, bir dizi resim ile dönmüştü sonra evine. Yüzünde Sinbad ile Odisseus arası kararsız bir ifade. Onun adaları benim sularıyla hemen çarpıştıydı.

Bir eğretileme değil bu, tamitamına. Baptiste'le yüzyüze gelemedik hiç; telefon konuşmaları, mektuplaşmalar ile sınırlı kaldı tanışıklığımız bugüne dek; gene de, kendimin bir toprak âdemi, yürüyen bir adam olduğumu ne kadar iyi biliyorsam, Baptiste'in bir su insanı olduğunu o kadar iyi biliyorum: Değil mi ki, künye bilgisini "1952 doğumlu, Bordeaux rıhtımına bağlı" olarak veriyor, adresini "Baptiste (-44° 50'N/-0° 34'W)" yerlemleriyle sınırılıyor, gönderdiği mektupların zarfına zorunlu olarak yapıştırdığı 'resmî pul'a bakışumlu biçimde (elbette suda seyreden tekne lekelerinden oluşan) 'şahsî pul'unu da koyuyor.

Karada yaşamayı seçen, durmadan yer değiştiren kişinin bilincaltında bir 'suyu arayan adam' saklandığı inancını taşıyorum öteden beri. Geniş toprak parçaları üzerinde, o parçaların bittiği yerde bekleyen pürüzler hem umulur, hem bir tür umacıdır. Su insanı, ters yönde bu gerçekliği yaşıyor, diye düşünüyorum: Denizin biteceğinden duyduğu korku, bitmeme olasılığının korkusuyla denkleşiyor içinde. Baptiste'in bütün deniz resimleri pürüze bir çağrı taşıyor: Ada, gel bana görün.

Ada, Su'yun büyük pürüzü. Bizler, kaskatı bir yarımada da doğmuş yaşamış olanlar, Akşit Göktürk'ün *Ada* incelemesi aracılığıyla adada yaşama gerçekliğinin özelliklerini bir ölçüde olsun kavrama olanağı bulduk. O pürüz ortamı, atmosferi ne karadakiyle bir, ne su-dakiyle. Çepeçevre sizi kuşatan, pürüzsüzlüğü isteyen Deniz, bir Atlantis düşü kurmuyor olabilir mi?

Baptiste'in resimleri, basılmak üzere ufaltıldığında şen birer leke görünümü alıyorlar. Onlarla birebir karşılaşan için bu izlenim en hafifinden yanıltıcı. Gelibolu'da, Bayındır Limanı'nda, Boğaziçi'nde, kısacası karaya yaklaşan resimlerinde ürkünç bir pürüz olarak yazı sıklaşıyor tuvalin teninde: Suya yazıyor çünkü Baptiste, içindeki *blok* karayı, toprağı parçalayarak denize döşemeden edemiyor.

Bu su yazılarını çözmeye çabalarken, ister istemez, Baptiste'in anakaradan en uç uzaktaki bir adaya yolcu çıkan atası, çekip gitmeden edemeyen Gauguin aklıma geliyor.

Bütün bunlar, pürüzsüz pürüzler.

“Büyük Bahr-i Muhitlerde ve Küçük Denizlerde Bilâ Pervâ” Gezmek

Herkes tanıştığımızı, belki de iyi tanıştığımızı sanıyor; oysa, bugüne dek hiç karşılaşmadık Baptiste ile, Kâzım Taşkent galerisinde açılacak sergisi için İstanbul’a geldiğinde göreceğiz birbirimizin yüzünü, ilk kez — iş buraya gelesiye tuhaf, tatlı bir serüveni oldu ilişkimi-zin: Herşey, 1996 yılının yaz aylarında, burslu olarak gittiğim Bordeaux’dan ayrılmazdan bir gün önce, bütünüyle rastlantı eseri, yeni sergisinin açıldığı Galerie Remparts’ın önünden geçmemle başladı: İçeri girdim, karaya, anakaraya sürgün çıkmış bir denizadamının (bunu ‘denizkızı’nın karşılığı olarak kullandığımı bilmem vurgula-malı mıyım?), Ege’ye, Marmara’ya, Boğaziçine dek sokulduğu bir yolculuktan koparıp getirdiği resimleri görünce, iki uzak nokta ara-sında karşıt yönlerde doğru yol alan iki yüzücünün güzergâhlarının kesiştikleri yerdeki karşılaşma ânının bu olduğunu düşündüm, gece dönüp galerinin kapısının altından bir zarf attım içeriye — şişedeki mektup sahibini buldu, telefonlar, mektuplar, karşılıklı izsürmeler, ortak çalışmalar, *buraya* kadar *böyle* geldik.

Gelgelelim, tek ama uzun bir cümleye sığdırmaya çalıştığım hi-kâyesi ilişkimizin, Baptiste’in İstanbul’da sergisinin açılma gerekçesi değil, sayılmamalı: Akdeniz’in bir ucundan başlayarak önce Ege’ye, sonra da Marmara’nın iki boğazı üzerinden Karadeniz’in eşiğine dek, arada pek çok adaya uğrayarak “iki toprak arası mavi yeşil de-nizler” seyahatnâmesini kuran, im ile imgeyi, imge ile yazıyı aynı düzlemde ustalıkla karan bir ressamı, yolculuğunun öbür ucundaki rıhtıma bir süreliğine bağlamak, onu karantinaya almak zaten gere-kirdi, gerekecekti, diye düşünüyorum: Yapıtları, yaptıklarının İstanbul’da toplayacağı yankılar beni doğrulayacaktır, umuyorum.

Akitanya prensi Baptiste, Montaigne’in ve Mauriac’ın, daha ye-nilerden Sollers’in Bordeaux’sundan geliyor. Ama daha geniş, daha derin bir coğrafyanın beyi o: Camus’nün, Giono’nun, Cézanne’in ve Braque’in “güney”inden; güneşin durmadan taşın, toprağın, suyun ve tuzun üzerinde kendini sınıadığı bir evrenden beslenmiş. Duyar-lığını, optiğini inanılması güç yumuşaklıkta bir ışık etkilemiş. Yere

göge sığamadığı açıldığı denizlerden belli: Bir hayalet gemi ki, sessizce suları yararak, gün boyu, geceler boyu, şen denizci şarkılarına eşlik ederek Homeros'un, Jason'un, Sinbad'ın yolculuğunu yoktan varediyor. 'Şen' dediğime bakmayın, tıpkı güneyin miknatisına kapılmış Nietzsche'nin "gaya scienza"sındaki gibi, coşkusunun içinden hazan rüzgârını eksik etmeyen bir bakışla süzüyor ve resmediyor herşeyi.

Büyük boy tabloları, avuçiçi kadar desenleri, el kadar metinleri — hepsi, aynı poetikanın izdüşümleri Baptiste'te: Karmaşık bir deniz bilgisi. Bu bilgiyi önce büyük deniz ressamlarının yanyana dizileceği bir müzede ölçebiliriz belki: Turner'ın başyapıtları, Courbet'nin "dalga" tabloları, izlenimcilerin ve Fovizmin yanardöner izleri, Staël'in köpükleri ve gemileri... bir görsel antologyaya girişecek olsak, ciltler dolusu malzemenin önünde düpedüz ıslanırdık.

Gene de, öyle bir serginin, öyle bir antologyanın iki salonunun, iki cildinin arasında yer tutacak bir geçişe yerleştirdim ben Baptiste'i — açacağım:

Denk getirmeye çalışsak bu kadar otururdu, mutlu rastlantı, Baptiste'in sergisi, bir ay önce açtığımız "Yeryüzü Süretleri" başlıklı harita koleksiyonu sergisiyle eşzamanlı olarak devreye giriyor. Resimle, tabloyla haritayı, paftayı aynı düzleme yerleştirecek değilim elbette, ama retrospektif bir okumanın, *imgelemin tarihi* bağlamında kalındığında, hafife alınamayacak ortaklıklar getirebileceğini anımsatmak istiyorum:

Günümüz haritacılığı, teknolojik verilerin (uydu fotoğrafçılığın- dan sismik araştırmalara uzanan geniş bir yelpazede) neredeyse yetkin sonuçlar sağladığı, ölçümlerin olabildiğince incelendiği, yanılma payının en aza indirildiği bir alan olarak çıkıyor önümüze: Zamanın çarklarını gerisin geri çevirdiğimizde, elimizdeki bilinen en eski harita örneklerine doğru döndüğümüzde, genel görünüm değişiyor: Çok değil, beş-altı yüzyıl öncesine gidildiğinde, *kurmaca*'nın enikonu devreye girdiği örneklerle karşılaşmamak elde mi? Elyordamının, gözyordamının, bilinmeyen bilinen galebe çaldığı koşulların ürünü haritalardan *sanatsallık*, çünkü öngörü ve yaratıcılık eksik olmuyor: Düşgücü işe koşulmuş orada, inan ve iman harekete geçmiş, rivayetin şehveti ağır basmış pek çok haritada.

O günün ölçütleriyle değil şüphesiz, bugünün ölçütleriyle, o günün haritalarını birer sanat yapıtı olarak değerlendirmemek için sağlam nedenlerimiz yok gerçekte. Baptiste'in resimlerini bu geleneğin sürgün vermiş bir dalı olarak görüyorum ben. Anıştırmayı yerliyerine oturtmak için, Şklovski'nin ya da Calvino'nun "Marco Polo" suna, Poe'nun *Arthur Gordon Pym*'ine, Orhan Duru'nun *Piri Reis* metnine uğramak gerekir — sonra da Stevenson'a, Defoe'ya, kayıp adaların, umman denizlerin, Macellan'ın bulutlarını takip etmeyi iş edinmiş (Massignon'un nefis incelemesini geçerken çentikliyorum) gemicilerin karanlık, sonsuza açılan sularının yönünde ilerlemek.

Bütün bu düşlemsel açılımlar, Baptiste'in günümüzün sanatçısı olduğunu unutturmamalı. Boya, kalem, renk, yazı,— herşey, onda, plastik bütünlüğe, olgunluğa kendi dünyası ve ifade diliyle yanaşmak için. Desen çalışmalarından, kısa metinlerden örülü iki kitabından da destek alarak, Baptiste'in, resminde karmaşayı naifleştiren bir minimalizm içinde kalmayı yeğlediğini görüyorum. Bu yargının lâf ebeliği olarak değerlendirilmesinden korkarım: Bir onun resimlerine, bir de Deniz'e bakarak ileri sürüyorum o savı: Suların durgun, masum, çocuksu haliyle köpürmüş, yutmaya hazır, ejder yanını karşılaştırdı, aynı 'bünye'nin iki gerçekliği ortakyaşar biçimde taşıdığı daha kestirme yoldan anımsanıyor — Baptiste'in resminde de böyle: Pastelleştirilmiş, silikleştirilmiş yüzeylerin altında koyu lekeler bekliyor.

Beaubourg'un 1997'de düzenlediği "L'Empreinte" sergisi, Sanat'ın iz üretme, iz bırakma ya da izi ortaya çıkarma, bir başka deyişle izi gizden sökme, izi gizle örtme uğraşı olarak da görülebileceğini kanıtlayan örnekleri biraraya toplamıştı. Baptiste'in resminde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkıyor o eğilim: Denizin yazısı, su'dan alfabesi, kara parçacıklarından noktalama işaretleri, dalgaların büyük içmonologları, rüzgârla azan (ve zaman zaman Céline'in, Artaud'nun, Thomas Bernhard'ın öfkeli, taşkın, gazâblı yazısını çağrıştıran) melankolisi ile ressamın önüne çıktığında, çizgileri ve renkleriyle boy ölçüşüyor: Kâğıdın, bezin üzerinde duruyor Baptiste, yüzünden aynı anda Nuh ve Ahab geçiyor, belli belirsiz mırıldandığını duyuyoruz:

"Sonra, herşey yok oldu birden. Ve denizin alabildiğine geniş kefeni, başladı dalgalanmaya, beş binyıl önce dalgalandığı gibi."

Gerçeküstücü Devrim

Beaubourg Kültür Merkezi'nin hazırlayıp sunduğu, başta dev kataloğu olmak üzere pek çok yan yayınlı desteklediği "Gerçeküstücü Devrim" sergisinin, akımla yeni tanışan genç kuşak üyeleri üzerindeki etkilerinin ne olacağını kestirmek kolay olmasa gerek.

Benim kuşağımın, benden bir önceki kuşağın Sanat ve Edebiyat'la yakından ilgili üyeleri açısından alabildiğine *tanıdık* bir hareket, Gerçeküstücülük. 1920-45 arası Dünya kültür ortamını derinden sarsmış son önemli kolektif etkinlik.

1940 kuşağı (Orhan Veli ve arkadaşları), 1950 kuşağı (başta Ferit Edgü), içinden tanımışlardı Gerçeküstücü Devrimi; buna karşılık, ne denli ilgilenmiş olursak olalım, bizim kuşağın üzerinde birinci el bir damgası okunamaz akımın. Kişisel olarak, *Gergedan* dergisi için 1987'de düzenlediğim özel sayıdan bu yana ilgi alanımın dışında kalmıştı akım, zaman zaman bazı odak noktalarında konaklamış olsam da.

Beaubourg'daki sergiden, belki de bu uzunca ara nedeniyle, yarıyarıya sersemlemiş biçimde çıktığımı itiraf etmeliyim: Tanışıklık duygusu, insanın bakış açısını olumsuz yönde etkiliyor bazan, neredeyse hafifseyici bir tavır almasına yol açabiliyor: İşin açığı, *öylesine* gittim "Gerçeküstücü Devrim" sergisini görmeye, afallayarak 'ders'imi aldım.

Herşeyden önce, Sanat-Edebiyat köprüsünde *toplu* üretimin heyecanlandırıcı, hattâ uçurucu bir boyutu var: Yanyana, içiçe yapılmış çalışmalar, ortak kılınabilmiş coşkular, peşisıra gelmiş ölümcül kavgalar ve küskünlükler, büyük bir dinamizmin işareti. İmeceyle yazılmış şiirlere, yapılmış resimlere, kotarılmış kitaplara baktıkça hüzünleniyor olmalı bugünün kolektif yaratıcılıktan enikonu uzaklaşmış, yalnızlığına gömülmüş insanı.

Gerçeküstücülüğün, 1920'lerden başlayarak, eldeğmemiş alanlara açıldığı bilinen gerçek: Düş, düşsellik, düşlem evreninin uçlarına yolcu çıkılmış, Oyun'un fizikinden metafiziğine sıçranmış, bilinçaltı dehlizlerine uzanılmıştır. Bunlar ve benzeri coğrafyalar keşfedilirken, 'araç'lar da basbayağı zorlanmıştır: Resim, Yontu, Fotoğraf, ilk enstalasyonlar, Şiir ve Nesir, Sinema ve Tiyatro gibi farklı alanlarda gerçeküstücülüğün yakası açılmadık deneyimler yarattığını görüyoruz.

“Gerçeküstücü Devrim” sergisinin kendisi bir sanat yapıtı boyutuna ulaşmış: Sergi düzenlemenin birbaşına yaratıcılık olduğunu kanıtlayan bu örnek çalışma da kolektif üretimin utkusunu getirip koyuyor izleyicinin önüne. XX. yüzyılın görsel sanatlar tarihine mühürünü vurmuş ünlü yapıtlar (Dali’nin, Magritte’in en popüler tabloları, Bunuel’in filimleri) dar bir çevrenin bugüne dek görebildiği yapıtlarla (Picasso’nun “Kum Tabloları” gibi) içiçe geçirilmiş.

Max Ernst’in ‘kolaj’larından büyük bir seçme yeralıyor Beaubourg’da: Neredeyse sergi içinde bağımsız bir sergi. Bellmer’in tekinsiz ‘bebek’leri, hem yontu, hem de fotoğraf alanında o ayrıksı ustanın tuttuğu yeri anımsatıyor. Breton’un atölyesinin tıkabasa Afrika totemleri, özel yapıtlar ve objeler ile donatılmış duvarı olduğu gibi kurulmuş müzede. Sanat tutkununun salondan salona geçtikçe linç eden bir doluluk.

Dörtbir yana dağıtılmış, daha doğrusu geçiş vitrinlerine toplanmış yayınlar apayrı bir koridor açıyor zihinlerde: Akımın bellibaşlı dergileri, kapaklarını Picasso’nun ya da Tanguy’in hazırladığı dönemseller, çılgın kataloglar, Dali’nin resimlediği René Char, Masson’un resimlediği Aragon, Lorca ve Miro, peşpeşe geldikçe izleyicinin toparlanması olanaksızlaşıyor.

Bu genel tabloyu, özel sayılabilecek düşünme kesitleri tamamlıyor. Ben, örneğin, bugüne dek farkına varamadıklarımın farkına vardım, sergide. Magritte’in basbayağı *kötü* resimler yaptığı, yapıtına röprodüksiyonların çok şey kazandırdığı; Dali’nin resmine, tam tersine, röprodüksiyonun çok şey yitirttiği beni de şaşırtan bir gözlemim oldu: Teknik çoğaltım, birinin zayıflıklarını örtüyor, öbürünün hünerini gizliyordu.

Herkesin, hepimizin iyi-kötü bildiği bir sorun, bambaşka bir kat-sayı kazandı aklımda: Gerçeküstücü akımın, Freud’a ve 1917 Ekimi’ne borçları, sergide çok daha net biçimde öne çıkıyordu.

“Gerçeküstücü Devrim,” sahiden de bir devrim: Şiir (Char, Aragon, Eluard), Anlatı (Breton), Görsel Sanatlar, Sinema ve Fotoğraf gibi ağırlığını özellikle duyurduğu alanlarda açtığı yolların, 1945 sonrasında da dönüştürücü etkisi sürüp gitmiş.

Bu serginin onda birinin Türkiye’ye gelmesi için elimden birşey gelsin çok isterdim.

“R/B”

Yaşamı Yazı/n ile Bil(g)i arasında salınarak geçmiş bir yaratıcının serüveni bundan iyi toparlanamazdı: Centre Pompidou’nun düzenlediği “R/B” sergisi, adından başlayarak, Roland Barthes’ı neredeyse kusursuz biçimde kuşatmıştı.

Başlıbaşına bir sergileme dersi, semineri: Hem yapıtının, hem hayat akışının göstergebilimsel karşılığı çıkmış ortaya. *Yazının Sıfır Derecesi*’ni önceleyen dönemden son Collège de France notlarına giden yolda, ana izlekler Kosuth’vari bir düzenle duvara (beyaz üzerine beyaz harflerle) yazılmış, ana ilgi alanları (Okuma, Ders, Yönelim, Aşk, Sistem) çerçevelenmiş, bütün izlekler (bence tek eksik Ölüm’ü orada) açılmış.

Barthes’ı etkilemiş her yapıt, nesne, işaret birer tanık gibi çağrılmış, duvarlara asılarak, camlı bölmelere yerleştirilerek, küçük ekranlardan yeri geldiğinde yansıtılacak biçimlerde yerleştirilmişti: Bir Citroen duruyordu ortayerde; “Emdyion’un Uykusu”ndan Erte’lere, Cy Twombly’den Steinberg’e resimler bulunmuştu; elyazmaları, dev bir duvarda toplanmış mahut fişleri (oniki bin fiş bulunmuş ölümlünde), fotoğraflar ve belgeler çepeçevre yayılmıştı. İlk televizyon konuşması (utangaç ve gergin), Kristeva-Sollers ikilisinin amatör Japonya gezisi çekimleri, yakınlarıyla yapılmış söyleşileri, bazı örtük aşk hikâyeleri: Yok yoktu “R/B”de.

Yirmi yıl oldu mu öleli? Yaşasaydı, 80’ine dayanmış olacaktı. Daha önemlisi, neler ortaya koyacağıydı hiç şüphesiz. Otuz yıllık yoğun üretim dönemi, XX. yüzyılın ikinci yarısının en önemli yazı/n düşünürlerinden birini getirmeye yetmişti gerçi, daha derin izler bırakabilecekti sanki.

1971’de tanıştım Barthes’ın kitaplarıyla, 1974’de tanıştım kendisiyle. Yapıtının kalıcı bir etkisi oldu üzerimde, Edebiyat’a bakış biçimi yoğuranların başında geldiğini düşünüyorum.

Sergiden öğrendiklerim (resim yaptığını bilmiyordum örneğin) oldu. Basılı hallerinden tanıdığım, iyi tanıdığım kimi metinlerin el yazması hallerini, yayın öncesi hazırlıklarını görünce heyecanlan-

dım. “R/B”nin Roland Barthes’ın üçboyutluluğa geçmesine ciddi katkıları olduğunu ekleyebilirim.

Mitolojiler’in yazarı, bir dönemin ‘mit’i olduğunu görme olanağını hiç değilse bulmuştu — bu da bir avuntu.

Max Beckmann İçin Altı Çıkma

I

Beaubourg'daki Max Beckmann restrospektifini görmeme birkaç gün kala, Rue des Beaux-Arts'da Sarkis'le karşılaştım. Açılış gecesi oradaymış, onbeş yıl önce Almanya'da gördüğü Beckmann sergisinin sunumunda seçilen çılgın üslûbun tersine, Beaubourg'da aşırı düz ve ağırbaşlı bir yaklaşım yeğlenmiş olmasından, o geceki çağrılıların ezici çoğunluğunun 'ağır kalantor'lardan (deyiş benim) oluşmasından tedirginlikler duymuş. Bir yanıyla anlıyorum Sarkis'i, hak da veriyorum; gelgelelim, şeytanın avukatına başvuruyor öteki yanım: Beckmann'ın içdeliliğine daha bir uyuyor yalın bir çerçeveleme, 'kalantor'lara gelince, Beckmann retrospektifine özellikle belli bir yaş ve kültür eşliğini aşmış kişiler büyük ilgi göstermiş, 'daha genç' insanlar o denli heyecan duymamışlarsa, Sanat adına olsa olsa hayıflanılması gerekir: Kosuth'a ya da Boltanski'ye, onlardan da 'yeni' ve 'yakın' yapıtlara sıcak bir merakla eğilmek Beckmann'a ya da benzeri bir sanatçıya kayıtsız kalmayı doğuruyorsa, doğuracaksa, çağdaş sanat'a bakış güdükleşecek, güdük kalacak demektir. Büyük usta Max Beckmann. Fırtınası hiç dinmemiş. 1890 doğumlu olduğu için, Avrupa'nın ortasında, iki Dünya Savaşı ile içiçe yaşamış: Yapıtının merkezindeki karanlık oradan geliyor besbelli. 2002 yılının sonunda, bugünleri yaşıyanlar için, dün, yarına hazır durulacak tek adres.

II

Max Beckmann'ın önce, hiç şüphesiz, Alman Dışavurumculuğunun merkezindeki yerine oturtulması kaçınılmaz. Kankardeşleriyle birlikte: Otto Dix, Georg Grozs. Bir başkasını, şair, unutmamak kaydıyla: Gottfried Benn. Beckmann'ın 'morg' ve 'ameliyat' izlekli resimleri Benn'in şiirleriyle düpedüz çakışıyor. Kankardeşlerine gelince, çok da belirgin olmayan üslûp farklılıklarıyla, özellikle I. Dünya Savaşı döneminde içiçe geçen, 'sosyal ve politik heccav' perspektifiyle zaman zaman acımasız bir karikatür çizgisine yerleşiyorlar. Avrupa bir sakatlar toplumu artık. Yalnız gövdeler mi zarar görmüş, hayır: Ruh,

inliyor. Terazinin öbür kefesinde: Vur patlasın, çal oynasın. İrinli kentliler. Leş gibi kokan Para. İnsan yaşamı ucuz bir hisse senedi.

Bir kavşakta, panzehir, Rouault'nun gölgesi girmiş devreye. Dünya, Avrupa, Toplum: Atıklarınca, Sirk, Cambazhane. *Hokka/baz*'da üzerinde durduğum (bu sıralarda peşpeşe yeni yayınlarla genişlediğini gördüğüm) bir izdüşüm alanı: Sanatçının Bir Palyaço Olarak (Oto)portresi, denge cambazı, trapezde file germeden yapılacak ölçüde fütursuz ve umutsuz dönüşler, atıklarıncada başıboş, fasit daireler çizmek.

Bütün tablolarını buyruğu altına alacak Siyah, o kesin konturlar, kuşatmalar Rouault'dan mı geliyordu?

III

Bakıldığında, pek çok başka kesişmeden dem vurmak elde: Böcklin, Mitologya'ya sokuluşunda ana uğrak yeri; bir dönem De Chirico'yla, bir dönem belirgin biçimde Picasso ve Léger'yle hısımlıklar göze çarpıyor. Ama bütün bu etkileşimleri aşan bir kişisel güç var Beckmann'da: Hem dünyasını, hem plastik dilini yoğuran özgün bir mayı. Sonuçta, kendisinden başka hiçbir 'şey'e benzetilemiyor girişimi.

Bir kent ressamı. Halkalarından birinde, yapıtı, bağlamı gösteriyor: Sevgili (sonradan bütünüyle yokolacak) Frankfurt am Main'ı, sevgilisi İtalya (dehşet bir Cenova resmi yeralıyor retrospektifte), on yıllık Hollanda sürgününden iç sahneler. Bazan, Doğa'yla çarpışan Sanayi (güçlü bir maden resmi).

Herşeyin ortasında, çekirdeğinde İnsan: Çıplak, umarsız, bungal, yılgın. Beckmann'da, 1905'teki "Deniz Kıyısındaki Genç Adamlar"dan başlayarak 'dörtlü' kümelenmeler bir takınak boyutu almış: Aile, Fakirler, Sanatçı Arkadaşlar, Yıkılanlar — sıkışmış, odalara çoklukla kapanmış, Kıyamet'i bekleyen bir quartet.

'Kıyamet' gravürleri gerçekleştiriyor bir dönem. XX. yüzyılda, Rouault'dan sonra, en çarpıcı Kutsal Kitap görüntüsünü ona borçluyuz: "Çarmıhtan İndirilen İsa."

Peygamberin bitik yüzünü apaçık ki aynada görmüş olmalı.

IV

Yapıtının en temel, vazgeçilmez unsuru kaldı ki *kendisi*. Öteki oto-portre ressamlarıyla gelenek çizgisinde onu buluşturan pek çok özel-likten sözedilebilir elbette, ama kimsede rastlanmayan zalim bir ay-na bu:

Fraklı, smokinli Beckmann, şizofrenik konumunun farkında: Burjuvanın o kunt, çelik duruşunun arkasında bekleyen içyüzleri bir bir sûretinde deniyor yılların içinde: Clown, 'zincirinden kurtulmuş' Beckmann. Bir dizi sigara tüttüren. Bir gün, Amerika'da, müzeye gi-derken, yolda, damarını tıkayacak tütünün dumanı fona yayılıyor.

Yüzündeki maskeyle hesaplaşmış hep. Bakışlarına, bırakmış, içe-rideki köklü keder yeretsin.

Bir el, yapmamışsa bugüne dek, bütün Beckmann yüzlerinin, yalnızca kendininkilerin değil, eksiksiz kataloğunu çıkarmalı(ydı): Çocuklardan yaşlılara doğru bir yaralılar beldesi.

"Loca" resminde belirginleşir siyahla ışığın ortaklaşa kurdukla-rı dil: Bir yüz, eleverdikleriyle örtmeye çalıştıklarının derin alaşımı.

En sona, borulu otoportreyi ayırıyorum.

30'ların cehenneminde bir İsrâfil ressam.

Sesini ne yazık ki başka güçlü sesler bastırmış, tiz ünlemi araları-na karışıp yitmiş.

Kim *dinler* resimleri?

V

Beckmann'ın yapıtının odak noktaları arasında başı çekiyor düş ve kâbus sahneleri. Dışavurumculuğun peşisıra patlayan gerçeküstücü akımın da gözde alanlarından biriydi "onirique" süreç — De Chiri-co'nun metafizik ağırlıklı yaklaşımı ayrı tutulursa, genellikle deney-sel, düşlemsel eğilimler ağır basmıştı gerçeküstücülerde: Ernst'te, Dali ve Tanguy'de.

Beckmann'da düş, deyim yerindeyse, uyanıklığın öteki yarısı. Aynı dünyanın, hayatın tersini ve yüzünü, birbirilerinden çekip alınamayacak birer cephesini temsil ediyorlar bana kalırsa. Bu an-lamda *uykusuz* bir resim Beckmann'ınki: Devşirdiklerini dosdoğru

kişisel ve toplumsal bilinçaltı tabakalarından, uykunun alanına hiç girmeksizin devşiriyor.

O insanlar neden kaybolduklarını bilmiyorlar.

Böyle yaşanılmasının, seyrin böyle olmasına neden olanların bile dizginleri tutup tutmadıkları meçhûl.

Bu kaosun olsa olsa bekçisi Beckmann. Gözlerini dikkatle göz gözü görmez ortama dikmiş, kalın sis perdesini delmeye çalışıyor.

“Kim *dinler* bu resimleri?” diye soruyordum ya, bana öyle geliyor ki, Max Beckmann’ın yapıtlarının en tedirgin yanı seslenmelerinden, sesler çıkarmalarından geliyor.

VI

Teknik ayrıntılara girerek haddimi zorlamak istemem; gene de, Beckmann’ın anlatımında beni her vakit etkilemiş, retrospektif serginin sunduğu pek çok yapıtı birarada görebilme olanağıyla pekişmiş iki özelliğe dokunmak istiyorum son olarak:

Olağanüstü bir sahneye koyucu. Resimlerindeki dramatik çatının gücü, Antik Tiyatro’nun dev temsillerini çağrıştırıyor. Ola ki koronun bir üyesi olma koşulunu, resimlerinin karşısına geçecek her izleyiciye yükleyecek ölçüde işin içine katıcı da. Özellikle üçüzlü resimlerde, soldan sağa, sağdan sola durmadan yerdeğiştiren eylem merkezleri gergin akışı dipdiri tutmayı üstleniyor, duygusuna düşüncesine kapılıyorum. O anlamda, bütün resimleri birbirileriyle sıkı sıkıya bağlantılı: Bir olayın gerekçesi, düğümü, çözümü, sürgiti bir başka tablodan sökün edebiliyor.

Bir de, pek çok resmini görünmez merkezine doğru çeken, *iç-bükeyleştiren* bir içhareket durumu hemen göze çarpıyor. Figürlerin yüzeyde donmalarına meydan vermeyen, içiçe geçmelerine ve dolanmalarına yolaçan bir çekirdek noktası gizleniyor sanki dipte.

Derinlik, hattâ girdap duygusunu peydahlayan bir yaklaşım.

Sonunda, hepsi, tek bir sarmal gücü oluşturuyorlar: Girip orada yerimizi alıyoruz.

Müzenin Zararları Üzerinde Ne Denli Dursak Azdır

Kazanılmış, yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış Zamanlar antologyası mı sayılmalı Müzeler: Kaybedilmiş Zamanlar antologyası mı?

Otuz yıllık müzegezerlik serüvenim, sonunda getirip beni bir duvara dayadı. Bunda, geçen süre içinde çok sayıda müze görmüş olmamın payı ne kadardır kestiremiyorum. Müzelerin gerçekte nasıl çalıştıklarını, işlediklerini usul usul öğrenmiş olmamın payını da. Bütün bildiğim, son yıllarda gitgide artan bir dozda onlara, yaklaşım ve uygulamalarına tepki duyuyor olduğum. Bir soğuma, bir tür bıkkınlık olarak niteleyemiyorum bendeki gelişmeyi; Sinema'dan hem soğudum, hem bıktım zaman içinde, sanırım tecimsel boyutunun sanatsal boyutunu boğması kadar, çok sayıda filim görmüş olmam, televizyonun yarattığı görsel yorgunluk çokça etkili oldu bu sonuçta. Müzelerde durum farklı:

Otuz yıl içinde çok sayıda yeni müze açıldı bir kere. Yalnızca Sanat alanında kalacak olursak: Beaubourg'dan Orsay'e, Bilbao Guggenheim'dan Tate Modern'e pek çok büyük müze kervana katıldı. Zengin içerikli, depolu; birbirileriyle kıyasıya yarışan; her mevsim için kapsamlı sergiler, etkinlikler de düzenleyen kurumlar bunlar. Müze yapılarının genellikle usta mimarların elinden çıkması, çok amaçlı bir etkinlik politikası gütmeleri, düzenledikleri sergilerle sanat yapıtının uluslararası dolaşımını kolaylaştırmaları, hazırladıkları kataloglar, yayımladıkları kitaplar ve dergiler, devreye soktukları sözel ve görsel-işitsel gizilgüç gözönüne alındığında, müzelerin *zararı* gibi bir tamlama üzerinde durmaya kalkışmak apaçık bir ukalâlık olarak görülebilir de.

O otuz yıl içinde, gezdiğim müzelerden çok şey öğrendim ben — Sanat bağlamında, kitaplardan devşirdiklerime ağır basan bir birikim onların salonlarında, koridorlarında oluştu. Herşeyden önce, bir sanat yapıtının *kendisiyle* karşıkarşıya gelmek kıyaslanası durum değildir. Çoğaltım tekniklerine borcumuzu yabana atamayız gerçi, gene de, tıpkı müzelerin zararından sözedebildiğimiz gibi, röprodüksiyonun zararlarından da, hele bugün, İnternet'ten sanat *izlemek*

(İnternet sanatını ayırıyorum elbette) olgusunun yaygınlaştığı bir dönemin içine girmişsek, sözedebilmeliyiz.

Bunca erdemini sıraladıktan sonra, tam hangi noktada, noktalar-da müzeden gördüğüm zararı konu edinmeye başlıyorum öyleyse?

Öncelikle, rekabet çarklarının yarattığı sonsuz istifçilik hırslının, bir aşamada, müzelerin sanat yapıtını *indirgemesine* yol açtığını düşünüyorum. Tıkabasa doldurulan koleksiyonlar, her müzenin sergi alanında da, deposunda da ciddi sıkışıklıklar doğurdu. Salonlarda birbirini eziyor yapıtlar, birinin ‘aura’sı öbürününkine geçiyor, karışıyor. Durmadan genişliyor her müze, yeni mekânlar kazanıyor, müzegezerin zihnini ve imgelemine tarumar etmekte gecikmeyen bir ‘saldırı’ya dönüşüyor sergilediği toplamın dili. Depolara yığılanlar ayrı: Bir ‘izlekli sergi’ vesilesi doğana dek, ‘Tatar Çölü’ bekleyişi başlıyor. Bu durumda, özel koleksiyonlardaki yapıtlardan ne farkı kalıyor müze kayıtlarına geçmiş onca ürünün?

Bir sanat yapıtıyla *derinlemesine* ilişki geliştirebilmenin vazgeçilmez önkoşullarından biri olarak sunuluş biçimini görmem, bana doğal geliyor. Paris’teki *Pièce Unique* (Tek Parça) galerisine hayranım: Sokaktan geçerken, 20 metre karelik bir alanda bir başına duran yapıt sizi karşısına mıhlıyor. Olabilecek en küçük galerinin yarattığı çözümü bir müzeden beklemem yadırganabilir. Ona da yanıtlım hazır: Musée d’Art Moderne’in düzenlediği retrospektif ya da izlek ağırlıklı sergileri genellikle kaçırmıyorum — şimdi oturup saymadım ama, son on yıl içinde bir düzine güçlü sergi gördüğümü söyleyebilirim orada. Her seferinde, Müze’nin birer özerk mekânda, düzenli olarak müzegeze-re sunduğu iki yapıta, Matisse’in “Dans”ıyla Dufy’nin “Elektrik”ine uğramadan edemiyorum — üstelik gezdiğim büyük bir serginin (Giacometti retrospektifi ya da “Fovizm”) sonrasında, hayli yorgun düşmüş olmama karşın. O iki tek-yapıt, *içlerine sokuluş* biçimimiz gereği, mümine olağanüstü bir tapınağın verdiği gizemli duyguyu giydiriyor: Yarıyarıya ‘vecd’ halinde, yapıtla söyleşiye girebiliyorsunuz.

Ne ki, bu ilişki yoğunluğunu, birkaç özel örnek dışında, metre-kare başına sanat yapıtı yoğunluğu nedeniyle müzeler *artık* sağlamıyorlar. Yalnızca taşra kentlerinin alçakgönüllü koleksiyonları gereken özeni verebiliyor yapıtlara.

Son dönemin paradoksal duygular yaratan bir sonucu daha var: Müzeler, büyük yatırımlar gerektiren sergilerini medyatik destekle geniş kitlelere açtılar. Cézanne ya da Monet sergisi dendiğinde, müzegezerin aklına, müze gezmeyi önceleyen bir fiil geliyor: Saatlarca kuyrukta beklemek. Güllü seven dikenine katlansın, olur; iş müze dışında beklemekle sınırlı değil ki: İçeride, tepeleme dolu bir toplutaşına aracının atmosferi bekliyor meraklıyı: Sayısız yapıtı omuzların kafaların üstünden *görmek*, sanat yapıtıyla *ilişki* kurmak anlamına gelebilir mi?

Aklıbaşında kimse, herşeyden önce seçkinci damgasını yemek korkusuyla, sanatın kitlelere ulaştırılabilmiş olmasını hafifsemeye kalkışmaz. Ama, başta global gezmen Japonlar olmak üzere, yerli yabancı, genç yaşlı binlerce insanın hücum ettiği müze mekânlarında, yineliyorum, *görmek* fiilinin kenara itildiği bir gerçek. Müzelerin, işlevlerini, büyük mağaza müşterilerine sunulan işleyiş mekanizmalarından ayırmaları beklenir.

Çizdiğim tablo, müzenin sanat yapıtı bağlamında yarattığı önemli bir zararı gündeme taşıyor: Ürünle ilişki *informatif* düzleme indirilmiş durumda. “Cézanne sergisini *gördüm*” cümlesi, hiçbir biçimde Cézanne’ın yapıtının görüldüğü anlamına gelmiyor — bir taşra müzesinde, birbaşıma, dilediğimce önünde kalabileceğim, ‘yukarıdan aşağıya ve soldan sağa’, itilip kakılmadan okuyabileceğim *tek* bir Cézanne resmi bana sersem haline getirilerek gezdirilmiş bir retrospektiften fazlasını verir.

Müzeci, sanat tarihçisi, eleştirmen değilim ben: Sanatla yakından ilgili, komşu bir alanda yaratıcılık uğraşısıyla didişen bir yazı adamının perspektifinden değerlendiriyorum olguyu. Müzenin *geçkin* bir ‘form’ olduğunu düşünüyorum epeydir. Kapsama alanı arttıkça, eyleme alanı genişledikçe bünyesinin hantallaştığına inanıyorum. Müzelerin hepsinin, içlerindeki bütün kültür ve sanat nesneleriyle birlikte bir anda yokolması, böylelikle insanlık geçmişinin büyükçe bir bölümünden iz kalmaması hepimizi müthiş hafifletirdi doğrusu. Kurduğum şu cümleyi mantıksızlığa ya da vandallığa devretmekten kolay ne var? O durumlar üzerinde düşünmekten, *kurmaktan* hoşlandığımı için umarım bağışlanırım.

Bu gerçekleşmeyeceğine göre, gelecekte de müzelerle, müzelerin içini/içine doldur(ul)an ürünlerle, işlerle birlikte yaşamayı sürdürecektir insanoğlu. Müzeli olmayı yadsımış modern çağ sanatçıları bile bir noktadan sonra orada yerlerini almaları, seçenek bulunamadığı için, hüznölendiriyor beni.

Öte yandan, arkamda bıraktığım hayat diliminin önümde bekleyenden uzun olduğu şu yaşımıda, müzegezerliği aforoz edecek de değilim besbelli. Küçük müzelere sevgim artacak, iyi mimarlara yaptırılan müze yapıları gene çekecek beni, tek bir yaratıcıya ayrılanları yeğler olacağım gitgide, Türkiye gibi Modern Sanat Müzesi açamamış bir ülkede yaşadığım için bu sorunla yüzleşmeyeceğim gündelik yaşamımda.

Vb.

Hariçten Bir ‘Küratör’ Gazeli

“Küratörün Sınırında” başlığıyla, *Cumhuriyet*’teki “Okuma Lâmbası” köşemde yayımladığım yazı, farklı konulardan yazı alıştırma larımı biraraya getiren *Kum Saatından Harfler* kitabımdaki içbükey metinlerden birinin, biraz kısaltılmış bir versiyonuydu. Şaşıarak ve üzüle rek izledim: O küçük çıkma, beni ‘delinin biri kuyuya taş atmış’ durumuna getiriverdi. Beral Madra, buram buram alınganlık kokan bir yanıt verdi hemen, *Radikal*’de. Samih Rifat’ın, Ahu Antmen’in, Erdağ Aksel’in, Güler yüz’ün ve Çoker’in, başka kalemşörlerin yazıları, demeçleri peşpeşe yayımlandı, dergi ve gazetelerde. En son, Hacettepe Üniversitesi’nden, “küratörlük” bağ lamında gerçekleştirilecek bir açikoturum için çağrı aldım. Sanırım, sürüp gidecek bir tartışma bu.

Bir defa daha, kimbilir kaçınıcı, vurgulamalıyım: Ben, Sanat’la *ilgilenen* bir ‘edebiyat adamı’yım — eleştirmen, kuramcı, sanat tarihçisi değilim. Duyduğum ‘ilgi’ zaman zaman, ola ki sık sık, Sanat üzerine yazmama yolaçıyor; açıkçası bunda herhangi bir sakınca da görmüyorum. Elimin hamuruyla bu işlere karışmamam gerektiğini düşünenler var, olabilir; gelgelelim, ‘yer’imi şaşırmadıkça, ‘meslekiçi’nden sözalanların beni bu konulardan uzak tutma, görme isteklerini ciddiye almam beklenmemeli. Kaldı ki, içinde yaşadığımız kültür ortamı, her alanda *sahiden* donanım, bilgi, ölçü, tartım sahibi olan insanlar yetiştirebilmiş olsaydı, canım yanmazdı. Oysa, ‘küratör’ tartışması apaçık gösteriyor: *Ortak* bir tanım üzerinde bile anlaşmıyor sözalanlar. ‘Küratör’ü filim yönetmenine benzetiyor Samih Rifat; “hayır,” diyor Erdağ Aksel, “daha çok bir şiir antolojisi düzenleyicisine benzetilebilir”; kayyum, synector, köratar kavramları uçuşuyor ortalıkta; ‘düzenleyici’ mi, ‘tasarımcı’ mı, belli değil kesinkes. Bu koşullarda, bilmem ne kadar bilirkişilikten dem vurulabilir?

‘Küratör’ün *geleneksel* anlamı ve işlevi çerçevesinde hiç değilse bir uzlaşma içinde olunduğu göze çarpıyor; o ‘uzman’lık kategorisi besbelli kabul gören bir tanımlamaya dayanıyor hemen her tartışmacının gözünde. Deyim yerindeyse, ortalığı toza dumana bulayan, ‘küratör’ün günümüz sanatındaki konumu ve işlevi. Soruna gelince,

sorun 'yatkınlık' ve 'iktidar' kutuplarında doğuyor, büyüyor — anlayabildiğimiz kadarıyla.

Her sanat etkinliğinin, gösterisinin arkasında *toplam* bir küratörlük çalışması bekler zaten; bir kişinin, bir ekibin ya da bir kişiyle bir ekibin ortak ürünüdür etkinlikler, sergiler.

Burada, daha çok, *öne çıkan* bir kişiden hareket ediyoruz oysa: Herhangi bir Picasso sergisinin, retrospektif serginin küratöründen ayrılan bir kimlik tanımı oyalıyor tartışmacıları. Yakın bir geçmişe kadar galeri yöneticisi, eleştirmen, akademisyen, sanat tarihçisi kimliğiyle Sanat ortamında varlığını duyuran kişilerin bir sabah uyanığımızda küratör olduklarını öğrendik; sergiler düzenlediler, Bi-enallerde görevler üstlendiler, etraflarında sanatçı toplulukları oluştu herbirinin, 'dosya'lar hazırlandı ve sunuldu, 'tema'lar seçildi ve ürünler kotarıldı: Herşey mantıklıydı belki, pek az şey sahihti ama. Dahası, *yaratıcı* uğraş artık belli bir 'organizasyon şeması'na eklenmişti, topu topu zincirin bir halkası olarak görülüyordu Sanat'ın toplumsal-ekonomik gövdesinde; *orada, öylece, o kadar olması ve kalması* sanki günümüzdeki ontolojisiydi.

Denilebilir ki, her dönemde, Sanat'ın toplumsal-ekonomik çarkı yaratıcı edimi cenderesine almıştır. Eklenebilir de: Çember, günümüze yaklaştıkça daralmıştır.

Batıda Kilise, Saray, Beysoylular, Kentsoylular, Devlet, Salon Müfettişleri, Galeriler ve Tablo Tacirleri, Akademi ve Üniversite, Yayıncılık ve Müzecilik, Eleştiri ve Sanat Tarihi, Koleksiyoncular ve Röprodüksiyon Sanayi yüzyıllardır kuşatıyor Sanat'ı. Yaratıcılığın kabul gördüğü ve kovulduğu, değer biçildiği ve değer sisteminin dışına püskürtüldüğü bir Araf bölgesinde olmuştur herşey. Gelgelelim, sanatçının ne olursa olsun, *üstüne* ilk kez bir *tampon bölge* yerleştirildiği dönemin içindeyiz bir süredir: Orada, *Sistem*'in bir süzgeç mekanizması kurduğu göze çarpıyor: Seçim, ayıklama, yönlendirme, ısmarlama, sunma, satma, pazarlama, duyurma eşiklerinin arasından yeni bir düzen devreye giriyor ve *ehlileştirme* sürecinin en tehlikeli kipi işlemeye başlıyor.

İnsanoğlu'nun Doğa'yı *zaptetme* serüvenini anıştıran bir 'gelişme' ile yüzyüze, günümüzde Sanat: Hayvanat Bahçesiyle Doğal Park

arasına sıkıştırılan canlılar dünyasının koşulunu andıran bir kafesleme mantığı çalışıyor şimdi. Küratör, bu girişimin ne *tek* faili, ne *tek* motoru şüphesiz; ama, Devlet’le Sermaye’nin iki ucundan dokudukları ağır merkez elçisi konumuna oturduğu apaçık ortada. Şahısların da, ürünlerin de *tâli* önem katına itileceği bir genel ortamın başmâbeyincisi olarak göreve atanıyor. Yabana atılamayacak bir iktidar sözkonusu olduğu için, talipler sırada: Ben bu işi üstlenirim, sözünü kimler kullanıyor?

Benim uzaktan ve hariçten, gözlemim oydu: İş üstlenenlerin eziçi çoğunluğu kifayetsiz muhterisler kesiminden geliyor. Donanım, yeti, düşgücü üçgeninde vasatlık sınırını zorlamanın ötesine geçemeyen küratörlerin *kof* ‘tema’ları, *keyfi* ‘adres arayışları’, “samanı altından ayıramazlar” dediği gibi Herakleitos’un, düzmece ve şişinik, beyhûde ve çelimsiz etkinliklerde zaman yitirmemize yolaçıyor. Bir izleyici, *üretici* olmaya çalışan bir takipçiyim ben: ‘Sıkı iş’ler görmek ana tasam, onlarla kendi işim çerçevesinde söyleşiye girmek. Çelimsiz organizasyonlarda, güç dayatmasına çengelli iğneyle bağlı dayanışmaların düzeysiz sonuçlarıyla karşılaşmak en hafifinden canımı yakıyor. Bunları, dipten dolma yerli, “bon pour l’orient” yabancı küratörler dayatıyor önümüze, diye yakınıyorum. Yoksa, özgün perspektifi olan, sağlam ve uzun vadeli diyalog örme tekniği geliştirmiş bir küratörün *katabileceklerini* peşinen hiçesaymak için akıllı uslu gerekçe mi var elimizde?

Sorun da, sorum da bu noktada ya işte: İyi küratör nasıl, nerede yetişecek? Ondan hangi birikim türüne sahip olmasını, hangi uzgörü-yü barındırmasını bekleyeceğiz? Büsbütün Tecim’e sırtını dayamaya karar vermiş bir Sistem ile hangi silâhları seçerek çarpışacak?

Ahu Antmen, bana kimi başarılı örnekleri anımsatıyor. Başkalarını da ekleyebilirim: Basel Sanat Fuarı’ndan, Beaubourg’un yeni koleksiyon sergisinden çıktığımda kara kara bunu düşünüyordum: 1980 sonrasında, gerçekten de çok önemli sanatsal çalışmalar yapılmış yeryüzünün dörtbir yanında. ‘Merkez’in merkezindeki kimi kuruluşlar bunları topluyor ve bize sunuyor — izlerken, tanışırken, heyecandan soluğumuz kesiliyor, zihin çarklarımız büyük bir hızla, duyarlığımız büyük bir hazla katılıyor o serüvene. Sonra bakıyoruz:

Bir küratör bize patetik bir facia hazırlamış burada, Mısır'da ya da İtalya'da — ne yapalım o zaman: Yutkunup susalım mı?

“Küratörün Sınırında” yazımda söylediklerim, Sanat'a *yakından ama dışından* bakan birinin uç önerileridir, henüz küratörün tanımını çerçevesinde bir uzlaşmaya bile varamayan bir ortamda dile getirdiklerimi enikonu manâsız buluyorum.

Gene de, kim nederse desin, 'meslekten' olduğu söylenen küratörlerin çalışmalarını *genellikle* çok yetersiz bulduğum için, Derrida ya da Greenaway'in küratörlük işlerini izlemeyi yeğleyeceğimi sanıyorum.

Intelligenti pauca.

İLHAN BERK

*Mağara Ressamı, Sapkın Nakkaş,
Nâmahrem Kalem*

Yerkürenin,

Yersürenin

en eski ressamlarından biri Berk — önismi daha takılmamış. Şiirinin üslûbuna sığınarak söyleyecek olursam: Gün gelecek, bir sicil defterine tam adı İlhan Berk diyerdir, düşülecek.

*İmdi, o günlerin henüz uzağındayız. Söz'den Yazı'ya geçilmemiş. Harfler beyi İlhan Berk'in, Mezopotamya'da taşa bronz imler kaza-
cağı, Mısırkalyoniğne oyacağı çağa gelesiye, suskun, neredeyse dilsiz,
elinde bir parça kok kömür, kuşağında polenden yapraktan derlediği
gökkuşağı, yarıçıplak dolaştığı takvimdeyiz.*

Bir kaya ressamı Berk,

bir mağara sanatçısı.

*Onunla Altamira'da karşılaştığımı anımsıyorum; Lascaux'da parma-
kizlerine rastladığımı unutmuyorum.*

*Büyük, oylumuna sığmakta güçlük çeken hareketlerle vücût buluyor
vücûtları. Irmağın kıyısında yıkanan kadınları gözlüyor durmadan,
ağaçların arasında bukalemun, gizlenerek.*

Ölesiye dokunmak istiyor onlara.

*Ayaklarının dibinden uzun, upuzun saçlarının dibine sonsuz bir temas
hendesesi kuruyor imgeleminde.
Kalkıyor, geliyor.*

*Bu durumu
hemen
yerliyerine oturtmak gerekiyor: Görüyor, durmadan bakıyor ya Berk, seç-
tiği taşın, kayanın
(bis: calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur)
üstüne gittiğinde yeniden, bir daha görmeye başlıyor: Çıplak gözle baktığı
çıplak, artık içgözüyle kurduğu bir imge, bir figür, bir gerçeklik —
“Ol!” diyor, oluyor.
Neden sonra ilâh, tanrılardan biri olduğunu anlıyor: Yoktu, yaptım.
Taşın, kayanın ona fısıldadığı.*

*İşte
derin dipsiz bir mağarada
yaktığı
gece gündüz beslediği ateşin önünde,
duvara düştüğünü, orada kıvrandığını izlediği yalımların
sarı, kırmızı, kırmızı,
ak, yeşil
danslarının simsiyah, çepeçevre çizgilerle kuşattığı gövdeleri,
kadınlarını dolduruşunu
büyülenmiş
bir kez daha kalkmış dikilmiş
faltaşı
izliyor.*

*Binyıllar geçecek,
önce -belki- Poussin, sonra Ingres, sonra Halil beyle kimse duymasın mı-
rıldanarak konuşan Courbet,*

en sonra

*yıkanan kadınları altilenmez susuzluğuyla önüne alan Cézanne,
Matisse,*

Picasso

*başkaları (evet, küçük kızların çıplak uykularının bekçisi Balthus),
sırayla ya da sırasız aynı sırat köprüsünde kalakalacak, kalakalkacak-
lar —*

*Berk, şimdi, mağarasından fırlamaya, taşmaya, Zaman'ın ötesine geç-
meye hazır.*

Resim ile Yazı'nın

İmge ile Harf'in

*ayrılmayı akıllarından geçirmedikleri, birbirilerinden kopmaya ya-
naşmadıkları vakte gelip dayandık.*

Ortaçağın eşiğinde

*çizgidsi bir keşif Berk: Ola ki dini eğri değil zihninin, ama ruhunun
sapkılarını dizginleyemiyor: Kuzeye güneye, manastırdan manastıra
gezgin nakış ustası, yakası açılmadık işlere el atmadan edemiyor, ra-
mak kala cıraların üstünde kavrulmaya, bu kez Doğu'ya, Yecüc diya-
rına sürgün çıkıyor.*

Arkasında kasa dolusu yazma.

*Bosch'la tanışmış mıydı? Cambrai elyazmasına sokulan yakıcı figürleri
o mu imzasız bırakmıştı?*

Bütün bildiğim, vakti geldiğinde, kasanın kilidinin çözüldüğü.

*Oradan, mahşeri bir kösnünün kokusu sızıyor. Besbelli ıslanmış her
kadın. Usul usul sayfaların içine yayılmış köpükler, bazan sayfalar bi-
ribirilerine yapışmış: Yazılar okunaksız, sûretler içiçe geçerek hazzın
doruğuna dokunmuşlar.*

Ya erkekler?

*Onlar hiçbir zaman görünmeyecekler. Bir tek, tek bir sefer, 'otoportre',
onlar adına gözlerini, baktığını gösterecektir.*

Yazmalara,

elyazmalarına eğildiğimde

görüyorum ki İlhan Berk hemen hep yanılmış kâğıt hakkında, uçsuz bucaksız bir yanılısamaya kaptırmış kendini:

Onu ten sanıyor, sanmış.

Farklı dokularda, renklerde kâğıtlarla karşılaşmış olduğu için haklı:

Bu kâğıt esmer, bu kâğıt sarışın, şuna gelince, o zenci bir kadın: Işıktaki parlıyor ten, ter orada belli belirsiz balkıyor.

İşte bundandır

dokunmak istemiş.

Bir tek teması var resminin, baştan beri: Temas.

Giderek

soyut bir ten

kalemiyle üzerinde ilerlediği an, içine yerleşeceği kalıba rastlıyor: Vücûd, zaten mevcûd. "Ben yarattım bütün bu kadınları," diye düşünmeden edemiyor İlhan Berk, kendisini kibirli bir tanrıyla karıştırıyor.

O kadınların şimdi artık

bir hayatları var. Yalnız yaşasalar, yaşayacak olsalar iyi: Bir de istiyor, arzu yangınları içinde kavruluyorlar.

Yapmasına yapıyor ya onları, sonra dokunuyor da onlara, yetmiyor: Soyunup yanlarına, aralarına yatıyor.

Bütün bir çağın,

Ortaçağın böyle geçtiğini görüyoruz.

Keşiş Berk, engizisyon avcılarının meşâlelerle köşe bucak aradığı o sapkın firarî, dua kitaplarına, muskalara, büyük büyü risâlelerine imzasını vurmaktan geri durmuyor.

Derkenarlarda çıplak,

yabanıl,

iştahlı gövdeler kıpırdıyor.

Bunlar Berk kadınları: Özel, ayrıksı bir kavim.

Herbirinde kısıraklar bekliyor.

Açık saçık döşek hikâyelerine hazırlıyorlar hayâl güçlerini.

Neden sonra

ayaklanıyor kalabalıklar.

İlhan Berk'i, Bastille'e yürüyen mahşerin ortasında, belli belirsiz, kazmalı kürekli insanların arasından seçiyorum.

Bir an önce ilâhi Marki'ye ulaşmak için çırpınıyor.

"Sodome'nin Yüzyirmi Günü"nü,

"Juliette"i resimlemek için

yalvaracak ona.

Artık bir gravür ustası olma düşüyle yanıp tutuşuyor.

"Bu yangın seni de kömürleştirir," diyor Sade ona, karşılaştıkları an:

"Kazımaya hazır mısın?"

Soru

o gün bugün

dağlıyor zihnini. Koyu bir âyinin provalarını yapıyor ikidebir. Gövdeler gövdelere karışıyor göz perdesinin dibinde. Kokular artıyor.

Ama korkular da.

"Ten: Yüce ifrit," diye fısıldarken buluyor kendisini, bir seferinde.

Cinnet eşiğinde tütsüleniyor.

Kadınlar kıpırdamıyorlar.

İlhan Berk'in eli bir türlü yanlarına erkek koymaya gitmiyor oysa.

Onları, öylece, birbaşlarına işlemekten ötesine geçmek istemiyor kalemi.

Demek

renklerin gürültüsü

büsbütün nedensiz değil bu resimlerde. Her çıplak, aynı gökkuşağının ortasında, olası bütün kıvranma üsluplarını kurcalıyor. "İstiyorum, ergo sum" diyor birisi. Taşkınlığıyla kâğıtta kabarıyor berikisi. Bir başkası ölçsüzlikle yüzleşiyor, kızıldan siyaha çalan, yanardöner teniyle.

O noktadan başlıyor isyan.

Başedemiyor hurileriyle İlhan Berk. Onların kâğıdı kartonu bezi delen
haz beklentisi önünde geriliyor.

Gece artık ateş.

Resim ile Yazı'nın,

İmge ile Harf'in

ayrılmayı öğrendikleri, biribirilerinden kopmaya çaba gösterdikleri
takvimde ayak diriyor İlhan Berk.

Ne zaman Yazı'dan artmış bir boşluk görse üstüne yürüyor.

Boyaları bir bakıma savaş boyaları.

Kalemi: Silâh. (Bu sözcüğün Uzak Asya'da, uzak bir dönemdeki karşı-
lığını düşünüyor ve kıs kıs gülüyor.)

İlk kez kendi gövdesini düşünüyor o dörtyol ağzında, "organım benim"
diye ünlüyor:

"A(ş)k mürekkepli kalemim."

Bu aşamadan başlayarak boyası karışıyor. Değişiyor resimlerinin ko-
kusu da. Tohum tutacak şimdi kadınlar. Ağır ağır sancılarına hazır-
lanacaklar.

Harfler, kelimeler, koşullar doğruluyor durumu: Bir şiir düşünüyor kâ-
ğıda, yanına iliştiriyor hemen kadını. Yüksek sesle çiftleşiyorlar. Kösnü
hareketleri hızlanıyor.

Yeniden siyah, simsiyah mürekkep ondandır devreye giriyor.

Harf ile Sûret boy ölçüşüyorlar.

Kendi şiirlerine çıkarma yapıyor, kadınlar açıktan açığa dizeleri kıta-
ları işgâl ederken Sayfa'yı keşfediyor Berk.

Sayfa: Kutsal Alan.

Ortasında yalınayak bir virgülü kullandığından beri
istif nedir, soruşturuyor.

Giyinip kuşanmak istediği oluyor Sayfa'nın: Süsleniyor, dudaklarını
boyuyor, rimel çekiyor.

Bir de beyazı, beyazlığı seviyor ama, İlhan Berk — ondaki şiddeti tanıyor.
 Sık sık Cehennem'e başvurması bundan.
 Onu Gece'yle karıştırıyor.
 Uykusuzluğuyla.
 Yakarılar içinde bekliyor doğuşunu güneşin.
 Çekip gidiyor.

Her seferinde dönmek için.
 Kaldı ki, Şiir'in gittiği an Resim çıkageliyor. Tufandan sonra süt liman.
 İki şiirin ortasında
 yaprak gibi savrulmaktansa
 öykünüyor: Çocuktaki ressama, çılgındaki (ah, Wölffi!), hayvanda-
 ki (Dubuffet), uçuktaki (Michaux) ressama. Sanıyor ki mutsuzluğun,
 mutsuzluğunun resmini yapabilir — yanıldığını anlıyor.
 Kadın'daki Hayat'a bakmaktan, ondaki Ölüm'e gecikmiş.
 Telâşla saatları kırıyor, takvimleri yırtıyor.
 Gene de yetişiyor ona Zaman.

Ne yaparsa yapsın
 bir Asrî Zamanlar adamı İlhan Berk — “mutlaka modern olmalı” diyen
 Rimbaud'dan sürgün bir dal.
 Şiirine vuran ışık oradan resmine de yansımış: Biri ötekinin sırrı değilse
 bile sırrı.
 Bütün kentleri, Tarih'i, geçmişin ve şimdiki Zaman'ın insanlarını, on-
 ların içlerini ve dışlarını dolaşmış, kendi kendisinin labirentinde dolan-
 mış, ardından gelip Doğa'ya ilişmiş — bir parçası olduğu, bir parçası
 kalacağını bildiği.
 Zalim bilgi.
 Kâğıdı kemiren.
 Sûr sesi duyulduğunda
 sûretler de canlanacak.

İlhan Berk'in otuz yılı aşkın bir süre içinde peşpeşe çizdiği, boyadığı tüm kadınlar biraraya toplanacak.

Onu arayacaklar.

Binlerce kadının

*bir düş ordusu gibi peşine takılacağını düşünerek
esriyor.*

Bu büyük buluşma için hazırlanması gerek.

Gövdesine kokular sürmeli, saçlarında tarak gezdirmeli.

Herbiri için yeni bir bakış bulmalı.

Camın arkasında,

çerçevenin ve paspartunun

ortasında

şimdilik tutuklu,

her hükmü dinlemeye hazır,

oysa çekip gitmekte kararlı:

Her kadın

kendi serüvenine çağrılı,

kendi ölüm dirim kilidine açık,

bekliyorlar:

Ayartmaya ayartılmaya bir adım kalmış aramızda —

İlhan Berk herbirini kurmuş,

bize doğru hepsini terketmiş —

mahzun, aralık, meleksi.

III

İbsen'in Sorusu

İbsen'in *Yaban Ördeği*'ni, çok uzun bir aradan sonra, düzgün bir sinema uyarlamasıyla izledim: Geissendörfer'in Bruno Ganz'lı, Jean Seberg'li, Heinz Bennett'li kadrosundan, sürekli tetikte durmaya yolaçan bir yorum (1976).

Birkaç yıl önceydi, *Yapı Ustası Solness*'le bozduydu kafayı; Pa-ul de Man'ın bir paragrafı yüzünden metni okumuş, sonra da, *Perec Kullanma Kılavuzu*'nda söylemek istediklerimi söylemiştim. Derin yazar, İbsen. Ana izlekleri her zaman girdaba sürüklüyor insanı. *Yaban Ördeği*'nde bir bakıma gerçeği, gerçeği bilme isteğini, bir de bilinci, buluncu sorguluyor: Uydurmak, kurmak, yanılısama üzerine uyumlu bir yaşam inşa etmek belki de mutluluğun anahtarıdır. Yaralı yaban ördeği, güçlü bir simge. Bilmiyorum onu da günlük gazetelerden, 3. sayfa haberlerinden mi çekip çıkarmıştır.

Bu kez, daha önce farkına varmadığım bir özelliği dikkatimi çekti İbsen'in: Gününü çok yakın mercek kullanarak izlemiş. XIX. yüzyılın son çeyreğinde Norveç'i düşünüyorum da, ücrada, kendine kapalı biçimde yaşayan bir toplumdan böyle bir birey nasıl çıkmış, anlamakta güçlük çekiyorum.

O bağlamda, iki noktaya işaret etmek istiyorum. İbsen'in ruhbilime, ruhçözüme yaklaşımı önce: Gerçekten de bir hekimlik dalı sayılabilir mi sorusu, bir; gerçeğin etkusu yerine, bir sağaltım yolu olarak belki, kendini aldatmayı 'hasta'ya aşıl原因 bakışın sorgulanması, iki. Öbür nokta, bugünkü alıştırma konum için çıkış noktası: Fotoğraf, Zanaat katından Sanat katına çıkarılamaz mı?

Soru, oyunun ana kahramanlarından birinin, ruhbilimcinin terapisi aracılığıyla, düşü haline girmiş: Sözümona, bu sonucu sağlayacak bir 'icat' üzerinde çalışıyor. Ortada, tabii, icat da mucit de yok; gelgelelim İbsen bu soruyu ona yüklemiş ya, şüphe yok ki kendi kafasında da bırakmış: İşlesin.

Ortaya çıktığı günden bu yana, fotoğraf makinasının sanatçıları tedirgin ettiğini biliyoruz. İlk yarım yüzyılında, öncelikle ressamları kurcalamış olmasından doğal birşey yok: Mimetik hüneri ellerinden alan bir buluşla karşışarşıyalar, *tıpkı* neyse onu yakalayacak besbelli. Işık sorununa onları o güne dek olmadığı kadar yaklaştırdığı görüşüne katılıyorum öte yandan: Ressam, makina varoldu diye fırçayı terketmeye karar verecek değildi elbette, yapabileceklerini sorgulamaya koyulmuş böylece, avant-garde biraz da buradan doğmuştur.

Başlarda, kendi de fotoğraf çekmeye yanaşmış ayrıca: Degas'ın çalışmalarını düşünelim. Aynı zaman diliminde, fotoğrafçının tekniğini açmak, geliştirmek için çırpındığını da unutmamalıyız: Nadar, sonucu etkilemek için gece gündüz çalışmıştır. Tam da bu kavşakta soruyor işte, İbsen: Fotoğraf, Zanaat'tan Sanat'a doğru açılmaz mı?

Günümüz fotoğrafçıları, 'fotoğraf sanatçısı' tamlamasına soğuk bakıyorlar. Kimileri, uğraşlarını sanatın, yaratıcılığın kapsamında görmeme konusunda ısrarlı, içtenler. Hepsi öyle mi ama?

Fotoğraf, sanatçının çoktan eyleme alanı oldu bir kere. Boltanski'de, Hockney'de, Gilbert & George'da merkezde yeralıyor makina. Fotoğraf, ille de, yalnızca fotoğraf çekenler aracılığıyla sanat olabilir, olmalıdır türünden bir kural getiremez kimse. Saydığım örnekler, sayabileceklerim, fotoğrafın sanat katına çıktığını gösteren, kanıtlayan yapıtlar sundular, sunuyorlar. Peki Depardon, Salgado, Mapplethorpe sanatçı sayılamaz kim diyebilir? Hangi sağlam, altedilmesi güç gerekçelerin yedeğinde? Bana olanaksız görünüyor bu — hele Sanat'ın bir yüzyılı aşkın süre içinde yaşadığı sınırsal ve kavramsal genişlemeyi göz önünde tuttuğumuzda.

Kaç fotoğrafçı, uğraşını sanat katına çıkartabilmiştir sorusu da doğru görünmüyor bana. Kaç sinemacıyı sanatçı sayabiliriz? Kaç ressamı (resim yapanı) sanatçı olarak görüyoruz? Dahası: Kaç sanatçıyı sanatçı diye niteleyebiliriz?



Auguste Renoir ve Stéphane Mallarmé, 16 Aralık 1895. Fotoğraf: Edgar Degas.

Degas ve Fotoğraf

Edgar Degas, fotoğrafçı önümde duruyor. Yayına çok iyi hazırlanmış bir kitap: Degas'ın ulaşılabilen bütün fotoğraf çalışmaları, kendi resimleri ve dönemin başka fotoğrafçılarıyla kimi eşleştirmeler, çözümlemeler peşpeşe dizilmiş. Kitabın yanına, raftan çekip, Valéry'nin *Degas Dans Desen*'ini (1938) koydum. On yıllık bir aradan sonra, yeniden, derin bir hazla okuduğum o kitaba ayrıca döneceğim.

Valéry, kitabı oluşturan, farklı dönemlerde yazılmış parçaların pek azında Degas'ın fotoğraf tutkusuna yer veriyor; buna karşılık, çizdiği sanatçı portresi öylesine ince ayrıntılara dayanıyor ki, Degas'ın fotoğrafa bakışını dolaylı yoldan aydınlatıyor. "Fotoğrafın ressama öğretebileceklerini, ondan almaktan kaçınması gerekenleri ilk keşfedenlerden biri oldu" diyor Valéry. Başka bir bölümde, Bacon'ın da büyük ölçüde çıkışını borçlu olduğunu bildiğimiz Muybridge'in fotoğraflarıyla ilişkisine değiniyor — o fotoğrafların, sözgelimi atların hareketleri konusunda ressamların, yontucuların ne denli yanıltmış olduklarını kanıtladığını ekliyor.

"Fotoğrafı seviyor ve önemsiyordu" diye sürdürüyor Valéry: "Ondan ürktükleri ya da gizlice yararlandıkları bilinsin istemeyen sanatçıların yaşadığı bir dönemde." Sonra da, birkaç paragrafta, Degas'ın, ne zaman karşısına geçsem tuhaf büyüsünün içinde yitip gitmekten kendimi alamadığım bir fotoğrafa yaklaşıyor: Renoir divana oturmuş, Mallarmé yanında ayakta, duvara yaslanmış duruyor, arkalarındaki aynadan, Valéry'nin sözleriyle "Degas'ın ve makinasının, Mallarmé'nin eşinin ve kızının hayaletleri" belli belirsiz okunuyor. Dokuz gaz lâmbası eşliğinde, onbeş dakika süren bir seansa çekilmiş o fotoğraf.

Bütün çektiği fotoğraflar bulunabilmiş değil sanırım, Degas'ın. Kitapta yeralan fotoğrafların tümünün, kesinkes onun objektifinden çıktığı da söylenemiyor. Gene de, ressamın gerçekleştirdiği doğrulanabilen fotoğraflar, yaklaşımının çerçevesini çiziyor. Özellikle, resim çalışmaları için birer prova niteliği taşıyan, desenlerinden farklı bir düzlemde taslak işlevi gören fotoğraflar, makinayla kurduğu ilişkiye

ışık düşürüyor. “Danseden Kadınlar” izleği, “Kurulanan Kadın” gibi bir konu, resme dönüşecek yapıtlara ilişkin birebir gözlemler yapılmasını kolaylaştırıyor.

Hareket eden gövdeyi *gözetliyor* Degas. Sonradan Matisse’de de görülecek bir ana kaygı, Dans’ı *olageldiği* anda tutma, kavrama tutkusu yönlendiriyor onu. Bir foto-grafi bakışı, dahası bir sinematografi tasası duruyor ilgisinin merkezinde. Dans izlekli bütün resimlerinde yorgunu yokuşa sürme eğilimi görülmez mi: Kuşbakışı açılarla, üstelik aynalar aracılığıyla çifte kavrulmuş zorluklarla örülen sahnelerde, hareketi okumaya kalkışmıştır.

İkinci bir kesit, tuval üstünde de sık sık yönelmeden edemediği “intérieure”lere uzanıyor. Pek çok fotoğrafta, eşyaları ve insanları, konumlarını zorlayarak *istiflemiş*. Gövdelerin gövdelerle, gövdelelerin kendilerini kuşatan nesnelerle ilişkileri alışlagelmiş duruşlarının ötesine taşınıyor: Valéry kendi ağzından aktarıyor ya, sanat, bir dizi *işlem* (‘opération’) demek herşeyden önce, resmin de fotoğraf gibi *yapılan* bir ‘şey’ olduğunu biliyor Degas.

Kalıyor geriye portreler, otoportreler. Kendi payıma, Ingres ile Degas’ı, geçen yüzyılın en usta portre ressamı olarak görüyorum. Degas düpedüz hayran Ingres’e, gelgelelim portreleri bana kalırsa Ingres’inkilerden derin. Fotoğrafları, buna karşılık, özellikle de objektifin iki tarafında kendisi durmuşsa, sanki *kaçamağın fenomenolojisi* için taslak çalışmaları yapılmış izlenimi doğuruyor: Ressam, fotoğraf makinasının *farkında*: Büyük olasılıkla, resim *yaparken*, ressam olduğunu unutuyordu oysa.

Fotoğrafın İhaneti

The Commissar Vanishes ile ortalığı birbirine katan David King, kendisini bir görüntü tasarımcısından çok bir imge/görüntü tarihçisi sayıyor. Dedektif gibi çalışmış 1970'lerin başından bu yana, Sovyet Devrimi sonrasında resmi arşivinin gölgelediği, Stalin'le birlikte silinen, çarpıtılan, *eksiltelen* bir tarihi yeniden kurmak için çırpınmış. Altı ay oldu *The Commissar Vanishes* çalkalı, ondan önceki çalışmaları daha çok Troçki'nin ikonografisi üzerineydi.

Yaklaşık çeyrek yüzyıl içinde yaklaşık 250 bin fotoğraf toplamış. Gerçekleştirilen çarpıtma işlemlerini aşama aşama saptayabilmiş. Kitabın kapağında kullandığı bir dizi fotoğraf sürecin tipik yanını göstermeye yetiyor: 1926'da çekilen fotoğrafta, Stalin'in yanında dört Sovyet yetkilisi yeralıyor; fotoğraftakiler, 'siyaset'in *gereği* eksilmelerle siliniyorlar; sonunda, Isaak Brodsky'nin Stalin'i yağlıboya tuvale yansıttığı tek kişilik versiyon kalıyor. Gerçekçi Sovyet sanatının en sık uyguladığı yöntem bu. Eski fotoğrafların evlerde, albümlerde bulundurulması yasak, alabildiğine tehlikeliymiş; yakalanırsanız, o fotoğraflardan biri bile 'ihanet'i paylaştığınızın kanıtı yerine geçermiş.

Fotoğraf(tan) silme operasyonları SSCB'yle sınırlı kalmamış, bütün sosyalist sisteme yayılmıştı. Milan Kundera, *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'na öyle başlar: "1948 Şubat'ında, Komünist Parti Başkanı Klement Gottwald, Prag'da, eski kentin en büyük alanında toplanan yüzbinlerce vatandaşına nutuk çekmek üzere, barok üsluplu bir sarayın balkonuna çıktığında bu olay Bohemya tarihinde, eşine ancak bir yılda birkaç kez rastlanabilen türden ve ülkenin kaderini etkileyen büyük bir dönüm noktası oluyordu. Gottwald'ın çevresini arkadaşları sarmıştı ve yanında Clementis duruyordu. Kar yağıyordu, hava soğuktu ve Gottwald'ın başı açıktı. Clementis, büyük bir ilgiyle, başındaki kürk şapkayı çıkarıp Gottwald'ın kafasına koydu.

Partinin propaganda bölümü, Gottwald'ın, başında kürk şapka, çevresi arkadaşlarıyla sarılı olarak, balkondan halka seslenirken çekilen fotoğraflarından yüzbinlerce bastırarak dağıttı. Komünist Bohemya tarihi, işte bu balkondan başlamıştır. Bütün çocuklar, afiş-

lerde, elkitaplarında ya da müzelerde görmüş oldukları bu fotoğrafı bilirler.

Dört yıl sonra Clementis ihanetle suçlandı ve asıldı. Propaganda bölümü, pek tabii, onu hemen tarih sayfalarından ve fotoğraflardan çıkarıp attı. O günden beri, Gottwald balkonda tek başına görünmektedir. Clementis'in durduğu yerde artık, sarayın boş duvarlarından başka birşey yoktur. Clementis'den, Gottwald'ın başındaki kürk şapkadaki başka birşey kalmamıştır.

Şimdi 1971'deyiz ve Mirek şöyle diyor: *İnsanın iktidara karşı savasını, belleğin unutuşa karşı savaşımıdır.*"

David King, Milan Kundera'nın romanından da etkilenmiş midir araştırma serüveninde, bilmiyorum; bütün bildiğim, Kundera'da, unutma ve unutturma, silme ve kazıma kutuplarının, tıpkı ihanet ve sadakat kutupları gibi canalcı bir yer tuttuğu. *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nın motor imgelerinden biri unutmak fiiline bağlı olarak gelişiyor — eksenine unutamamayı, unutturmayı da alarak. Üniversiteden kovulan tarihçilerden biri "bir halkı ortadan kaldırmak için bellegini yok etmekle işe başlanır" diyor: "Kitaplarını, kültürlerini, tarihlerini yok ederler. Bir başkası onlara başka kitaplar yazar, bir başka kültür verir, bir başka tarih uydurur. Ve böylece halk, yavaş yavaş ne olduğunu, daha önce ne olmuş olduğunu unutmaya başlar."

Ondandır, Kundera'nın kahramanları günlük tutar, mektupları saklar, tutanakları korur, fotoğraflar çeker. Günümüz romancıları arasında, fotoğraf gerçekliği ve bu gerçekliğin sınırları üzerinde Çek yazarı kadar duran bir başkasına rastlamadım ben: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin Tereza'sını, gövdesinin vazgeçilmez bir organı kıldığı fotoğraf makinasıyla birlikte takip eden Kundera, ontolojik bir tabakanın içinden politik tabakayı geçirmekten geri durmaz:

"Rus devletinin bundan önceki bütün suçları son derece temkinli bir gölgenin koruyuculuğu altında işlenmişti. Bir milyon Litvanyalı'nın yurtlarından sürülmeleri, yüzbinlerce Polonyalı'nın katledilmesi, Kırım tatarlarının ortadan kaldırılmaları belleğimizde hâlâ, ama ortada fotoğraflı belge yok; bu yüzden er ya da geç bunlar da yalan,

uydurma sırasına girecek. Oysa, dünyanın dört bir yanındaki arşivlerde hem fotoğrafları hem de filimleri saklı duran 1968 Çekoslovakya işgali böyle değil... Çek fotoğrafçılarıyla filimcileri, yapılması mümkün olan tek şeyi en iyi biçimde yapabilecek kişilerin kendileri olduğunun fazlasıyla bilincindeydiler; şiddetin yüzünü ilerki günler için saptamak ve saklamak..”

Saptayan ve saklayan fotoğraf.

Saptayan ve saptıran, böylece saklayan fotoğraf.

Fotoğrafın bu iki gerçeklik biçimi arasında, Gerçek önündeki durumumuz ikidebir yerinden oynuyor: Gördüğümüz, gerçeğe ne kadar *sadık*, bunu ne yazık ki kendimiz, kendi kendimize, bir başımıza kestirebilecek konumda değiliz çoğu zaman. David King gibi bir araştırmacının fotoğrafı bizim için *okuması*, gerçeğe *ihanetin* gösterilmesi gerekiyor.

Ama bir tek fotoğraf mı *böyle*: Yazı, ihanetten söz ederken ne kadar *sadık*?



Henri Cartier-Bresson'un Paul Valéry'si, 1946.

Ayna-Fotoğraf

Yazboz'un bir parçası olacağını düşündüğüm "Anekdot"u bir saptamayla açtım: "İnsan neyi nerede okuduğunu unutmamalı." Ekledim: "Başarabiliyorsa: Neyi, ne zaman, kimden duyduğunu da." O cümlelerde ironinin de payı var: İnsan öylesine unutkan ki. Gerçek payı yok mu, o da var elbette: Unutmamayı, akılda tutmayı öğrenmek önemli; yaşarken, çalışırken; bu konuda küçük teknikler geliştirilebilir gibi geliyor bana.

İnsan neyi, nerede, ne zaman gördüğünü de unutmamalı. Samih Rifat'a, Degas'ın fotoğraflarından, özellikle de Mallarmé'li çoğul-portre girişiminden söz ediyordum, Cartier-Bresson'un çalışmasını anımsattı. Anımsattı, çünkü gördüğüm, tanıdığım o fotoğrafı, o fotoğrafın varlığını *unutmuşum*. Ne demeye geliyor, burada, unutmak? Birşeye bakmışım, onu böylece görmüşüm, belleğimde bir 'girdi' oluşmuş. Zamanla örtünmüş içeride, üstü kapanmış, iki kıvrım arasına yerleşip bir bakıma saklanmış, *uyumuş*. Degas'ın fotoğrafıyla didişirken, Valéry'nin kitabını okurken yerinden oynaması, üst tabakalara doğru tırmanması gerekirken kıpırdamadığına bakılırsa, bir vakitlerin 'girdi'si yarıyarıya, belki ondan da fazla, 'çıktı'ya dönüşmüş. Nasıl yerinden oynayabildi? Dışarıdan uyarılınca. Hemen oturduğumuz yerden kalktık, fotoğrafın içinde yer aldığı *Ritratti 1928-1982*'ye uzandık Samih Rifat'la: Yeniden baktım fotoğrafa, eski 'girdi'ye bir yenisi eklendi — şimdi daha güç unutulur, unutturum, sanıyorum.

Belleğimizde, fotoğrafların özel bir 'depo'su olabilir mi? Bu soruya ola ki birkaç yüzyıl içinde, beyin üzerinde çalışan bilginler yol aldıkça, temellendirilmiş karşılıklar getirilebilecektir. Bellek, hâlâ, haritası çıkarılamamış belde. İmgeler, hareketli görüntüler, sayılar ve harfler, yüzler ve isimler, sesler ve ezgiler farklı noktalarda benzer arşivleme teknikleriyle mi istifleniyorlar? *Başvuru* nasıl sonuç alıyor? Bulmamız gerektiğinde, aradığımızda bulduklarımız ile durup dururken anımsadıklarımız arasında ne türden bağlar söz konusu? Unuttuğumuzda, ne türden kopukluklar?

Bu soruşturma alanına sokulmanın yeri, zamanı değil: Belleğime yüklediğim her(hangi bir) fotoğraf karesi için geçerli olan kaygıyla yetiniyorum şimdilik. Fotoğrafla ortalama oranda *ilgilenen* kişi, gördüğü fotoğraflarla bir, çektiği fotoğraflarla bir başka albüm oluştuyorsa, tıpkı dijital teknikle görüntünün üzerine takvim düşebildiği gibi, belleğinde de benzeri bir tasnifleme biçimi yaratabilir mi? Bırakıldığında, her soru yenilerini doğuruyor işte.

Uzun, belki gereğinden uzun bir sapma oldu bu — büsbütün gerekçesiz sayılmam ama: Benim fotoğrafa bulaşmama yolaçan Samih Rifat yıllardır işin içinde, bu konuda yazıyor, yanılmıyorsam ağır ağır bir kitap kuruyor, ama “belki benim fotoğraf üzerine yazdıklarım daha önce kitaplaşır” dediğimde gülüşüyoruz. İçbükeyler defterimde toplanan metinleri ayırıp ayırmamakta karar vermeye niyetlenmedim henüz, bırakıyorum aksınlar, toplansınlar. Topu topu birkaç yıldır ilgi duyduğum bir alanda kalem oynatıyor olmam kesinkes tedirgin etmiyor beni; hiç ilgi duymuyor, duymamış olsaydım da girebilirdim fotoğraf konusuna: Yazı perspektifinden, odağından hiç kopmuyorum çünkü. Kendimi karşı-konuma, fotoğrafçının optiğine yaklaştırmak aklımdan geçmiyor — çektiğim fotoğraflardan, fotoğraf çekme deneyimimden hareket etsem bile. Daha önce söyledim, tekrarlıyorum: İşimin yabana atılamayacak bir bölümü ‘imge’yle bağlantılı; şiir kurarken, deneme ya da metin yazarken karşılaştığım imgesel, görsel, görüsel sorunları bütün görsel sanat ürünleriyle yüzleştirmeden edemem: Resimle, yontuyla, yerleştirmeye, fotoğrafla, sinemayla, çizgiroman ya da çizgifilimle ölçüşmeler, karşılaştırmalar içinden geçer yazma serüvenim, kendini onlarda, oralarda arasına, sık sık, hep *dener*.

Bu kadar açılma yeter bugünlük, artık Cartier-Bresson’un fotoğrafına dönebilir, onu Degas’ın fotoğrafıyla üstüste, içiçe okumaya girişebilirim:

İlişkileri, bana ister istemez Velazquez’in Prado Müzesi’nde bir aynayla karşıkarşıya sergilenen “Las Meninas”ını, bu yapıttan önce, bu yapıttan sonra yaratılmış *durumları* anımsatıyor — Sanat’la yakından uğraşan pek çok kişinin kurabileceği türden bir bağlantı:

Degas, ‘ayna’yı sevmiş ressamlardan: “Intérieure”lerinden eksik etmez onu pek, “Dans” izlekli resimlerinin de vazgeçilmez öğeleri arasında yer tutmuştur. Mimesis’in yetkin temsilcisi, aracı olduğu için mi, onu bir tür tanık olarak değerlendirdiği, resme varlığıyla kattığı derinlik boyutu, sonsuzluk olanağı için mi sık sık aynaya başvurmuştur, getirilebilecek yorumlardan yalnızca birkaçı. Ne olursa olsun, oradadır, resme bakan kişiye alanlar açar.

Fotoğraf çalışmalarında da, bırakmış, aynı rolü oynasın. Bu fotoğrafta sözgelimi: ‘Sahne’nin ön tarafında, *karşımızda* dönemin iki ‘dev’i duruyor: Renoir oturmuş, Mallarmé ayakta, yan durmuş, öyle dursun istemiş Degas (ressamda bir sinema yönetmeninin beklediği, saklandığı bence *kesin*), arkalarındaki aynadan, fotoğraftan bize bakan Renoir’ın gördüklerini görüyoruz “sahne”nin dibine doğru bakışlarımızı kaydırınca: Makinasıyla Degas (fırçasıyla Velazquez), siluet halinde Mallarmé’nin eşi ve kızı (Infante’nin anası babası) ikinci fotoğrafı, fotoğrafın içindeki fotoğrafı tamamlıyorlar.

“Las Meninas”ın dibindeki ayna nasıl bir aynanın *resmi* ise, Degas’ının fotoğrafındaki ayna da bir aynanın fotoğrafı: Durduğum yerden, karşımdaki fotoğrafa bakarken, bundan olsa gerek, *yerimi* saptayamıyorum, ‘yer’imin kaygan bir özellik taşıdığını farkediyorum:

Neredeyim ben? Renoir’la Mallarmé’nin tam karşındaysam, arkamda Degas’yla makinası olmalıydı. İki adım geride, ressamla makinasının, Mallarmé’nin eşiyle kızının arkındaysam, aynadaki bulanık varlığım neden görünmüyor? Biribiri ardına dizilen bu tuhaf, yersiz, abes sorular gerçeklik ile yanılama arası *seyretmek* isteyen zihnimin bocalamalarını yansıtıyor. Bir kez daha, aynanın işin içine karışması, tutarsız imge denklemleri kurmama, onların arasında kaybolmama yol açıyor. Valéry’nin *Degas Dans Desen’e* sokulmuş yıpratıcı cümlelerinden biriyle çarpışıyorum: “Uzun uzadıya bakılan bütün sanatlar çözümsüz sorunlarda derinleşirler.”

Valéry, Degas’nın kendisine armağan ettiği büyütülmüş versiyonun karşısında, ‘aynada hayalet halinde’ bekleyen ressamın bakışa-cısını görünür görünmez biçimde içerdığını düşündüğü bu ‘bir tür

başyapıt'ta, bütün varoluşunu etkileyen ustasının, Mallarmé'nin gözüne rastlamış olabilir miydi?

Cartier-Bresson'un fotoğrafı, bana öyle geliyor ki, bu muammâ-nın bir sonraki halkasını simgeliyor. "Las Meninas"ın kimi 'rema-ke'lerini düşünmeden edemiyorum: Picasso'nunkini, Dali'ninkini sözgelimi. Bir yapıtın, elinde olmaksızın, kendisinden taşıdığı, kendisini sınırlarının içinde zaptedemediği sık görülen durum değildir. Degas'nın, Renoir'lı Mallarmé'li fotoğrafını *sahneye koyma* aşamasında Velazquez'i bilincinde, bilinçaltında taşımadığını savlamak olanaklı görünmüyor bana. Cartier-Bresson'un hiç.

Degas'nın Mallarmé'si, Cartier-Bresson'un fotoğrafında Valéry ile Valéry'nin yarısı (öteki Valéry) arasında, aynaya yaslanmış, duruyor. Yoksa, bir ayna mı o da?

Aynı sahneyi kurabilecekken, yanaşmıyor Cartier-Bresson: Kurduğu açığı onu aynanın görme alanının dışında tutuyor.

Cartier-Bresson'un öteden beri görünmek, görülmek istemediğini, fotoğraf çekitmekten kaçındığını biliyoruz.

Fotoğrafın içindeki aynanın içindeki fotoğrafa bakarken, üç zaman, Zaman içinde üç noktanın arası *doluyor*:

16 Aralık 1896 günü Degas'nın çektiği fotoğrafın önünde, 1946 yılının kimbilir hangi günü Valéry duruyor: 2 Şubat 2000 günü, sabah erken saat *görüyorum*.

Siz bunu okuyasıya dördüncü bir zaman akacak.

Yazar-Fotoğrafçılar

Kitaplığumdaki fotoğraf kitapları bölümü, kaçınılmaz gelişme, 1996'dan bu yana büyüdü. Kuramsal çalışmalar, monografiler bir yana, ilgimin asıl fotoğrafçı-yazarlara (Alain Fleischer, Depardon gibi), yazar-fotoğrafçılara (Butor, Claude Simon gibi) yoğunlaştığını görüyorum — bu da doğal.

Yeni edindiğim üç kitaptan ilki, Fleischer'in *Mummy, Mummies*'i (2002), adı üstünde "anne" ve "mumya" kavramlarını kuşatan yaşamöyküsel bir anlatı. Fotoğrafçı-yazarın Ferentillo'daki 'doğal mumya'ları konu edinen dokuz karesi eşlik ediyor bu kısa metne. Sımsıkı bağlantılı, güçlü bir anlatı. Kucağında bebeğiyle ölmüş ve kaderin cilvesi, öylece korunmuş mumya kitabın çekirdeğini oluşturuyor.

Hervé Guibert'den bana yanılmıyorsa Samih Rifat söz etmişti; pek çok kitabı yayımlanmış bir yazar, bir fotoğrafçı, belki (bilemiyorum) sinemacı. Yapıtını, kişiliğini tanımıyorum. *Le Seul Visage* (1984), bir kitapçının rafında çarptı beni, hemen edindim. Kısa bir sunum yazısını izleyen ellibeş fotoğraf: Düpedüz bir roman. Yalnızca yolculuklarında taşımış kamerasını yanında. Derin, sapkın, ama lirik kalmayı bilen bir bakış.

Üçüncü kitap, şiirlerinden ve düzyazılarından tanıdığım Gérard Macé'nin *La Photographie Sans Appareil*'i (2000). Tıpkı benim gibi geç (1996'da, 50'sinde) fotoğrafa başlamış, çok öncesinden imge okumaya koyulmuş, öteden beri 'kamerasız' fotoğraf çekme alışkanlığı edinmiş bir yazar. Bu deneyimini aktaran bir metnine yirmidört siyah-beyazı eşlik ediyor kitapta, tümünü yolculuklarda çekmiş.

Sözkonusu örnekler, başkaları, yazı-fotoğraf ilişkisi çerçevesinde terazi ölçüleri koymam açısından önem taşıyor benim için. Ben de daha çok, hemen hep de diyebilirim, yolculuklarımda kameralıyım. İşlevsel kullanımdan koptum ilk fotoğraflı kitaplarımdan sonra; ortak dile, yazıyla fotoğrafın eşite yakın koşullarda 'proje'de yer tuttuğu bir bakışa'asına yaklaştım. "Ağustos Defteri," "Ziyaretçi," "Fotoğrafaltları," "Korsika" ve başka 'iş'ler henüz yayımlanmadı; "Yapılar"ı

ve “Yanlamasına Seyahatnâme”yi tamamlamadım. Tek, büyükçe bir kitapta mı toplarım hepsini, önce ufarak, sınırlı sayıda kitaplar mı yaparım, şimdilik kestiremiyorum. Bütün bildiğim, fotoğrafla sinematografik anlatım arasında bir hat oluştuğu kafamda.

Bu konuda, hâlâ, Türkiye’de yalnız sayılırım. Yabancı yaşıtlarımın girişimlerini gözlemekle yetinmek durumunda kalıyorum. Fotoğrafçılarımız çok fotoğrafçı, yazarlarımız çok yazar, bir söyleşi ortamının eksikliğini duyuyorum.

Fotoğraf Zamanı

Fotoğraflarını yoketmeye karar veren, bu kararını uygulayan kadına, annemden sonra (“bana mı bir mesaj veriyordun bunu yazarken?”) Güzin Dino döndürdü beni. Hayır, konuya değinmedi, o kitabımı okumuş olduğunu sanmıyorum, ikinci gecemizdi Bastia’da, yemek masasında baktım, elinde makinası, fotoğraf çekiyor.

90 yaşında Güzin hanım, Abidin’in ölümünü izleyen dönemde yaşama ve davranış üslubunda enikonu değişiklik olduğu konusunda onu tanıyan herkes görüş birliğinde. İşte (tıpkı benim gibi) uçaktan korkmasına karşın, ama eskisi kadar korkmuyormuş artık, Korsika’ya gelmiş. Korsika anıları için iz topluyor, sonra onları Hayat Albümü’ne ekleyecek.

Bu örnekte fotoğraf, yaşama gücünün, isteğinin, yatırımının simgesi. Pek çok kişi için belli bir yaşı aşınca anlam taşımaz oluyor fotoğraf çektirmek bile, bırakın kendi fotoğraf çekmesini. Ses çıkarmıyorsa fotoğrafının çekilmesine, sonucun kendi –ilerideki– bir anısı olacağını düşünmediği, başkalarının (fotoğrafi çekenin) anısı olmasını kabullendiği için.

Siz fotoğraf çekiyorsanız, çekmeyi sürdürüyorsanız başka: Geleceğinize, geniş yarınlara inanıyor, inanmak istiyorsunuz demeye geliyor bu. “Ne kadar yaşayacağım ki?” duygusuna kaptırmıyorsunuz kendinizi. Güzin hanımın annesi 13, Quai Saint-Michel’de oturdukları sırada öldüğünde 100 yaşını aşmış durumdaymış. Bu da bir etmendir şüphesiz, onun böyle duruşunda, ama daha çok yapı sorunudur, diye düşünüyorum.

Fotoğraf çekenlere bakmaya, daha çok fotoğraf çekmeyi ciddi bir iş olarak görünce başladığımı farkındayım. Ondan öncesinde, ‘kişi başına düşen toplumbilimcilik payı’ndan mustarip, basmakalıp gözlemler yapardım — sözgelimi Japonlar konusunda olduğu gibi. Şimdi bakışım bir ölçüde yerdeğiştirdi. Fotoğraf üzerinde, fotoğraf çekmek üzerinde sık sık düşünüyorum çünkü. Çekenleri başka bir perspektiften gözlemlediğimi algılıyorum. Hareketlerine dikkat kesiliyorum. Kadınların fotoğraf çevresindeki tavırları alabildiğine değişik erkeklerden, buna anlam vermeye çalışıyorum.

Fotoğrafla 'yaş sınırı' arasındaki eşikte, fotoğraf çekme olgusunu aşan bir yan var ama. Ola ki kişinin Zaman'la savaşımının, özel kozmologya anlayışının sınırlarına dayanan bir ilişki.

Öleceğini bilen, öğrenen fotoğrafçı fotoğraf çekmeyi bırakır mı?

Düzgün Fotoğrafın Peşisıra Yazmak

Başlangıçtan beri (Ayna, 1975) yazı ile imge arasında bir söyleşi damarı kurmaya yöneldim — bu konuya *Acı Bilgi* nedeniyle daha önce de dokunmuştum: “Sebald’i biliyor musunuz?” sorusu beni bir parça yaralamıştı doğrusu; yararlandığım, esinlendiğim kaynakları saklamam, neden saklayayım, asıl önemlisi: Türkiye’de, bir Türk yazarının, kendi sorunlarına kendi çözümlerini getirebileceğine inanılmıyor olmasıdır.

Şüphesiz, Sebald’in fotoğraflı anlatılarıyla *Acı Bilgi* arasında hiçe sayılamayacak bir koşutluk hemen göze çarpıyor, bundan sözedilmesinde kim sakınca görebilir? Bana bu durumda yaralayıcı gelen, *Başkalaşımalar*’dan *Seyahatnâme*’ye giden yirmi yıllık dönem içinde yazı-imge, metin-görsel ilişkisi bağlamında yürüttüğüm soruşturmanın ulaştığı sonuçların gözden uzak tutulması oldu. Yaralanmak sözün gelişi ayrıca, abartmak istemem: İçinde yaşadığımız yazınsal ortamın boyutlarını öğreneli yıllar oldu, olsa olsa can sıkılmasından dem vurulabilir demek ki.

‘Düzgün’ fotoğraf çekmeyi öğrenmeye karar vereli yaklaşık altı yıl oldu. Makina, objektif, filim donanımım değişti o süre içinde; ışıkla, renkle, çerçeveleme ve istifle ilgili kaygılarım da. Yeni döndüm Korsika-Bretagne ‘sefer’inden, çektiğim 300 dolayında kareden % 95’e yaklaşan bir sonuç aldığım için kıvançlıyım. Sanırım 30-35 kare kullanacağım kurduğum metinlerde, bu oranlama içinde en güçlü örnekleri kullanabileceğim. ‘Güçlü’ diyorsam, doğrusu ‘düzgün’ olarak okunması: Çektiğim fotoğrafları, ustaların işleriyle karşılaştırmak aklımdan geçmez; onların ‘dünya’sı fotoğraflarından oluşur, benim fotoğraflarım ancak ‘yazı dünyam’la bağlantılandırılırsa bir sonuçtan sözedilebilir — ona ulaşmış olmasam bile, enikonu yaklaştığımı görüyorum.

Fotoğraflarımın giderek ‘düzgün’leşmesi, yazı-imge çerçevesinde farklı tasarılar doğmasına, biraz daha cüretkâr ‘duo’lara yönelmeme yolaçtı yanılmıyorsam. *Şehr’enis*’ten bir adım ötesi: Artık fotoğrafa metnimin ‘illüstrasyon’u, resimlenmesi, resimsel ayağı olarak bak-

makla yetinmiyor, zaman zaman, ters yönde ilerliyorum, çektiğim fotoğraflardan harekete geçiyorum.

“Ziyaretçi”de böyle oldu sözgelimi, Korsika metnimde ve Le Croisic karelerinde öyle davrandım — neredeyse fotoğraflarımı yazıyla destekliyorum şimdi. Hep böyle oluyor, olacak, demiyorum tabii; imgelem iki ayrı gözden çalışıyor bazı durumlarda, *artık*, bunu ifade etmeye uğraşıyorum.

Bu gelişmeler, bir başka gelişmeyi de yazı boyutunda doğurmakta gecikmedi: Seyahatnâme’nin yeni parçalarında sinematografik bir anlatım öne çıkmaya başladı, öyküleme eğrisi gitgide ağır basar oldu son dönemde. Gelişmenin bir ucunu, haklı olarak, ‘roman denemeleri’ne bağlayacaklar çıkacaktır. Başkaları, öyküleme eğiliminin, hem Divan’dan, hem Ansiklopedi’nin kimi denemelerinden, çoktan yola çıkmış olduğunu düşünecektir. Yazı ağaç *gibiye*, ki öyledir diyorum ikidebir, bütün bu gerekçelerde doğruluk payı yüksek olmalı. Gene de, fotoğrafta tutturmaya başladığım ‘düzgün’ çizginin, en azından yol metinlerinde, *sinoptik* bir perspektifin belirmesinde payının hafifsenemeyeceği inancını taşıyorum.

‘Düzgün’ sonuçlar, farklı olanaklar da getirebilir ayrıca: Kimi fotoğraflarda resimsel, düpedüz plastik açılımlar göze çarpıyor; teknik açıdan bazı pürüzleri aşabilirsem, yeniden soyutlama alıştırmalarına dönebilirim de.

Yazı’nın serseri mayın yanı beni heyecanlandırmayı sürdürüyor. Aynı ifade alanlarıyla kurulan bağlantıların yarattığı loş geçenekler çağırıyor hâlâ.

Bir yandan da fotoğrafa bakmak, fotoğraf hakkında bir yazı adamı bakış açısıyla durmak çekiciliğini koruyor.

Şiire Eşlik Eden Fotoğraf

Kitap-lık dergisinin yayın kurulunda, 32. sayı için seçilen “Fotoğraftan Sonra Yazar” başlıklı dosya konusu çerçevesinde, fotoğrafı işleyen şiirler kullanılmasını önerdim; kabul gören önerim çerçevesinde küçük bir tarama yaptım sonra, “Şiirde Fotoğraf” izleli, oylumlu bir antoloji hazırlayacak sayıda örnek olduğunu böylece gördüm. Kafamda kimi şiirler vardı, o öneriyi dile getirdiğimde: Melih Cevdet, İlhan Berk, O. Rifat, Ece Ayhan, Z. O. Saba, G. Akın ve başkaları — *Dîvan*’daki “Fotoğraf”’ı da seçmeyi düşünmüştüm açıkçası. Bir de, Ülkü Tamer’in “Bir Mektup”undan söz açmıştım yayın kurulunda, şiire eşlik eden iki fotoğrafa değinmiştim.

O akşam, kütüphanenin önünde, bir sonraki toplantıya götüreceğim şiirleri seçerken, Ülkü Tamer’in Adam Yayınları tarafından yayımlanan toplu şiirleri cildini, *Yanardığın Üstündeki Kuş*’u çekip aldım raflardan. Şaşırp kaldım: Sözkonusu şiire eşlik eden fotoğraf filân yoktu. Ertesi sabah, Cem Akas’a olayı aktarırken “iki olasılık var,” dedim: “Birincisi, şiir *Yeni Dergi*’de ilk kez yayımlandığında fotoğraflar vardı, sonradan kitaba onları Ülkü Tamer almak istemedi; ikincisi, ben yanlış anımsıyorum, fotoğrafları şiiri okurken imgelemimde banyo ettim ve zihnimde gerçekleştirdim.”

Ardından, gidip *Yeni Dergi* koleksiyonuna baktım hemen: İlk yayımlanışında, gerçekten de o iki fotoğraf eşlik ediyormuş şiire. “Gene iki olasılık var,” dedim Cem Akas’a: “Ya Ülkü Tamer fotoğrafları kitaba almak istemedi, ya da orijinalleri yitirdiği için kullanamadı” — bunun yanıtını Ülkü’den alacağım sonuç olarak.*

Olay, fotoğraf-şiir ilişkisine bir kere daha döndürdü beni. Yanlış anımsamış olabilirdim gerçekten de: Ülkü Tamer, “Bir Mektup”ta, “İki fotoğraf gönderiyorum sana” dedikten sonra, olabildiğince ayrıntılı biçimde sözkonusu fotoğrafları betimliyordu. Yayımlandığı yıl beni derinden etkileyen, sonraki yıllarda da (1974’te çıkan *Sıragöller* kitabından) defalarca okuduğumu bildiğim “Bir Mektup,” içerdiği görsel güç nedeniyle bende “o fotoğrafları gördüm” ya da “onları gözümün önüne getirebiliyorum” izlenimini yaratmış, hatâ bu izlenimi belleğime kazımış olabilirdi. [İşte anımsayamadığım,

dönüp bakmam gereken bir ayrıntı daha: *Sıragöller*'in 1974 basımında fotoğraflar yer almış mıydı acaba?]*

Öyle olmamış ama. Şiirle ilk karşılaştığımda fotoğraflar da oradaymış. Demek, şiirin etki gücünde fotoğrafların bir payı varmış. Böyle mi yorumlamalıyım, bugünden bakınca? Tam bilemiyorum bunu, artık bilemem de: “Bir Mektup”la ilişkim başladığında, fotoğraflardan soyutlamak elimde değildi şiiri: Birlikteydiler, onları istesem de ayıramazdım. *Sıragöller* çıktıktan sonraki okumalarımı da belirlemiş olsa gerek o birliktelik — “Bir Mektup” bilemiyorum yalnızca *Yeni Dergi*'de mi fotoğraf eşliğinde yayımlanmıştı, bunu öğreneceğim, öğrenmeliyim,* en azından şunun için: Fotoğrafların düşmüş olmalarını, düşme işlemi ne zaman gerçekleşmiş olursa olsun, farkedemeyişim hakkında söyleyeceklerim açısından önemli bu:

Önce, öyleyse, sapacağım; Ülkü Tamer, besbelli, bir aşamada, “Bir Mektup”tan fotoğrafları çıkarmaya karar vermiş (ya da çıkarmak durumunda kalmış). Ben (dikkatli sayılabilecek, sözkonusu şiirden etkilenmiş okur), bu eksilmenin farkına var(a)mamışım. Ne zamana dek? Fotoğraf(lar) üzerine düşünmeye başlayana dek. Bu kez üç olasılık var, gibi geliyor bana: Fotoğraf(lar) üzerine düşünmeye başlayınca fotoğraf(lar) üzerinde durmayı akıl etmiş olabilirim; şiir, zaten fotoğrafları içerdiği için onların eksikliğini farkedememiş olabilirim; son yıllarda fotoğraf çekmeye, giderek fotoğraf-şiir ilişkisi üzerinde daha yoğun biçimde durmaya yöneldiğim için ‘olay’ patlak vermiş olabilir.

Gerisin geri dönüyorum. Ülkü Tamer’le konuşunca, şairin tavrını öğrenebileceğim gerçi, ama bu aşamada, “Bir Mektup”tan fotoğrafların düşmüş olması bana yerinde bir karar gibi geliyor. Pek çok şair, eski şiirlerine döner, kimi değişiklikler yapar — bilinen gerçek. Ülkü Tamer’in fotoğrafları düşmesi, bu anlamda bir elden/gözden geçirme işlemi, bir tür düzelti çabası olarak değerlendirilebilir — yineliyorum: Bir zorunluluk sözkonusu olmadıysa.

Poetik açıdan bakıldığında, sağlama yapılması güç değil: Ülkü Tamer, şiirinde daha önce de değindiğim gibi, fotoğraflardan okunabilecek bütün öğelere yer veriyor:

* Ülkü Tamer’le görüştim. Fotoğraflar *Sıragöller*’de de yer aldıktan sonra kaybolmuş... Biraz daha ilerleyince anladım ki, şimdi bulunsalar, bulunacak olsalar da onları yeni basımlarda kullanmak istemiyor şair.

“İki fotoğraf gönderiyorum sana.

Birini bir dergiden kestim,

1919’da Amerika’da çekilmiş, Nebraska’da,

bir zenciye linç edenlerin, yakanların yüzlerini göreceksin,
ama seni bilirim dostum,

o yüzlerin arkasında gizlenen filigranlı hışırtıyı hemen
duyarsın

ve geceye nefretin beyaz karıncalarını dağıtan
kutsal alevi hemen hatırlarsın.

Bizim kelimemiz sevgidir,

ama sözlükte nefret daha önce gelir;

elinde çiçeklerle fotoğrafçıya poz verenlerden,

bu eşsiz fırsatı kaçırmamak için başını uzatanlardan,

plajda resim çektirir gibi kasılanlardan nefret et,

bunlar zavallı kuklalardır diye düşünme,

zavallılar bir zenciye yakabilir belki,

ama tarihin sayfalarına et kokularıyla burun buruna geçmez.

Bu alçakların köpekliği yüreklendiriyor ustalarını,

nefretimiz onların arasından süzülüp sevgiye dönüşecek.

İkinci fotoğraftaki katillere biraz daha acıyarak bakabilirsin.

Vietnam. 1965. Bir Amerikan müzikalini seyreden askerler.

Akıtılmış kanları su diye kullanan pirinçlerin üstünde
çektirmişler bu fotoğrafı.

Kimbilir, belki başka bir müzikali seyrediyorlardı
bugün Kamboçya’da,

yarın bir başka ülkeye taşınacaklardır;

milyarlarını çoğaltmak uğruna bir Bob Hope

ulusal kıyafetler giyerek güldürmek için onları
arkalarından o ülkeye taşıyacaktır.

Kulakları çığlıkları duymayacaktır artık,

kolları bağlı beş yaşındaki çocuklarını şakaklarına
namlu dayarken

‘Amerikan Hayat Tarzı’nı yansıtan espriler
patlatacaklardır...”



Bu dizeleri burada ilk kez okuyan bir okur, şiirde sözü geçen fotoğrafları görmediği halde, onları zihninde kurmayı kolaylıkla başarır sanıyorum. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, fotoğraflar şiirde bir fazlalık yaratacaklardır. Kesin bir ölçüm yapabilir miyiz? Fotoğrafları hiç görmemiş olanların düşünceleri, onları görmüş olanlarınkinden ayrılabilir. Şüphesiz buluşanlar, düşünceleri çakışanlar çıkacaktır aralarından, gelgelelim ayrı düşenler olacağını kestirmek de güç olmasa gerek.

Birinci varsayım: Fotoğrafların şiire eşlik etmesi, şiirden eksiltiyor, eksiltebilir. Şiir, kendi imge düzeni içinde, fotoğraflara gereksinme duyulmayacak biçimde düşünülmüş, yazılmış olmalıydı.

İkinci varsayım: Fotoğrafların şiire eşlik etmesi, şiirin etki gücünü artırabilir. Şair, dilediği ölçüde fotoğrafların içeriğini şiire aktarmak için çalışsın, fotoğrafların gücüyle başedemeyecektir: Düz gerçeğin, şiirin dolaylama yanı ağırbasan gerçekliğine katkısını iğdiş etmemek gerekir.

Bana öyle geliyor ki, kılı kırk yaran şiir okuru, bu varsayımlardan birini seçmeyecektir. Bu yargıların birbirilerini altetmesini sağlamak, şiirin toplam gerçekliğini indirgemek anlamına gelecektir. Şiirin iki 'versiyon'u olduğunu kabullenmek bana daha yapıcı bir yorum olarak görünüyor. Çünkü, gerçekten de, iki versiyonu var bu şiirin. Ülkü Tamer, gerçek iki fotoğraftan yola çıkan, ama onların eşlik etmesini aklından hiç geçirmedeği bir şiir yazmış, yayımlamış olsaydı, o fotoğrafları şiire katmayı düşünmez, düşünemezdik.

Daha doğrusu, düşünebilirdik pekâlâ da, düşünmemiz Ülkü Tamer'i, şiirini bağlamaz, bizi bağlardı. Melih Cevdet'in, ilk defa Orhan Veli'nin *Garip*'inde (1941) yeralan "Fotoğraf" şiirini yıllar sonra *Oktay Rifat Kitabı*'na alırken, şiirin konu edindiği fotoğrafı da yanına iştirir-miştim. Oktay Rifat'ı selâmlamak için hazırlanan bir kitap sözkonusuydu, fotoğrafı kullanmanın o bağlamda ayrı bir anlamı vardı, yoksa Melih Cevdet'in şiirlerini içerecek bir seçmede aynı fotoğrafa yer vermek abes bir tutum olurdu.

"Bir Mektup"un doğurduğu ikilem, şairinin yaşadığı bir ikilemden kaynaklanıyor demek ki.

IV

*Elyüzü**Sanatçıların Sanatçı Portreleri*

I

André Malraux, Modernizmin kültür dünyası açısından en önemli kaynaklarından birisinin 'ortam', 'çevre' olduğuna dikkat çekiyor. Gerçekten de, XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, kültürel gelişmenin anahatlarının biçim almasında, sanat çevrelerinin benzersiz bir etkisi olduğu göze çarpıyor. Başlangıçta, çekirdek topluluklar sözkonusudur, farklı yaratma alanlarının temsilcileri yanyana gelir: Mallarmé Poe'yu çevirir, Manet ve Gauguin resimlerler, Debussy besteyi üstlenir. Zamanla çember genişlemeye yüz tutar, yüzyılımızın başında, ortak anlayışlar çevresinde biraraya gelen, egemen sanat değerlerine ortak bir dille karşı çıkan bireylerin akımları devreye soktuğu görülür: Gelecekçiler, Dışavurumcular, Gerçeküstücüler fotoğrafa topluca durmuşlardır. Yirminci yüzyılın ortasına doğru 'çevre'nin çemberi iyice genişleyecektir: Picasso'nun atölyesinde şair, romancı, filozof, psikiyatr, etnolog, fotoğrafçı yanyanadır. Bu görüntüler Paris'e, Londra'ya ya da Berlin'e özgü değildir: Moskova'da, İstanbul'da, İskenderiye ya da Lizbon'da irili ufaklı çevreler oluşmuş, her ülkenin sanat ortamına mühür vuran dostluk ve dayanışmalar, kavgı ve çekişmeler rotayı belirlemiştir.

II

Adına ister 'çevre' diyelim ister 'ortam', biraraya gelen sanatçılar birbirilerinin yalnızca yapıtlarına değil, yüzlerine ve gövdelerine de dikkat kesilmişlerdir. Picasso, İsviçre sınırında polis tarafından gizli harita bulundurmamakla suçlandığında, sözkonusu harita elbette Stravinski'nin portresidir. Dali, yüzü kaybolmuş bir şairin, Lautréamont'un hatlarını kâğıda vurur. Schönberg, Alban Berg'in boy-portresini yapar. Bizim ressamımız da komşularına dikkatle bakmış-

tır bir dönem. İsmail Hakkı Oygur'ın kaç yüzü, kaç duruşu olabilir? Bunlardan hangisi ona yaklaşılabir: Herbiri mi, yoksa hiçbiri mi? Bir ressamın öteki ressamı konu edinmesi, bir aile albümü çalışmasının ötesinde, ne anlama gelebilir?

III

Bir ressamın öteki ressamın yüzünü konu edinmesi, belki de kendi yüzüne doğru bir yolculuk denemesine girişmesidir. Bakılası, görüşleri 'bir şey' yaratmak, seçilen alan 'yüz' olduğunda bir dizi olanaksızlıkla karşıkarşıya getirebilir ressamı: "Bir yüzün *aslı* (astarı) var mıdır? Ters'inden ve yüz'ünden sözedebilir miyiz bir yüzün? Ne kadarı baktığım ve görebildiğimdedir gerçekliğin, ne kadarı içyüzündedir? Mehmet Güler yüz, bir seferinde önüne almış modeli ressamı, Sabri Berkel'i; bir seferindeyse, aklında (imgeleminde) kaldığı kademelerden yola çıkmış. Biri öbüründen daha fazla *benziyor*, diyemeyiz, Sabri Berkel'e: Onun yüzü ötekinin belleğinde kendisine daha da yaklaşmış olabilir. Velasquez'in Gongóra portresiyle Rembrandt'ın Aisopos portresini yanyana koyalım: Ressam karşısındakini nasıl okuyor, zihnindekini nasıl?

IV

Bundan mıdır, sık sık, ressamın ressamı kendisine bakmadığı bir kornumda resmedişiyle karşılaşırız? Bakış bakışı çelmesin, çelmelemesin, çelişmeye sürüklemesin. Anıştırma yadırgatabilir: Canî ile mak-tûl, gözgöze gelmekten kaçınırlar kimi zaman. Portreden göz, bakış düşer. Profilini koyan model, ressamı kendi cezbe sahasının dışında tutar: *Öteki*'nin bakışı, öteki meslektaş olduğunda, ressamı tedirgin eder: Aramızdaki tuval neredeyse çift taraflı bir ayna, şasiyi çevirecek olsam, karşımdakinin zihninden yansıyan resmi göreceğim belki de: Ben onun resmini yaparken, elimde fırça ve palet, orada donakalıyorum — iyisi mi, yüzyüze durmayalım biz: Ressam ve ressam.

V

Bir şair, şairlerin elyazıları önünde soruyordu: Turgut Uyar'ın harfleri derin bir sıkıntı mı taşır, Can Yücel'inkiler alaycı mıdır, Asaf Hâlet Çelebi'ninkiler mistik mi? Buradan, yüzlerine geçilebilir şairlerin: Onlar, belki tıpatıp şiirlerinin havasını taşımazlar surat ifadelerinde, gene de, iyi bakılacak olursa, maskelerinin altından şiirleri görünecektir. Bir şairin dünyası diye olanca belirsizliği içinden tanımlanabilen özellik, gelir onun yüzünün satıraralarına karışır. Kim, hangi yoldan bu 'palempsest' metnin tabakalarını okumaya kalkışır? Ressamlar, anladıklarını sandıkları şairin yüzüne sefer düzenlemişlerdir. Anlam oysa bir pusudur; arkasında çift-anlamlılığı, yan anlamları, *bir* anlam olasılığını berhava eden *çok* anlamlılığı, anlamsızlığı, anlama ve anlamsızlığa hepten yan çizen bir musikîyi, bir iç ezgiyi, bir tempoyu, ritmi bekletir. Şiirleriyle üstüste okumayı deneyin şairin yüzünü — binbir surattan birini seçin.

VI

"Dişi, turnakları geçmiş etime
Gövdem üstünde duran ifritin" —

Çağımız edebiyatında, hiçbir şairin kendi yüzüyle, böylesine acımasız, amansız bir söyleşi gerçekleştirmedigi bilinir: Ahmet Hâşim, aynada gördüğü yüzü, başka kimsenin nitelendirmediği ölçüde çirkin bulmuştur. Onu tanıyanların genellikle paylaşmadığı bir yargıdır bu, öte yandan: Elif Naci'den Mîna Urgan'a pek çok tanık, bir tür gözkaşırtıcı iç ışığın, Hâşim'in kendinde okuduğu çirkinliği örttüğünü aktarmışlardır. Şairin fotoğraflarında, kaynağını gözlerinde bulan bir iç ışıktır o. Namık İsmail'in gerçekleştirdiği iki portrede ise, yüzün bütününe yayılır ışık, deyim yerindeyse: Hâşim'in çehresini hem kaplamış, hem de kapsamıştır. Şairin yüzü, aynada gezinen bakışları için, çözülemez bir problem olarak kalmış, ölümüne dek. Ressam çözmüş, çözümlemiş bunu, besbelli: Yüzün berisinde bir arka-yüz duruyor — okuyabilene aşkolsun.

VII

Samet Ağaoğlu'nun, şüphesiz Dostoyevski'den devşirdiği, ne ki kendi soykütüğüne de bir eldiven gibi uyan "Büyük Aile" imgesi, çağımızın 'çevre'leri açısından tılsımlı bir simge olarak ele alınabilecek sınırlar çizer. Modernlerden bir aile seçelim: Virginia Woolf ile kızkardeşi Vanessa Bell'in etrafında, evlilikler ve dostluklar aracılığıyla da genişleyen, bir ucu Eliot'a, öbürü Keynes'e dek giden, dev Bloomsbury ailesi ortaya çıkacaktır. İstanbul'un da büyük aileleri olmuştur: Cevat Şakir, Fahrünissa Zeid, Aliye Berger, Füreye, Nejad Devrim zinciri Paris'ten Ürdün'e uzayan halkalarıyla uçsuz bucaksız bir ilişkiler ağı oluşturur: Şairlerin, ressamların, müzisyenlerin tükabasa doldurduğu o ırmak romanı cinayet, tutku, sanat dokumuştur. Geride sayısız anı, sayısız belge, hülya, düşkırıklığı.

VIII

Şahap Sıtkı, Türk edebiyatının en büyük, gizemli 'minör'ü. Majör figürlerin yanibaşında, içinde, merkezinde sessiz, içekapanık, mace-rasını esirgemiştir. Orhan Peker, Orhan Veli onun yüzünde hangi muammâyı eşelemişlerdi? Kendi kendisinde bile açığa çıkarmaya yanaşmadığı hangi ana özelliği bu portrelerden geçip bize çarpıyor olabilir? Bir yüz ki, şifrelerini mahfuz tutmuş.

IX

Wagner'in, Mahler'in, Ravel'in portrelerine, Schönberg'in otoportrelerine, daha eskilerden, tek bir yüz haritası çizmeyen onca Bach portresine bakın: Müzik adamında, ressam, ele avuca sığmaz bir ifade 'fugue'ü yakalamıştır hep: Bir iz görüyorum, o anda kaçıp gidiyor fırçayı tutan elimden. Âşık Veysel'in hiç tanımadığı yüzü, Neyzen'in delifışek bakışları, İdil Biret'te koyu bir yalnızlık: Bu yüzler, ressam için bir cıva-yüzey olma tehlikesini taşımışlardır: Onları gördüğün an, onlar artık bir başkası'lar.

X

Sonra zamanlar geldi geçti, çevreler ve aileler büyük sarsıntıların ardından dağıldılar, birbirilerine tutunmak için çırpınan bir avuç insan kaldı geride, onları da koşullar etkileyecekti. Yüzyılın ikinci yarısında, bireyler arayışlarının yalnızlığına çekildiler. Bir fotoğrafta Beuys'u, Kounellis'i, Kiefer ve Cucchi'yi yanyana görüyoruz gerçi; ama kısa süreliğine biraradalar, herkes ilk fırsatta kendi kişisel güzergâhına dönecek. Komet, Güler yüz, Alaaddin Aksoy da öyle değil mi: Birliktelik cennetinin duvarları ne zaman yıkıldı, kim kendi tepesinde ya da çukurunda, öylece, yapayalnız, kalakaldı? Ressam diyor ki: Ben öbürünün, beriki benim resmimi yapmayacak artık — bizim yüzümüz şimdi kayboldu.

Osmanlı Kültürü İçin Yedi Çıkma

I

Modern resim, Batı'da da yazı ile, harf ile, işaretin gövdesiyle yakından ilgilendi. Osmanlı hattatı, tıpkı Arap ve Acem'in yazı efendileri gibi, harfleri figüre dönüştürmekten, Amentü gemileri kurmaktan geri durmazdı. Cumhuriyet dönemi ressamı, 'eski yazı' geleneğinin estiğinden haz aldı, ondan yola çıkarak, büyük, işveli soyutlama çizgileri çizdi boşlukta: Oradan hurufi bir dansa başladı.

II

Her ressamın içinde bir mimar gizlenir: Yapıtının karkası, çatısı, içyapı özellikleri belki çıplak bakışa gizlerini sunmaz hemen, ama herşey orada ölçülmüştür. Ola ki bundan, çevresini kuşatan mimarî dokuya, şehir tabakalarına, yapı formlarına duyarlıdır. Çağdaş Türk resminin sessiz ama ısrarlı 'konu'larından biri geleneksel mimarinin başyapıtları olmuştur: Siluetten ayrıntıya, kubbeden sütuna, kapıdan eve dev bir belgeselin senaryosu hazırdır.

III

Osmanlı uygarlığı, kuldan bireye geçiş sürecinin tamamlanmasına tanık olmadan tarih sahnelerinden silindi. Yeni yurttaş tanımından hareket eden Cumhuriyet'in sanatçısı, toplumda birey olmanın ve kalmanın zorlu, sorunlu evrelerinde sehpasının önünden insana bakmayı sürdürdü: Çağdaş resmimizde insan dokusunun alabildiğine değiştiği göze çarpar. Arada, hem de sık sık, Osmanlı portrelerine dönüp eğilmiştir. Ama iktidara uzaktan bakmak, içeriden bakmaya benzer mi?

IV

Her kültür kendi şey dünyasını, eşya evrenini yaratır. Bazı parçalar işlevleriyle sınırlı kalmazlar, o kalıptan taşmalarını sağlayan bir simgesel boyutları gelişir: Gün gelir tedavülden kalkarlar, gene de sim-

geleri, simgesellikleri belleklerden silinmez. Osmanlının, ama fetiş ama totem pek çok nesnesi, devletinkiyle sınırlı olmayan bir ömre hak kazanmıştır: Onlar, gündelik hayatımızı süslemeyi sürdürürler.

V

Her kültürün, bir de masal defteri, efsun sandığı, efsane kileri vardır: Zaman'a ve Mekân'a diklenmiş, sınırları aşarak başka bir çağa akmayı başarmışlar, bilinçaltına mihlanmışlardır. Tılsımlarıyla içimizde barınırlar. Hayatımıza yön vermeseler bile, eksikliklerini hissettiğimiz için, imgelemimizi renklendirmelerini bekleriz. Masal bize Geçmiş'imiz olduğunu anımsatmaz yalnızca: Geleceğimizi de vaat eder.

VI

Işık, koku, ses: Tarihin fısıltılarını duymak, cinleri ve ecinnileriyle konuşmak, Zaman'ın tekrarını görmek için Mekân'ın farkına yönelir herkes. Sanat, durmadan dönmüş, geçmiş zaman ortamlarını okumak istemiştir. Onlarda birden fazla giz kuytulara çekilmiştir. Düşünürün vurguladığı gibi, mahzenden çatıya, medreseden kapalıçarşıya her atmosfer ayrıntılı bir düş haritası çizer. Çıplak gözle görmediğimizizin karşılığını bundan, an gelir, bir sanat yapıtında algılar, keşfederiz.

VII

Bana bir uygarlığın mezarlıklarını, hece taşlarını, ölüm kültürünü gösterin size o insanların *kim* olduklarını söyleyeyim — bu vargıyı, yargıyı, inanı bir kültür tarihçisinden, bir düşünürden devşirebiliriz. Hayat, bütün yaşayanları yormuştur: Kültürleri bile. Onların nerede, nasıl *dinlendiklerine*, 'istirahatgâh'larına dimdik bakarsak daha iyi, daha doğru bir yaşama felsefesine kavuşabilir miyiz?

Rüzgâr Gülü(msemesi): Mobil

'Rüzgâr gülü'nü önüme alıp ona dikkatle bakmaya koyulduğum an, aklıma, ister istemez, Claude Lévi-Strauss'un, ilkellerin işlev ile estetik arasında gerçekleştirdikleri doğrudan, handiyse *doğal* bağa ışık tuttuğu sayfalar geliyor. Bir *araç* olduğu kesin rüzgâr gülünün — gelgelelim, kim onun bir *eğretileme* de olmadığını ileri sürebilir, bir o kadar?

Gözden biraz uzakta, gönlün ortasında, hayli çekingen, duruyor rüzgâr gülü. Sonra, birden, birdenbire, harekete geçiyor. Uzayın soluğu ona eriştiği, Hava gelip ona üflediği, onu kıskırttığı için. Kıpır-dıyor, kendi etrafında yarıyarıya esrik dönmeye koyuluyor, an geliyor: Fırdönüyor.

Yeryüzünün dörtbir ucunda, sürekli bir karnaval gerçekliği içinde hüküm sürüyor. Maskeli balosuna çağırıyor. Kılıktan kılığa girmekte usta. Çeşitlemeli kimliğiyle renkli, sonsuz bir antologiya yaratıyor. Malzemeye âşık: Kâğıt, karton, tahta, teneke. Rüzgârın, esintinin, kasırganın eşi, kölesi, kurbanı. Özel, örtük bir ezgisi var — kulak kesilene. Bütün dansları biliyor: Bir yerde vals, tango, bir başkasında ölüm dansı. Kıpırtısız gecelerde, sabahlarda bakışlara sunuyor kendini, sanki fotoğrafa duruyor.

"Rüzgâr," diye fısıldıyor sonra: "Bana bir gülsene."

Tati

Bir vakitler Cannes Film Festivali denildiğinde akla yıldızlar geçidi, kumsal güzelleri, skandallar gelirdi; şimdi işin çehresi değişti: Bu yılki festivalin öne çıkan özelliği sinema sanatında restorasyonun önemi; onarım görmüş yaklaşık bir düzine başyapıt yeni izleyicilerle buluşturuldu, finans ve teknik sanatın hizmetine koştu.

Onarım işlemleri gören yapıtlardan biri, Jacques Tati'nin "Playtime"ı. Bu vesileyle olmasa gerek, ilkyaz ve yaz boyunca, peşpeşe Tati etkinlikleri düzenleniyor ayrıca: Sinematek'ten salonlara, Arte'den (Aralık programına "Playtime"ı da almış) Cahiers du Cinéma'nın özel yayınına, nereye bakılsa, bu büyük yönetmenin taçlandırıldığı göze çarpıyor.

Kişisel olarak, "sinemanın şairi" tamlamasını, Cocteau'dan Tarkovski'ye bir dizi sinemacıya yakıştırılmış o nitelemeyi hiç sevmekle birlikte, konu Tati'ye geldiğinde duraksıyorum, hattâ, tam tersine, duraksamaksızın doğruluyorum: "Amcam"ın, "Bay Hulot'nun Tatili"nin yaratıcısı düpedüz şair. Başka hiçbir yönetmenine benzetemiyorum üslûbunu, yaklaşımını, kurduğu dili, öyleyse Yedinci Sanat'ın tek şairi o, diyebilirim.

Geçen hafta, "Otomobil"i izlerken, bir kez daha büyüüne kapıldım Tati'nin. Bu 'neşeli heccav', bir tür gizli esperanto konuşturduğu, zaman zaman bütünüyle *dilsiz* kıldığı dublörü Bay Hulot'nun merkezinde durduğu baştan aşağı özel bir dünyayla tanıştırıyor her filminde izleyiciyi. Bir otomobil fuarına, Bay Hulot'nun tasarımı piknik otomobili ile katılmaya karar veren yapımcı firmanın başına gelen türlü aksilikler üzerine kurulu filmde, hayatımızı kaplamasına izin verdiğimiz, giderek tepemize çıkmasında sakınca görmediğimiz bir araç büyüteç altına alınıyor. Direksiyon göbeğinden tıraş makinası, stop lâmbasından duş başlığı, arka tamponundan barbecue çıkan bir otomobil bu — tıpkı Tati'nin filmi gibi.

Bütün o yumuşak görünen üslûbun temelinde amansız bir uygarlık eleştirisi yattığı bilinen gerçektir. "Playtime"da bu eleştirinin doruğa çıktığı anlaşılıyor. Kendi ülkesinde bile yaralayıcı olmuş: "Bu

filim benim gözağrım. Fransa'nın sevemediği tek filmim. Ya da, ona nasıl bakacağını bilemedi diyelim... oysa Fransa, filmimi Louvre'u gezer gibi, Brueghel'in bir tablosu önünde iki saniye durup 'eveet' diyerek geçtiği gibi seyretmek istedi." Tati, yapıtı için yeterli emeği sarfetmeye yanaşmayan ülkesini, seyircilerini sonradan zehirli oklarla yanıtlamıştı.

"Playtime"ın gücünü hemen farketmiş Truffaut; filmi izler izlemez ustaya birkaç satırlık bir mektup göndermiş: "*Playtime*, sinemada bugüne dek yapılmış hiçbir şeye benzemiyor. Bu film, kamerayla farklı çalışılan başka bir gezegenden geliyor."

Bazı başyapıtlar bozgun koşullarına baştan yargılı olur. "Playtime" için 1964-65 yılları arasında dev bir harcama yapılmış. 15 bin metrekairelik bir stüdyo-şehir inşa ettirmiş Tati; cam gökdelen cepheleleri, sahte caddeler ve meydanlar yapılmış, filmin bitiminde başka filmlerin de içinde çevrilebileceği bir sinema kenti düşünüyormuş. İki kez iflâs eşiğine gelmiş yatırımcı-yapımcılar; ilk seferinde Malraux, ikincisinde Pompidou yardım elini uzatmış.

Ama "Playtime"ın gerçek dramı gösterime girmesiyle başlamış: Film izleyiciye hem uzun, hem ağır gelmiş. Uzmanlara bakılırsa, *erken* gerçekleştirilmiş bir film. Kimin için? Sinema izleyicileri için. Bir avuç tutkulunun masraflarını göğüslemeye yetmeyeceği bir yapım.

Meraklılar, "Playtime"ın öyküsünü, seyrüsefer günlüğünü, arka öyküsünü Cahiers du Cinéma'nın yayımladığı kitaptan öğrenebilirler. On yıl önce Perec üzerine dev bir yaşamöyküsü kaleme alan dostum David Bellos'tan epeydir haber alamaz olmuştum: O tuhaf İngiliz Amerikan Üniversiteleri kapmıştı, anlaşılan gene dayanamamış, bir Fransız üzerine çalışmayı yeğlemiş: 480 sayfalık *Tati* yaşamöyküsü bugünlerde yayımlanmış.

Warner Bros sinemasının korkunç, şedit, sözümona 'kahraman'larını izledikçe, "Bay Hulot"yu özlüyorum.

Meslek: Tanıklık

Usta fotoğrafçı Raymond Depardon, yıl içinde yayımladığı *Aylâklık* başlıklı kitabıyla, bir kez daha 'iyi' bir yazar da olduğunu kanıtladı. Bununla kalsa: Son belgesel filmi "Köylü Profilleri" de derin, ufukaçıcı bir yapıt. Depardon'un üç ayrı ifade alanında içiçe, yanyana geçen güzergâhına bakarken, iki konu açıldı önümde:

"Köylü Profilleri"nde, yaklaşık yirmi yıldır tanıdığı dağ köylülerini kuşatıyor. Alabildiğine yalın bir anlatımla, hiçbir açî-hareket-kurgu 'oyun'una başvurmaksızın temel bir *tanıklık* yapıtı ortaya koyuyor. Köylü'nün yaşama biçimini saat saat önüne seriyor izleyicinin; 'iş'ini, 'ilişki'lerini, Doğa ve Zaman içinde yeralışını herhangi bir romans ögesi kullanmaksızın gözlüyor.

Birden *Bizim Köy*'e gitti aklım: Türk Edebiyatının doruk kitaplarından birine. Neredeyse tansıksı bir çıkış Mahmut Makal'inki. "Köy Edebiyatı" yaftasıyla daha çok indirgemeyi başardığımız bir toplamın, bana kalırsa hâlâ merkezinde duruyor *Bizim Köy*. Bugün yeterince, hakettiği ölçüde okunuyor mudur o kitap, sanmıyorum. Bugün bize "oradan," "uzaktaki köy"den yepyeni bir versiyonu neden ulaşmıyor acaba?

Köy kökenli yazarlarımızın kent yaşamını seçmeleri insanı düşündürüyor. Avrupa'da, Amerika'da pek çok yazarın, sanatçının son dönemde kırsal kesime, köylere çekildiğini, büyük kentlerden de, küçüklerinden de uzaklaştığını görüyoruz:

Durrell ve Hemingway o yöne ilk sapanlardı; Ted Hughes çiftlik yaşamına dönmüştü, ataları gibi; şimdi de öyle: Jaccottet gibi bir şair, Kiefer gibi bir ressam, Butor ve Le Clézio gibi yazarlar çoktandır köyde yaşamayı seçenlerden birkaçı. Bizim yazarımız, sanatçımız ancak tatil köylerine, kasabalarına çekiliyor galiba; Fikret Otyam, Azer Yaran gibi tektük örneği saymazsak.

Dolayısıyla, köyden 'ses' gelmiyor nicedir; imge, görüntü gelmiyor. Coğrafyamızın hâlâ en büyük parçasını oluşturan köyün *dilsizleşmesi* yalnızca sosyolojik düzlemde bir susku yaratsa iyi, bir de Doğa'nın giderek söz sahibi olamadığı bir Edebiyat'a, Sanat'a mahkûm kılıyor bizi.

Depardon'un "Köylü Profilleri" önce bunu düşündürdü bana, sonra da 'belgesel'in olanaklarını. Öyle turistik bir bakış açısıyla, dışarıdan

seyrederek yapılacak filimlerden değil bu; yıllar yılı içlerine sokulduğu, her yıl aralarında bir süre konakladığı insanları, yaşantılarını enikonu tanımış Depardon, ardından çalışmaya koyulmuş, geniş bir zaman dilimi gerektirmiş çekimler. Bu sabır, bu ilgi, bu *sevgi* işin temelinde önemli bir yer tutuyor. Bütün televizyon kanallarımızın bütün programcıları içinde, benim gözümden ayrıcalıklı bir konumu olan Nuray Yılmaz'ın, TRT'de yıllardır sessiz bir savaşı kimliğiyle sürdürdüğü Anadolu panoramalarının başarısı da buradan kaynaklanıyor mu?

Gelgelelim, 'belgesel'in güçlü bir röportajdan güçlü bir sanat yapıtına dönüşmesinin apayrı bir boyutun, *dil*'in devreye girmesiyle doğrudan, olmazsa olmaz bir bağlantısı var — bunu unutamayız. Konu sinemaya, ekrana geldiğinde yaratıcılık da yetmiyor ama: Gözüpek, inanmış yapımcılar olmadan ortaya sıkı yapıtlar çıkmasını bekleyemeyiz.

Bu tür bir işbirliğinin sıradışı sonuçlarıyla geçen yıl karşılaşmıştım. Jean Genet'nin *Hizmetçiler* oyununu, Gerçeküstücülerin ateşli "suç haklı olur mu?" tartışmalarını, biri Chabrol'ünki olmak üzere iki uzun filmi esinlemiş, bir dönemin (1930'ların) ünlü *sıradan* olayı "Papin Cinayeti"ni duyanlarınız olmuştur: Yıllardır yanında hizmetçi olarak çalıştıkları burjuva ailesinin kadınlarını parçalayarak öldüren Papin kızkardeşlerin öyküsüne yeniden kafayı takan bir yapımcı, aynı anda iki yönetmene, aynı konuda, biri konulu öbürü belgesel, iki film birden yaptırınca, gündem yeniden sözkonusu olayın farklı boyutlarına kilitlenivermişti.

Dramatik film, "Katil Yaralar" şüphesiz çok etkileyici, ürpertici bir yeniden canlandırma çabasına dayanıyordu. Beni asıl büyüleyen, Claude Ventura'nın "Papin Kızkardeşlerin Peşisıra" adlı belgesel çalışması oldu. Mahut olaydan üç çeyrek yüzyıl sonra, elde hemen hemen 'hiç'e yakın somut veriyle yola çıkan yönetmen, iğneyle kuyu kazarak bütün arşive ulaşıyor, oradan da, filmin en son karesinde, hiçkimsenin yaşadığından haberdar olmadığı küçük kızkardeş Papin'e, 80'ini aşmış, yüzü suçundan çok uzağa gitmiş bir kadının okunaksız ifadesine varıyordu. Sinema salonundan sallanarak, neredeyse yalpalayarak çıktığını unutmayacağım.

'İş'in yabana atılamayacak bir yanı da bu: Hayat'ın bir biçimde tanığı olmak.

Elyazısı

Kimse, Robert Bresson'un "Pickpocket"ına gelesiye, yankesicilikten 'el sanatları'nın padişahı olarak sözetmeyi aklından geçirmemiş olsa gerek. Bresson'un senaryoları genellikle 'partisyon'larla özdeşleştirilmiş, sessizliğin büyük pay üstlendiği müzikal anlatımlar olarak algılanmıştır. Kendi payıma, bir koreografi çalışmasından sözetmeyi yeğlerim: "Pickpocket"ta eller birer dans ögesi, birer dansçı olarak kullanılmamışlar mıdır?

Bresson'un yakınları, onun 'sahneye koyan'dan çok 'düzene koyan' kimliğiyle anılmasının doğru olacağını ileri sürdüğünü söylemişlerdir. "Pickpocket"ta *hünerin* bir yandan sergilendiği, bir yandan da — olumlu anlamda — sorgulandığı sahnelerde, yankesecinin elleri bir baletin ayakları gibi *okunmuşlardır*. Bu fiili seçerek kullandığımdan kimsenin şüphesi olmasın: Bresson'un hırsızın elinin, elin çalışmasının bir yazı olarak *görülmesini* istemiş olduğu apaçık ortadadır. Bir gramer alıştırmasına yönelir. Yankesecinin manevralarına (bu sözcüğün 'el'den türediğini anımsatacağım) *kulak kesilir*: Charbonnier'nin resimleri için "bunlar konuşmuyorlar, tersine, denilebilir ki: Dinliyorlar" dememiş midir?

Çalışan el, sanat ya da zanaat, ağır ağır hedefine yaklaşır: Uz, beceri, ustalık, maharet — bu evreleri elyordamı üreten herkes önemsemiştir. Bresson 'sinema' kavramından boşuna uzak durmamış, boşuna "sinematograf" nitelemesini baştacı etmemiştir: Onun görsel yazısı, bir uçtan öbürüne, filmografisinden sökülebilir de.

Neye yarar bütün bunlar, bir filim aziz(im) Bresson ne işe yarayabilir sonuçta?

"Au Hasard Balthazar," seyirci önüne çıkmadan önce, bir avuç insana gösterilmiştir. Salonda Roger Stéphane (*Serüvencinin Portresi*'nin yazarı), Marguerite Duras (bir imge okuyucu), Jean-Luc Godard (bir imge kırıcı) yanyana otururlar. Işıklar yandığında Godard'ın gözlerinin yaşlı olduğu görülür — başyapıt ağılatır. Godard, "Au Hasard Balthazar"ın kadın oyuncusu Anne Wiazenski ile birkaç gün sonra evlenir.

Neye yarar bir filim?

Jim Jarmush / “Ölü Adam” (1995)

Önce: Bir ‘pastiş’ Jarmush’un “Ölü Adam”ı. Bir dönemin küçük bütçeli, kötü western’lerini makaraya alan; yönetmenin, besbelli izleyicisinden de fazla eğlendiği bir yeniden okuma. Güçlü, eski oyuncuların sinematografik efsanelerinden yararlanmış Jarmush; bana öyle geliyor ki, yeni oyuncuların öteki filimlerindeki rollerinin ‘yük’ünü de kullanmış, devreye sokmuş.

Sonra: *İyi yazılmış* bir filmle karşı karşıya getiriyor bizi: Neredeyse *ekşiği* yok. Hemen bir Uzak-Batı kasabasında Kafka atmosferini kuruyor, ama bunu yaparken sanki (büyük olasılıkla adlarını bile duymadığı) Deleuze-Guattari’nin, “Kafka’yı katıla katıla gülerek okumak gerekir” yorumunu yeğliyor.

Olay akışını, olası bütün klişeleri kullanarak oluşturmuş Jarmush: Olmadık, olmayacak işler olacak hep, bunu çarçabuk kavırıyoruz. O bürleskten hareket edip gitgide ciddileşiyor: Birden, *öteki* William Blake’in içinden ağır, sağlam bir poetika harekete geçmeye başlıyor, pastişin komedyasından epopenin mitik cephesine atlıyoruz: Fata, kaçınılmaz Yazgı beyhûde serüvenciyi mengenesine alıyor, trenle başlayan “Ölü Adam” bir kızılderili tören kayığında, uçsuz bucaksız suya salıverilen, ölüm(ün)e yatmış, Kahraman’ı öteki dünyaya taşıyarak büyük finale akıyor: Orada Gilgameş, Homeros, Sinbad, Dante yanyana diziliyorlar.

Siyah-beyaz olabildiğince yabancılaştırıcı, belgesellerden tad aktarımı sağlayan bir seçim. Keşke son biriki dakikası filmin, belli belirsiz renkli olsaymış — Ölüm’e o yaraşır(dı).

Luchino Visconti / “Kargışlılar” (1969)

Nazi Almanya’sını, soylu kökenli bir sanayici ailenin dibevuruş öyküsünün içinden okuduğu bu ünlü filmde, Visconti, bir kez daha tiyatro, opera karışımı bir sinema anlayışını sergiliyor: Pek az dış çekim, soyluların şatosunun labirentine, odalara ve salonlara dağılmış bir gerilim koreografisi. Her zamanki gibi, insafsız zenginlikte bir oyuncu kadrosu, yüzler ve gövdeler üzerinde yoğunlaşan bir kamera, yoğun ve sert diyaloglar, entrika ve kan. Yapılışından yaklaşık kırk yıl sonra izlendiğinde, özellikle cinsel açıdan, ne denli tabu kırıcı bir yapıt kurmuş olduğu daha iyi anlaşılıyor. Büyük perversion kataloğu: Eşcinsellik, enstest, sübyancılık, vb.

Bu mesafeyle bakıldığında, bir ‘ilk’ olmanın kimi göze batan yanları öne çıkıyor: Bugün, herşeyi doğrudan söylemez, dolaylayarak anlatırdı Visconti — bundan şüphe duymuyorum. Nazilerin kurduğu cehennemî dünyanın arkasındaki ekonomik (sınıfsal), etik ve estetik motifler olanca çıplaklığıyla karşımıza çıkıyor “Kargışlılar”da, onları örterek güçlendirirdi Visconti — filmi bugün yapacak olsaydı. Bizler, 2000 yılının izleyicileri, Cavani’yi ve Bertolucci’yi, “Europa”yı ve benzerlerini, kısacası Visconti’nin çocuklarını görmüş bir kuşağın biçimlendirdiği insanlarız. “Kargışlılar”ın açtığı yol açık seçik görünüyor.

Bir de şu var: Visconti, sonraki yapıtlarında, “Masum”da (1976) ya da “Venedik’te Ölüm”de (1971) kendisini zaten açmıştı.

“Kargışlılar”ı izlerken, Klaus Mann ve Thomas Mann elbette aklımdan çıkmadı.

Luchino Visconti / “Rocco ve Kardeşleri” (1960)

Çeyrek yüzyıl aradan sonra, aynı filmin hâlâ etki gücünü sürdürüyor olması neyle açıklanabilir? Bana kalırsa, bir ‘klâsik’ olmayı hak etmiş olmasıyla.

Basmakalıp niteleme olarak kullanmıyorum bu kavramı: Visconti’nin, Yunan tragedyasından Shakespeare’e uzanan çizgiden filim boyunca hiç ayrılmadığını düşünüyorum. Hele finaldeki kapı vurma sahnesi: De Quincey’nin nefis denemesini okumuş muydu acaba; yoksa, *Macbeth*’deki sahneye aracısız bir gönderme miydi o?

Yeni Gerçekçiliğin, Türk izleyicisi açısından tuhaf bir boyutu var: İtalya’nın yarım yüzyıl öncesine ait panoraması bizim bugünkü toplumsal sorunlarımızı handiyse birebir yansıtmayı sürdürüyor: Büyük kente göç ve köklü uyum sorunları, gelenek-görenek çatışması, işçi-işsiz koşulları ve sanayi hareketleri, kentleşme ve kondulaşma: “Rocco ve Kardeşleri” Türkiye’yi konu edinen bir film.

Bizim sinemamız, yeni gerçekçilerin izinde parlak bir dönem geçirmişti. Gelgelelim, ortaya bu derinlikte bir yapıt koyulamamıştır. Nedenini, Visconti’nin kültürel donanımında, bir; estetik ve dramatik gücünde, iki, aramak bir yoldur.

Doğrusu, beş İtalyan-beş Türk filmi üzerine kapsamlı bir inceleme yapmak isterdim.

Ya da Şekeroğlu’nun okulunda bir seminer düzenlemek.

Werner Herzog / “Nosferatu” (1978)

Bir sinematografi semineri: Herzog, Murnau'yu çeşitliyor.

'Çeşitleme', özgüven istiyor: Kaynak-iş üzerinde iyi çalışılmış, kişisel mühür vurulacak ona — söylemesi kolay, gerçekleştirilmesi zor.

Önce öyküyü parçalarına ayırıp yeniden kurmuş Herzog. Baştan uca büyük bir mekân çalışması. Sonra, oyuncuyla birlikte, oyuncuyu yeniden yaratmış: Kinski grotesk bir kuklaya dönüşmüş. En sonra: Işık, gölge, gece, gündüz üzerine derinlemesine yorumlar.

Bu kez kokuyor “Nosferatu”: İlk kez, bir filmin koktuğunu fark ediyorum.

“Bulut” için yan çıkma — Herzog'da gökyüzü hareketleri.

Michael Haneke / “Funny Games” (1997)

Michael Haneke’nin “Funny Games”ini izledim, bir kez daha görmek isterim o filmi.

Fikrin, düşüncenin eylemden daha şiddetli olduğu bir film bu. Eylem şiddeti görünmediğinden, yönetmen tarafından saklandığından değil: Görünüyor eylemin şiddeti, ama ötekisi onu örtecek, geri plana itecek ölçüde güçlü.

Sinemada şiddet eskiyor, eskiyebiliyor. İki ay kadar önceydi, neredeyse otuz yıl aradan sonra, Packinpah’ın “Bana Alfredo Garcia’nın Kellesini Getirin”ini izleme fırsatım oldu, orada farkettim bunu. Packinpah’ın sineması 70’lerde ilgimi çekerdi, “Straw Dogs”u hâlâ güçlü bir film sayarım, ama ötekisi bende beyhûde şiddet duygusunu kabarttı.

“Funny Games”in vuruculuğu, 2000’lerin şiddet dilini elin eldivene uyması gibi karşılaşmasından geliyor tabii. Dolayısıyla, otuz yıl sonra o da köhneleşebilir: Şiddet bağlamında. Gene de kalır, sinema olarak, tıpkı “Straw Dogs” gibi: Çünkü dili, anlatımı sağlam. Uzak-tan kumanda aracı filmdeki en etkili silâh örneğin: Tüfekten de, bıçaktan da kanlı biçimde kullanmış onu Haneke.

Ama, diyorum ya, bu şiddetin en ağır boyutu Tasavvur’a ait olmasından geliyor.

'Replay'

Yakınımdaki iki insan, "Funny Games"i izlemeye yanaşmadılar. Yeniden izleyebilmek için DVD'sini buldum filmin, birlikte bakma önerimi de geri çevirdiler. Eklemeliyim: İkisi de sanatçı, sinemaya enikonu düşünün kişiler.

Görüntünün, imgenin, İkona'nın böyle bir boyutu var. Bakamadığım 'şey'ler olduğunu biliyorum: İğne yapıldığı, dikiş söküldüğü (eski usûl), diş çekildiği durumlarda 'sahne'ye bakamam: İster yaşamda, ister ekranda. Herkesin 'bakamadığı şey'leri olur, olabilir.

"Funny Games" örneğinde, bakamamak'tan çok bakmak istemek, bakmayı reddetmek geçerli sanıyorum. Güçlü bir yapıt olduğunu bile bile. "Olabilir, öyledir" diyor karşıcikan: "Gene de izlemek istemiyorum" — bu tür bir şiddeti *kabul etmemek*, benim gözümde çok sağlam bir etik davranış, çok iyi bir seçim. Ben neden izliyorum, peki? Bu tür şiddeti tanımak, onu görmek istiyorum. Ona tanık olmak ister miydim, hayır, kaldıramazdım. Sanatın en azından böyle bir yararı oluyor işte.

İki yakınımdan biri kadın, ötekisi erkek; demek bakmayı reddetmek, türlerden birine özgü değil. İkisi de sanatçı ya, anlayışları biri-birine oldukça uzak; demek bu öge de belirleyici sayılamaz. Nedir onları sözkonusu tepkide buluşturan bilmiyor, o konuda fazla konuşmak istemiyorlar, bir bakıma kestirip atıyorlar.

Sanat huzur mu vermelidir, huzuru kaçırmalı mıdır sorusuna bir kez daha dönülebilir, "Funny Games" vakâsıyla. Tamıtamına örtüşmeyecektir buradaki düğümler: Sözünü ettiğim iki kişiden biri, sanatın daha çok huzur kaçırıcı boyutuna yakın hisseder kendini. Ama hangi uca kadar? "Funny Games"de, Haneke'nin yüksek dozda huzursuz kıldığı tartışılmaz.

Bir kere daha izlemek istiyorum, çünkü İnsan'ın nasıl bu kadar kötü olabildiğini bir türlü anlayamıyorum.

Hayatta 'replay' olmuyor genellikle.

"Funny Games"ın çarpıcılığı biraz da teknolojinin bize sağladığı 'replay' olanağını tersyüz eden bir anlatım diline sahip olmasından geliyor.

Tecavüz Kolokyumu

“Funny Games”deki şiddet diliyle “Irréversible”deki (Gaspar Noe, 2002) şiddet, terazinin iki kefesine koyulduğunda nasıl bir sonuç çıkabilir? Karşılaştırma düşüncesi belki itici; gelgelelim, ister istemez kurcalıyor insanı. Sonuç, işin içinden çıkamamak gene de. Tecavüzün *daha* ağır, kötüsü olur mu?

Alberto Manguel, *İmgeler Kitabı*’nın bir yerinde, Pablo Picasso’nun 22 Ocak 1937 tarihli bir desenine yaklaşıp. Organların oranı hepten bozuşmuş, dönüşmüştür orada; Manguel, özellikle ellerin ve cinsel organın göze batacak ölçüde büyük çizilmiş olduklarına dikkat çeker. Bir algılama sorunudur bu: Öyle ki, Picasso’nun “bunun neresi balık?” sorusuna verdiği “bu bir balık değil bayan, bir resim” yanıtının geçersiz kalabileceği eşiği gösterir ve *bakan*’ın öznelliğini devreye sokar: Bir desen olmanın ötesinde, bir tecavüz okumasıdır karşımızdaki.

İmgenin, görüntünün *düz gerçek* olmadığını, kendi gerçeklikleri içinde ele alınmaları gerektiğini öğreneli yıllar oldu. Gerçeğin görüntüsünün, imgesinin *kendisinden* farklı biçimde algılandığını unuttuk arada.

Kim, nasıl kuruyor bu görüntüleri; kim, nasıl çözüyor?

Tecavüzü gerçekleştiren, tecavüze uğrayan, tecavüzü kuran, algılayan, gösteren, tecavüze bakan, tecavüzü *seyretmeyi* yadsıyan, tecavüzü seyrederken zevkin doruğuna ulaşan —

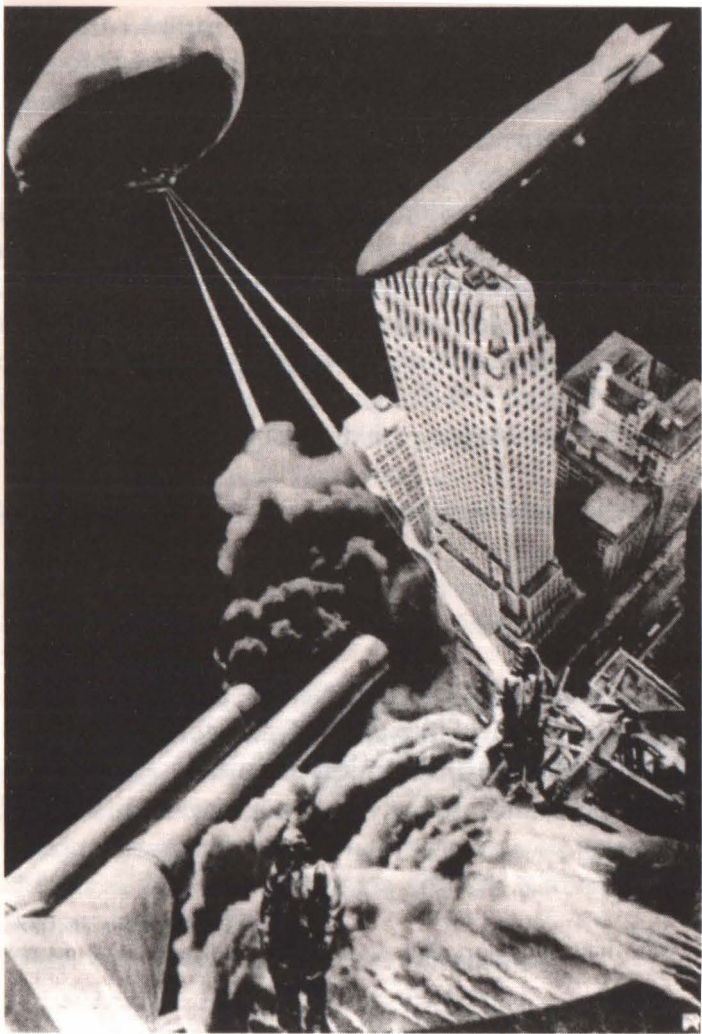
Louis Malle'a Çentik

Louis Malle'in "Au Revoir les Enfants"ı (1987), biriki hısım yapıtı çağırdı belleğimde: Jean Vigo'yu, Bresson'u, "400 Darbe"yi. Çocukların oynadığı, dünyalarının konu edildiği bir filmi gerçekleştirmek her babayığidin işi değil: Ürpertici, sımsıkı bir yapıt Malle'inki.

Sinema tarihinin 'unutulmaz' kategorisine sokulacak 'sahne'lerinden biriyle karşılaştım orada: Bir salona doluşmuş, II. Dünya Savaşının en gergin döneminde (1944), Chaplin'in sessiz filmini izleyen çocukların yüzlerinde peşpeşe çevrilen neşe, hüznün, umut sayfaları, gözlerinde ayrı bir anlam dili kuran ışıklar, izlenen filmle çekilen filmin diyalogu her antolojiye hak kazanacak güçteydi. Bir gün, en beğendiğim on filmi değil de, bende, tutkulu bir izleyicide kalıcı iz bırakan bellibaşlı sinematografik sahneleri, sekansları, kesit ya da anları kâğıt üzerinde mimlemeliyim.

"Au Revoir les Enfants"a gelince, sinema salonundan insanı altüst olmuş uğurlayan filimlerden biri.

Sinema, her durumda, siyah-beyaz yapılmalı, kalmalıydı.



Rodçenko'nun "Geleceğin Savaşı", kolaj, 1930.

Rodçenko

Aleksandr Rodçenko'nun "Geleceğin Savaşı" başlıklı kolaj çalışması, bugün bakıldığında, Sanat'ın öngörü gizilgücü adına ürpertici bir tanıklık getiriyor: 11 Eylül'ü 1930'un Rusya'sından ancak bu kadar net görmek mümkün olabilirdi.

Fütüristler savaşa marazi bir ilgi duymuşlardı. İtalyan fütüristlerinin, özellikle de Marinetti'nin ağız köpüklü tutkusu, ne yazık ki savaşa övgü dolu önemli yapıtlar getirmişti. Rus fütüristleri, daha mesafeli: Birinci Savaş'ın ylığını unutmamışlar, İkinci'nin ilkinden çok daha ağır sahneler kuracağını sezmiş olabilirler, ama Rodçenko ötelere bakmayı yeğlemiş: Dünün gözü, içgözü bugüne dikildiğinde, insanın herşeyi çoktan hazırladığını, bizlerin bize hazır edilmiş bir zamanı yaşama çaresizliğine mahkûm edildiğimizi gösteriyor topu topu.

Şimdi Yarın'a nasıl bakarkörüz?

Boltanski

Günümüz kavramsal sanatının önde gelen temsilcilerinden Christian Boltanski, yapıtının önemli bir bölümünü fotoğraf istiflerine dayanarak gerçekleştirdi: Duvarları yerden tavana kaplayan getto ve kamp sakinlerinin künye fotoğrafları, anonim soykırım fotoğrafları, uçsuz bucaksız ‘kaybolanlar’ albümü, çoğalan yüzlerin arkasında bekleyen tragedyaları derinlemesine okumamızı sağlıyordu.

11 Eylül olayı patlak verdiğinde, günler haftalar boyu ‘hayalet’ bir tabloyu gözümüzün dibinde kurmaya çalışmak durumunda kaldık. İkiz Kuleler’de yaşamını yitiren dört bini aşkın insana ilişkin kaygan ve kaypak ‘bilânço’ ekranların dibine itilmiş hareketli satırlardan hızla geçmeyi sürdürdü.

Kim’di onlar: Bir “toplam” olmanın ötesinde? Uzun süre, herbiri, ‘kaybolan’ kapsamında kaldı, tutuldu. Ola ki, bir tanesi, birkaçı, enkaz altından, ama yaralı ama eksik, ‘canlı’ statüsüne dönebilirdi.

Dönmediler. Kesin bir sayıya doğru, “toplam”ın okunaksız bir parçası olarak kalmaya mahkûm edilmişlerdi sanki. Neden sonra *The New York Times*, denetimi kırdı ve birbir o yüzleri, künye bilgilerini yayımlamaya başladı.

Gene de sûretleri Dünya kamuoyundan neredeyse esirgendi. Kusturucu bombardıman görüntülerinin yerine, bıktırasıya, durdurarak vermeksizin, tek tek, televizyon ekranlarına o yüzler bindirilmeli, İkiz Kuleler’de ölenlerin yüzleri belleklere mıhlanmalıydı.

Belki o zaman, 11 Eylül’ü *okuma biçimimiz*, ete kemiğe bürünen, birer şahıs zamirinden birer insana dönüşen ‘kurban’ların karşısında, hepten değişecekti.

Nasıl olsa, birine değilse ötekine, benziyorduk.

Herb Ritts / “Elisa” (1997)

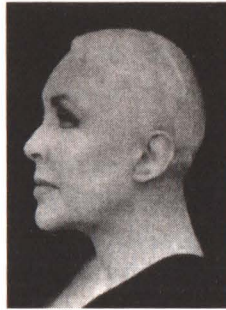
Bu portre çalışması, zihnimi, tabaka tabaka örtünmüş, örtülmüş bir antik kenti, gömülü beklediği tümülüsün altından ağır ağır çekip çıkarma işlemlerine yönelen arkeoloğun yaklaşımına sürüklüyor. Aşına olmanın ötesinde, bildim bileli *bir biçimde* tanıdığımı, yıldan yıla, onyıldan onıyla farklı tanışıklık derecelerini imgelemimde, bel-
leğimde üstüste yığarak okuduğumu düşündüğüm bir yüze doğru, bu kez gerisin geri, yola çıkıyorum.

Birebir, çıplak (aracısız), hiçbir döneminde karşıkarşıya gelmediğim bir yüz bu. Gerçi öyle bir istek duymadım hiçbir zaman içimde, ama istek doğmuş olsaydı bile, buna olanak bulabilir miydim, bilemiyorum. Rastladığım, görebildiğim, birebir karşılaştığım kimi yüzler (C. Deneuve, Max von Sydow, Charlotte Rampling) imge ile gerçek arası bir tür bocalatıcı kısa devrelere yol açtı bende, tam tersine, Anna Karina örneğinde, Gerçek İmge’yi büyütme işlevini üstlendi — demek ki kesin bir denklem kurulamıyor bu durumda.

Ne olursa olsun: Bir yüz’den, bir İmge’den öte: Bir ikon(a) bu. Fizyonomiye efsanenin bindirdikleriyle benim kişisel olarak bindirdiklerim, karşımdaki yüzde toplanıyorlar — toplanmışlar. En uçta, Liz’in çocuk-oyuncu dönemini örnekleyen fotoğraflardan biri duruyor: Sonraki ifadeleri hazırlayan ilk hatlar. O yüz bir tür önkapı sanki: Çehre biçimleniyor usul usul; lacivert, yırtıcı bakışı, hokka burnu, küstah ağzı, yırtıcı bakışla çelişen yumuşak, hulyalı, teslim olacak izlenimini, o sahte izlenimi besleyen öteki, ikinci bakışı içeriyor. Neden sonra genç kadının yüzü beliriyor: Ölüm meleği masum. Onu, Montgomery Cliff’in karşısında, bir yazgı hattatı, bütün inişçıkışlarıyla anımsıyorum. Arkadan hangi rol, hangi kişilik, kimlik gelirse gelsin, yıllar boyu her karakter aynı yüzün içinde başkalaşım yasalarını uyguluyor. “Kızgın Damdaki Kedi” döneminden “Kim Karar Virginia Woolf’tan” a geçerken tortu çöküyor, yüzdeki birikim artıyor. Hep dedim ya, bir yüz kendindeki bütün farklı çehrelerin ortalaması.

Son yüz başka oysa. Hayatın bu uca, son-uç'a, bu sonuca doğru çalışmış olmasında acımasız bir çaba görmeye öylesine alıştırdık ki kendimizi, bütün yüzlerde aynı mantığın işlemediğini anlayamaz olduk. Kimi yüzlerden eksildi, kimilerinde çözülme ağırlığını koydu belki, kimileriyse doldu, yoğunlaştı, taşımayı üstlendi.

Bir defa daha palempsestos gerçekliği işte. Ritts'in "Elisa"sını zamanın arka sayfalarına doğru soyduğumuzda, kat kat, katman katman, ondaki bütün evreler yüz-eye çıkacak. Neye yarayacak ki bu çırpınış: Karşımızdaki yüz bütün hallerini peçeleyecek güce çoktan kavuşmuş, demiyor mu içimizdeki ses?



Yontucu Zaman

Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni Samih Rifat'la gezerken, bu toprakların kültürel geçmişinin, binlerce yıl öteden günümüze ulaşan izlerinin neden bunca rahatsızlık yarattığını bir kere daha düşünme olanağımız oldu: Çatalhöyük'ten Roma'ya, Bizans'a uzanan geniş bir zaman dilimini söküp atmak, silip geçmek isteyenlerin 'kültür felsefeleri' gerçekten de başarılı mı oldu: Çevremdekilere sordum, yıllardır Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni gidip gezen olmamış aralarında. Oysa, yeni kazanımları, yeni düzenlemesiyle, Anadolu kültür mirasının *alfabesi* orada bekliyor.

Yüzler silinmiş: Yourcenar'ın "en büyük yontucu: Zaman" olarak adlandırdığı koşullar taşları bile eritebiliyor işte.

Yazılar silinmiş, silinecek olmuş: Elinde çekici çivisi, tabletin üstünde dolaşan yazıcının kemikleri toz olmuş.

Elden ele dolaşmaz, korunmaz, yeniden üretilmezse her kültürü siler, silecektir Zaman.

Bir Avni Lifij 'Puzzle'ı

Her büyük sanatçı arkasında birkaç başyapıt, onları hazırlayan, aralarını dolduran başka yapıtlar bırakır, bir de: Bu sonucu ayakta tutan, besleyen, beslemiş sayısız iş, taslak, karalama bekler orada: Ötekileri doğuran berikiler.

Resim sanatımızın ustalarını eksiksiz kataloglarla taçlandırmayı hâlâ öğrenemedik. Bırakalım taslakları, arayışları, bocalamaları ucuca getirmeyi, çoğu örneklerde, bütünlüğünde biraraya getirilmiş bir yapıtlar toplamından bile yoksunuz. Berikileri bu kadar önemsiyorsanız, ötekilere neden hor davranmayalım?

"Tereke" kavramı kültürümüzde yerini bulamamış. Gün geçmiyor ki, çekip gitmiş bir yazarımızın, düşünürümüzün, sanat adamımızın ardında bıraktıklarının, hem de yakınları eliyle, çarçur edildiğini duymayalım, öğrenmeyelim. Uzun süre belgeden, karalamalardan, yarıda kalmış işlerden bir an önce kurtulmanın yolları aranmış. Nereyi kazımaya kalkışsak, aynı vandal yoketme telâşıyla karşılaşırız: Mektuplar, notlar, çiziktirmeler atılmış — öyle ya, ne değerleri olabilirdi?

Nasılsa korunabilmiş 'tereke'lerden biri, Avni Lifij'in *minör* çalışmalarlarıyla, farklı defterlerde farklı dönemlerde tuttuğu günlükler elimize ulaştığında, onları belli öbeklerde topladık. Lifij'in sanatçı, insan, tanık olarak portresini, portrelerini çizmeye yatkın araştırmacılar için paha biçilmesi güç belgeler bunlar.

Özel yaşamının kimi kesitlerini aydınatabilecek, yaşamöyküsünü yazmaya yönelecekler ışık tutabilecek, kendi elinden çıkma, kimi eskiyazı, kimi Fransızca kaleme alınmış hayli metin göze çarpıyor terekede. Yazışmalar, hesap notları enikonu ipucu sağlayabilecek nitelikte. Günümüzün 'kültür arkeologları' için düpedüz hazine boyutu taşıyan bu dosyalarda, şüphesiz dağınık bir malzeme *örtünüyor*. Ama, bir 'puzzle' başka nasıl oluşur ki?

Daha önemlisi, 'iş'in izinin sürülmesine katkıda bulunacak çok sayıda özgün belgenin tereke kutularından çıkmış olması. Define bulunduğu, bir envanter ister. Ait olduğu bütünlüğün hangi böl-

gelerine iade edilebileceği sonra kurcalanır. Avni Lifij'in çizimleri farklı öbekler kuruyor burada: Desenler, desen hazırlıkları, meşkler var bir yanda; hangileri bağımsız alıştırmalardır, hangileri belli yapıtlarının taslak çalışmalarıdır: Yerliyerine oturtmak gerekir.

Bir de, majör uğraşından, daha çok ressamlığından tanıdığımız bildiğimiz birinin minör uğraşlarına, kaygılarına ilişkin *kanıtlar* çıkıyor karşımıza: Avni Lifij'in hem süsleme sanatları konusunda harcadığı emeği serimleyen örnekler var elimizde, hem de onun eğitici yanını, öğretmenlik tasalarını gösteren çalışmalar göze çarpıyor terkede.

Üniversite'lerimizi, Akademi'lerimizi, sanat tarihçilerimizi, Estetik ve Eleştiri bağlamında çalışanları sorgulamanın yeri, zamanı, sırası mı bilemiyorum ama: Bu 'depo'yu, benzerlerini aramak araştırmak, ortaya çıkarmak ve değerlendirmek, 'puzzle'ları tamamlamak kimin, kimlerin işi?

Usmanbaş'ın Kareleri

1945 sonrasında nota yazımında, partiyonların kuruluşunda köktenci değişimler yaşandı. Tonal/atonal düzenlemelerin ötesinde, Ses'in özelliklerinin, varsılığının sorgulandığı, gürültü'nün olanaklarının didiklendiği bir dönem başlamıştı. İlhan Usmanbaş, *Müzikte Biçimler* başlıklı uyarılma çalışmasında bu yazımsal başkalaşmaya da dikkat çeker: Porte üzerine dizili notaların gerçekliğinden taşan yeni gramer, bir bakıma alfabe-öncesi yazılarla karşılaştırılabilecek türden kavramsallıklar içermektedir: İmler, imceler, çizgi dilinin eğilip bükülerek formel anlatıma katkıda bulunan öğeler getirmesi beste üzerinde öznel yönlendirmelerin, beklentilerin ifade edilmesini kolaylaştıran, buna karşılık *okumayı* güçleştiren boyutlar doğuracaktı.

Usmanbaş'ın besteciliğinde, şiirsel metinlerle gerçekleştirdiği söyleşi birbaşına özel bir kesit oluşturur. Seçtiği metinlerin, şiir dili açısından klâsik formları altüst etmiş örnekler olduğunu unutmamak gerekir. Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı* sözgelimi, Batı Şiirinin tarihinde ilk yüzer, ilk -kendi etrafında- döner yapıt olma özelliğini taşır: Kelimeler, gruplaşmalar yıldız takımadalarına öykünen bir kozmik, kozmolojik sıralama içinde karşımızda *seyrederler*.

Buna karşılık, Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara'sı* genel çizgilerinde *omisyon*'un ağır bastığı bir yazıya dayanır: Okuyucunun (dolayısıyla dinleyicinin) tamamlayacağı, üzerinde etkin olmak durumunda olduğu anlamsal ve sessel düzenlemeler sözkonusudur burada.

Behçet Necatigil'in *Kareler Aklar*'ında sorunun çehresi değişir: Karkaslarına kadar çözülmüş, zihinde bütünlenmiş olsa bile yapım aşamasının bir evresinde durdurulmuş metinlerdir önümüzde duran kelime bloklarının sunduğu. Süreç okura bırakılır bir noktadan sonra. Yarıda kalmış, bırakılmış anlamsal tabakaların hareketlerini sürdürürken, *açık* ya da *aralık* bekleyen alanları sınır çizgilerinin üzerinden giderek tümelliklerine iade edebiliriz. Her geometrik

tasarım, kuşatılmış bir alanı katetmeye yöneltir okur-dinleyiciyi: Farklı ses öbeklerinin aralarındaki ilişkileri *değerlendirmek* biraz da bize kalmış gibidir.

Metinlerden çalgı ve insan seslerine giderken, her seferinde yoldan gerisingeri dönerken, uzay geometrisinin denklemlerine başvurmamız bundan.

Mustafa Irgat'tan İki Depresyon Yumağı

Mustafa Irgat'ın şiirlerini *Gergadan*'da yayımlarken, bir defasında, künyesine “kuşağının kitapsız tek kitapsız şairi” yazmıştım — pek hoşuna gittiydi. Öleceğini öğrenmiş olmasaydı, sanırım şiir kitabını yayınlamayı sürüncemede bırakacaktı. Bilmem resimlerini sergiler miydi? Sergiledi ve onları okurlarıyla karşıkarşıya getirdi. Ölümünün ardından bana ulaştırılan, usul usul yayına hazırladığım ‘tereki’nin içinden, resimlerinden farklı bir hat çeken görsel işleri de çıktı. Onlardan birini gerçekleştirme aşamasındayken yanına sokulup sormuştum: “Sıkıntı topu mu?” R’leri yuvarlayarak yanıtladıydı: “Depresyon yumakları bunlar.” Öyle sanıyorum ki, Mustafa, çizimlerini anti-depresif bir ilaç gibi görüyordu. Onları yapıtlarının aksi yönünde okumayı başarabilsek, belki de şairin çekirdek kaygısına ulaşacağız.

Buren İçin İki Bilinmeyenli Denklem

Daniel Buren, hiç kuşku yok ki, bugüne dek gerçekleştirdiği en boyutlu çalışmanın Düzce ovasında, İstanbul-Ankara anayolunun kenarında sergilendiğini bilmiyor. O endüstriyel inşaatın etrafını Buren çizgileriyle örülü bir paravana ile kuşatıp örtenlerin sanatçının adını olsun bilmemelerinden farklı bir durum yok ortada.

Habersizlik ters yönde de gerçekleşiyor: Buren'in bir sokağı üçgen flamalar ile tıkabasa doldurduğu 'iş'ini görenler, sanatçının Türkiye gezilerinden birinde karşılaştığı üçgen parti bayraklarıyla süslenmiş sokaklardan yola çıktığını bilebilirler mi?

Sanat, işte, böyle: Kimi zaman sonuç, kimi zaman kaynak esirgemiyor — bizden ya da ötekenden.

*İki Sürgün Çiçeği:
Gisèle ve Mario Prassinós*

De Chirico ailesinin mezarı Feriköy’de. İki oğuldan biri, Giorgio de Chirico, Avrupa resminde yeni bir sayfa açmıştı “metafizik” resmiyle. Öbür oğul, Alberto Savinio bizde ne yazık ki tanınmıyor: Güçlü bir yazar, ağabeyinin gölgesinde kalmış bir plastik serüveni de var.

Onlar kadar ünlü olmasalar da, yüzyıl başı İstanbul’unda doğmuş başka kardeşler de var: Gisèle ve Mario Prassinós’un aile mezarlığı da burada mıdır, araştırmadım; büyük olasılıkla ailenin bir ucu şehrin mezarlıklarından birinde bekliyordur.

Gisèle Prassinós’u gerçeküstücü hareketin Papa’sı André Breton keşfetmiş, bir öke-çocuk olarak sahneye sürmüştü. Belli bir efsanesi oldu, kaldı çocuğun; büyürken, yapıtının doğuş çizgisine sadık durması ola ki gelişmesine engel olmuştur. Gerçekten de gerçeğin ötesinden gelen o imge dünyasında, Gisèle’in İstanbul’da *kalmış* bir hayata pupa yelken ilerlediği görülür.

Bu yıl, Paris’te, Rue Guénégaud’da açılan sergisi, Mario Prassinós’un da çocukluğundan kopamadığını kanıtlayan yapıtlar içeriyordu: Anadolu manzaraları, ağaçları, Mario’nun doğayla imgelemi arasında kurduğu soyutlama köprüsünün tanığı olarak yanyana dizilmişti duvarlarda. Gisèle’in dünyası daha derin, yabancı belki; Mario’nun plastik gücü kızkardeşine ağır basıyor.

Onları bir biçimde, bir gün burada, doğdukları kentte ağırlamamız gerekir.

Sürgün çiçekleri bakalım nasıl kokuyor?

Hölderlin'in Hortlağı

Modernizm-öncesinin en modern şairi: Hölderlin. Yalnızca barındırdığı trajik figürde aklın *devrilişine* tanık oluşumuzla değil, bir o kadar da Antik Çağ'a özel bakışıyla Nietzsche'yi, Heidegger'i, Paul Celan'ı, André du Bouchet'yi, başka uçbeylerini hazırladığı için.

XX. yüzyıl, *bu* okumalarla yetinmedi Hölderlin konusunda. Psikanalizden Straub'un sinemasına, yapıtı ve kişiliği pek çok açılım doğurdu. Şiirlerinin müzik bağlamında yarattığı karşılıklar ise, yukarıda sıraladığım ürünlerle sınırlı değil: Brahms'tan Heinz Holliger'in yırtıcı Scardanelli dizisine başka parlak örnekler de anımsanacaktır.

Hölderlin Gesänge, çağdaş bestecilerin şairi yorumlayış farklılıkları açısından en dolgun antoloji. XIX. yüzyıldan iki parça, ikisi de genç yaşta göçmüş bestecilere ait: Fröhlich 1830'da, Hölderlin'in sağlığında seslendirmiş Hölderlin'in "Eve Dönüş" şiirini; Peter Cornelius, sıcağı sıcağına bestelemiş "Günbatımı"nı. Seçkideki en taze parçalar, Britten'in "Yaşamın Ortayeri" (1958) ile Konima'nın "Beş Parça"sı (1976).

Hans Eisler'in "Hölderlin-Fragmente"si (1943), iki seçkide de yer alıyor. Maderna'yı, Holliger'i ayıracak olursak, en sarsıcı Hölderlin yorumlarına o beş şarkıda rastlıyoruz. Şairin Almanya'sının içinden bir bakıma kendi Almanya'sıyla çarpışıyor Eisler. Piyano-bariton ikilisi için ağır, hatta sert okumalar bunlar. Ama, ikinci seçkide, mezzosoprano Mitsuko Shinai'nin yorumlarıyla peşpeşe dinlendiğinde, aynı şarkılar daha da keskin boyutlar kazanıyor. "Heidelberg"de bana kalırsa doruğa varıyor gam: İki trajik orada örtüşüyor.

Holliger'in, Hölderlin'in şiirlerini Scardanelli imzasıyla kâğıda düştüğü delilik döneminden seçtiği dizi üzerine gerçekleştirdiği bestelerin kaydı, bu 'dinleme notu'nu düştüğüm sırada yanımda değil — anımsıyorum ama: Sesin gerilişini, kimi perdelerde yırtılışını: Uç şiir(imsi)ler için uç ezgiler denkleştiriyor bu obua-klarinet ustası. (Geçerken, keman-piyano ikilisi için müthiş "Lieder ohne Worte"lerini işaretlemek isterim — ECM, 1997).

Aslan payı, ne olursa olsun, Bruno Maderna'nın başyapıtına, "Hyperion"a ayrılmalı. İtalya'nın, savaş sonrası yetiştirdiği en güçlü besteci Maderna: "Satiricon"uyla, Lorca'dan yola çıktığı "Don Perlimplon"iyle, 2000 yılında biraraya getirilen "Orchestral Works"ünde de yeralan ve Acem şiiriyle bir diyalog geliştiren "Ausstrahlung"uyla (1971) yazın yapıtlarıyla sadık ilişkilere bağlı bir bestecilik serüveni yaşadı Maderna.

Hölderlin'le yazgı ortaklığına oturan yanıyla (SS'ler tarafından yakalanması, 53 yaşında kansere yenik düşmesi), uzun süre üzerinde çalıştığı (1960-69) "Hyperion"u gerçekten de 'opus magnum' katına oturtuyor.

Onüç bölümden oluşuyor "Hyperion." Peter Eötvös'ün 1991 Paris Güz Festivali'nde gerçekleştirdiği performans dışında bir kaydı var mı, bilmiyorum. Bruno Ganz'ın okuma sesine, soprano ve flüte, koro eşlik ediyor yapıtta. Maderna'nın, şairin metinlerinden yaşamına uzandığı bir yapıt bu: Diotima'ya, *delirten* aşka bir armağan aynı zamanda. 13.45'lik 'mezartaşı', minimalist bir ses düzeni içinde ilerliyor, son bir fırtınaya doğru akıyor. Venedikli bestecinin, flütü yeğlemesinde, şüphesiz Hölderlin'deki derin pastoralara ayna tutma isteği yatıyor. Son yarım yüzyılın en ürpertici yapıtlarından biri "Hyperion." Bruno Ganz'ı, her seferinde, Hölderlin'in *hortlağı* olarak dinlemeden edemiyorum.

Musikinin şiir ile, Edebiyat ile kurduğu söyleşiler, bugün de, insanı kavuruyor.

XXI. Yüzyılın Müziği İçin İki Uç

Giovanni Sollima ve Lark Dörtlüsü'nün, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali kapsamında, 23 Haziran 2001 akşamı Aya İrini'de gerçekleştirildikleri konser tam bir şölendi açıkçası. 1962 Sicilya doğumlu bir besteci-çalgıcı Sollima, 2000 yılında bestelediği "İtalya'da Bir Yolculuk," ilk kez geçen güz New-York'ta seslendirilmiş taze bir yapıt.

Dörtördürlük bir post-modern, Sollima: 'Herşey'i fütursuzca kendine mal ediyor. Bütün dönemlerin, coğrafyaların ezgilerine açık, ne bulmuşsa cemetmiş bu yapıtında: Bir XVI. yüzyıl madrigaliyle Philip Glass, filim müziğiyle Steve Reich'vari perküsyonlar, Romantik akımın tınlarıyla Eros Ramozotti onda buluşuyor. İlginç, coşkulu, sıcak bir bireşim: Yakın geleceğin Pop müziği umarım bu yolda gelişir.

"İtalya'da Bir Yolculuk," ondört bölümden oluşan soluklu bir yapıt. İzleksel örgüsünde de mozayik üslûbuna dayanıyor: Giotto ve Dante'den, Shakespeare ve Casanova'ya, hattâ Bruno gibi trajik bir örneğe sıçramaktan geri durmuyor.

1960'lardan başlayarak, kitlelerin ilgisini üzerinde toplayan Popüler Müzik alanına, Klâsik Müziğin önemli katkıları oldu: Pink Floyd, The Who, Alan Parsons Project, Jethro Tull ve benzeri toplulukların, yalnızca orkestrasyon düzleminde ya da çalgı seçimi bağlamında değil, ezgi düzeyinde de *başvuru* yaptıkları gözlemlendi. Son 30 yılın en fazla yankı uyandıran bestesi, Procol Harum'un "A Whiter Shade of Pale"inin, bu yakınlaşmanın bir ürünü olduğunu anımsatmak isterim.

XX. yüzyıl müziğinin evrimini hakkıyla değerlendirmek gerektiğinde, yalnızca ve birbaşına, 'Klâsik' çizgiyi gözönünde tutmakla yetinemeyeceğimiz açıktır. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında, folk-blues-rythm and blues-rock dörtgeninde gerçekleşen müzik devrimini küçümsemeye kalkışmak hepten tuhaf olur — cazdan hiç sözetmiyorum.

1945 sonrasında, kaldı ki, sözkonusu iki çizgi arasındaki yakınlaşmanın çift taraflı bir gelişme gösterdiğini kanıtlayan örnekler az değildir. 'Klâsik' çizgideki kimi çıkışların her zaman hoş karşılanmadığı, Philip Glass ya da Steve Reich türü bestecilerin 'adamdan sayılmadığı' gerçi bilinen gerçek; ne ki, bu karşılıklı etkileşimin gitgide alan kazandığını söylemek de güç değil artık.

Amatör bir takipçi olarak, kişisel tercihlerim beni daha modernist bir çizgide tuttuğu için olsa gerek, *tutucu* bir dinleyici olarak kaldım; Messiaen'ın, Kurtag'ın, Ligeti'nin öğrencilerine yakınlık duyuyor, Amerikan ekolüne mesafe ve şüpheyle bakıyorum. Gelgelelim, o kanadın, Sollima örneğinde olduğu gibi, daha geniş bir dinleyici kitlesine, ciddi nitelik katkısı getirebileceğine, bir 'tampon bölge' yaratacağına da inanıyorum.

Gene de, Giovanni Sollima ve Lark Dörtlüsü'nü dinlerken koyu bir ikilem içine düştüğümü saklayacak değilim. Bir yanım, bu 'gösteri'nin herşeyi ehlileştiren, her alıntıyı mübah sayan, pervasız perspektifi ile neşelenirken, öteki yanım bir tür öfkeyle direndi durdu. Sözgelimi Giardono Bruno'nun yakıldığı "Campo dei Fiori"yle bağlantılı 9. parçayı dinlerken, gönlüm nota kâğıtlarının başına Sollima'nın yerine Bruno Maderna'yı geçirmeden edemedi.

'Klâsik' çizgi, son yarım yüzyıl içinde, dev bir tecim çarkının tutsağı kılındı. Kargışlı çalgıcıların bile ilâh figürüne dönüştürüldüğü, bütün bir endüstrinin şan şöhret hizmetine koşulduğu bir dünyada, sahici sanatsal arayışın alanı ister istemez daraldı. Öte yandan, bu çerçevede üretilen işlerin yokuşunun gitgide dikleştiğini de unutmamak gerekiyor: Zimmermann'ın bestelerini sıkı modern edebiyat bilgisi olmadan, Gavin Bryars'ınkileri kavramsal sanatla yoğun ilişkiye girmeden, Morton Feldman'ı Beckett'in dünyasına nüfuz etmeden kavramak elde mi?

Son gözdem, Hanspeter Kyburz'un "Voynich Elyazması," 29 enstrüman ve dev bir koro için gerçekleştirilmiş yeni bir çalışma. Sollima ile yaşıt, Kyburz. Yaklaşımları taban tabana zıt. "Voynich Elyazması," XVI. yüzyıldan kalma, 232 sayfalık bir *okunaksız* metin. Pekçok uzman sökme çabası veriyor bu çözülememiş yazıyı. Kyburz, okunaksız bir metni seslendirmeye davranarak, yaptığı işin anlam sınırını dayatıyor bize.

Belki de o iki uç arasında yol alacak XXI. yüzyılın müziği.

Berkitme

En zengin İlhan Berk resimleri koleksiyonu kimdedir bilemiyorum, benimkisi olmayabilir, ama en özel olanı hiç şüphesiz bendeki toplam: *İlhan Berk: Mağara Ressamı, Sapkın Nakkaş, Nâmahrem Kalem* başlıklı kitabımda ve ona eşlik eden sergide yer alan parçaların tümünü kendi koleksiyonumdan seçmiştim. İlhan Berk'le ayrıcalıklı bir ilişkim olduğunu söylemeliyim: Otuz yıla dayanan, arada irili ufaklı sarsıntılar geçirmiş ve bir biçimde herbirini atlatmış bu dostluğun 'perde arkası'nı aydınlatacak mektupları yakında yayımlayacağım. Bu süre içinde, sayısız resmini armağan etti bana İlhan, bir bakıma 'manevî çocuğu' olarak geleceğimi garanti altına almak istediğini sık sık, yarı şaka yarı ciddi, vurgulamadan edemedi. Bana ulaşan son zarfın içinden, kişisel açıdan paha biçilmez bir 'iş' çıktı: 4. *Kat* dergisinin eki olarak, ayırıbasım halinde, kör alfabesiyle basılmış metnimi bir avuç yakınuma, bir tür gamlı jest, göndermiştim. İlhan Berk'in özelliği biraz da buradan gelmiyor mu, *okumuş* işte o kitapçığı, okumakla yetinmemiş, sayfalarını bir defter gibi kullanmış, sımsıkı resimler işlemiş oraya, göndermiş. Aklıma, bir kez daha, Diderot'nun *Görenler için Körler üzerine Mektup*'u geldi.

V

Mehmet Koyunoğlu'nun Uçuşu

Son dönemin güçlü grafik sanatçılarından Mehmet Koyunoğlu'nun 5 Eylül 2002 günü öldüğü haberini ölüm ilânlarından öğrenmiş olmamız, gündemini genellikle kuru gürültülerle süsleyen sanat ortamımız açısından şaşırtıcı bir sonuç sayılmamalı. Şaşırtıcı, çünkü ani ve beklenmedik olan, henüz 45 yaşındaki Koyunoğlu'nu yitirmiş olmamız. Evrim Altuğ'un 10 Eylül günü *Radikal*'de çıkan güzel yazısını ayırıyorum; gazeteleri, dergileri kişisel çıkarları ve saplantıları doğrultusunda kullanmanın ötesinde herhangi bir erdemini göremediğimiz kimi sözümona sanat eleştirmenlerinden çıt çıkmamış olması, o cephenin çoktan sıfırı tükettiğinin somut göstergesi.

Mehmet Koyunoğlu'nun Galerî Nev'de, 1996 yılında açtığı serginin katalog yazısını kaleme almış olmama karşın, kendisiyle bir türlü karşılaşamamış, tanışamamıştım. *Mimarlık XXI* dergisinde yayımlanan yeni ürünlerinin etkisiyle izini buldum, aradım. 19 Haziran günü çalışma odamda buluştuk, ricam üzerine yanında üç CD-ROM getirmişti, *Sanat Dünyamız* ekibi heyecan içinde yapıtları ile tanıştı bilgisayar ekranında, dergide bir 'portfolyo'sunun yayımlanması konusunda anlaştık, başta *kitap-lık* dergisi olmak üzere çeşitli yayınların kapak çalışmalarını yapmayı gönülünden kabullendi. İkinci, 'özel' bir seansa geçmeden önce işin profesyonel tarafı üzerine biraz konuştuk, çalışmalarının ekonomik karşılığı konusunda son derece alçakgönüllü davrandığını, amatör ruhunu koruduğunu gözlemleme fırsatım oldu.

'Özel seans'ın konusu, benim "Atopya" başlıklı bir projemdi. Varolmayan bir ülkeye, doğal olarak yapılmamış yapılamayacak bir seyahatin ayrıntılı izlenimlerinden oluşacak bir metin kurmayı düşünüyordum epeydir; Mehmet Koyunoğlu'nun çizgi dünyasının özelilikleri, bu tasarı için biçilmiş kaftan bir partöner olduğunu, olacağını düşündürmüştü bana: İlgi ve coşkuyla yanıt verdi, sonbaharda daha somut bir düzlemde oturup konuşmak üzere sözleştik. Benim yok-

luğumda, dergiye sözverdiği çalışmaları getirip teslim etmiş. Ölümü herkesi sarstı.

Ankara Etnografya Müzesi'nin mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu büyükbabasıydı Mehmet'in, genlerine çizgi ve yapı kurma ustalığının böylesine güçlü biçimde yeretmiş olmasında bilmem etkisi azımsanabilir mi? DGSA'dan mezun olduktan sonra, Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'ta ufkunun boyutlarını geliştirmiş. Üslûbunun, tekniğinin edebiyatta bir karşılığı aranacaksa, en çok İhsan Oktay Anar'ı anıştırdığını söyleyebilirim. Asıl kökü şüphesiz, sanat ile icadı buluşturan Leonardo'nun dünyasında aramak gerekir — bir de Arap dünyasının tekinsiz elyazmalarında.

Mehmet Koyunoğlu'nun yarıda kesilerek tamamlanmak durumunda kalan yapıtının, derli toplu biçimde, bir kitapta toplanması gerekir. İmgelemenin sınır tanımaz uçarılığına hangi grafik diliyle karşılıklar aramış olduğunun görülmesi çok önemli. Bizim görsel sanatlar dünyamızda 'illüstrasyon' kavramı ya küçümsenir, ya da itilip kakılır. Bunda, o alanda çok sayıda kötü örneğin dolaşıma çıkmasının payı olabilir bir ölçüde, ama, daha çok, iyi örneğe yönelik okuma ölçütlerinin geliştirilmediği gerçeği rol oynamıştır diyebiliriz. Koyunoğlu'nun yapıtı başlıbaşına bir dayanak noktası olarak değerlendirilebilecek olgunluktaydı.

Buluşmamızda, bağlayıcı bir ortak noktamız olduğunu anlamak ikimizi de şaşırtmamıştı; belki ikimizi karşılaşmaksızın biraraya getiren Haldun Dostoglu'nun sezdiği birşeydi bu: İkimiz de, kendi olanaklarımızla (uçakla değil!), kendi olanaksızlığımızda, uçma saplantısının girdabına kapılmıştık. Bunu öğrendiğimde, birden "Atopya"ya öngörmediğim bir açılım eklendi: Oraya, uçmayı öğrenmek için gidebilirdim!

Bir söyleşisinde, "Etrafı daha rahat izlemek için boşluktayım, her yana dönebiliyorum," demiş Mehmet Koyunoğlu: "Hiçbir alet kullanmadan boşlukta durmak insan doğasına ters; o hoşuma gidiyor. Gerçeküstü bir şey. Herhalde bir sürü insan kendiliğinden uçmak isterdi."

Onun bu erken, canyakıcı çekip gidişi önce “Atopya” projemden vazgeçme düşüncesine kapılmama yol açtı. Sonra, tam tersine, onun merakına yenilip, benden önce oraya gitmiş olabileceği fikri aklımı çeldi. Metnin senaryosunu değiştirmeli, bu yolculuğu Mehmet Koyunoğlu’nu ziyaret etmek, nerede nasıl uçmayı öğrenebileceğim konusunda, ondan bana kılavuzluk yapmasını beklemek için gerçekleştirmeliyim.

Kanat hareketleri şimdi daha iyi duyuluyor.

Şükriye Dikmen'in Yolu

XX. yüzyılı, yaratıcılık alanlarında büyük patlamaların ve kesintisiz bir canlılığın yaşandığı bir dönemi arkamızda bıraktık. Türkiye, bu bağlamda bir 'bilânço' oluşturabilmiş değil ne yazık ki: Hiçbir alanın ayrıntılı dökümünü, değerlendirmesini yapamadık henüz; ne ana-hatları belirleyebildik dolayısıyla, ne de sapmaları yerliyerine koya-bildik. Görsel sanatlar konusunda da böyle durum: Türk resminin 1900-2000 arası serüvenine yönelik kopuk kopuk birkaç çalışma var elimizin altında, sözgelimi. Bu da, en iyi niyetle, kabataslak ya da kuşbakışı bir okumanın olanaklarıyla sınırlıyor bizi. Ressam kataloglarından, toplu hareketlerin ya da 'atölye'lerin boyutlarına ilişkin incelemelerden yoksunuz. Bir avuç araştırmacı, sanat tarihçisi, estetik felsefecisi, eleştirmen yetmiyor tablonun bütününe görmeye. Kuramsal çerçevemiz bunca kısıtlı, çözümleme gizilgücümüz bunca zayıf olunca da, karanlıkta ilerleme koşulu egemenliğini koruyor — bu ortamda bir ressamın yapıtını nereye nasıl oturtacağımız sorunu muamma kapsamında kalmayı zorunlu olarak sürdürüyor.

Şükriye Dikmen örneği işte, karşımızda *bekliyor*. Yarım yüzyılı aşkın bir süredir kendi, tutarlı çizgisini çekmeyi sürdürmüş bu yapıtı konumlamak güç. Hüdainabit bir çıkış değil onunkisi: Çağına, ülkenin plastik sanatlar ortamına, bu ortamın sınırlarından taşmış bir arayış güzergâhına genel ve özel uçlarından bağlanabilecek bir *gövde* ile önümüzde nicedir dikiliyor olmasına karşın, genel sis belirsizliğinde *tam* yerini kestiremiyoruz Dikmen'in, elimizden avucumuzdan hemen kayıp gitmeye aday özellikler içeriyor yapıtı.

Hüdainabit bir çıkış değil onunkisi diyorum ya, bu ilk saptama ressamı belli bir yörüngeye oturtmaya yetmiyor sonuçta. Baştan uca bakıldığında, içinde yer aldığı zincirin hangi halkalarını temsil ettiğini daha kolay söyleyebiliriz belki; ama zamandizinsel açıdan konumlama bazan yanıltıcı oluyor, olabiliyor: Şükriye Dikmen'e, *vardığı* noktadan başlayarak baktığımızda, ilk okumayı geçersiz kılan sonuçlarla yüzleşebiliyoruz.

Buradan — bugünden, dışarıdan ve uzaktan ele aldığımızda, o meşafe bana farklı bir cümle kurduruyor sözgelimi: Şükriye Dikmen'in

yapıtı, bir tür *no man's land* niteliği taşıyor, bir ürünü sayılageldiği bağlamın ortasında. Sözlükler, bu deymi "iki cephe arasındaki sahipsiz toprak" olarak tanımlıyor. Unutmamak gerekir, bir de ikinci anlamı var ama: "Çok tehlikeli bölge." Şükriye Dikmen'in yapıtına, bütünlüğünü düşünerek yakıştırdığım bu ana nitelik şüphesiz bir metafor yükü taşıyor bu metinde, gene de ayırdındayım: Çok tehlikeli bölge çok tehlikeli söz.

Sahipsiz toprak, toprağın kimseye ait oluşuyla ilgili değil, kurduğum eğretilen — kimseye ait olmayışıyla da bağlantılı değil: Dikmen'in resminin daha çok ait olduğu düşünülen yere ait olmadığını söylemeye çalışıyorum. Söylemek bile fazla, hepten kişisel, öznel bir yorumun peşisıra gidiyorum ben — ne sanat tarihçisinin, ne de eleştirmenin optiğine yakışır ileri sürdüklerim: Edip, yapıta bakarsa böyle olur.

Ait olduğu sanılan yere ait olmadığı savı, Dikmen'in resim dili ve evreni gözönünde tutulduğunda, birden öbür ucu çağrıştırmalı: Bu yapıt, demeye çalışıyorum, başka bir yere de ait sayılamaz: Olsa olsa, yalnızca, kendi yerine ait. Demek, ilk çıkışta, başlangıçta kesinkes hüdainabit olmayan bir serüven, zamanla ve arayış fütursuzluğuyla koşut biçimde, *sonunda* hüdainabit bir görünüm kazanabiliyor.

Dikmen'in *no man's land'i*, neresinden bakılsa bir ülke: Sınırları, iki meridyenle iki paralel arası bir konusu, dili, örfleri, inanışları olan, *renkleriyle* (bu kavramı en geniş anlamıyla kullanıyorum) *ayrılan* bir diyar. Bu sonuca beni getiren, taşıyan özellikleri karmaşık değil öte yandan: Bir 'dünya', bir 'üslûp', kendi ısrarları ve savruluşları içinden mührünü kurmuş bir 'opus incertum' — uyumsuz parçaların biraraya gelip kurdukları uyumlu bütünlük.

Şükriye Dikmen portreler, peyzajlar, soyutlama çalışmaları gerçekleştirmiş bir sanatçı — pek çok ressamda karşılaşılabileceğimiz türden bir yelpaze. En 'somut' konularla en 'soyut' tasarımlar arası, yüzden gövdeye, çizgiden lekeye gitmiş durmadan. Bir noktadan sonra *alaşımını* bulmuş: Somutun pervasızca yüksek dozda somutlama eğrileri çizmeye kalkıştığı, soyutunsa handiyse elle tutulur boyutlar almayı başardığı bir girişim.

Bir eşiği aştıktan sonra, kaldı ki, Şükriye Dikmen'in yapıtında 'konu'nun herhangi bir önemi kalmamış: Her olgun sanatçının gidişatında beliren bir geçiş bu: İnsan yüzü, çıplak ten ya da tarla, ağaç, göl *değil* de bir *resim* karşımızdaki: Kadraj seçimiyle, tek kat boyasıyla, korkmadan kullandığı konturlarıyla böyle bu.

Bizim resim tarihimizde, erken açmış bir minimalizm çiçeği. Sezer Tansuğ, yalınlığına övgü düzmüştür Dikmen'in, gelgelelim, bu yalınlığın resimler yanyana dizildiğinde bir tuzak olduğu göze çarpar: Azaltarak derinleştirmiş, karmaşıkleştirmiştir. Mies van der Rohe'yle birlikte anılır olmuş "less is more" düsturunu bir şaire, Robert Browning'e borçlu olduğumuzu daha önce aktarmıştım. Modern mimarinin yapıyı süsten arındırma tasasının önce şairde, ekonomiyi sözde aramış bir sanaterinde filizlenmiş olması ne kadar doğalsa, süslemeciliği doruğa vardırılmış XIX. yüzyıl akımlarının ardından ressamın, yontucunun koşut kaygılara kapılmış olması o kadar gerekliydi. Bizim resmimizde bu temizlenmeyi son kerteye Şükriye Dikmen'in taşıdığı görülür.

Portrelerinden, usul usul, yan donanımları düşmüş, eksiltmiştir; renk tayfını kısıtlayarak, çizgiyi sessizlik katına çekerek peyzajlarında da ketumlaşır aynı dönemde. Doğa'nın süslendiği takvimleri iterken, yalınkat bozkır kesitlerini yeğler. Bir tür "arte povera" tavrı geliştirdiğine tanık olunur. Düpedüz monokromluk sınırına dayanmıştır.

Şükriye Dikmen'in yapıtının vardığı hedefi 'yol' izlekli resim dizisinde buluyorum ben. Bu plastik seyahatnâme, sonunda dönüp başı ucu açık bekleyen, nereden nereye ulaştığı, bir yerden bir yere ulaşıp ulaşmayacağı kestirilemeyen yollarından iki metafizik simgeyi işaretler: Çıkmaz ve Sonsuz. "Bu yol hiçbir yere gitmez" ile "bu yol durmadan uzar gider" arası kendini yitirmiş, bulmuş bir ressamın ayna-rehberi bu zıt kutupların arasında bir yerde midir?

Kendi payıma, Şükriye Dikmen'i, Türk resminin hem "Atlantis'i, hem "Utopia"sı sayıyorum ben.

Abidin: 'Değer'li Bir Yaşam

Abidin Dino'nun yaşamını ve yapıtını konu edinen bir kitabın ön-sözünü, yoldaşı Güzin Dino, bu kitabı hazırlayan Zeynep Avcı, en yakın dostlarından Ferit Edgü yazabilirdi pekâlâ. Benim bir sunuş yazısı yazmam uygun görüldüyse, bu seçimin bir hikâyesi, arka hikâyesi olduğu için:

Üç yıl kadar önceydi; Abidin'in ölümünün ardından, geride bıraktığı malzemeyi Güzin hanımla birlikte elden geçiren Edgü, bana yazılmış ama gönderilememiş bir mektup bulduğunu telefonda söylemişti, ardından mektubu bir pusula eşliğinde iletme inceliğini gösterdi:

"Enis'ciğim,

Sözünü ettiğim Abidin'in mektubu işte bu. Kafka'nın sandığı gibi, mektupları her zaman hayaletler kemiremez.

Bâki selâm."

Hayaletlerin her zaman mektupları kemiremediği ortadaydı gerçekten de; gelgelelim, söz konusu mektup elime geçtiğinde, tuhaf duygulara kapıldım: Abidin'in hayaleti odama süzülmişti sanki, 'gerçekleştiremediğimiz ilk projenin yazgısını tekrarlamasın bu ikinci proje' diye fısıldıyordu kulağıma, birden görüntüler, anlar üstüste dizildiği zihnimde:

Abidin'le ilk ortak projemiz, benim "Resimli Paris Kılavuzu" alt-başlığını taşıyan *Gece Kurda Aittir* şiirimin resimlenmesi üzerineydi — birkaç yıl sürdü yazışmalarımız, Antibes için olağanüstü bir dizi gerçekleştiren Abidin konu yıllardır yaşadığı Paris'e gelip dayandığında tutuklaşmıştı, sonuçta, bugün çalışma odamın duvarından bana bakan 'kapak resmi'ni yapabildi bir tek, projemizi belirsiz bir zamana erteleyerek askıya aldık.

1993'te, Samih Rifat'la birlikte, Simurg dizisi çerçevesinde gerçekleştirilecek Abidin Dino belgeseli için çekimleri yapmak amacıyla Paris'e gittik, stüdyoda, masasının üstünde bu kez *Başkalaşım*lar duruyordu, neredeyse çocuksu bir heves ve heyecan içinde, ikinci projeye o gün kapı açtı Abidin: Resimden yazıdan örülecek bir kitap yapalım istiyordu, kalan gücünü bu iş için seferber etmeye hazırды.

Abidin Dino'nun A'dan Z'ye yaşamını ve yapıtını kuşatan, 'resimden ve yazıdan örülü' bu kitabın önsözünü kaleme almak için tek gerekçem değil, yazarının elyazısıyla aktardığım mektup. Bir 'özel ansiklopedi'nin yazarı olarak, o *biçimin içeriği* hakkında en fazla kafa patlatmış insanlardan biri sayıyorum kendimi; bu bağlamda söyleyeceklerim büsbütün anlamsız olmasa gerek, diye düşünüyorum:

Bir yaşama, bir yapıta, her ikisinin iskeletini oluşturan irili ufaklı, farklı önemde parçalardan, 'madde başlıkları'ndan yola çıkarak yaklaşmak, bana kalırsa yadırganası çözüm yolu değil: Yaşayan, yapıp eden, üreten, ilişkiler kuran bireyin gerçekliğini ille de kronolojik sıralamayla ele alıp işlemekten geçmez, bütünlük kurma isteği, hedefi. Bir mozayığın ögeleri gibi, toplamın parçaları, değişik harflerin altında sıralanırken anlaşılır ki, kimi tabakalar ömrün büyük kısmına yayılmışlardır, kimileri daha kısa bir zaman diliminde daha yoğun bir üslûpla yer etmişlerdir, edeceklerdir.

Yapıtuyla içiçe geçmiş, yapıtından koparılamayan, ayrı tutulamayacak yaşam hangi noktalara, eksenlere bağlanabilir? Abidin Dino örneğinde zamanlar, mekânlar, insanlar, şeyler çetrefil bir ağ örüyor, bunu algılamamak elde değil. Kavramlar belki her maddeye dağılan tözleriyle bütünlüğü belirliyor gene de: Tutkudan, cüretten, rizikodan, başkaldırıdan sözediyorum. Tıpkı resmi, sanatı gibi Abidin'in: Soyut ile Somut tek kapta erimediği an, bileşken kap yasasına uyarak, çeşitli oylumlara eşit düzeylerde yayılıyorlar.

Zeynep Avcı'nın harfler arası mekik dokuduğu kitabın son, ince ayar okumasını yapmayı üstlenen Samih Rifat'ın bir sabah odama gelip yaptığı yorumun bence altı çizilmeli: "Artık böyle yaşanmıyor."

Böyle yaşamak. Abidin Dino, yeryüzü tarihinin en uğursuz saharlarından birini, 'Yirminci Yüzyıl'ı katetmişti. Ülkesinde yaşadıklarını peşpeşe gözümüzün önüne getirelim önce: Yenilik-Gelenek çatışması, toplumsal ve siyasal gerginlikler, içsürgün, kavgalar ve coşkular, Arif Dino ve Sait Faik, Nâzım ile Yaşar Kemal arası bir yelpaze. Buna, zorunlu göçle başlayan yurtdışı dönemini ekleyelim: Sovyet sinemasından FKP'ye, Picasso'dan Chagall'e, şairlere ve resamlara, kanlı savaştan soğuk savaşa ikinci yelpazeyi kuralım. Onca yoğunluğa, harekete, renge akli ermiyor insanın.

André Malraux'nun 'ortam' hakkında dile getirdikleri üzerinde daha önce durmuştum: Arkamızda bıraktığımız yüzyılın özellikle ilk yarısında, 'sanatçıların dünyası'nda örgünün bir hayli sıkı olduğu görülür. Dayanışma duygusunu çekişme duygusu henüz örtbas edememiştir; iş, dostluğun da, tutkunun da engeli değildir; barut kokusu, yılgınlıklar, sert ideolojiler herşeye karşın umudu silememiştir. Abidin Dino'nun yaşamı bu açıdan da örnekseldir: Soyu tükenen bir yaratıcı türünün sanki belgeseli.

Abidin Dino Ansiklopedisi, yalnızca fırtınalı bir sanatçı yaşamını konu edinmiyor, madde başlıkları içinde bir örtünen, bir çırılçıplak karşımıza çıkan 'değer'leriyle, aynı anda, koyu bir Hümanizma dersi de ortaya koyuyor.

'Dışarı' Çıkan Bir Ressam: Yavuz Tanyeli

Borges'in, "Kuran'ın Arap diyarında inmiş olduğu, onda develerden hiç söz edilmemiş olmasından bellidir" cümlesine başka bir yazımda da değinmiştim. Yavuz Tanyeli'nin 1998 ürünlerinde ana rolü üstlenen develer için, öyleyse, ters yönde bir yorum getirebiliriz: Ressamın hayatına birdenbire giren bir 'kahraman' bu, develerin arasında (ortasında) yaşayan biri değil Tanyeli, onlarla *karşılaşmış*, bir bakıma çekim alanlarına girerek seçmiş onları.

Şüphesiz, bütün bütüne yabancı bir öge sayamayız deveyi, bu ülkenin doğal özelliklerine bakacak olursak. Ressam, Rodin-Rilke örneğinde olduğu gibi, bir hayvanat bahçesinde pantere bakıp onu konu edinmiyor; yaşadığı ülkenin belli kesitlerinde hayatın merkezine mihlanan, hem işlevi, hem de folkloru ile ciddi yer tutan deveye yöneliyor. "Oryantalistlerin bakışına benzemiyor benimkisi" diyor ya bir konuşmamızda, ben o kaygısını anlıyorum da, tamıtamına paylaşmıyorum:

Oryantalist'te şaşkın, yüzeysel, büyülenmiş bir optik yer etmiştir — böyle koyulabilir, sanıyorum. Gene de, keşif duygusunu ve merakı, yalnızca egzotik bir bakışla sınırlanamalıyız; onda çocuksu bir form tutkusu da gizlenir. İşte Dürer'in gergedana ya da yengece eğiliş biçimi: Elbette yabancı, yabansı bir dünyayı gözetleme, inceleme telâşı gizlidir o seçimde. Gelgelelim, alışageldiği formlar dünyasından taşan bir 'konu'nun mıknaatısı da devrededir. Nicolas Poussin'i de gergedana, develere aynı karmaşık iç gerekçelerin getirdiğini düşünüyorum ben.

Dahası: Yavuz Tanyeli'yi de.

Onun, oryantalistlerden ya da Poussin'den koptuğu nokta, konusuyla içeriden tanışması besbelli. Deve, öncelikle bir *şahıs* burada: Eşhâs-ı ma'rûfe'den biri. Kendi başına gerçekliği kurcalanmış, devciyle ilişkileri incelenmiş, karakteristik özelliklerine sokulmuştur ressam. Tanımadan (ayırdetmeden) tanışmaya geçiş süreci katedilirken, usul usul, açığa çıkmıştır onun şahıs-oluşu: Duruş, edâ, dinçlik, öfke, huyu suyu ile ayrıştırılmış biridir deve, artık, Tanyeli'de:

Bu açıdan bakıldığında, portrelerini yaptığı şairlerden uzun uzadıya farklı olduğunu söyleyemeyiz.

Ne ki, bir ressamdır herşeyden önce, burada, bakan: Devenin leke ve hareket gizilgücüne dikkat kesilir. Ayaktayken sabırlı, otururken tevekküllü, ikisinin arasında pekâlâ fevrî ya da gamlı — güneşin altında, akşamın uçuk uçar ışığında, gecenin etli karanlığında bal-kır, kamaşır, matlaşır. Tablodan tabloya, tıpkı Bodrum kalesi çeşitmelerinde olduğu gibi, bu başkalaşım halkalarından bir bir geçerek zinciri tamamlar Yavuz Tanyeli — bize de tamamlatur. Deveye, öylece, yeniden yaklaşırız.

Devenin seçilmesi, öne çıkması, ressamın önceki dönemlerinden hayli farklı bir açı seçmiş olmasına da bağlı, öte yandan: Yavuz Tanyeli, epeydir, dışarı fırlamış durumda. Öyle anlaşılıyor ki, içerisi sonunda daralmış, karanlığın ressamı, gecesini hepten unutmaksızın, gökyüzünü tavanı kulmuş atölyesinin. Bütün renk gürültüsüyle Doğa gelip yerleşmiş paletine. Devenin arkasında öbür şahıslar görünüyor: Dağlar, buğday ya da selvi, dalgalar, insan.

1998 ürünlerini biraraya getiren sergide, Yavuz Tanyeli üç büyük tablonun etrafında topluyor herşeyi, bana kalırsa. Üçü de ikizli (diptyque) o tabloların — sergi mekânına nasıl sığacaklarını bilemem, kendilerine güç belâ sığdıklarını söyleyebilirim.

“Deve ile Deveci,” Cihat Burak’ın inciltici yanı -bence- ağır basan naifliğini selâmlıyor, açıktan. Perspektifinin derinliğinde hüznü bir paradokslar bütünlüğü bekliyor. İki büyük yalnızlığın koskoca dünyada tokuşması.

“Sonbaharda Gümüşlük,” Gauguin’in hoyrat bir renk düzeniyle verdiği, silinip gitmeye aday bir yaşam sahnesini selâmlıyor. Kalın sisin içinde dondurulmuş bir albüm karesi. Arkadan bir müzik geleceksa, ağır aksak şarkı olmalı.

“Köy Üzüntüsü”: Gümrükçü Rousseau’nun sessiz, dolunaylı gecesini selâmlayan -henüz akşam tamamlanmamıştır- bir ‘kutsal kitap hikâyesi’. Herşey (insan, bitki, taş) birbirine sarmaşık.

Bu üç anayapıt, onların etrafında birer pervane, öbürleri: Yavuz Tanyeli yeni pencereler açıyor — gidip onlara, onlardan, uzun uzun bakmak gerekiyor.

Bernard Buffet için

Bernard Buffet, başına bir naylon torba sararak intihar etti. Resim yapmayı çok sevdiği için yaşamayı sürdürdüğünü söyleyen, bunun ötesinde pek fazla bir yaşama gerekçesi göremeyecek ölçüde siyah bir karamsarlığa gömülü görünen bu adam Parkinson hastalığının tutsağıydı bir süredir – dolayısıyla, artık resim yapamaz hale gelmişti.

XX. yüzyılın en seilmeyen sanatçılarından biriydi Buffet, özellikle sanat çevrelerinin (Pierre Daix bir yana) tepkiyle karşıladığı, ‘sanatçı’ nitelendirmesini bile kendisine fazla gördüğü bir ressam olarak öne çıkmış, genç yaşta üne kavuşmuştu. Bir noktadan sonra insan içine çıkmaz oldu, her yıl aynı galeride hasatını sergiler, para ve nefret toplardı. Yalnızca sevmeyenleri mi vardı? Yalnızca sevmeyenleri olseydi, belki de bu biriciklik konumu, olgusu zaman içinde durumun tersdönmesine de yol açardı – hayır, sevenleri de olmuştu: Fransa’daki muhafazakâr bir burjuva çevresi resimlerinin sürekli müşterisiydi, bir de Japonlar tutkuyla yanaştılar ona: Öyle ki, Japonya’da ikibinden fazla yapıtını bir araya getiren bir Buffet Müzesi açıldı.

Doğrusu, bir Buffet meraklısı olmadım hiçbir vakit; buna karşılık, ressamlığının ve dünyasının basmakalıp bir nefret, itki ya da tepkiyle ele alındığı kanısındayım. Yapıtlarıyla, doğrudan, 1973’tе karşılaştım ilk kez. Nehir ve kanal, tekne ve rıhtım izlekli bir sergiydi o; ıssız, insansız resimleri ilgimi çekti, iki kısa parça yazdım aynı yıl, iki ayrı resmi üstüne. Soyтары, palyaço, sirk üçgenini konu edinen sergisi de etkileyici yapıtlar getirmişti. 1986’da çok itici bir manzara sergisini gezdim Galerie Maurice Garnier’de, ondan sonra da resimleriyle birebir karşılaşma olanağım olmadı.

“Buffet’den nefret ederim, Buffet’yi sanatçı saymam” diyenlerin şüphesiz buna hakları vardır; bu tür bir kanıya ya da tepkiye hak kazanmak için sözkonusu sanatçının bütün yapıtlarını (hatta: *Yeterince* yapıtını) tanımış olmak gerekir de diyemeyiz: Herkes dilediği gibi değerlendirir, konumlar, yargılar.

Yaşım ilerledikçe, bu ifade biçimine de, bu yargılama yöntemi-ne de uzak durur oldum. Bir sanatçıyı, yazarı, düşünürü ‘kendime

yakın bulmadığımı' söylemek daha iyi geliyor bana; yapıtı doğru dürüst tanıımıyorsam, "bilebildiğim, tanıyabildiğim kadarı ile" diye eklemekten edemiyorum. Hele Buffet gibi bütün yaşamını neredeyse işine vermiş biri sözkonusuysa, daha dikkatli olmak gerekiyor ayrıca: Buzdağının altındakiler görünesiye ağırdan almak en iyisi.

Çok verimli bir ressamdı Buffet. Ben diyorum ki, savlı olmaksa savlı olmak, bana bütün yapıtlarını gösterin, size hayli etkileyici bir seçme yapabilirim —

görebildiklerim söyletiyor bunu bana.

Ara Güler'den Klîşe-Bozucu Bir Filim: "Yavuz"

29 Mart 2001 günü, her zamanki üslûbuyla odama girdi Ara Güler, elinde yıllar önce gerçekleştirdiği "Yavuz" filminin hem gözden hem de işlemlerden geçirilmiş 'dijital kopyası'nın bir video versiyonu, "aşağıda makinayı hazırladım" dedi: "Gel *şunu* bir seyret."

İşin gücün ortasında, herhangi bir filmi o anda izleme konusunda hepten isteksiz, durup dururken Ara'yı kıramayacak denli denli, yerimden kalkıp kendimi hazırlanmış odaya doğru sürükledim, iştahsız birinin zorla oturtulduğu yemek masasındaki halini andıran bir içsıkıntıyla Ara'nın gösterdiği koltuğa çöktüm. Televizyon açıldı, video kanalı ayarlandı, oynat komutu verildi, ilk görüntüler belirmeden önce bir sigara yakma fırsatım oldu. Yirmibeş dakika sonra, film bittiğinde düpedüz *sallandığımı* hissettim. Şöyle: Zihnim iki yana doğru hızla savrulmuş, yaşadığım çalkalanmanın sonucunda herşeyin yerli yerine oturması, düşündüklerimi ifade edebilmek için kullanacağım bir avuç kelimeyi yanyana dizme yetisini kazanabilmek için birkaç dakikaya gereksindiğimi kavramıştım. Vakit kazanmak amacıyla, neredeyse otomat gibi, Ara'dan önce odadan çıktım ve üst kata ulaştım. Elinde kaseti o dönene dek, bir ölçüde toparlanacak mecali bulabildim. Bir avuç kelimeyle biriki kesik cümle kurduğumda, Ara bana: "Bu filmi daha önce Dağlarca'ya ve Salâh Birsâl'e göstermişim" dedi: "Onlardan beklediğim tepkiyi alamamış, düş kırıklığına uğramıştım. Bak şimdi sen beni rahatlattın." Kalktı, geldiği gibi gitti: "Hadi, sonra konuşuruz."

Ara Güler'in "Yavuz" filmi, beklediğimin tersine, bir belgesel çıkmadı. Ünlü zırlının hayatının sona erdiğini, sancağının indirilip gövdesinin söküleceğini öğrenen *Stern* dergisi, yirmi yıl önce Ara'dan bir foto-röportaj istemiş. Fotoğraf çekimlerine koşut biçimde kısa bir film gerçekleştirmeyi kafasına o an koymuş, *iki elinde* kameralar, hemen harekete geçmiş. Sözsüz yazısız bir film "Yavuz," safkan bir *görsel hikâye*. Sanıyorum bu sonuçta, Ara'nın bir dönem

hikâyeler yazmış olmasının payı az değil. Ya Sait'le dostluğunun payı? Bunu Ara'yla konuşmadım, hem konuşsam ne olacak.

Bizimkisi eski, yakın bir dostluk ilişkisi sayılamaz. Yaklaşık on yıldır tanışıyoruz, işyerlerimiz komşu olduğu için, bir de sık birlikte çalıştığımız için, teklifsiz görüşüyoruz — işini biraz, içini daha az tanırım: Çizeceğim kısa portre, o mesafeyle orantılı görülmeli, okunmalı:

Baştan beri Ara'da gözlemlediğim bir özelliğin adını son yıllarda daha bir güven duygusuyla koyar oldum: Dışarıdan bakıldığında, Ara Güler'in bile isteye bir 'bouffon'u canlandığına inanıyorum. Yanlış anlaşılma korkusuyla açmak istiyorum: Shakespeare'cil boyutuyla *soytarımsıyı oynuyor* Ara. *Kral Lear*'in gerçeği ifade etmekle yükümlü delisinden Şarlo'ya, Buster Keaton'a, Beckett kahramanlarına giden bir çizginin mirasçısı. En çok kime mi benzetiyorum Ara'yı, en çok Charles Chaplin'e: O uçar, delişmen, kırılğan rollerin arkasındaki güçlü, sert, ciddi adama. Tabii uzak bir hısımlık bu: En fazla kendine benzediği tartışılmaz Ara'nın.

'Bouffon'u oynayışının pek çok kanıtını toplamak elde: 'Şapka'sı (ah, ne önemlidir şapkalar!), reklâm filmindeki yaklaşımı, kamu önündeki sohbetlerde takındığı tavır — bütün bunlar, sanki onun büyülenmekten duyduğu korkunun yarattığı bir maske. Bu gözlemimi "ben foto muhabiriyim" sözüne, Ara'nın kamusal alana ısrarla gönderdiği "Profession: Reporter" edâsına bitiştirebilirsiniz.

"Yavuz" filmi üç 'bouffon'la başlıyor, tek bir bouffon'un (İsmet Ay) kahkahalarını izleyen kasılmış bir ifadeyle bitiyor. Aynı ifadeyi kimbilir kaç kez gördüm Ara'nın yüzünde: Birinden ötekine ani geçişi, 'yüz'ünü ikisinin ortalamasına oturtma, yerleştirme çabasını.

"Yavuz"un epiloguna ve prologuna bağlı kalmıyor o üçlü figür, ara dere, bir luna-park görüntülerinin içinden devreye girmeyi sürdürüyorlar. İster istemez Fellini'nin siyah-beyazlarını, Kluge'nin olağanüstü "Sirk"ini, hatta *Macbeth*'in cadılarını çentikliyor belleğim. Bir tragedya, muhakkak bürlesk tanıkları olsun ister. Tragedya dedim, "Yavuz" bana bir Aiskhylos, bir Euripides mayasını düşündürdü hemen. "Sözsüz film" sözüne şıpın işi kanılmamalı: Ara, baştan uca müzikle donatırken filmi, seslerden topyekün bir söz

söyleyen çetrefil bir koro yaratmış, Yavuz'un 'şanlı tarih'ini müzik aracılığıyla saptamayı başarmış: Çanakkale Savaşının destansı tür-külerinden elektronik ezgilere, Ruhi Su'dan İlhan Mimaroglu'na geçen zamanı o koroya ifade ettirmiş.

Olabilecek en *naif* sinematografik anlatımlardan birine dayanıyor "Yavuz": Kamera hareketleri, objektif kullanımları, kurgu yer yer amatörlüğün kapsamından taşan delibozukluklar barındırıyor. Gelgelelim, poetikası öylesine güçlü ki Ara'nın, öbür uçta, ancak Yeraltı Sinemasının başyapıtlarında görülebilen bir dil kullandığını ileri sürmek de olanaklı. Bu paradoksal durum, bütünüyle klişe-bozucu bir filim haline getiriyor "Yavuz"u — sinemamızın, bence, en sıkı epopesi.

Ara Güler'in Sırrı

XX. yüzyılı adım adım katedecek bir kültür tarihçisinin, Türkiye'yi gözlemlerken keşfetmekte gecikmeyeceği bir özellik, yazarlarımızın ve sanatçılarımızın içekapanıklıkları olacaktır. Gerçekten de, bir elin parmak sayısını aşmayan kişiyi ayıracak olursak, edebiyatçılarımız da, sanat adamlarımız da, evrensel düzlemin gerektirdiği açılımı gerçekleştirilememiş, 'mahalle'sinin sınırlarının dışına pek çıkamamıştır. O bir avuç insanın başında, hiç şüphesiz, Ara Güler geliyor: Şehrini, ülkesinin en ücra köşelerine dek uzandığını, en büyük tarihsel kişiliklerden en uç toplumsal tabakaların temsilcilerine dek objektifini her noktaya bir namlu gibi çevirdiğini gördüğümüz, bildiğimiz bu *özel usta*, Dünya'ya da aynı merak, gözüpeklik, had hudut tanımayan bir ilgiyle açılmıştı: *Yeryüzünde Yedi İz*, işte bu genişlemenin sıradışı sonuçlarını karşımıza diken bir çalışma — çağımız düşüncesine, edebiyatına, sanatına derin izler kazımış, yedi ulaşılması güç yaratıcıyla Ara Güler'in kurduğu diyalogları belgeliyor kitap: Bertrand Russell, Pablo Picasso, Salvador Dali, Tennessee Williams, Marc Chagall, Louis Aragon ve William Saroyan: Büsbütün ayrıksı bir antoloji.

Ara Güler'in artık onu yakından tanıyanların da, çalışmalarını izlemiş tanımış olanların da iyi bildiklerini sandığım bir yanı, kendisini ve 'iş'ini konumlama-tanımlama biçimidir. Öteden beri, Fotoğrafı, makinaları aracılığıyla yaptığı sayısız çalışmayı tek bir merkezde, tek bir tanım denemesinde toplamıştır: "Ben bir foto muhabiriyim" yaklaşımını benimsemiş, 'sanat'tan sözedildiği an kendi konumunu, kendi kendisini koyuş biçimini anımsatmış, hattâ dayatmıştır.

Bu duruşu yapay bir alçakgönüllükle eşdeğer bulmak, yanlışların büyüğü olur: Ara Güler, "röportaj" kavramını seçer ve kullanırken, onu bir biçimde hafifseyen çevrelerin hazır değer yargılarını sallamayı başarmış, elde ettiği sonuçların niteliğiyle 'röportaj' türüne daha ciddi bir perspektiften bakılmasını sağlamıştır. Sahiden de, çağın en sağlam, zorlu ifade alanlarından, sanatlarından biridir 'röportaj'; kitle iletişim araçlarının devreye girdiği XIX. yüzyıldan başlaya-

rak, bir buçuk yüzyılı aşkın bir süredir, büyük yazarların ve sanatçıların kayıtsız kalamadıkları, bırakın kayıtsız kalmayı, cazibe alanına sık sık girdikleri bir *gerçeği kuşatma* yolu olmuştur.

Ara Güler, Doğa'dan İnsan'a, İnsan'dan Toplum'a, 'Olay'dan 'Olgu'ya, Türkiye'nin bir ucundan Yeryüzü'nün bir başka ucuna sayısız röportaj gerçekleştirdi ve onları yekpâre bir bütünlüğün, soluklu bir yapıtın ana eksenine yerleştirdi. Pek çok 'ilk'i onun objektifi aracılığıyla gördük, tanıdık. Tanımak fiilinden sözetmişken, Ara Güler'in, aç bir Zaman Makinası'nın öğüttüğü bir çağın önde gelen tanıklarından biri olarak önümüzde durduğunu eklemek gerekir.

Yeryüzünde Yedi İz, geniş bir zaman dilimine, geniş bir coğrafyaya yayılan bu serüvenin canalcı duraklarından biri. Efsane katına çıkmış, yanlarına ancak bir avuç yakınının sokulabilme olanağını bulduğu, hemen herkesin *uzaktan* siluetlerini tanıma eşiğinde kaldığı, kalakaldığı bu insanlar Ara Güler'e *mahrem* boyutlarını açtılsa, röportaj 'bey'inin bir hüneri, bir sırrı, bir ayrıcalığı olduğu içindi: Kırk yılın başı *görünmeyi, görülmeyi* kabul ettiklerinde, onlar için, kendilerini kimin, nasıl *göstereceği* önemliydi.

Pek çok dilde pek çok kitabıyla raflarımızda Ara Güler, ama *Yeryüzünde Yedi İz*'de ayrırcı bir özellik gözleniyor: Kurduğu her diyalogu, yazı ve görüntü kefelerinden oluşan şahsî bir teraziye yerleştiriyor, böylelikle sınıksı bir 'röportaj kurma dersi' veriyor — gene de öyle bir ustalık ki bu, ana gizini kendinde tutmayı başarıyor —

Yeryüzünde Yedi İz, röportaj edebiyatının, sanatının doruk örneklerinden biri.

Sophie Calle için Gözetleme Deliği

Sophie Calle, son çeyrek yüzyılın, *net* bir kategoriye yerleştirmekte güçlük çekilen görsel sanatçılarından önde gelenlerinden biri. Fotoğraf ile yazının; zaman zaman kavramsallaştırıcı, zaman zaman da uzantı kazandırıcı bir yazı boyutunun fotoğraflarla buluştuğu, aslında onlara çoğu kez eşlik ettiği bir yaratı platformundan hareket ediyor. Ara sıra birlikte çalıştığı Paul Auster'den daha iyi bir romancı olduğu yollu görüşüm yarıyariya lâtife tonunda — gerçekten de yarıyariya lâtife ama. Bir fotoğraf sanatçısı sayabilir miyiz Sophie Calle'ı, bana kalırsa tamıtamına budur da diyemeyiz: Görüntü, onda 'buluş'un resimlenmesinden öte bir 'uz'dan beslenmiyor. Demek ki, kısacası, bugünkü tanımıyla 'çağdaş sanatçı' Calle: Yapıtlarında 'hüner'den çok 'fikir-leştirme' ağır basıyor.

Şüphesiz, bunca popülerleşmiş olmasında, zaten popüler bir yazar olan Auster'ın payı büyük; gelgelelim, Calle'ın gördüğü ilgiyi bu ilişkinin sonucuna indirgemek en hafifinden haksızlık olur: Yaygın üne kavuşmasının ikinci önemli gerekçesi, işlerinde Estetik ile Etik ölçülerin kıran kırana çarpışması:

Pek çok kişi için kabul edilmesi güç, belki de olanaksız bir temel duruşu var Sophie Calle'in: 'Mahrem'in, 'özel'in sınırlarını düpedüz hiçesayan bir perspektiften yola çıkıyor tasarıları: Yolda bulduğu, düşürülmüş bir telefon fihristinden fütursuzca tanımadığı bir insanın yaşamını talan etmeye girişiyor ve çalışmasının sonuçlarını söz konusu 'kurban'a haber vermeksizin günlük bir gazetede açığa çıkarabiliyor örneğin. Ya da; turistik bir otelde, gerçek kimliğini gizleyerek, oda temizlikçisi kılığında müşteri odalarına girip herşeyi dilediğince karıştırıyor ve görüntülüyor — sonra da 'anlatı'sını kuruyor.

Kendi payıma, Sophie Calle'ın güzergâhında, yetkilerini kötüye kullanarak 'hasta'ları üzerinde deneyler gerçekleştirmiş kimi XX. yüzyıl hekimlerinin tavrını anıştıran bir çekirdek özellik gördüğümü söylemek isterim. Çelişkiyse çelişki öte yandan: İşlerinin çarpıcılığı en çok da bu sapkın yaklaşımdan kaynaklanıyor,

İstenmeyen bir tanık Sophie Calle. Sanatta 'mübah'ın sınırlarını sorgulayan yapıtlarını sorgulayabilmek için önce onları olabildiğince tanımak gerekiyor. Günümüz toplumlarında gözetlemek ve gözetlenenleri izletmek en hafif, en sıradan eğilimlerden biri değil. Yorumlarken, ola ki, *Gözetlemek ve Cezalandırmak* başlıklı kitabıyla Foucault'yu da yanbaşımızda tutmak doğru bir seçim olabilir.

Michèle Haddad'dan, Dört dörtlük Bir Halil Bey Portresi

26 Haziran 1995 günü, Orsay Müzesi'nde düzenlenen bir tören ile, geniş kitleye Gustave Courbet'nin "Dünyanın Kaynağı" tablosu sunulduğunda, yer yerinden oynadı. Yapılışından yaklaşık 130 yıl sonra, yapılışından bu yana handiyse gömülü bir yaşam sürdürmüş olan tablo yeniden skandal fitilini ateşlemeyi başarmıştı.

Courbet'nin sözkonusu yapıtı, Batı Sanatı tarihinin en cüretkâr girişimi sayılabilirdi: 'Konu'sunun düpedüz kadın cinsel organı olması, onu bütün çıplak geleneğinin ucuna yerleştirmeye yetmişti. Courbet'nin elinden çıktığı andan başlayarak özenle gizlenmişti kamuoyundan; bu özen XX. yüzyılın ilk yarısında gücünden yitirmek sizin sürecekti — 1967'de, ilk kez, seksolog Zwang bir fotoğrafını yayımlayana dek, yapıtın varlığından bir avuç meraklı ancak haberdar olabilmişti. Arkası, ağır ağır gelecekti: 1982'de, ünlü sanat tarihçisi Francis Haskell'ın *XIX. Yüzyıl Paris'inde Bir Türk ve Tabloları* incelemesinden sonra halkalar iyice genişlemeye yüz tuttu, 1988'de tablo ilk kez bir müzede sergilendi; gene de, asıl yoğun ilgi, Orsay serüveniyle başladı diyebiliriz: Peşpeşe yayımlanan yazılar, kitaplar, televizyon belgeselleri birdenbire 130 yıllık bir tabloyu sanat ortamının merkezine yerleştirecekti.

Bu fırtınanın ortasında, Courbet'nin gölgesi altında saklanan, bekleyen bir isim daha dolaşıma çıkmakta gecikmedi: Mahut tablonun ilk sahibi, ressama doğrudan doğruya bu 'konu'yu ısmarladığı rivayet edilen Halil bey usul usul kalın sis tabakasının ardından görünmeye koyuldu. 1991'den başlayarak, beş romancı (Bouju, Henric, Teyssèdre, Rezvani, Orban) "Dünyanın Başladığı Yer"i merkeze alan romanlarında onun varlığının iyiden iyiye kurmaca katmanına devredilmesine yol açabilirlerdi. Bereket, Haskell'ın yetkin incelemesi, ondan bir yıl önce yayımlanmasına karşın geç farkedilebilen bir başka çalışma vardı elde: Roderick Davison'un *Osmanlı Devlet Adamı ve Diplomatu Halil Şeref Paşa'sı*. Bu iki metin, Halil beyin büsbütün hayalet olmaktan kurtuluşunun bir bakıma sigortası oldular. Michèle

Haddad'ın, günışığına çıkmasından bir yıl sonra dilimize kazandırılan *bu* çalışması, endişeye yer bırakmayacak bir portre denemesi: Artık bir imge değil Halil bey, Halil Şerif Paşa: Ete kemiğe bürünmüş haliyle aramızda — ola ki, hepimizi sorgulayan bakışlarıyla.

Son cümleyi açmadan, Michèle Haddad'a dönmek istiyorum. Sanat tarihçisi kimliğiyle gücünü kanıtlamış bir araştırmacı Haddad: 1990'da yayımladığı *XIX. Yüzyılda Çıplak* ile anahatları ortaya çıkan uzmanlık alanına, 1995'te tamamladığı, Courbet'yi kuşatan doktora çalışmasıyla katkıları enikonu somutlaştı. Arada, bir *A'dan Z'ye Courbet* yayımladı. Halil bey üzerine kurduğu kitabın arkasında ciddi bir birikimin durduğu tartışılmaz.

Bu kitabın özgün baskısının 20. sayfasında Haddad'ın sözünü ettiği 'anonim uzman'a gelince, o benim! Halil beye doğru 1996 kışında ilerlemeye başladım; bu ilginin gerekçelerine *Issız Dönme Dolap* başlıklı kitabımda geniş yer verdim — Halil bey üzerine kurduğum *Elma* başlıklı kitabım, 2001 yılında okur önünde olacak. 1996'da, Halil Şeref Paşa (ya da Halil bey) diye Ahmet Vefik Paşa'nın fotoğrafının kullanılmasından şüphelenerek, Roger-Viollet ajansına gitmiş, oradaki Türkiye arşivinde Adnan Menderes fotoğraflarının arkasına "Türkiye'nin Paris Büyükelçisi" yazıldığını görünce şüphelerim koyulaşmıştı — yetkilileri uyardım, Francis Haskell'a da aynı konuda bir mektup yolladım.

Halil beye duyduğum ilgi, dört yıl içinde bütün 'saha'yı tarama yol açtı: Batıda yayımlanmış her satıra uzandım neredeyse, Türkiye kaynaklarını taradım (Halil Şeref Paşa'nın bir kitabına ulaştım o arada), Betül Mardin sağolsun, Halil Şerif Paşa'nın torununun henüz yayımlanmamış anılarına gözetmeme izin verdi... Bütün bunları şu cümleyi kurmak adına sıralıyorum: Michèle Haddad'ın *Halil Bey – Bir İnsan, Bir Koleksiyon*'u gerçekten de dördörtlük bir portre çalışması. En ufak ayrıntısına kadar hâkim olmuş konusuna Haddad, Türkiye'deki kaynakları hiçe saymaya kalkışmamış, dahası: Francis Haskell'ı ayıracak olursak, Batıdan bakanların az ya da çok içine düştükleri 'tipik oryantalist' perspektifin tuzağına genellikle düşmemiş.

Halil Şeref Paşa'nın sorgulayıcı bakışlarından boşyere sözetmedim. Bu, en hafifinden 'özel' diye tanımlayabileceğim adama ışık tutanların (Davison, Haskell, Haddad) arasında tek bir yerli yazarın, araştırmacının yer almamış olması, bende, gene en hafifinden, isyan duyguları uyandırıyor. O Halil Şeref Paşa ki, geçen yüzyılın sanat koleksiyoncuları sözkonusu olduğunda, ön sıraya koyulmuş — hiç değilse bu özelliği nedeniyle, yıllar öncesinden keşfedilmiş olmalıydı.

Michèle Haddad'ın bu önemli kitabının sıcağı sıcağına dilimize kazandırılmış olmasıyla avunmakla yetinebiliriz şimdilik. Dilerim ileride, Francis Haskell'ın *Tarih ve Toplum*'da, Vasıf Kortun çevirisiyle yayımlanmış ana makalesi ile Roderick Davison'un siyasal portre çözümlemesi, andığım romancılardan oluşturulacak bir Halil bey sayfaları güldestesi eşliğinde, tek bir kitapta toplanır.

Halil Bey'i kuşatan sis dağılıyor: Tıpkı üzerini örten öteki tabloların altından gecikmeli bir biçimde ortaya çıkan "Dünyanın Kaynağı" gibi, bu gözüpek tabloyla aynı yazgıyı paylaşan gözüpek adamın yüzü de, onu örtmüş başka yüzlerin arasından karşımızda belirliyor.

Huzursuz Sakin

Her kentin, beldenin; anakaranın sakinleri, merkezden sınırlara doğru seyrenen bir doku oluşturarak yerleşir, mesken tutarlar. Bu 'sakin' sözcüğüne bayılıyorum ben: Mesken ile aynı kökten, 'sükûn' ailesinden geliyor: Sözlükler 'oynayamayan', 'kıvıldanmaz' gibi bir ilkanlamla 'oturan, bir yerin ahalisinden olan' gibi bir ikinciye 'durgun' ya da 'kendi halinde'yi ekliyorlar ya, bu üçüncü anlamsal boyuta daha da bayılıyorum: Ezelden beri, bir insanın *kendi halinde* olması, olduğunun söylenmesi beni kilitlemiştir.

Yerleşme, mesken tutma düzeni açısından bakıldığında, merkezden sınıra yönelen çizgi üzerinde sakinlerin en sakinleri biraraya toplanıyorlar. Sakin olmayanları, bir başka deyişle kendi halinden *taşanları* aralarında barındırmıyorlar. Onları sınırlara doğru püskürtüyor, belli kesitlere sıkıştırıyor, olmadı belli noktalarda topluyorlar. Sakinlerin önde gelen tasası 'huzur'larının kaçmaması, kaçırılmaması: Huzur ortamının yaratılması için, huzurun *kaçmaması* için yapılması gerekenlerin başında huzursuzların, huzur kaçıranların topografyasını belirlemek geliyor. Burada yalnızca hapis-hane, ıslah-hane ('sulh' kökenli), tımar-hane sözkonusu değil: Huzura kavuşmazdan önceki son dönemde, huzur bozmamaları amacıyla aynı çatı altında toplanan (*konsantre* edilen) yaşlı insanlar için öngörülmüş huzurevlerini de tabloya eklemeliyiz.

Toplumsal düzen, bir biçimde, sakinlerin beklentilerini karşılama mantığına ayarlanmış, huzursuzların coğrafyası belirlenmiştir. İlle de sınırlara yakın olmaları beklenmez onlardan, merkezde de yeraçılır sükûnet ile çelişecek bölgelere, bütün sorun meskûn mahallin dışında durmalarını sağlamakla ilgilidir: Kaldı ki, sakinlerin de huzursuzluklarını dışavurmak için o bölgelere gereksinimleri vardır; kronik huzursuzlara arasına yaklaşır, aralarına karışır, sonra da geri çekilirler. Yaşam, sakinlerle huzursuzların, sakinlerin denetiminde sürdürülecek dengelerine bağlı biçimde örgütlenir, sürer, gelişir. Denge, genel *sağlık* açısından her vakit ağır basmış bir öğedir: Huzursuzun toplam gizilgücünü ölçen, gözaltında tutan, gerektiğinde bastıran 'şey'e biz *Emniyet* diyoruz: Sakinlerin Erk'i.

İnsan toplulukları, sakinlerin huzursuzlar karşısında güvensiz, güvencesiz kalmalarına kayıtsız olunamadığını gösteren düzenlere dayanırlar. Pek az huzursuzun, huzur kaçırıcının bu düzene diklenirken, silinmeden sakinlerin hayatını delip geçtiğine tanık olunur. Bizim yakın tarihimizin bir avuç 'belâ'sı varsa, orada Neyzen Tevfik'in başı çektiği görülür. Bir biçimde, Karakol ile Emrâz-ı Akliye hücreleri arasında pek sık dolaştırılmasına karşın, huzur kaçırmayı sürdürebilmiş, şeytan tüyünü kullanarak sükûneti ihlâl etmekten geri durmamıştır.

Bir yazımda belirtmiştim, Neyzen'in bütün hastane raporlarının birer kopyası elimde nicedir. Kayıtları bir bir, dikkatle okudum. Her seferinde, gerçi beyhûde çaba, nasıl sakinleştirildiğini, hangi *fiil* ve sıfat tamlamalarıyla 'iyi'leştirilmeye kalkışılmış olduğunu inceleme fırsatım oldu. Neyzen'in geceleri genellikle komiserin önünde bitmiş, sabahları hekimlerin müsekkin yüklemeleriyle başlamıştır. Sakinlerin uykusunu narâlarıyla yırtmış, getirildiği karakolda 'ge-reğince' hırpalanmış (hastane evrâkında yeralan fotoğraflarında görülebiliyor bu), sonra nakledildiği Bakırköy'de bu büyük huzursuz sakinleştirilmiştir.

Neyzen, 'sistem'in gıcırtilarını, ikiyüzlülüğünü, çürüyen cephesini duyuyor, görüyor, kokluyordu. Düşünceyle, şiirle, sanatla dinemez, dibindeki kabaran huzursuzluğunu onlarla dinlendiremezdi. Bir tek neyi, ona üflediği taşkın gamı dışına doğru saçabiliyordu, o da indifalarının ardından sürüklendiği derin melankoli geçitlerinde. Hastane raporlarına görevlinin düştüğü gündelik gözlem notlarında, ney üfledikten sonra huzura nasıl kavuştuğu neredeyse şaşkınlıkla ifade ediliyor: Kendi hali o muydu? Yoksa ötekisi mi?

Görülmedik Şeyler Koleksiyonu

I

'Koleksiyon' adına yaraşır her koleksiyon, dışarıdan bakıldığında bir sonuçtur; oysa bir koleksiyonun, *olması* için, bir başlangıç (bir karar), dahası uzun bir süregötürme (bir kararlılık) evresi gerektiği anlaşılır, biraz yakından bakılacak olursa: Toplamanın, biriktirmenin, yanyana getirmenin kendilerini hemen elevermeyen, ayrı ayrı zorlukları vardır — *selim* bir kanser türü sayılabilir koleksiyonculuk, bir kez insanın yaşamına bulaştı mı onun dörtbir yanını kaplar.

II

İlle de büyük olanaklar, varsılık koşulları gerektirmez bir koleksiyonun inşası, ille de yüksek tutku ister buna karşılık: Yapmanız gereken yatırımın şüphesiz maddi bir boyutu vardır, ama asıl sabrınızı, zamanınızı, süreğen ilginizi bekler bir koleksiyon: Kıskaç, amansız, uyku kaçırıcıdır. Eşini, işini, aşını o uğurda yitirmeyi göze alan koleksiyoncu az değildir: Marazdır her gerçek koleksiyon, kendisini kayıtsız şartsız sahibine dayatır.

III

Toplamayan, biriktirmeyen pek az insana rastlanır. Ötekiler birer koleksiyoncu mudur, böyle bakıldığında, hayır: İnsanoğlu, gerekli gereksiz demeden, en çok da *kıyamadığı* için 'birşeyler' toplar: Çünkü eksiklik, noksanlık duygusu gelişmiştir onda, yaşarken: Aradığı, arayacağı her neyse, bir gün onu bulamamaktan ürker. Hangi evi silkeleseniz, çekmecelerini dolaplarını boşaltsanız, genellikle amaçsızca biriktirilmiş parçalar doluşur ortalığa — çoğu zaman, topladıklarının farkında olmaz insan.

IV

‘Koleksiyon’ adına yaraşır her koleksiyon, işin başında değilse bile çok geç sayılamayacak bir noktasında, bilinçli bir seçime dayanır. Savruk bir toplama anlayışından oracıkta ayrılır, etrafını temizler, türevlerinden sıyrılmaya başlar, kendisini arındırır: Hedef belirlenmiştir artık, *başka herşey fazladır* şimdi, yalnızca eksiklerine, eksikliklerine yoğunlaşacaktır.

V

Gerçek koleksiyoncu, ağır ağır muzdarip bir âşığa dönüşür: Vaktini olabildiğince, çoğu durumda bunun da ötesinde ‘sevgili’ye ayırır; onun için harcayacağı emeğe, katlanacağı sıkıntılara hayıflanmak aklından bile geçmez; uykusunu onun için kaçırmayı göze alır, uykularına kaldı ki koleksiyonunu taşımadan edemez: Koleksiyoncu, hayatının bir kandilin yağı olmasına diklenmez.

VI

Her toplumda, toplulukta bir avuç insan bu tutkunun tutsağı olur sonuçta, onlar koleksiyonlarıyla et-tırnak ilişkisi kuranlardır. Nasıl ‘mutlak aşk’ sınırlı sayıda bireyin harcıysa, sonsuz, sonsuza teğet koleksiyonculuk da, dayandığı ‘seyreklik’ ve/ya ‘biriciklik’ esasına bağlı olarak, pek az toplayıcının yaşamının bedeli haline dönüşür: Onlar, ödemekten, ne olursa olsun yüksünmeyenlerin arasından çıkar, ayrılırlar.

VII

Herşeyin, evet herşeyin koleksiyonu yapılır, yapılmıştır — öteden beri. Her dönemde, toplama uğraşının sapkın sayılabilecek tezahürlerine rastlanmıştır ya, bunların başında, frenkçe deymiyle “*Cabinet des Curiosités*”ler gelir: Görülmedik Şeyler Koleksiyonları. Bir örneğine kolay kolay rastlamayacağınız ‘parça’ları tanımlayacak sıfatların çoklukla *tuhaf, acaip, sıradışı, ayırıksı* olduğu bir alandır bu.

VIII

‘Acaibât’ kapsamına giren, biraraya getirilmesi güç, biraraya geldiklerinde bir ışıldak dünyası kuran nesnelerin yarattığı çeşitlilik, bir eşikten sonra, İnsan’ın *şeyler evreni* ile oluşturduğu görünmez diyalogu aydınlatır: Toplayan, biriktiren her bireyin elinden böyle kaza kurşunu, alışılmadık, harikalar kumpanyasından kopup gelmiş bir hisse geçer —

ondandır, onu ayırır, hayatımızın akışını süslesin diye, evimizin bir köşesinde saklarız.

Amatör Bir Gergedan Koleksiyoncusunun Düşü

“Ayıya hor bakma ateşdir özü
Gerçek kurdun dahi soğuktur yüzü
Gergedan bir hayvan onun boynuzu
Zehir nûş eyleyen canlara şifa”

Âşık Ömer, XVII. yüzyıl

Gergedan dergisini 1987-88 arası çıkardım; *Argos* dergisinin ilk sayısına eşlik eden *Gergedannâme* albümünü 1988 yazında hazırladım. Orada yeralan görüntülerin çoğunu dış kaynaklardan devşirmiştım, elimde ‘özgün’ pek az malzeme vardı. Bugün küçük, alçakgönüllü bir gergedan koleksiyonunun sahibiysem, bunu bir karara ya da niyete borçlu değilim: Objeler, yontu, resim, gravür, desen, fotoğraf, kâğıt para, pul, kitap; tahta, kristal, opal, yeşim, gümüş, cam, plastik; kaşık sapı, anahtarlık, kâğıt ağırlığı, puzzle, kitap sıkıştıracağı, ayraç; Kenya, Hindistan, Endonezya, Güney Afrika, Avrupa; Özer Kabaş, İnci Eviner, Turhan Selçuk gibi sanatçıların özgün işleri; Cocteau ya da Niki de Saint-Phalle (dev bir şişme oyuncak) röprodüksiyonları — bir de, birkaç yıldır beslenmesine katkıda bulunduğum öksüz gergedan yavrusu Magnum’un (adını Kenya Doğal Yaşam Parkı çalışanları koymuş — demek ki aklın yolu bir) belgeleri: Ebeveyn diploması, video kaset, vb. Bunların çoğu dostlarımdan geldi, zaman içinde; onüç yıldır halka halka genişleyen bu koleksiyona benim doğrudan katkım oldukça sınırlı aslında: Yakın ve uzak çevremdekiler, bir yerde gergedanlı fetişlerle, objeler ya da kartpostalla karşılaştıklarında alıp bana armağan ediyorlar, durmadan genişliyor ‘koleksiyon’um — onu seviyorum, kimbilir, ileride bir gün, delişmen bir sergi açabilirim o parçalarla.

Biliyorum: Benimkisi ciddi, önemli bir koleksiyon olarak görülemez. Amatör, çocuksu yanı ağır basan bir biriktirme uğraşı. Gerçek koleksiyonlar, çoğu kez, amansız tutkuların, deli yatırımların sonucunda ortaya çıkmışlardır. Hem olanak, sabır gerektirirler, hem sıkı bir saplantı olması gerekir arkalarında. Sahipleri, bir kültür tarihçisiyle kolaylıkla başa çıkabilecek ölçüde ‘konu’sunun hâkimidir.

Son kitaplarımdan biri “kum saati” imgesine dayanıyor. İster istemez saatlarla ilgilendim kitabı yazarken. Ernst Jünger’in dördört-lük *Kum Saatları Risalesi*’ni okudum; Jacques Attali’nin, ne yazık ki gezme olanağı bulamadığım sergisine eşlik eden, kişisel kum saati koleksiyonunu geniş bir sunu yazısıyla süslediği nefis kitabına güç belâ da olsa, ulaştım. Kum saati, gergedan gibi değil: Metafizik boyutuyla insanı ezen bir uğraş alanı yaratıyor: Topladığınız kum taneleri sizin toplama sürenizin içinden akararak, toplama eyleminizi de unu-fak edebilirler.

Koleksiyon kavramı, toplama ve biriktirme eğilimi herkes gibi beni de kurcalamış, zihnimi çelmiştir. Italo Calvino, *Kum Koleksiyonu* başlığıyla yayımlanan uçarı ama derin denemelerinde, hazır koleksiyonla yapılan, gerçekleştirilen koleksiyon arasındaki canalcı ayırım üzerinde oyalanır. Bir de, her koleksiyoncunun okuması gerektiğine inandığım, biriktirmeye yatkın kişiler için biçilmiş kaftan bir metne dikkat çekmek isterim: İnsafsız aforizmacı Georg Christoph Lichtenberg’in “Bir Koleksiyonun Envanteri” başlıklı ironi dolu kısacık denemesini bütün toplayıcılar edinip okumalıdır — aynanın öteki tarafı.

Sabır bir yana, olanaklarım elverseydi (if I were a rich man), ne-reye, hangi yöne uzanırdı gergedan koleksiyonum? T. H. Clarke’ın, yıllardır kütüphanemin raflarından birinde, işin piri Kees Rookma-aker’in dev biyografisiyle yanyana duran, Sotheby’s yayını (1986) *The Rhinoceros — from Dürer to Stubbs, 1515-1799*’a bakıyorum da, bir dekoratif unsur olarak kullanıldığı sayısız parçada, herhangi bir çağrı yaratmıyor bende, aziz dostum gergedan. Şüphesiz, Dürer’in gravürü için yapmayacağım çılgınlık olmazdı (sanırım bir müze hır-sızlığı örgütlemeye dek vardırırdım işi); Longhi’nin tablosu da kayıtsız bırakmazdı beni; evimin (kâşânemin) bahçesinin iki ucuna, birer bekçi gibi, Orsay Müzesi’nin ve Meudon Müzesi’nin girişlerinde yer-alan iki birebir büyüklükteki gergedanı gözümü kırpmadan yerleş-tirirdim.

Gene de, besbelli ki, çağdaşlarım aslan payını tutacaktı, sıkı bir gergedan koleksiyonu yapmaya girişecek olsaydım. Tek bir kütle-den oyma ahşap yontular için bıkmadan usanmadan, Afrika’nın,

Asya'nın dörtbir yanına uzanacaktım. Xavier Veilhan'ın şimdi Beaubourg Müzesi koleksiyonuna giren, 2000 yapımı, birebir kıpkırmızı gergedanını taraçama yerleştirdim. Daha çok minör işlerin peşine takılırdım ama: Magritte'in *Maldoror'un Şarkıları* için yaptığı illüstrasyon, Cocteau'nun naif gergedan desenleri, Ionesco'nun elyazmaları, Fellini'nin "E la nave va"nın özgün kopyası... uzar giderdi o liste.

Herkes için ayrı bir şeyin simgesi olmuştur gergedan. Benim gözümde, görünüşüyle hepten çelişkili mazlumluğuyla önem kazandı baştan beri. Enayi yerine koyulması, 'fikren' tartaklanması, bir hiç uğruna öldürülmesi, kuşlarıyla iyi geçinmeyi bilmesi, otoburluğu, yangın söndürücülüğü ile, bütün musibetlerin ebesi insanoğluna açıkçası yeğlediğim bir canlı.

Plastik açıdan sanatçıları çeken özellikleri yabana atılamaz. Cüssesi, zırlı görünümü, boynuzu ile en eski zamanlara gönderme yapan bir oylum oluşturuyor. Onu, birkaç kez yakından izleme olanağım oldu. Ağır ağır hareket ettiğinde de, hızlandığında da büyük bir dans etkisi bıraktı bende. Ama en etkileyici yanı, duruşu. Prehistoryadan artmış bir anıt. Kırıksık derisine yakından bakıldığında, ağaç kesitleri gibi, o da bir zamanölçer, ola ki bir kum saati.

Gene de zengin, çok zengin bir koleksiyoncu olsaydım, âdemoğlu bir de nankördür, gergedana değil de uzak, şiirli, giz'li bir akrabasına yatırım yapar, 'tekboynuzlu' koleksiyonculuğuna yönelirdim — asıl görkemli geometriye bu düş canlılarında rastlanır. Önemli bir bölümünü Metropolitan'da, öbür yarısını da durmadan uğradığım Cluny Ortaçağ Müzesi'nde gördüğüm Tekboynuzlu halıları, kılavuz şair Rilke'yi de büyülemiştir. *Malte*'de de onlara sokulur. Tekboynuzlu tah-taya, fildişine, altına olağanüstü açılımlar kazandırmıştır. Gene de, asıl cakaları o olağanüstü halılardan taşar gelir. İnsan türü, gergedandan çok önce, imgeleminde yarattığı bu güzelliği soykırıma uğratmayı akıl etmiş, kanlı av sahneleri örmüştür.

Gergedanı, bu topraklarda, yabancımız sayarız. İki ay önce, bir arkeoloji kazısında rastlanan parçalar, elde edilen bulgular, Anadolu'da insandan önce gergedanların yaşadığını gösterdi.

Bana sorarsanız, ondan da önce, tekboynuzlular derelerimizden su içmiş, tepelerimize tırmanmıştır.

“Defter Müzesi” İçin

Sanatçı defterleri, XX. yüzyılın ikinci yarısında ‘araç’ statüsünden ‘hedef’ statüsüne evrildiler: Yeni dönem onları birer “yapıt,” birer “iş” olarak görmeye başlamıştı artık; sergileneceği, yayımlanacağı *önceden* bilinen bir üründü şimdi defter; eskiden olduğu gibi Atölye’nin içinde, kol kırılır yen içinde kalır duygusuyla saklanacak, öteki gözlerden esirgenecek bir birim sayılamazdı. Bu durum, Rönesans’tan günümüze gelesiyeye özel, mahfuz tutulmuş kimliğini dönüştürmeye yetti defterlerin: Gün geçmiyor ki, pahalı sanat kitaplarının arasında yeni bir ‘defter tıpkıbasımı’ ile karşılaşmayalım; bir sergi salonunun vitrinlerinde, camekânlı bölmelerinde sayfaları açılmış bir sanatçı defteri önümüze çıkmasın: Leonardo’dan Gauguin’e, Orhan Peker’den Kiefer’e, sayısız defter kitaplık raflarında, kütüphanelerimizde bugün.

Oysa başlangıçta, kitap imâlat tekniklerinin dümen suyunda ilk defterler üretildiğinde, sanatçının sırdaşıydı defteri. Tasarımlarla, alıştırmalarla, deneysel arayışlarla dolardı usul usul, sayfaları. Alabildiğine kişisel notlar düşülürdü aralara. Çiziktirmeler, başlanmış bitirilmemiş çalışmalar, hesaplar yürürdü bir ucundan öbürüne. Bir hazırlık yuvasıydı defter. El, orada ısınır, arar, kurcalardı. Anayapıtın provaları yanyana dizilir, aşamalar kollarır, sürgün dallar kovuşturulurdu. İş bittiğinde ortadan kaldırıldığı, ocağın ateşinde yakıldığı olurdu. Kimileri, kendi sanatlarının *hard-disc*’i görürlerdi defterlerini; anımsamak, belleklerini kazmak için geri dönerlerdi.

Anayollardan sapışlar göze çarpar o sayfalarda. Bütün Zamanlar’ın en büyük deftercisi Leonardo, çizmekle yetinmemiş, yazmıştır da — çağın ürpertici belgeleri arasında önu çeker *Defterler*’i. Dürer’in bir defterinde, ısmarlayacağı ayakkabının açılımlı çizimi yer alır. Çağdaş ressamalarda adresler, yol tarifleri göze çarpar.

Korunabilmiş defterler, Sanat Tarihi’nin loş arka sokaklarına ışık tutar. Bir başyapıtın hangi bocalamalardan, duraksamalardan, yanlışlardan geçerek düze çıktığına tanık oluruz. Tanıklık boyutu da yabana atılamaz defterlerin: Sahibi, hesaplaştığı ustalardan görsel alıntılar yapar, kimi zaman onları yorumlar, hattâ dönüştürür.

Defter, daha çok taşınmıştır. Bir çantada, yolcu-sanatçıya eşlik eder, çizgili bir günlük gibi şehirden şehire, müzeden müzeye dolaşır. Ayakta, dizüstünde, bir masanın köşesinde, yarıyarıya titrek, kâğıda düşeceğini düşmüştür el. Bazı sayfaları ıslanmıştır. Kopartılmış olanlarından tırtıklı bir iz kalır. Bu çeşmeli sokak hangi şehirden sayfaya düşmüştür, şu kadının gözleri neden buğuludur, balkonun korkuluğunda görünen fesleğen nasıl kokar?

Büyük, handiyse dev defterler gördüm. Pek çok ortaboy defter: Farklı ciltleme biçimleri, kâğıt dokuları, çıplak olanlar, süslüler. Bir de cep defterleri gördüm: Soldan sağa, yukarıdan aşağı açılanlar, Uzak Doğu'dan yelpaze düzeninde saçılanlar. Her boş defter bir biçimde çağırır beni.

'Sanatçı Defteri' daha çok ressamı, çizeri, yontucuyu getiriyor akla. Mimar defterleri, besteci defterleri de, estetik istifleriyle, dehşet çekicidir. Yazar defterlerini düzayak ürünler saymak, önyargıların büyüğü olur. Öyle elyazıları vardır ki, ressam eli kıskanır. Ayrıca, yalnızca yazmaz yazar: Arada çizer, geometriler bulur, cebirler doğurur.

Bir gün gelecek, "Defter Müzesi" açılacak.

PERVASIZ PERTAVSIZ

(2000-2008)

Şeker Ahmet Paşa: Yanıbaşımızda Hâlâ Muammâ

2007 yılı Türkiye'sinden, 1841-1907 yılları arasında yaşamış bir sanatçıya, Şeker Ahmet Paşa'ya dönüp bakıldığında, ortaya dramatik boyutu ağır basan bir durumun çıktığını öncelikle söylemeliyim. Birden fazla nedeni var bunun; ama, ilk altı çizilmesi gereken, sanırım, geriye dönük bir taramanın sonucunda oluşturulacak “dosya”nın cılızlığı: Bir buçuk yüzyıl boyunca, Şeker Ahmet Paşa hakkında yazılmış metinleri (“yapılmış araştırmaları” diyemiyorum) biraraya getirdiğimizde, gerçekten de pek sınırlı bir üretim gerçekleştirilmiş olduğu göze çarpıyor.

Sami Yetik ve Pertev Boyar'ın ilk çerçeveleme çabalarını izleyen dönemlerde, Şeker Ahmet Paşa'yı konu edinen iki küçük kitapla karşılaşırız: Ayhan Dürrüoğlu'nun 1962 yayını 15 sayfalık broşürü ve Cemal Tollu'nun 1967 yayını 8+VIII sayfalık mini kataloğunun öncesinde ve sonrasında, Eşref Üren'den Nurullah Berk'e, Ahmet Muhip Dıranas'tan Zahir Güvenli'ye bir avuç dişe dokunur denemeyle Mustafa Cezar'ın ve Kaya Özsezgin'in ressamı sanat tarihi bağlamındaki yerine oturttukları sayfalar peşpeşe getirilebilir; bir de, “dışarıdan” soluklu bir bakış getiren John Berger'ın (Cevat Çapan çevirisiyle 1979'da çıkan) okuma denemesiyle ona bir bakıma ayna tutan Sezer Tansuğ'un metni buluşturulduğunda, neredeyse yüz kızartıcı bir tablo çıkacak karşımıza — itiraf etmeliyiz. Dileyen, bu toplama, Adnan Çoker'in kimi saptamalarıyla Deniz Artun'un *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*'nden ilgili sayfaları da ekleyebilir; kuşatım alanı fazla genişlemeyecektir.

Daha önemlisi, bir araya getirilecek malzemeden nasıl bir bakışa-çısı, ne türden bir okuma perspektifi elde edeceğimizdir hiç şüphesiz. Pek çok bilginin, rivayetin, değerlendirmenin tekrarlandığı, bir kaynaktan ötekilere doğru sıçradığı ortadadır. Doğrulanamayan, kesinleştirilemeyen kimi veriler, özellikle de yitip gitmiş ya da izi yitirilmiş yapıtlara ilişkin bilgiler belki bir efsane tadı verebilir; gelgelelim, ne nesnel, ne de öznel yaklaşımlar açısından tutarlı, güvenilir kaynaklardır bunlar. Ötesine geçilmiş olmalıydı bugüne dek; arşivler didik-

lenmeli, ikincil belgeler taranmalıydı — yeterince çaba gösterildiğini ileri süremeyiz. Bütün bunlar yanyana dizildiğinde, bir avuç değerli araştırmacının ve gözüpek yorumcunun çalışmalarını ayıracak olursak, Türk Kültür ve Sanat yaşamının evrensel ölçekteki yerini doğru ölçülerle ele alamamakla sınırlı bir çıkmaza dayanmamızla bitmiyor iş, kendi içinde bu kültürün, sanatın güzergâhını olgun bir bakışla işleyememe koşulu da çöküyor üstümüzde: Bugünkü ortamın savruk halini, gitgide egemenleşen değer bunalımını, sapın samandan ayrıl-mama noktasına gelişimizi anlamanın yolu, Şeker Ahmet Paşa gibi bir örneğe gereğince sokulamayışımızı açıklamaktan geçmiyor mu?

John Berger'ın, iki atışta en yakıcı odak noktalarını bir ziyaret sırasında saptamış olması, Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormanda Oduncu"sunu Türk Resminin çıkışına, Zeki Kocamemi gibi büyük ve neredeyse unutmayı başarmak üzere olduğumuz bir ustanın elinden çıkma "Mekkâre Erleri"ni Türk Resminde yol ayrımına deyim yerindeyse bir çırpıda yerleştirmesi canacıtıcı bir sonuç sayılmalı. Burada, özgün ve derinlemesine yolalan yorumlarla kuşatabildik mi o iki yapıtı? Berger'ın, Kocamemi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki yapıtını koleksiyonun neden en ilginç yapıtı saydığını bilmiyorum; buna karşılık, Şeker Ahmet Paşa'nın tablosunu *nasıl okuduğunu*, içine nasıl yürüdüğünü yazdığı soluklu metinden izleyebiliyoruz. Berger'ın "Ormanda Oduncu"nun büyüüne kapılarak birkaç kez tabloyu görmek, onun kavramakta, avucunun içinde tutmakta güçlük çektiği gizleriyle yüzleşmek için gidişini doğuran gerekçelerin bazılarına daha önce de değinildiğini unutuyor değilim: Batılı anlamıyla Resim Sanatına *geçişin* öncülerinden biri olduğunun; kimine göre primitif, kimine göre naif bir yaklaşım getirmesinin geleneksel sanatlarımızla bağlantısının; Barbizon okulu ya da Courbet ile yakınlığının üzerinde durulmuştur durulmasına. Ama, bir kültürün parametrelerinden ötekine adım atmasını yalnızca sosyolojik mercekte, tarihsel dönüşüm çizgisine oturtmak, komşuluk ilişkilerini vurgulamak yeterli bulunabilir miydi? John Berger, bize Şeker Ahmet Paşa'nın yapıtında ve sanatçı kişiliğinde yoğunlaşarak, bambaşka bir sorun üzerinde ne kadar az düşündüğümüzü göstermiştir: Batılılaş-

ma hareketinin tarihsel, toplumsal, iktisadi, kültürel çözümlemesine yönelirken *ontolojik* koşulu hemen hemen gözardı etmiştik:

“Avrupa etkisinden önce Türk resmi tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Minyatürlerin çoğunda da İran etkisi görülüyordu. Geleneksel resim dili işaretlerden ve süslemelerden oluşuyordu; bu resimde mekân fiziksel değil, tinseldi. Işık boşluğu yarıp geçmiyor, daha çok dışa yansıyan bir aydınlık izlenimini veriyordu. Şeker Ahmet Paşa’nın *bu dili bırakıp başka bir dile geçmeye karar vermesi* (abç) çok daha güç olmuş olmalı. Bu geçiş sadece Louvre’da gördüklerini gözlemleme sorunu değildi, çünkü burada söz konusu olan insan ve tarih anlayışı ile tam bir dünya görüşüydü. Şeker Ahmet Paşa bir tekniği değil bir varlık bilimi (ontolojiyi) değiştiriyordu.”

Buradan kalkarak, Berger, Courbet’in ya da Barbizon’lu Millet’in konuları üzerinde odaklanmalarından Şeker Ahmet Paşa’yı ayıran, onu bir bakıma ‘köprüde kalarak’ özgün kılan durumun çerçevesini çiziyordu. “Şeker Ahmet Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını farketmişti. Ne resimde Courbet, ne de edebiyatta Turgenyev (çağdaş oldukları için ve ikisi de ormanları sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi... Şeker Ahmet Paşa ise, ormanı kendi başına varolan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmet Paşa Paris’te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasındaki ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçluydu.”

İngiliz yazarının yaklaşımında, bizim buradaki kimi ezberlerimizi sarsan bir özellik olduğu tartışılmaz. Gariptir (ya da, Türk aydınlarıyla yakınlığı düşünülürse değildir), bir yandan da, kimi ezberlerimizi tekrarladığı, onları fazla tartmadan benimsediği de gözlemleniyor. XIX. yüzyılda bu topraklarda yaşanmaya başlanan dönüşüm, uygarlık parametrelerinin ağır ağır, bazan da sağlıksız bir hızla tersyüz edilmesini getirmişti. Osmanlının geleneksel askerî örgütlenmesinden ticarî düzenine dek geniş bir yelpaze içinde Batılı normlara

yaklaşması, Sanayi Devrimi sonrasında kaçınılmazlaşmıştı. Buna karşılık, kültürel başkalaşımı hazırlayan seçimlerin doğruluğunu, *yerindeliğini* bugün bugün onaylayamadığımız gerçektir. Geometri öğrenmeden *olmazdı* tabii, ama Donizetti Paşa *şart* mıydı, hâlâ bilemiyoruz. Geleneksel sanatlarımız, geleneksel mimarimiz gereksinimleri karşılamadığı, “asrı”lığı yanıtlayamadığı, kendi içlerinde tıkanmış için mi *kendi* yolumuzdan çıkıp farklı yörüngeye geçmiştik, tartışmayı sürdürüyoruz. Ne söylene boş: Şeyh Galip sonrasındaki kuraklığı Paris’ten dönen Yahya Kemal’le aştığımız gibi, plastik sanatlardaki köktenci ayak değişimini de Paris’ten dönen Ahmet Ali, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi’yle gerçekleştirdik. Gelgelelim, bir buçuk yüzyıl sonra, hiçbir kültür temsilcimizin evrensel boyutta kabul görmediğini kabul etmek durumundayız.

Şeker Ahmet Paşa’nın “ilk”liği *bizim için* önemli. Berger’in altını çizdiği ontolojik sorunu belki de ontolojik *dram* olarak ele almak gerekirdi. Umberto Eco’nun ünlü *Açık Yapı*’nda vurguladığı gibi, “her insanî varlığın belli bir kültürel örüntü (*pattern*) içinde yaşadığı ve yaşamını bir edinilmiş biçimler dizisi temeline göre yorum”ladığı doğruysa; “Batı kültürünün üstünlüğüne inanmamız için birkaç neden arasında yeni modeller, yeni açıklamalar geliştirmesi” gösterilecekse, 1861 yılında, 20 yaşında, İstanbul’dan Paris’e gönderilen genç adamın yaşadığı travma biraz olsun anlaşılabilir.

Hiç şüphe yok ki, Ahmet Ali, Paris’e uzaydan düşmüş değildi. Çok dar bir çevrede olsa da, Batılı anlamıyla estetik kaygılar taşıyan insanların yaşadığı bir şehirden geliyordu. Gene de, hocalarıyla ilk temaslarında, Baudelaire’in dolaştığı sokaklarda, resim sanatı bağlamında kırankırana çekişmelerin yaşandığı “XIX. Yüzyılın Başkenti”nde (Benjamin) bütün ölçülerinin alabora olduğunu anlamak için aşırı çaba harcamamız gerekmeyecektir.

Ne yaşadığını, neler düşündüğünü pek bilemiyoruz. Yahya Kemal’in Paris yaşamından, o şehirde on yılı aşkın yaşamış ve şiirinin, kültür anlayışının temellerini dönem içinde atmış olmasına karşın pek az veri ele geçirebildiğimize değinmiştim; babasına yazdığı kartpostal arkalarını kitaplaştıırken kaleme aldığım önsözde. Şeker

Ahmet Paşa'nın on yıl süren Paris serüveni hakkında da besleyici bilgilerden yoksunuz. Oysa, canalcı önemde bir kesittir bu. Mithat Cemal Kuntay dokundurmadan edemez: Namık Kemal'le yollarının hemen hiç kesişmemiş olması en hafifinden düşündürücüdür. Besbelli "muhalif"lerden uzak durmuştu. Yurda dönüşünden başlayan "kariyer"i konumunu iyi-kötü aydınlatıyor. Birlikte Boulanger ve Gérôme atölyelerinde sanat eğitiminden geçtiği yoldaşlarından Süleyman Seyyid'le yıldızlarının bir türlü barışmadığı doğru olsa bile, gerekçeleri tanımıyoruz. Gerçekten de bir mizaç ayrılığına, zıtlaşmasına indirgenebilir miydi bu durum?

Kendi payıma, bilinmeyenler arasından bir tanesini çok önemsediyimi söylemek isterim: Bir biçimde Gustave Courbet'yle, ara sıra büyük ustanın da gidip çalıştığı Barbizon'da, Millet ya da Diaz'la karşılaşmış mıydı? Tarihler denk düşüyor. Dahası, Halil Şerif Paşa'nın dev koleksiyonunu oluşturduğu, Courbet'yle arkadaşlığını derinleştirdiği yıllar bunlar: Neden Ahmet Ali'nin yolu onlarınkiyle kesişmemiş olsun ki?

Orman tabloları ya da "Karaca" üzerinden, Şeker Ahmet Paşa'nın doğa ağırlıklı çalışmalarının, peyzajlarının sözkonusu resim anlayışıyla ilişkileri kurcalanırken, bir etmen kenara itilmiştir: Genç Osmanlı ressamı, hocalarının atölyesinde esen havadan kendisini nasıl kurtarmıştı? Arkasındaki geleneğin mirasından süzdüğü özgün boyut kadar, yaptığı *seçim* de önemliydi Şeker Ahmet Paşa'nın. Çok sonra, güçlü bir modernin, Nicolas de Staël'in bir mantığa teslim olmadığı, Cézanne gibi kendi mantığının tutsağı olmadığı için yere göğe sığdıramadığı Courbet'de, hem de sıcağı sıcağına, kılavuzunu gören bu öncü ressamımız hâlâ bizim gerçekliğine iyice sokulmamızı bekliyor.

Ara Güler'den Benzersiz Bir Anadolu Uygarlıkları Panoraması

Edirne'den Kars'a, ülke topraklarında yaşayan herkesin, en gencinden en yaşlısına, en eğitimsizinden en aydınına bildiği bir gerçek: Anadolu yarımadası, barındırdığı uygarlık izleri açısından, yeryüzünün zengin bölgelerinin başında geliyor. Yalnız bizim kabul ettiğimiz, ileri sürdüğümüz bir olgu sayılamaz bu: Belli kültür düzeyini aşmış yabancıların da yakından tanıdığı, özelliklerini gördüğü bir varsılıktan söz ediyoruz: On bin yıl öncesinden başlamış bir serüvenin evsahibi Türkiye: Hitit, Akat, Likya; Troya'sı, Efes'i, Afrodisias'; Ağrı dağından Nemrud'a, Harran'dan Zeugma'ya, Ayasofya'dan Divriği'ne sıra dışı noktaları; Bursa, Edirne, İstanbul gibi Osmanlı başkentlerinin anıtsal birikimi, üst üste geçtikleri zaman tabakalarında ayrı ayrı incelendiğinde, gerçekten de eşi benzeri görülmemiş bir uygarlık tarihi belgeseli çıkar ortaya.

Bugünün neredeyse basmakalıp sayılabilecek bu bilgisi, çok değil iki yüzyıl önce koyu bir sisin içinde sırlarıyla bekleyen, ayrıştırılmamış bir kütleydi, hatırlatmak gerekir: Arkeoloji ve Sanat Tarihi, On dokuzuncu yüzyılın doğurduğu araştırma disiplinleridir; Tarih'in bilimsel bir odağa oturtulması süreci Yirminci yüzyılda başlamıştır. Schliemann'ın Troya kazılarında bu yana yaşanan değişimler dudak uçuklatıcı boyutlar taşır; günümüzde geçmişin uygarlıklarına bakış biçimimizi ortaya koyarsa, ikidebir hırpalamaktan geri durmadığımız Aydınlanma Felsefesi'dir: Neredeyse her öğretiye damgasını vurmuş bir bilimsel perspektif.

Napolyon'un Mısır seferinin başlangıç noktasını oluşturduğunu ileri sürenler çoğunluktadır. Öncesinde, antik kültürlerin kalıntılarına bir korumacı duyarlılığı ve tarihsel yorumlamaya yönelik bir kaynak değerlendirmesiyle yaklaşıldığını söylemek güçtür. Olsa olsa, Romantik akımla başlayan "yıkıntılar estetiği"nden dem vurulabilir.

Bizde, yeni Cumhuriyet'i önceleyen birkaç çıkışa dikkat çekilebilir şüphesiz: Sultan Abdülmecid'in Fossatti'leri ağırlamasından Osman Hamdi beyin ilk büyük adımlarına pek az dayanak nokta-

sına rastlıyoruz, Batılılaşma girişimindeki Osmanlı son döneminde. Yeni rejimin önderinin, bu bağlamda ne ölçüde bilinçli davrandığını görmek için, birden fazla atılımı yan yana getirerek tartmak gerekir: Başta Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi olmak üzere öğrenim kurumları; Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu'nun oluşturulması; müzeciliğin desteklenmesi; arkeolojik kazıların yabancı uzmanlarla işbirliği içinde hızlandırılıp sistemleştirilmesi ve benzeri açılımlar, bize henüz sağlıklı bir yakın dönem Kültür Tarihi'nden yoksun kaldığımızı gösteriyor.

Anadolu uygarlıkları çerçevesinde, Cumhuriyet'in ilk onbeş yılında temelleri atılmış çağdaş bir yaklaşımın, arada enikonu zaman yitirilmiş, yeterince yatırım tazelenmesi yapılmamış olmasına karşın, bugün bizi taşıdığı nokta bellidir: Türkiye'nin her köşesinde karşınıza çıkan renkli yolüstü levhâları, umman bir ören labirentinin içine düşmemize yol açacak zenginliktedir. Geçmişte har vurup harman savrulur, değerli antik parçalar inşaatta kullanılır, en değerli izlerin mezar soyguncularınca ve define avcılarınca yok edilmesine kayıtsız kalınır, yurtiçi ve yurtdışı talancılara bir bakıma göz yumulurdu. Pek çok sorun çözülmemiş olabilir hâlâ; gene de, katedilen mesafeyi yabana atamayız: Bakanlıklarıyla, bölge temsilcilikleri ve müzeleriyle, Üniversiteleri ve bağımsız kurumlarıyla, Basın'ıyla, kültür çevreleriyle, turizm alanının çalışanlarıyla, genel bir bilinç düzeyinin geridönüşsüz biçimde yaratıldığını ileri sürmek sanırım aşırı iyimser bir görüş olamaz.

*

Tablo, genel hatlarında böyle koyulduğunda, XIX. yüzyıl başından günümüze Batı dünyasında, XIX. yüzyıl sonundan günümüze bizde, geçmişin değerlerine ve kadim medeniyetlere ilişkin akılcı yaklaşımların yalnızca Devlet aygıtlarından, Bilim Dünyası'ndan ve Eğitim kurumlarından doğduğu sanısı uyanabilir. Bu türden bir sav gerçeğe de dayanmaz, doğruyu da bütün cepheleriyle yansıtmaz: Başlangıç noktasında donanımlı bireylerin serüvenci karakterlerinin payı büyüktür.

Aydınlanma Felsefesi'nden, özellikle de Kara Romantiklerin "yıkıntılar estetiği"nden sözettik. Hem düşünce, hem duyarlık düzlemlerinde ilginin yoğunlaşmasını sağlayan o hareketlerin dümen suyunda, kâşif-seyyahların iz sürmeye koyuldukları gözlemlenir. Batı'dan Doğu'ya, özellikle de "Küçük Asya" olarak tanımladıkları Anadolu yarımadasına, oradan da Mezapotamya ve Mısır'a yayılan geniş coğrafyaya indiklerinde, Osmanlı'nın yönetimindedir bu topraklar. Şüphesiz, ilk öncüler sayamayız onları: Haçlı seferlerinin eli kalem tutan Villehardorin gibi kayıt düşücülerinden Marco Polo'ya, arkalarında bir gelenek zincirinden kalma halkalar vardır. Buna karşılık, geçen zaman, yeni kâşif-seyyahların perspektifini ve hedeflerini değiştirmiş, görülür: Antoine Galland, botanikçi Tourrefort, gerçek ile kurmacanın karışımı hülya dolu "Doğu'ya Yolculuk"un yazarı Nerval, artık Ticaret'in gözlüklerinden çok Kültür'ün kaygılarını taşıyan mercekler kullanan, gözüpek ve derin gözlemciler olarak karşımıza çıkarlar.

Trakya, Ege, Karadeniz ve Akdeniz, Bursa'dan Ankara'ya, Doğu Anadolu'dan Güney Anadolu'ya, son iki yüzyıl içinde Anadolu topraklarından geçen, kısıklı uzunlu konaklayan Batılı seyyahların, farklı ülkelere ve inançlara bağlı kişilerin seyahatnâmeleriyle alabildiğine geniş bir kütüphane kurulabiliyor bugün. Çoğu Tarih ve Sanat meraklısı, bir bölümü Doğa tutkunu, kimileri insan ve toplum gözlemcisi, kimileriye usta edebiyatçılardır. Kronolojiye bağlı kalarak okunduklarında, Anadolu uygarlıklarının ve kültür birikiminin keşfinde ne denli pay tuttıkları anlaşılacaktır. O ressamlara, gravür sanatçılara, 1850 sonrası fotoğrafcılarına borcumuz büyüktür. Amatöründen profesyoneline, yazarlara ve kazıcılara da. Paha biçilmez değerde belgeler, bilgiler ile umman bir boşluğu doldurmuşlardır. XX. yüzyılda, Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da sürüp gitmiş bir katkı alanıdır bu: 'den Wiener-Müller'e uzar gider döküm.

Türk bilim adamlarının, yazar ve sanatçılarının, yerli kâşif ve seyyahların dördördürlük bir hikâyesi yazılmadı yazık ki. Bu sürece katkılarını, olsa olsa bireysel portreler aracılığıyla görebiliyoruz. Celâl Esat Arseven'den başlayarak sanat tarihçilerimizin, ilk büyük

arkeologlarımızın, Anadolu tarihini çoğulluğunda okumayı bilen tarihçilerimizin payı kadar, konunun daha popüler, kitlesel boyutlara taşınmasında önderlik üstlenen Cevat Şakir gibi kültürel donanımı yüksek yazarların çabası da önemli bu bağlamda.

*

Bu uzun, belki gereğinden uzun giriş, fotoğraf tarihimizin tartışmasız en önemli figürü olma özelliğini koruyan Ara Güler'in, Anadolu uygarlıkları çerçevesinde temsil ettiği yeri kuşatmak açısından kaçınılmazdı bana kalırsa.

Ara Güler'in kendisini fotoğraf 'sanatçısı' olarak konumlamaktan her vakit kaçındığı, tam tersine bir *muhabir* olarak tanımlamaktan gurur duyduğu bilinir. Muhabir, haber veren, bilmediğimiz bir gerçeği bize gösteren, gözlerimizde ve zihnimizde canlandıran kişi. Ara Güler'in, yarım yüzyılı aşmış foto-muhabirlik kariyeri, ülkenin önemli yayın organlarıyla sınırlı kalmamış, Avrupa'nın ve Amerika'nın en gözde dergilerine de yayılmışsa, bunda öncülüğünün payı büyüktür. Afrodisias'ın Batı dünyasında geniş yankı uyandırmasını onun röportajına borçluyuz. Ağrı Dağı'na düzenlediği 'özel sefer' bir ilktir, unutmamak gerekir. Efes'ten Nemrud'a, adım atmadık yer bırakmamıştır Ara Güler: Anadolu'nun tarihsel mirasının neredeyse bütün karelerine rastlanır arşivinde.

Bu kitap, bir bakıma bu benzersiz tanıklığın antolojisi gibi değerlendirilmeyi gerektiriyor. Ara Güler'in fotoğrafçı ustalığı özellikle dış çekimlerde kendini gösterir. Roma öncesi Anadolu uygarlıklarının, Bizans'ın, Selçuklu ve Osmanlı kültürünün temsil değeri yüksek nesnelere gelince: O parçaları konu edinen fotoğrafların genellikle ilk çekimler olduğunu anımsatmak gerekir.

Ara Güler'in Anadolu Uygarlıkları Panoraması'nı, ilk kez, Koç Üniversitesi'nin duvarlarında, uzun ve derin bir yolculuğun izleri olarak gördüğüm günü unutmuyorum. İstanbul'un gündelik yaşamını konu edindiği ünlü siyah-beyazları, bir meslek ya da bir mahalle üzerinde odaklanmış çalışmaları, portreleri ve XX. yüzyılın büyük sanatçılarıyla gerçekleştirdiği foto-röportajlarıyla tanınan,

ünü çoktandır Türkiye sınırlarının ötesine yayılmış Ara Güler'in güzergâhının önemli kesitlerinden biri, böylece, ilk kez derlitoplu biçimde ortaya koyuluyor bu kitapla. André Malraux'nun "kurmaca müze"si geliyor aklıma ve Ara Güler'in girişiminin "sahici müze"yle bir tutulabileceğini düşünmeden edemiyorum: Sayısız ören yerine, çok sayıda müzeye ve arşive dağılmış parçalarda hareketle, Ara Güler'in hayatı bir Anadolu Uygarlıkları "puzzle"ı kurmakla geçmiş — şimdi onu okurlarla, özellikle de yeni kuşakların meraklı temsilcileriyle paylaşma zamanıdır.

Kulakta Tıkaç Müzik Dinlemeye Dair

NTV-Radyo'da iki yıldır gerçekleştirdiğim radyo programlarının 100.'sü geçenlerde yayımlandı. Kimler izliyor yaptığım programları, ne düşünüyor, ne bekliyor, ne buluyorlar — bilmiyorum. Sanırım en çok bundan, bazan 'hayaletler için radyo eylemleri' diye adlandırdığım oluyor onları; bazan da, 'sağırılar için dinleti eziyetleri' başlığı altında vaftiz ediyorum, özellikle günümüz bestecilerine yeraçtığı saatları.

Şüphesiz lâtife tınısı ağır basıyor iki nitelemde de. İlk kümedekileri göremiyor olmam (radyoya iş yapmayı kör atış saymak yanlış olmaz), gerçekçi bir boyut getiriyor hayalet kavramına. İkinci küme için bulduğum yakıştırma daha önemli görünüyor bana.

Günümüz müziğini yakından izleyen, programlarda yer verdiğim bestecilerin yapıtlarını tanıyan dinleyiciler olsa gerektir. Hiçbir ülkede nüfusu kabarık değil o ilgili müzikseverlerin, bizde nasıl olsun? Radyoların tek işlevi, yaygın tanınırlık, sevilirlik katına çıkmış müzik türleriyle, anlayışlarıyla sınırlı bir biçimde tanımlanamaz bana kalırsa: Yabana atılamayacak bir işlevi de, henüz karşılaşmadığımız, âşinası olmadığımız, karşısında yabancılık çektiğimiz örnekleri ulaşılır kılmasıdır radyonun. Bırakalım yargı oluşturmayı, bir önyargıya biçim vermek için bile tanışıklık merdiveninin ilk basamağına adım atılması beklenir.

XX. yüzyıl, müzik dinlemenin seçkinlerden kitlelere geçtiği yüzyıl olmuştur. Teknolojik devrimler, salonlarda küçük bir azınlığa ulaşabilen ezgileri, farklı araçlarla herkesin erişebileceği yeni koşullarına taşıyalı beri, insanlara sunulan müzik yelpazesinin genişliği ölçülmesi olanaksız bir sınıra dayanmış durumda. Bugün, beş kıtada milyonlar dinliyor Chopin'i, Bach'ı.

Paradoks şurada ki: İçinden geçtiğimiz yüzyıl, kendi zaman dilimi içinde üretilen müziğin bir koluna, Adorno'nun deyişiyle, olağanüstü bir direnç göstermiştir. Popun popülerin, cazın rock'ın evrensel ilgiden büyük payı aldığı bilinen gerçek; burada tuhaf olan, 'klâsik' müziğin hissedilir oranda yaygınlık kazandığı bu çağda, o

çizgiyi sürdüren yaratıcılar karşısında direnişin somutlanmasıdır: İlhan Usmanbaş'ın, "XX. yüzyılda XIX. yüzyılın müziği dinlendi" sözüne biriki kez değinmiştim.

İşin gelip bir "dil sorunu"na dayandığı söylenebilir pekâlâ. "Anlamıyorum" diyenlerin bir bölümü, "anlatma ekseninden kopmayan" yapıtları benimsemek için çaba göstermiş, bu sınırlar çerçevesinde kalan yapıtları önce zorlanarak, sonra ısınarak, benimsemişlerdir: Debussy, Ravel, Richard Strauss, Stravinski gibi XX. yüzyılın ilk yarısında ağırlığını koymuş kimi besteciler; Arvo Part, Philip Glass, Samuel Barber gibi yüzyılın ikinci yarısında ürün verenler daha geniş bir izleyici / dinleyici kitlesiyle diyalog kurabilmişlerdir gerçi, ama, Viyana Okulu'ndan başlayarak, II. Dünya Savaşı sonrasında sıkı ustalarının ortalama müzikseveri zorladığı bilinen gerçek.

Adorno'ya bir kez daha başvuracak olursak, "XX. yüzyıl müziğinin boş konser salonlarına doğru" gönderildiği doğru mudur? Modern resmin, heykelin, modern edebiyatın başlangıçta benzeri sanıklar yarattığı, izlerkitle ile yaratıcılar arasında "boşanma"nın (Paulhan) gerçekleştiğinin ileri sürüldüğü unutulmamalı. Bu sıkıntıların bütünüyle atlatıldığını söyleyemeyiz. İsimler belenmiş, belleklerde boş köşeye yerleşmiştir şüphesiz; bu durumun, yapıtlarla diyalogun kurulduğu anlamına gelmediğini eklemek gerekir.

Müzik alanında görünüm farklı değil: Kültüre ilgisi yüksek bireylerin Xenakis, Boulez, Stockhausen, Kurtag, Ligeti ve benzeri bestecileri "tanıma"ları, onların yapıtlarıyla içli dışlı olmaları anlamına gelmiyor ne yazık ki. Bu koşullar altında, daha genç kuşağın yaratıcıları ne umabilirler? Kimin elinden ne gelir?

Kendi payıma, bir La Palisse gerçeği tabîi, yalınkat çözümü yapıtları dinletmede görüyorum. Buna bağlı olarak da, dinlemeye açık olanlara bu olanağın sağlanmasında. Konser programlarında yer verilmek istenmiyor pek, günümüz bestecilerine. Hiç değilse festivalerde bir parça gönüllü davranılabilse! En elverişli ortamı Radyo'nun hazırlayabileceği tartışılmaz. Özel radyoların patlama yapmasına sevinmiştik zamanında, bir de birbirilerine benzemek için bunca çaba göstermeselerdi!

Programlarımda Maderna, Zimmermann, Rihm, Scelsi, Dusapin gibi bestecileri öne çıkarmamı salyangoz satışı ya da eziyet arzusuyla özdeşleştirenler olduğunun farkındayım.

İnsan, daha önce dinlemediği ezgileri, işitmediği ses alıştırmalarını, gündelik hayatımızı kuşatan yeni es düzeninden yola çıkan arayışları neden kulaklarını tıkayarak karşılar — bunu, anlayamıyorum.

F Klavye: Bir Ortam Okuması

Yirminci yüzyılda, peşpeşe, onbinlerce yaşında, duvarlarını insanların çizgileriyle süslediği mağaralarla tanıştık: Lascaux, Altamira, Chauvet gibi ünlü örnekler sanat tarihinin hem çehresini, hem de ölçeğini kökünden değiştirdi.

Belli ki, insanoğlu çizgiyle uzak bir geçmişte tanışmış; beşbin yılı güç belâ bulan geçmişle yazının onunla boyölçüşmesi düşünülebilir mi? Ayrıca, yaratılan ilk yazı formları düpedüz çizme sanatının türevleri olarak göze çarpar — bugün bile: Hangi alfabenin harfleri birer figür olmaktan ayrılmayı başarabilir?

Çizme sanatı, gene de, oldukça ağır bir evrim geçirmiştir. Perspektifin kullanımı için yüzyıllar gerekmiştir sözgelimi. XIII. yüzyıldan başlayarak modern çağın başlangıcına dek klâsik anlamıyla “sanatçı” kişiliğinin serpildiğini ve özelleştiğini gözlemliyoruz. Modernizm, XIX. yüzyılda onu bugüne ve yarına uzanan bir tabaka kırılması yaratırken, “çizmek,” bir eylem olarak farklı boyutlara erişmiştir.

Kim çizmiyor ki bugün! Ressam, karikatürist, tasarımcı, modacı, reklâmcı, besteci (yeni partiyonlar çizgi odaklı), daha pek çok meslek dalının başvurduğu yol çizmek. Bizim dilimiz, içeriği biraz kaygan olsa bile, ana uğraşı çizmek olan, seçtiği ifade dalı bu olan kişiye *çizer* adını vermiş, tıpkı yazmak fiilinden yazara vardığı gibi — yalın, süssüz, savsız bir sözcük.

Çizgi-roman tamlamasını yeri geldiğinde kullanmakla birlikte, benzerlerinin yaratılmamış olması hayıflandırıyor beni: Çizgi-öykü, çizgi-deneme, çizgi-eleştiri türünden ayrımlaştırmalar yapılacağına herşeyi çizgi-roman başlığı altında toplama eğilimini yadırgıyorum. Çizgi-şiire neden değinmedim? Onu şairler, zaten gerçekleştirmişlerdir, *içeriden*: Çoğu insan “calligramme”ların mucidinin bir XX. yüzyıl şairi, Apollinaire olduğunu sanır, oysa beş-altı yüzyıllık bir geleneği vardır çizgi-şiirin.

Semih Poroy’un *F Klavye* serüveni, çizerin yazarı kuşatması örneğini getirdi. Bir benzeri, öncüsü yoktur diyemiyorum, ben görme-

dim. Burada, her seferinde, karşımıza bir *durum* çıkıyor. Bir bakıma çizgi-felsefesinin dolaylarındayız. Bir tek yazar mı ama, etrafı da: Eşi dostu, yayıncı, eleştirmen, okur, amatör, hasta profesyonel, tüccar-terzi yazar, yanlış anlaşılmış olanlar, kült yazar bozuntuları... sonuçta, bir *ortam okuması*.

Biraraya toplandıkları ne çıkacak ortaya?

Belki çizgi-sosyoloji.

“Önce”nin Öncesi, Şimdisi

I

Fatma Tülin’ininki, bu sefer de, sıkı girişim. Bu sözcüğü, kavramı pek sevmiyoruz; Hayat’ın, uzandığı başka alanlarında, haklı olarak hor-gördüğümüz bir praxis cephesinde, kirletilmiş. Bense, erdem yüzüne, eldeğmemişliğini olabildiğince koruduğu ak haline dönerek seçiyorum onu; özellikle de, Fatma Tülin yeni işine girişeli beri.

“İş” kelimesin gelince, yaratı alanlarına dışarıdan, sözümona *üstten* sokulanların kirletmiş olmasını bağışlamakta daha bir güçlük çekiyorum: Yalınlık, öyle olduğu için soy, soylu bir kavramdı “iş,” yazık ki cahil bilgiçlerin eline düştü, dillerine yapıştı: “Yapıt”tan sı-kılmış, onu yeterince yıpratmışlardı, iyicene aşındığına, içinin boşaldığına inandıklarında geçmişe terk ettiler; oysa poiesis, poilon kaç bin yıldır doğru yerde, ait kılındığı yerde dolmuş, olgunlaşmış kavramlardan biriydi, şimdi “iş”i örselemeyi yeğliyorlar, bütünüyle posa haline getirmeden bırakmayacaklardır yakasını.

II

Giriş paragrafları, Fatma Tülin yeni işine giriştiği için demek. Her zamanki gibi uzun bir kuluçka döneminin ardından, sancılarını gitgide sıklaştırarak, ağırlaştırarak belirdi öntaslak. Yazı, iyiden iyie soyutlamaya yaslansa bile, anlam tabakalarının arasından çeker çıkarır tohumunu; Sanat, magmanın, bir yüzergezer boşluğun ortasında form seçme uğraşı. Önce, kat kat, bir akordeon gövdesini anıştıracak hale getirdiği bir kâğıt yaprağı üzerinde; ardından öyle tasarlanıp kotarılmış bir Uzak-Doğu defterinin sessiz sayfalarına yayararak kurduğu, başlangıcında, ilk gördüğümde büyük ölçeğe nasıl dönüştüreceğini kavramaktan aciz kaldığım, bununla sınırlı olsa iyi, içimdeki korumacının, tutucunun, tepkicinin susarak karşı koyduğu, sonrasında, ağızdan kaçırmasa da yüzünden okunmasına yol açtığı itirazımda düğümlendiğim evreden, iş başladığında, yola koyulduğunda yaşadığım ürpertili şaşkınlığı doğuran, 2 x 26.5 cm’lik bir alana yöneldiğini anladığım süreçte, adım adım ilerledi. Bu çet-

refil, sarmalımsı cümle, bir bakıma birkaç aylık bir geçiş döneminin karşılığı olsun diye böyle.

Yola koyulan, *düşen* iş, daha baştan, yapılagelenin bir aşaması, evresi olduğunu, düşünmese, söylemese de girişen, bilir. Claudel'in göz dinler deyişindeki gibi, el bilir. Her yaratıcı uğraş alanında geçerliliğini korur el yordamı ilerleme hali; safkan karanlıktan, imgelem rahminin dibinden harekete geçer, usul usul ışık almaya koyulur, ilk formel yoklamaları yapar — tohum *işlemeye* davranmıştır.

III

Dışarıdan bakan konumumla hepten yanılıyor olabilirim: “17 Parça” (1990), Fatma Tülin'in güzergâhında belki kırılma diye adlandırılabilir, ola ki keskin bir dönemeçten sapma kararı alış olarak da pekâlâ vaftiz edilebilecek bir noktayı temsil ediyor, bana kalırsa. 15 yılı aşkın bir serüvenin onu oraya getiriş gerekçelerini eşelemeye kalkışmak bu metnin tasası değil; oradan buraya, öncesinden “Önce”ye varan çizgi, düz ve kesintisiz olmaktan çok dolantılı ve devamlı sürme özelliğiyle varlığını dayatıyor — bu dönemin bütünü, bütünlüğü üzerinde bakışımı gezdirmekten çok, birkaç gerçekleşme sürecine (hep *dışarıdan*) tanık olduğum odak arasından bir okuma denemesine girişeceğim. “Önce”nin öncesinde, tohum düşesiye, birinci elden payları nedeniyle anımsatmak gerekiyor onları; Yapıt'ın bir bakıma gen haritasının belirleyiciliği hakkında düşünmek istiyorum bu metinde.

Gün gelir, dörtgenin sınırları, sınırlılığı, sanatçıyı aynı kafesinin içinde yabanıl, bir sığamama haline dayar. Başlangıç yıllarında, boşlukta yüzdürdüğü, ucu bucağı belirsiz bir uzamda durayazmasına ya da salınmasına izin verdiği ekmek ve soğan, biber ya da kestane, besbelli Fatma Tülin'e bir süreliğine özgürlük duygusu aşılamış. Neden, ardından, kapalı uzamın dayatmalarıyla yüzleşme isteği kabardı, bilmiyorum, kendimce anlıyorum: Ölçüyle, ölçülükle yeterince boyölçüşmeden, ustalaşma sürecinin gerektirdikleriyle didişmeden olmayacağını düşünmüş olabilir — gözünü dikme, elini yokuşa sürme diyorum buna ben, özellikle monokromlarda yapmadığını etmediğini bırakmadığını göz önünde tutarak.

Yüzeyin (surface) yüz (face) olarak karşıya (en face) alındığı, yüz-yüze (face à face) gelindiği bu dönem iyice uzakta şimdi; 1980'li yıllara yayılan o soruşturmanın, derinliğin sırlarına doğru ilerleme güdüsünün doğurduğu yapıtların bugüne aktardıkları yabana atılamaz oysa: Nesnenin sınırlı, sınırlanmış, çerçevelenmiş alandaki yeri, durumu, konumu; açığa çıktı, örtündüğü, ikisinin arasında odak noktasını değiştirdiği yerlemler (hem topografi, hem kronometre — unutmayalım, ışık Zaman demektir), hepsi, herşey, bana kalırsa bir tür *plastik fenomenoloji* deneyimi ortaya koymuştu. Buradan öteki boyuta, oylum'un eşğine geldi Fatma Tülin: Bir uzay geometrisi çalışmasına.

Bu bakımdan, insan vücudunun bir bahane değilse bile, *denek* olduğunu düşünüyorum ben: 1990'ların ilk yarısına bütün o paramparça (ve üstüste), ikizli ya da üçüzlü *ilişkilendirmelere* bir de o gözle bakılmalı. Matisse'de, sonuna doğru kadın yüzleri boş, bomboş, hatlarından boşaltılmıştır ya, Fatma Tülin'in de, odadan odaya, salondan salona, peşpeşe, ama tümü, gövde eksenli çalışmaları dizilecek olsa, orada gövdenin, boş, boşluğa oyulma koşulları açığa çıkacaktır — bir yerde söylemişti, kaldı ki, *aslında* heykel yapmaya çalıştığının elbet farkındaydı.

Neden *dosdoğru* heykel değil de, resmi heykelleştirme: Bunun yanıtını, gerekli gören arasın. Beni çeken, odadan odaya, zamandizin korunarak dizildiklerinde görülecek olan: Önce uzamla, birbirileriyle, kendileri ve kendikendinelikleriyle, ardından usul usul, uzamla, salt boşlukla ilişkileri, ne türden bir koordinat değişimi tasasının peyderpey oluştuğunu serilmeyecek: Göre ve göreceyken, aşama geldiğinde *görece-siz*, denilebilir ki yerçekiminden soyutlanmış, şimdi-buradalık konumundan koparak kendini kendi-dışından yalıtmış bir *arı* formellik hali.

Paris, 1996-97, gözümün önünde, sessiz, suskun, oraya dayandığımı anımsıyorum.

IV

"Önce" öncesinde (yoksa sonrasında mı? —), 1998 AKM sergisinin, bir dönemi toplayan, evrelerine ayırarak bir arada göstermeyi başaran o yarı(m) retrospektifin bir benzeriyle karşılaşmak isterdim ken-

di payıma: Dev ölüdoğaların buluştuğu 2000 (Apel) sergisi; 2001’de (Urart), hemen ardından gelen “Saplantı Çekirdeği”; iki yıl sonra (FKM), Ahmet Elhan’la ortak gerçekleştirdikleri “Zencefil” projesi ve 2004’ün (MR) “Mekân/ Zaman/ Kişi”si — bir büyük kalkışımın *daha* aşamalarını yanyana sunabilecek bir ortam olabilmeliydi: “Önce”nin öncesinde ya da sonrasında.

Ölüdoğalar, ayrımın bengi dönüşü, başlangıcın bu kez nasıl farklı yorumlandığının kanıtıydılar: İlk ölüdoğalardan biriyle, diyelim biber ile sonunculardan biri, diyelim şalgam yanyana koyulacak olsa, *soft versus hard*, en düz anlamıyla “sanat”ın başkalaşım biçimi olanca çıplaklığıyla ortaya çıkacaktı şüphesiz, ama bununla sınırlanamayacaktı farklılığın kapsamı: Biber, bir formun kendine en yakın halinin, Evren’in ortasında ayrıca alınmış (epokhe) *varlığının* göstereniydi — kara lahana, o yalın, neredeyse masum, eldeğmemiş bakışın çok ötesinde bir gösterilen statüsü üstlenmiş, varlığı onu kuşatan uçsuz bucaksız ortamın içinden yorumlanmıştı. Artık, manav dükkânından formu nedeniyle seçilerek boşluktaki yalınkat, soyut duruşunda, çırlıçıplak, yüklemsiz kendisi değildi biri ya da ötekisi, canlılığı süregiden organizmalardı. Ressam tersini söyleyebilir, o gün bugün, bir dirim ölüm kutuplaşmasının, yaşamsal *süreç*’lerin biçim alışının takipçisi gibi çalıştığını, kurduğunu düşünüyorum.

Çekirdek, ölüdoğalarla birlikte çıktı ortaya, sonra ayrıldı onlardan ve birbaşına ağırlığını koydu. Bir duruş, *kaskatı duruş*’un gözüaltına alınışıyla karşılaştık orada. Tuvalden tuvale, desenden desene evirip çeviriyordu çekirdeği Fatma Tülin; bir bakma bakışma, bir tanıma tanışmadan çok, dikkat kesilmeydi yaptığı, apaçıklığında örtünen gizine sokulmaydı. Ne meyvesini görebiliyorduk çekirdeğin, ne de içini, ama bir varoluş belirtkesi, bir var-olma delili, ola ki yerküre çekirdeğinin karşılığı olarak *büyüyordu*. Can ve ölücan ordaydı, ona mürdemişti, sebep ve neticeydi, biçimlerin en eskisi, ilk biçimdi. Kaskatı duruşa gelince, hareketin görünmezliğinin bir açıklaması pekâlâ sayılabilirdi.

Zencefili, bir adım sonrasında seçtiğini anımsayalım. Bir açıdan bakıldığında, zencefilin *biçimin tersi* olduğunu söylemek eldedir, “fotoğrafın arabı”ndaki anlamıyla bir *negatif* denilebilirdi, zencefile:

Biçimsizliğin (dilimizdeki yan anlamını göz önünde tutarak) ta kendisi. Bir başka açıdan, hareketin görünmezliğinin görünür kılınmasıydı bu kez: Bütün sapkökler (dileyen “rhizome”u akla getirmesin), yeraltında yaşar ve kök salarlar, orada büyüme hiçbir yön göstergesi dayatmaz, saçılma haline bürünür. Biçimsiz, çünkü biçiminde *duramayan*, durmadan biçimi değiştiği için “amorf” nitelemesini hak eden bir canlı kütle, bis: Organizma. “Amorf,” demek ki morfolojik tanıma sığmamakta direnen, hareketliliğinde, duramayışında *dondurulan* (bundan mı bir fotoğraf, eşlik etsin, istemiştir — ayrıca?), ifadelerinden birinde (ama hangi birinde?) karar kılınan bir oylum, bis: Heykel.

Çekirdeğin tersine, parçalanabilirliği, bölünebilirliği ile bağlantılı olarak seçilmişti diyebilir miyiz, bir satranç tahtasına dağıtılmışçasına merkezkaç kuvvetle merkezinden bir de böyle saçılan zencefile? O parçalar, “Önce”nin öntohumu, bugün dönüp bakıldığında.

V

O noktada araya girdi “Mekân / Zaman / Kişi”: Bir tür ‘palempsest’ çalışması. Saint-Nazaire’de, Bratagne’un en alt köşesindeki küçük tersane kentinde, birkaç yıllık aralarla üç kez konaklayışının ardından o nokta *birikti* Fatma Tülin’de. Yaşamış ve çalışmıştı orada; ruh hali merdivenin en üstünden en altına her basamağından durup bakmıştı; yukarıdan (şehrin tek yüksek yapısının tepesinden), aşağıdan (suyla hemzemin konumdan), yeraltından (II. Dünya Savaşının korkunç sahnelerine sahne olmuş denizaltı üssünün, bunker’lerin içinden) gördüğü bütünlüğü okyanusa dönük bir ufuk çizgisini eksene oturarak, bana kalırsa gene iki ucu açık, ad libitum, bir panoramaya döktü: Yirmi metrelik bezi görmüş geçirmiş bir duvara dönüştürdü ama salonda ve yan odalarda yan duvarlar, payandalar oluşturdu.

İşin merkezinde duruyordu kişi: Sanki beynim ve omuriliğine bağlı bir tek gözdü bu. Katlardan, katmanlardan kurulu bir derinlik yerleşti uzama. En eskisinden en yenisine, ola ki belirsiz bir geleceğe de, bütün olası zaman dilimlerini soğuruyordu panorama, tekinsiz aynalar gibi. Sırdıydı ama asıl sırrı. Bomba sesleri mutlak sessizliğe

karşıyordu bir anda; dev transatlantiklerin inşa edildiği, dev vinçlerin gökyüzüne gece vakti tuhaf ışıklarla ağdığı, rüzgârın hızlı kabartmalara çevirdiği bulutların üzerinde ve arkasında dolaşan, iki suyun birbirine geçtiği deltaya düşen zaptedilmesi olanaksız ışık ve renk alışımının doğduğu, büyüdüğü ve saçılıp unufak olduğu içiçe kesitler katediyordu aynanın yüzeyinden dibine giden loş mesafeyi. Kat kat boyayla yüklendi bu saydam uzama Fatma Tülin, üstlerine gene fotoğrafın arabı sentetik levhalar döşedi, keçeli kalemle uyarı cümleleri kurdu ve onları bir bakıma yarıda kalmış halleriyle sevdi. Bir uzamsal bütünlüğün hiçbir tarihçinin tümelliğinde kavrayamayacağı zaman akışına kendi kişisel takviminden irili ufaklı anlar mıhlamaya yöneldi. Heykelden öte, kıpırdama biçimleri kestirilemez bir mobil çıktı karşımıza.

VI

“Önce”yi bir de oradan geçerek hazır etti içeride. Günü geldiğinde, Fatma Tülin’in bir duvarın daha arayışına girdiğini gördüm: İmgeleminde harekete geçen başı ucu açık, *riverrum* bir cümleyi ele geçirmek, onu ehlileşmeye hemen hiç yatkın olmayan akısında (evet, *flux*) özgürce ileri-geri yürüyebileceği, geçmişine ve geleceğine gönderme yapacağı bir düzleme nakşetmek değil de *öylece* düşürmek, *öylece* yani her nasılsa *öyle* indirmek için — kıvranmaya koyulmuştu. Bırakılsa, iç ya da dış yüzeyinden Çin seddini katedeceğinden şüphem yoktu. Gelgelelim, her duvar bir sınır, bir sınırlama ölçüsü barındırır gövdesinde. O andan başlayarak, Fatma Tülin’in, yatay bir Babil kulesi inşasına kalkıştığı kuruntusuna kapıldım. Henüz yekdil kullanıldığı bir çağa, Lascaux’yu ve Altamira’yı önceleyen bir en-eski-zamana dönüş sözkonusuydu sanki: En-eski-formun, ilk-formun, bütün ötekileri doğuracak, hazırlayacak bir anabiçimin peşisıra yola düşülmüştü. Sanırım o yekdil bu yekparçayı istedi: Sonunda, cümlesini karşımıza koydu diye düşünüyorum.

En Geç Yengeç

Berran'ın, Feridun'un, Stefanos'un anısına

I

Biri inanmışsa, şüphe duyulsa neye yarar? Konuşmalarının sonuna dayanmışlar neredeyse, Omar Prego'ya, "Yıldızlarım kötü bir yazı çatıyor bu aralar bana" diyor Cortazar. Dar bir zaman aralığıyla önce yoldaşı Carol Dunlop'la, sonra kendisini kısıp kısıp alıp götürecektir Yengeç: İncitmebeni, dokunmabana, *cancer*: Yakalamışsa, er geç se-receksiniz canınızı. Kısaçalarına dikkat edin, inceleyin sert kabuğu-nu, bir de -kolay değildir hemen görmek- gözlerine bakın: Sizin deniz hayvanı sandığınız karaya, havaya da çıkar, bir de ister inanın, ister şüphe duyun: Gökyüzüne bir zamanlar tırmanmış, yertutmuştur.

II

Georgius Zotherus Zapparus Fendelus'un, Sicilya kökenli olduğu sa-nılan elyazması *Liber Astrologia'sı*, XIII. Yüzyılın ikinci çeyreğinden kalma. Burada, bakış *fırılıyor* işte: Öne doğru, bize doğru, size doğru. Korkuyor mu yengeç, korkutuyor mu, asıl yanıtına ulaşamayacağı-nız soru bu. Harekete geçmeden, kısaçalarıyla avını sıkıştırıp kısır-madan önce, gözleriyle *tutuyor*.

Nereden sökün etmiş? Yarıyariya sudan, denizden; yarıyariya gökyüzünün dibinden. Yeri, gerçek yeri, ikisinin arasında.

Sırtında sanki sıra dağlar.

Ona çizilen çerçeveden nasıl da taşmaya davranmış.

III

Bibliothèque Nationale arşivindeki, bir XVI. Yüzyıl Türkçe yazma-ya, bir Yıldızbilimi Risalesi'ne eşlik ediyor bu eksik bacaklı yengeç.

Bütün yuvarlaklar iç içe geçmiş: Yüzüncü kez, çık çıkabilirsen içinden. Kurtul, kurtulabilirsen.

Bir ay burcundayız. Ayın açık denize indiği zamanlar. Dolmuş, irin kesesi gibi.

Ayın yüzündeki yüz, kimileri için aynadaki sûret.

Yüzüncü kez: Ay, ayna, aynı.

Asıl içerideki deniz kabarıyor. Ağır, salınımlı bir gelgit içinde. Ölüm'den Dirim'e tahteravalli.

IV

Albrecht Dürer'in suluboya yengeci, Rotterdam'daki Boymans-van Beumingen müzesinde, *bekliyor*. Biri ona baktığı an, kıpırtısız durduğu zeminden harekete geçecek. Daha önce de değinmiştim, Dürer'e dokunurken: Has sanatçı Doğa önünde hiçbir çağda şaşkınlığını yenememiştir. Nasıl olmuştur da, olmuştur? Büyülenir, bir de kendi elinden çıksın ister.

Dürer'in yengeci uyuyor. Kıskaçları sımsıkı kapalı.

Hayvanların düş gördüğünü biliyoruz.

V

İki adım ötede, Amsterdam'ki müzesinde, Vincent'in Van Gogh'un bir yüzyıl dönümünde gerçekleştirdiği *Ters Dönmüş Yengeçli Ölüdoğa'sı*: 1899.

Sırtüstü konumu, insanoğlunun imgeleminde, uykudan da ötesi: Geridönüşsüz, mutlak uyku.

Ölümün otoportresi.

Bazı canlı türlerini sizden uzak tutmak, aciz kılmak için ters çevirmek yeterlidir.

Bir eldiveni tersyüz edercesine yazgıyı kendi ekseninde çevirmek.

Her yengeç ayna tutulduğunda şaşkına döner.

VI

Yengeç olmasın, en genç olmasın, hiç olmasın, ille olacaksa en geç olsun.

Kediler Dediler Ki

Doğaya yaklaştıkça, insanın öteki canlı türleriyle temas çizgileri kalınlaşıyor. Köylüler hayvanlarına bakarlar, sevmediklerini söyleyemeyiz, ama ilişkileri öncelikle işlevseldir: Büyükbaş hayvanları da, kümes hayvanlarını da beslenmede, alışverişte, ekin işlerinde kullanırlar, korunacaklarsa çoban köpeğini ya da kangalı seçerler, süs köpeklerini değil.

Şehre gelince değişiyor ilişkinin çehresi. Büyük kentli öteden beri kurt köpeğine teslim eder bahçesini, at biner, ‘cins hayvan’a meraklıdır; küçük kentlilerde hayvan, son çeyrek yüzyılda, iyiden iyiye gündelik yaşamın renkleri arasına katılır oldu Türkiye’de. Bir araştırmaya rastlamadım ama, evcil hayvan tutkusunun giderek arttığını gözlemliyorum büyük şehirlerde — 1910 yılındaki büyük köpek katliamını anımsarsak, önemli bir gelişme bu. Gelgelelim, hayvanları tanımıyor ülkemiz insanı, henüz özentî aşamasından bir sonrasına geçmiş sayılmayız: Bizim gergedan çizen bir Dürer’imiz, “Köpek” üstüne sıkı bir metin döşenen Buffon’umuz, böceklerin evresini avucunun içi gibi tanıyan bir Fabre’ımız, kazlarla konuşmayı başaran bir Konrad Lorenz’imiz olmadı. Oysa Anadolu kültürü, Hitit aslanından Nasreddin Hoca’nın eşeğine, Bizans kartalından kuş evlerine, siyasal parti amblemlerinden futbol takımı sembollerine tıkabasa hayvan hikâyeleriyle doludur — ne ki, dedim ya, iş *tanımaya* geldiğinde, *analitik* bakışaçağından yoksun kaldığımızı söylemeliyiz.

Tanımak, tanışmayı şart koşar; sabır, göz nuru, zaman ister. Leonardo’nun büyükçe bir defter sayfasını kaplayan ‘yaratık’ çizimleri önümde duruyor. Onun her baktığını, yakından baktığını, hem de bakmanın ötesine geçerek kurduğunu, düş kurduğunu görüyorum. Bugün herkes biliyor ki, Leonardo sanat adamına indirgenemeyecek ölçüde *tümel* bir bilgeydi: Yaratmanın, yaradılışın her işareti yaratma uğraşının sınırlarından taşan bir perspektifle eğilirken anlamaya, anlamlandırmaya çalışıyordu. Burada, bu sayfanın üzerinde yan yana gelmiş, büyük olasılıkla peşpeşe çizilmiş figürler arasında gerçek ile gerçeküstünün, gerçekötesinin gergin

ilişkileri soru konusu edilmiş. Ne olursa olsun, göz-lemleri ağır basıyor Leonardo'da: Gövdeye, organlara, yapılara ve büklümlere, bir o kadar da konumlara, duruşlara, hareketlere dikkat kesiliyor, sonra uzaklaşıyor gerçeğin kısıtlarından, düşseli ve imgeseli işe koşuyor.

Bir figürü, yarıyariya dertop olmuş bir kedi silüetini öteki yaratıkların arasından çekip çıkarırken, onu Mikail Photios'tan Borges'e uzanan kurmaca yaratıklar ailesinin üyeleriyle hısımlığına bağlıyorum; bir yandan da, ama, kadim Mısır'ın ve Çin'in kedilerinden so-kağa çıktığım an, İstanbul'da, fütursuz ve tavizsiz dolaşan örneklerle sıcıyorum: Kedi, kedi olalı beri, insanı iten ve çeken her bir özelli-ğiyle gizini, gizemini korumayı sürdürüyor.

Yürüyüş edâsını, duruşunu, oturuşunu da. Ondaki bu Zaman'a sığmayan, zaman'ın ölçülerinden taşan varoluş biçiminin ete kemiğe değil de tahtaya, taş, bronz, kâğıt üzerinde birkaç çizgiye, kumaş üzerinde renklere ve hareketlere bürünmüş karşılığını pek çok bü-yük sanatçıda görebiliriz şüphesiz — ben birkaçını seçtim ayırdım, bunu yaptımsa, ele aldığım örneklerde Kedi'nin *asal* özelliklerini bulduğum için.

Önce, Alberto Giacometti'nin Maeght Vakfı koleksiyonundaki 1951 doğumlu yontusuyla yüzyüze duruyorum. Durmasına duruyorum ya, o her seferinde aheste adımlarıyla geçip gidiyor yanımdan, uzaklaşırken de, her seferinde farklı bir imge oluşturup bırakıyor bel-lek kutumda. Hem milyarlarca yıldır kedilerin yürüdüğü gibi yürüyor Giacometti'nin bu vurdumduymaz, çevresindekilere kayıtsız kedisi, hem de hiçbir yürüyüşünü olduğu gibi tekrarlamıyor sanki. Kimse bilemez bugüne dek kaç kedi görmüş olabileceğini, hele bizimki gibi sokaklarda kedilerin firdöndüğü ülkelerde yaşayanlar için iyice ola-naksızdır bu, gelgelelim, onca kediden sonuçta tek bir imge, kalıp, bi-çim oluşur boşlukta, gelir o boşluğu Giacometti dolduruverir.

Sonra, bir başka kedi beyine yöneliyorum: Çocukluğunda, ilk kedi desenleri aracılığıyla Rilke'yi fetheden Balthus, çağdaş ressam-lar arasında konuya en fazla ağırlık veren olmuştur. Metropolitan'ın hazırladığı retrospektif sergisinde sanatseverlerin önüne çıkan, bir özel koleksiyonda kıskançlıkla korunan "Kedilerin Kralı" (1935),

sanatçının genç bir adam olarak otoportresine dayanır. Alışlagelmiş bir yaklaşım değildir Balthus'unki: Yanındaki sehpanın üstüne uluorta bırakılmış kamçısı, kendinden emin duruşu, yüzündeki bükülmez ifadesi bir yana, dimdik duran sağ bacağına başını sürten tekirine kesinkes yüz vermeyişiyle, ressam gerçekten de bir Kediler Kralı kimliğiyle tablosunun merkezinden bakmaktadır. Tabloya bir ucundan konu gereği sokulmasına izin verilmiş kedi de bakmaktadır, durumu onaylarcasına. Ne ki, gerçeğin tam tersiyle, zorlama bir yerdeğiştirme çabasıyla karşıkarşıyayızdır burada: Herkes bilir ki, köle aslında efendidir!

Üçüncü kediye geçmeden, Robert Musil'in günlüğüne 14 Kasım 1940 günü düştüğü bir gözleme değinmek istiyorum. *Niteliksiz Adam*'ın yazarı, orada, cinsel ilişkiye mevsimsel olarak yatkın olmadıklarında, kedilerin belli bir mesafe koyarak oralarına, birbirilerine göre davranmaya, durmaya devam edişlerine dikkat çeker. Günler sakın akar. Birinin ötekiyle genellikle alıp veremediği yoktur pek. Barış zamanı biter sonra, canhıraş sesler yükselir bahçelerden, çöp tenekelerinin yanından. Siniri tepesine çıkmış kedi dendi mi, benim aklıma Pierre Bonnard'ın "Beyaz Kedi"si (1894) gelir, hemen geri çekilirim.

İyi ama, tamıtamına *ne*'dir bir kedi, kimin *ne*'sidir? Bir ansiklopedi maddesinde, sözlükte, katalogda ya da fotoğraf albümünde aranması gerekeni ben gene de bir sanatçının işinde bulduğumu söylemeliyim: Alexander Calder'da.

XX. yüzyılın en derin oyuncakçısının hayvan dünyasına alabil-diğine özgün bir üslûpla eğilmesinde şaşılası yan göremez kimse, sanıyorum. Olağanüstü bir yapıtı, "Sirk"i ömrü boyunca kendisiyle birlikte sürüklemiş, geliştirmişti Calder. Az bilinen bir çalışması, La Fontare için yaptığı illüstrasyonlardı. Bazı canlılara (kuş, örümcek) anıtsal boyutlarla yaklaştı, kimilerini sonsuz hareketliliğe mahkûm etti *mobil*'leriyle. Kedilere de sokulduğunu, onları farklı malzemelerin içinden yokladığını görüyoruz. Giacometti'ninkine Macghit koleksiyonunda eşlik eden "Kedi"si (1934) bronzdandır sözgelimi, gene de avaz avaz bağırırmaktan geri durmaz o kedi, dalaba gelmiş

gibidir. Bu yontuyu önceleyen “Çifte Kedi”si (1930) bir tahta oyma işidir, Whitney’deki bu çalışmada biraz Kızılderili kültürünün izleri göze çarpar. Telle çalışmaya, ona boyun eğdirmeye bayıldığı bilinir Calder’ın; metal gövdeli “Kitty”sinin (1967) bıyıklarını da telden ‘dikmiştir’.

Bütün bunlar iyi hoş şüphesiz, benim son kedim başka oysa: Calder’ın hangi tarihte kâğıda mavi boyayla düştüğünü bilemediğim “Cat”i, işte o benim *tastamam kedi* saydığım. Akli evvelin biri çıkıp sorabilir diye çekiniyorum: Ya öteki dillerde ne yapacak kedi?

Kedinin yapabileceği birşey yok, ayrıca böyle bir derdi tasası da yok. Her ressamın bir dil’i, bir de anadil’i olur, çözümünü dilerse, Calder gibi bulabilir.

Onun için, anadili Türkçe olanlar, dönüp Orhan Peker’e bakabilirler — diyor, bu cümleyi okurun önüne yumak, itiveriyorum.

Aynalı Polindrom: Gece ve Ateş Guy Debord'la Gecikmiş Bir Çarpışma

Mustafa'yı anarak, İzzet'e

Guy Debord'un 1978 tarihli son filmi (filmin içinde, kendisini bir daha "sinema dili"nde ifade etmeyi düşünmediğini söylüyordu yönetmen), adını Latince bir polindromdan almış:

in girum imus nocte

et consumimur igni

yaklaşık olarak, "içinde başıboş dolaştığın gecede ateş seni yakıp eritecek" anlamını taşıyan bu lirik polindrom hiçbir süs edâsı taşıyor burada: Gerçekten de, karanlığın içinde oturmayı seçmiş, ama elinde tuttuğu ateşten vazgeçmemiş birinin sinematografik vasiyeti bu. Yedinci Sanat pek az özyaşamöyküsü girişimine sahne olmuştur; böylesine hiç.

Durağan görüntü kareleriyle ilerliyor film, önce. İlk kare, 1970'li yıllarda (sanırım) bir sinema salonunda film izleyen (arkada göstericinin ışığı görülüyor) "seyir-ci"leri karşımıza çıkarıyor. Guy Debord, 1 saat 40 dakikalık filmin, iki-üç kez kısa süreliğine araya giren müzik (Couperin ve Benny Colson) bir yana, bütün akışına eşlik edecek konuşmasına (monoloğuna, söylenisine, belki daha çok "hitab"ına) oradan başlıyor. Godard'ın titrek, benim sevimli bulduğum, pek çok kişinin 'oyun barındırdığı' nı düşündüğü, kimilerini 'gıcık' eden sesinin tersine, Debord'un ki tok, sıcak, oturaklı, yer yer ironiye penceresini aralasa bile ağırlığını elden bırakmayan bir retorik getiriyor; kelimeleri yuvarlamıyor, heceleri yutmuyor, biriki yerinde vurguya yüklendiği bölüm dışında sesiyle oynamıyor, besbelli söyleyeceklerinin olanca açıklığı ve derinliğiyle kavranması, inip çıkmayan ama tekdüzeliğiyle yormayan söylevinin, söyleminin ana amacı. Bu uzun söz akışı düpedüz okunmuş, okunası bir metin aslında yazılmış kısacası. Akla gelebilecek ilk tepki, filmi görmemiş biri için, neden bir kitap haline getirmek varken, okunarak bir filimin arkasına döşendiği olabilir şüphesiz. Gelgelelim, filmin görüntü cephesi, bu akıp

giden sözle eşleşme sürecindeki bütünleşme, bana kalırsa “sinema dili”nin seçimini doğrulayacak olgunlukta: Gitgide sönerek de olsa kırk yıldır süren filmseverlik serüvenimde pek az işin beni bu denli sar(s)dığını hemen söylemek isterim — Sinema, bu yolu kendisine iyiden iyiye daraltan Sistem’e enikonu teslim olmamış olsaydı, benim tutkum da sönme yolunu tutmazdı sanırım.

Filmin son karesinde bir kez daha dönmesini beklediğim, dönmeyen “ilk kare”deyim yeniden: 1952’de gerçekleştirdiği *Sade’la Birlikte Çığırmalar*’dan başlayarak, Sinema’yı konu edinen soruşturmasını seyir-ci’den soyutlamamış Debord: Ekranı 25 dakika boyunca karanlık ve sessiz bırakarak, yalnızca görüntüyü ve imgeyi değil, onlarla izleyicinin ilişkisini de olanca sertliğiyle didiklemiş birinin salonda çekilmiş bu fotoğrafla son filmine *başlaması*, başka ama aynı salonda *bu* filmin karşısına geçen her seyirci açısından bir ‘ayna evresi’ doğuruyor: Bana burada olduğumu unutma şansını tanımak istemiyor yönetmen, filmin iki farklı yakasında *birlikte* duracağımızı peşinen kafama kakıyor. Ortamımızdaki madem bir “corpus delicti,” delil önünde eşit biçimde suçu paylaşmaktan öte çaremiz yok.

Bu girişin ardından, Debord, 70’li yılların gündelik yaşamından alınma birkaç kare seçiyor: Genç, üç çocuklu bir çiftin evi, çevreleri, toplumsal alışkanlıkları seçiliyor o fotoğraflarda ve yönetmenin zalim sözleri ayrıntılı bir çözümlemeye kayıyor: Her anlamıyla tüketici, tüketilmiş bir çark; ne zaman, kiminle, nasıl evlenecekleri ve nereye gömülecekleri doğdukları an belirlenmiş bir kesimin üyelerinin durağan serüvenlerini tarıyor, durağan görüntülerin üstünde ağır ağır kamerasını dolaştırarak.

Neden sonra hareketli görüntülerin sırası geliyor. Siyah-beyaz dönemin sıradan serüven ve savaş filmlerinden sözlü ya da sessiz alıntılara zaman zaman eski çizgi-romanlardan seçilmiş yapraklar müdahale ediyor, bir noktadan başlayarak filmin içine film döşemeye koyuluyor yönetmen, Venedik’te çektiği siyah-beyaz dipsiz bir ön ve yan kaydırma yumağı, arada kuşbakışı bir Paris haritası ve onu bütünleyen kent enstantaneleri bir iç katman oluşturuyor, kısa film parçaları ve siyah-beyaz fotoğraf kareleri (Debord’un, Derrida’nın

genç yüzleri hızla geçip gidiyor), yazık ki ölmüş bir şehre ve haklı bir gençlik yaşantısına ağıt — bütün bunların altında acıyla mırıldanıyor Debord, sesi bir ‘basso continuo’ gibi kovalıyor görsel akının parçalarını.

Filmin ilk yarısına toplum ve düzen eleştirisinin ağır bir örneği damgasını vuruyor ya, ikinci yarısında objektif hepten aynalaşiyor: Guy Debord’un, kendi deyimiyle “ölçüsüz hedefleri”nin karşılığında yaşadığı bozgun duygusunu süslediği özeleştirici bakışı, gene de yanlış ama güzel haklıklar üstlenmesine engel olmuyor: Yenildim, ama hiç değilse başkaldırının kullanılmasına meydan vermedim diyor yönetmen, Sistem’in bir biçimde, “yeniden kullanılabilir atık” haline getirebilmek amacıyla taçlandırdığı çağdaşlarına örtük bir gönderme yaparak.

Ayrıntılara girmiyor film, bir tür ‘kişisel efsane’ dozunu saklı tutsa bile, aynanın yüzeyini büsbütün parlatmaya da soyunmuyor: Yitirilmiş insanlar, tutkular; dışlanmış, sürgün, İtalya’da da tepkilerle karşılaşmış ve doğaya çekiliş: Bahçeli, taş bir evin kar altındayken çekilmiş fotoğrafına bakıyor ve elimi uzatıyorum Debord’a — kimse görmeden, kimse görmese daha iyi olur çünkü.

Bütün bunlar peki, nasıl?

Tür tür savaş filmi kesitinin içine Clausewitz’den, Seng Tu’dan savaş ve strateji dersleri sıkıştırıyor gitgide dibe batan, kimi kelimeleri güç belâ duyulabilen ses.

În Girummimus, sonuç olarak sert bir savaş filmi. Bir benzerini çok sonra, soytarı kıldığı yüzüne bakarak Bergman’ın yaptığı. Başkalarının, arada (ikidebir Godard’ın, toy Weyergans önünde Bresson’un, örtük biçimde *Otto e Mezzo*’nun...), denediği bir itirafnâme. Yazı sanatlarında derin kuyularıyla karşılaştığımız. Çünkü, sımsıkı bir metin *seyredilemez* — kendisini okutmamanın yolunu bulur.

Debord’un filmi, beni bir defa daha sinema tutkumun duvarına dayadı. 1970’de, sinema yazıları ile işe başladığım dönemde, acemi kalem oynatmalarıyla Stan Brakhage ve arkadaşlarına, Straub-Huillet ikilisine uğradıydım. Debord’un filmleriyle öğrencilik yıllarımda

karşılaşmamış olmam hem şaşırttı, hem de sevindirdi beni: 1978'den bu yana tek saniye eskimemiş bu filminden, filmin oynatıldığı salondan 20 yaşında çıktım. Nizan'ın cümlesiyle.

Bir vakitler Courbet ile Halil Şerif beyin buluştuğu Hautefeuille sokağında, 2005 yılının Aralık ayında keskin bir soğğun soluğu dolaşıyordu yüzümde. Kendimi, karlar altındaki bahçeli bir taş eve yürürken gördüm, sinemanın dışını kaplayan camlarda. On yıl önce, Guy Debord orada kendi elinden Ölüm'ünü hazırlamıştı.

Sokağın dibinde öteki Hayat bekliyor, çoğunuzun *asıl* sandığı.

Feridun Oral'dan Öteşeyler

Feridun Oral, 1987'de göçmüş öteki dünyaya. Bir yıl sonra tanıştık. Reenkarnasyona, bir canlının ölümünün ardından başka bir yaşam formunda geridönmesine hiç aklım yatmamıştır; ama Feridun Oral'ın durumunda, bundan da öte bir garabet sözkonusuydu: Ölümünden tam bir yıl sonra, üstelik öldüğü yaşta geri geldiği söyleniyordu. Zerrece ciddiye almadıydım söylentileri, acemi ve boşboğaz bir hayâl gücünün ürünü olarak gördüm hikâyeyi. Tanıştığımızda, hiç sözetmedi bu geridönüş faslından, yarım saat kadar süren ilk görüşmemiz bittiğinde kalkıp elimi sıktı ve odamın kapalı duran kapısını açmadan dışarı süzülüşü an Feridun Oral'ın bir *saydam* olduğunu anladım.

O gün bugün, demek ki yaklaşık onsekiz yıldır, kesintili biçimde de olsa, görüşmeyi sürdürüyoruz. Gerçekten de gitmiş ve dönmüş olduğunu gösteren pek çok belirtiyle karşılaştım bu süre içinde, hiçbirine değinmek istemiyorum: Feridun Oral'ın biricik tuhaflığına davranışlarından, gündelik yaşamından örnekler sıralayarak gerekçeler arayacağıma, yaptıklarını birer delil, birer fail-tanık (*corpus delicti*) olarak ileri sürmeyi yeğlerim.

Feridun Oral'ın "bizim gibi" olmadığının en somut kanıtı, kem şey'leri, hem de fikirleri ilişkilendiriş biçimde bulunabilir. Ona kalırsa, bir su aygırı Üsküdar'daki bir dişçiye tel taktırmaya gidebilir; bir düdüklü tencere serçe kanatlarıyla on bin feet yüksekliğe çıkıp bir Boeing-747'yi sarakaya alabilir; bir kahve fincanı kekeme, bir çalı süpürgesi alıngan olabilir, bir marangoz elektrikli teresesiyle evlenebilir.

Verdiğim örnekler hemen aklınıza bir tür gerçeküstücü humour türü getirmesin: Feridun Oral'ın gülmeye, güldürmeye yatkın bir yapısı olduğu kanısında değilim her şeyden önce, konu "gerçek"e geldiğinde, kendi tanımlarımızdan emin olmasak daha doğru olur gibi geliyor bana, Feridun'un hiçbir önerisini gerçeküstü ya da gerçekdışı saymadığımı belirtmeliyim.

Nasıl çalıştığını anlamamışımdır. Atölyesini dolduran *alâkasız şeyler*, demin de vurguladığım gibi, alabildiğine özel ve özgün bir bağlantı kurma mantığına dayalı olarak toplanmışlardır. Bir seferinde

Feridun'u gizlice takip ettiğimi saklayacak değilim: Manavın önünde dikildi durdu dakikalarca, sonra bir balkabağı satın alıp çıktı, lâmba yapmaya kalkışsa yadırgamazdım, bir masal figürü peydâhlanması da şaşırtmazdı, ama ne oldu, balkabağı birden analitik felsefe uzmanı kesildi, kulağımla duydum Wittgenstein hakkındaki eleştirilerini.

Sözün özü, başlangıçta *toplama* geliyor Feridun Oral için, galiba: Bir şey'e bakıyor ve onu *nedense* seçiyor. "Nedense" burada işin püf noktasını simgeliyor zaten: Bizim baktığımızda göremediğimiz her neyse, Feridun gözucuyla baktığında bile olanca netliğiyle görüyor. Dahası, baktığı şeyde gördüğü şey, daha önce bir başka şey gördüğü için edindiği bir başka şeyle o an kafasında ilişkiye giriyor. Şimdi bu nedir tamıtamına, bilemiyorum; gözünün dibinde röntgen cihazı gibi bir minik aygıt mı var, yoksa beyninin bir bölgesinde bizimkinde kımısız duran bir yeti onda bozulmuş bir saatin hızla dönen akrebine yelkovanına mı özeniyor, çıkaramıyorum.

Toplama, buluşturma, ilişkilendirme: Ortak bir eylem alanına akan bu edimler *teknik* bir düzlemi işaretlemiyor, biliyorum. Feridun Oral'da herşey öylesine teğet bir konumda ki, teşhis, getirildiği an şüphesini takdim ediyor. Önce şu, bir defa: Sanat ile Zanaat burada sırtısrta, "iş" in tersini ve yüzünü oluşturunuyorlar. Sonra şu: İlk akla gelen, en geniş anlamıyla bir *yapıştırma* tekniğiyle karşıkışıya olduğumuz; ama, bu kadar geniş bir anlamdan dem vuruyorsak, kim yapıştırmıyor ki sorusu da dikilebilir önümüze.

Peki, yapıştırma yerine *eklemlemeye* ne buyrulur? Kimileri, ona sıkça başvurduğumu gözlemleyerek, bu kavramın bende "tık" haline geldiğini düşünebilirler, vallahi değil: Feridun Oral'ın işleri, hem tek tek, hem toplu olarak, düpedüz bir dil, bir sözdizimi oluşturmuyorlar mı — yoksa bana mı öyle geliyor?

Burada, görsel heceleme mantığı geçerli tabii: Bir kalın tel alıyor-sunuz, ona hafif bir tahta kesitini ortayerinden ekliyorsunuz, elde ettiğiniz düzleme bir kabuklu hayvan yerleştirip üzerine bir damga pulu yapıştırıyorsunuz: Cümle olanca açıklığı ortaya çıkıyor — siz, evet siz, o tuhaf bakışlı arkadaş, okumayı biliyor musunuz?

Feridun Oral bir sergi açtığında, ortaya toplam bir *sorun* koyuyor öyleyse. Çözüm getirmek değil Sanat'ın amacı. Gene de, sorunun karşısına geçip, sergi salonunda dolaşırken, kara kara düşünüyoruz. İşte, Feridun'un önerisi de burada: Boşverin, örneğin mor mor, ya da Prusya Prusya düşünmeyi deneyin, diyor: Bu yaptıklar, şu yapı-kurlar, o yapbozlar hep "şey" in, "şeyler" in röntgenini, MR' ını, tomografisini çekip size iade etmek için.

Po(e)rtrre

Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*'ı 1839 yılının Eylül ayında, *Burton's Gentleman's Magazine*'de ilk kez günışığına çıkarmış; sağlığında altı kez daha yayımlamış öyküyü: Dergi, kitap ve derlemelerde. Avrupa'ya, Baudelaire'in çevirisiyle 1855'de gelmiş *Usherların Çöküşü*. Eliot'ın kaşı çatık yorumu bilinir: Fransa'da Poe'nun abartılı bir önem kazanmış olmasının nedeni, Baudelaire'in ve Mallarmé'nin onu hak ettiğinden yüksek bir konuma yerleştirmiş olmalarıdır. Paylaşılabilir mi Eliot'ın yargısı, bilemiyorum; bildiğim, Poe'nun yapıtının, genelde, farklı düzlemlerde okumalara açık (yatkın) bir özellik barındırdığı: *İndirgendiğinde*, bir korku ve düşlem yatağı olarak algılandığına, *aşırıyorumlandığında*, yetkin bir anlatım ekonomisinin temsilcisi sayıldığına tanık oluyoruz.

Türkiye'de, öteden beri yankı uyandırmış bir yapıt, Poe'nunki. Elimizin altında ne yazık ki eksiksiz bir kaynakça çalışması yok hâlâ. Şiirleri, anlatıları farklı çevirilerle sunuldu okura; buna karşılık çoğu, "marginalia" kapsamına giren 1540 sayfalık *Essays and Reviews*'una bugüne dek pek az yaklaşıldı. Memet Fuat'ın *Morg Sokağı Cinayeti* (1954), Mehmet Akter'in *Altın Böcek* (1955) derlemelelerinden bu yana okurun yaygın ilgisini gören, *Nisan* ve *Adam Öykü* dergilerinin özel bölümleriyle enikonu kuşatılan Poe'nun yapıtının ülkemizde, dilimizde bıraktığı ilk izlerden birine Yahya Kemal'in *Hâtıralarım*'ında rastlandığına daha önce değinmiştim: "Morg Sokağı Cinâyeti unvanlı bir hikâye de üzerimde derin bir tesir bırakmıştı. Önce cinâî bir roman telâkki ettiğim bu hikâyenin Edgar Poe'nun şâheseri olduğunu böyle pek geç öğrendim."

Ki-taplık dergisine, Edebiyat-Müzik ilişkisi bağlamında *Usherların Çöküşü*'nü önermemin uzun ve biraz kişisel bir arka hikâyesi olduğunu söylemeliyim. 1990 yılında *Başkalaşım*lar'ın ikinci cildine *Hatay'da Bir Rolls Royce* ile başlamamın ardından, o öyküye uzandım: *Po(e)rtrre* başlıklı, 49 parça olarak tasarladığım metnin ilk 10 parçasını yazdıktan sonra durakladım. Dört yıl sonra, *Bilar*'dan gelen bir çağrı üzerine düzenlediğim beş haftalık Edgar Allan Poe

seminerini satır satır *Usherların Çöküşü*'nü sökmeye ayırdım. Arada, *Gesualdo-Bir Tema için Çeşitlemeler*'i bitirmiştim; benzer bir yapı kurma niyetiyle, Poe'nun öyküsünü türevleriyle kuşatmaya yöneldim:

Claude Debussy'nin onbeş yıl üzerinde çalıştıktan sonra, "livret" sini yazmayı tamamladığı, oysa beste çalışması yarıda kalan iki perdelik operasının ilk bölümü *Usherların Çöküşü* üzerineydi — burada metnin bütününe yer verdiğimiz eser ilk kez 1977'de seslendirildiğinde (iki parça, 23 dakika) elyazmalarına yeni ulaşılabilmişti. 1984'de yayımlanan kayıt yalnız bırakılmamıştı: Florent Schmitt'in 1904'de Roma'da bestelediği *Perili Saray*'ı (12 dakika, 12 saniye) ile André Caplet'nin iki ayrı versiyonunu yazdığı (1908, 1923) *Kızıl Maskenin Ölümü* (17 dakika) bugün aynı CD'de dinlenebilir (EMI, 1987). Edgar Allan Poe'nun müzikal uzantıları açısından Alan Parsons Project'e de bakılmalı şüphesiz.

Aynı amaçla ulaştığım bir metin, David Leatherbarrow'un, *VIA Architecture and Litterature*'ün 1986/8 sayısında yayımlanan *The Poetics of the Architectural Setting* olmuştur: *A Study of the Writings of Edgar Allan Poe*. Yazarın mekân kurgusuna verdiği önem, atmosfer oluşumu açısından mimarî boyuta yaklaşımı bu metinde öne çıkıyor.

Usherların Çöküşü sinemaya uyarlanmış, çizgi romanlara konu olmuş, sık sık "illüstre" edilmiştir. Pek az öykünün bu ölçüde doğurgan bir serüven yarattığına rastlanır, yazın tarihlerinde, *Po(e)rtrre* üzerinde yoğunlaştığım dönemde, metnin Türkçe karşılığına sokulmuştum. Bir seferinde Tomris Uyar'ı aradım, *Perili Saray*'la ilgili bir pürüz nede niyle. Öyküyü yeniden ele aldığını, ilk çevirisinde "öz"ünü tam kavrayamadığı için çeviriyi yeniden yapmaya karar verdiğini söyledi — burada, onun elinden çıkan son versiyonu veriyoruz.

Açık söylemek gerekirse, *Po(e)rtrre*'nin bir tasarı olarak çöküşünde, düşüklükler arasına katılmasında, öykünün kendisinden kaynaklanan bir uğursuzluk olup olmadığı kafamı kurcalıyor yıllardır. Debussy'nin de, onbeş yıl üzerinde çalıştıktan sonra beste çalışmasını ağır bir dibe çöküşe terketmiş olması, düşündükçe tuhaf bir ürperti yaratıyor içimde.

Po(e)rtrre başlığı bir yazı cilvesine dayanmıyordu yalnızca: Tomris Uyar da, öykünün Poe'nun bir otoportre çalışması olduğuna neden

sonra inanmıştı. Yazarın yapıtında “Araf” imgesinin tuttuğu kilit yere bağlı biçimde, altbaşlığı “Araftaki” olarak kullanmayı aklımdan geçirmiştim. O dönemde, Jacques le Goff’un *Araf’ın Doğuşu* (1981) çalışmasıyla tanışmamıştım; tanışmış olsaydım, belki de, yanmış(ım) gibi, elimi metinden geri çekmezdim. Hepten unuttum, terk ettim diyemem *Usherların Çöküşü*’nü: “Perili Saray”ın içinden “Saray”a, Postacı Cheval’in dudak uçuklatıcı tasavvuruna geçtim.

Poe’nun öyküsü, sonuç olarak, en tekinsiz anlatılarından biri sayılabilir. Gerçekten de, bir *delirium tremens* sahnesiyle tamamlanacak yaşamının aynası olarak görülebilir mi? *Usherların Çöküşü*, hem imgesel yanıyla, hem de ezgisel boyutuyla büyük bir sanrı deposunu çağırıştırır. Gerçeklikler dünyasıyla kuruntular, kurgular, kurmacalar dünyası ne ölçüde birbirilerinden ayrılabilir, ayrıştırılabilirler, ne ölüde iç içe geçer, yaşarlar? Metin üzerinde çalışan yorumcular, Poe’nun, her zaman yaptığı gibi, “olağanüstü”nün dairesine girdiğinde “olağan”a başvurmaya savsaklamadığı görüşünde birleşiyorlar: Usher Evi, üzerinde yer aldığı toprak parçasının fiziksel özellikleri gereği çöküyor bataklığın dibine: Simge, hakikatın peşinden koşuyor.

Tıpkı Poe’nun hayatı.

Miro'nun Küçük Büyük İşleri

İlk dönemini ayıracak olursak, bütün sanat yaşamı handiyse yekpâre bir plastik dil etrafında kurulan Joan Miro'nun Beaubourg'daki retrospektifinden bir tür ana izlenimle ayrıldım: Tek bir resmi görmüş olduğum duygusuyla.

'Monolitik serüven' pek çok sanatçı için geçerli aslında: Picasso'nun bir retrospektifi bu duyguyu yaratmaz izleyicide, buna karşılık Balthus ve Bacon gibi figür ustaları da, Rothko ya da Soulages gibi büyük soyutlamacılar da aynı ana izlenimi doğurabilir. 'Tek bir resim' derken, aslında 'tek bir mesele' demiş oluyoruz. Burada iki 'olağan' çarpışıyor belki de: Sanatçının 'tek bir meselesi'nin olmasında hem bir gariplik yoktur, hem de alabildiğine garip olduğu söylenebilir o durumun.

'Tek bir resim görmüş olma' duygusu yanıltmamalı öte yandan: O cümleyi kurarken, Miro'nun durmadan aynı resmi yaptığını, birinin ötekinin tekrarı olduğunu söylemeyi aklımdan bile geçirmiyorum. Tam tersine, beş yıldan on yıla, kimi zaman da yıldan yıla evrim geçirmiş bir yapıt karşımızdaki: Ama aynı kalarak.

Bir yerde, ortayaş eşiğinde yanılmıyorsam, "bu yaptığma resim denemez tabii" demiş Miro: "Gelgelelim, hiç takmıyorum bu duruma." Resim değilse neydi? Birileri ondaki 'illüstratör'e değinmişti de, yanıt mı arıyordu. Grafiğe yatan özellikler bulunmuştu da, aldırma-dığını vurgulamak mıydı tasası? Bilmiyorum.

Tasarımlama katında 'resim'den ayrılan bir boyutu olduğu kolaylıkla ileri sürülebilir(di), Miro'nun yaptıklarının. Yeni bir işaretleme sistemi getirmişti, özel bir kozmologya yazısı. Tam da bu noktada beliriyor ya soru: Gerçekten de bir dil, o dilin kendisiyle varolmuş alfabesi gitgide anınan bir sözdizimi, bir tümce yapısı görülemez mi Miro'da? Farkındayım sorunun soru olmadığının. Bu yorumu benden önce onlarca kişi getirmiştir ola ki, Miro hakkında tek satır okumadım bugüne dek, retrospektif sergisine bütünüyle önyargısız girdiğimi söyleyebilirim.

Demek bir meslekdaşım. Bir çırpıda öğrendiğim: Yazı da, hiçbir şeyi anlama eklemeden de söyleyebilme gücü olduğu. Pound'un Fenelosa için yazdıklarına sıçradım o anda: Adam gibi bakabilirsen, sökemeceğin yazı yoktur.

Kolajlarını ilk defa gördüm Miro'nun.

Gerçekten büyük işler.

Büyük işleri küçük işler, bir de daha büyük işler gizler.

Derinde(n)

Claude Nicolas Ledoux'yla yeni yeni tanışıyorum; “*Sanat, Örfler ve Yasal Çerçeveler İle İlişkileri Bağlamında Mimari*” masamda duruyor şimdi.

Komşularından biriyle (Etienne Boullée) yirmibeş yıldır tanışıyorum, yolum onunla ancak keşişebildi — bunu nasıl açıklayabilirim? Mimari eğitimi görmedim ben, ‘sistematik’ bir öğrenme sürecinden geçmedim; oysa, o süreçten geçmiş pek çok kişiden daha yakıcı ilişkiler geliştirdim yapılarla: Durmadan gider, onları okumaya çalışırım, mimar düşlerini karıştırırım. Bana, kendi düşlerini seçmeyi en kestirme yoldan onlar öğretmiştir.

Derin düşü Ledoux. Tasarılarının çoğunun gerçekleşmemiş olması doğal: Kabul edilmemiş. Biri dışında, bütün yapabildikleri yıkılmış, yokolmuş.

Bu iki kutup beni ona mıhlıyor.

90'ında Bir Fırlama İçin Mum

Bir hareket, bir tavır, bir kafa tutma, bir tersyüz etme, bir silip süpürme, bir yerinden oynatma, bir zedeleme, bir çizme, bir kestaneyi çizme, bir hiçe sayma, bir hiçten sayma, bir hiçleme ve hepleme, bir höstleme, bir hoştlama, bir örseleme, bir sallama silkeleme sarsma, bir yere tükürme, yüze tükürme, yüzünüze tükürme, bir şarap çanağına tükürme, bir nanik, bir nah, bir 'tir git, bir yaylan bakalım, bir ıslık, nara, heeeyt, hoop, ola ala hey, beyler ilerleyin arkada boş yer var, bir sağdan gidin cüzdân bulun, bir ince osuruk, bir sert varta, bir kışına tekme, bir burnuna parmak sokma, bir pandik, bir istiklâl marşını tersten söyletme, bir amuda kalkma, bir yan yan, dik dik, ters ters bakma, bir omuz atma, bir çelme takma, bir kulampana kündesi, bir taş atma, bir tane daha taş atma, bir taş koyma, bir kanırtma, bir narkozsuz diş oyma, bir itip kakma, bir başından geçirme, bir taşak geçme, bir kevgirleme, bir oturtma, bir yerinden etme, bir şişleme, bir eşeğe ters bindirme, bir hırpalama, bir pestilini çıkarma, bir tiye alma, bir boru döşeme, bir kan kusturma, bir burnundan kıl alma, bir teneşir paklatma, bir muz kabuğına bastırma, bir dört numara matkapla oyma, bir canından bezdirme, bir karakamunun yüzüne geyirme, bir piç etme, bir şapkayı arkadan itip keli gösterme'dir DADA.

SÖYLEŞİ-DENEMELER

*Bir Kollokyum:
İmge Kurmak, İmge Kırma*

F: Çizdiğiniz güzergâha sadık kaldım; vaktimi, olanaklarımı seferber ettim; salık verdiniz diye Metropolitan'dan, British Museum'dan, Louvre'dan geçtim önce; sonra sırasıyla Ravenna'ya, Balkanlarda pek çok noktaya uğradım; günlerdir İstanbul'dayım ya, buraya gele-siye İznik'te, Atlar Beldesinde, Hatay'da, Suriye'de konakladım, Si-na'daki manastırı gezdim. Sanırım, hepimiz dileğinize uyduk, delik deşik olmuş bir haritayı kılavuzumuz kılarak dağınık bir coğrafyayı katettik. Ötekileri bilemem, pek birşey anlayamadım ben: Nedir so-nuç olarak Bizans, Tarih'in arka sayfalarında, Zaman'ın dibinde bir yerde anımsanabileceği dayanaklardan çok unutulduğu boşlukları gösteren bir nokta mıdır? Şehriniz şüphesiz alımlı, hatta büyüğü bir hâle taşıyor tepesinde; ama onca ipucu vermemiş olsaydınız bana, genel dokusunda Bizans'ın bir yer tuttuğunu kavramam kolay olur muydu, sanmam. Beni, gerçek ile temsil, imge ile algı arasındaki bağlantılar, zıtlasmalar, çapraz ve sarmal ilişkiler ilgilendirir — onla-rı görebilmek için başkalarının ışığına gereksinmem var.

Y: Bu buluşmayı tam da bu amaçla düşledim, pratiğe geçirdim açık-çası. Bir başına hiçbirimizin görme, görebilme hızı yüksek ola-mayacak, diye düşünüyordum. Gene de, görüneni, görünebileni görmek önemli geliyordu bana. Apaçık görünen şeyleri neden gör-mekten kaçınanlar var, sorusunu yanıtlamak gerekiyor. Apaçık gö-rünmeyen, çünkü darmadağın duran şeyleri görmenin, göstermenin yolunu bulmak gerekiyor ardından. Sonra da, görünmeyen şeylerin neden görünmediklerini araştırmaya geliyordum.

T: Hemen şunu koymak en iyisi: Ravenna gibi İstanbul da, Bizans bağlamında kalacak olursak, geniş ölçüde yerin dibindedir hâlâ. Za-manla gömüleni, gömülü kalanı *kazmak*, bulmak, ortaya çıkarmak isteniyor mu? Kazıp ortaya çıkarınca, bu sefer de *kazımak*, üstü örtü-lenı açığa çıkarmak işlemleri devreye girecektir — bu, isteniyor mu? E: Neden istensin ki? Geçmiş, şu ya da bu biçimde bir tehlikenin,

bir korkunun, tasanın kaynağıysa, doğrusu onu silmektir. Ben, benim karşıtım, ötekim olanı eritmekten yanayım. Kökünü *kazımak* tek köktenci davranıştır. Birşeyin gerçekten unutulmasını istiyorsak, onu unutturmanın yolunu yordamını, hem de en kestirmesinden, bulmalıyız. Öyle bir çağda yaşıyoruz ki, gömmek, gömülü tutmak yetmiyor, karşı teknikler, stratejiler durmadan gelişiyor.

T: Bizler, anlaşılan sizin korkulu rüyanız haline geldik. Zaman'ın, Tarih'in birer imge, birer put olarak algılandığını görüyoruz; bu bakışı yenik kılmak için gömülü durana ulaşmak, onu anlama ve anlamlandırma uğraşını kesintisiz kılmak tek çaremiz. Kopmuş bağlantıların, eksik parçaların arasını doldurmak zorlu uğraş. Bizans'a dönecek olursak, onun varlığını, daha doğrusu varolmuş olduğunu ne zaman anımsayabildik? Birkaç sanat tarihçisinin çabasıyla, XIX. yüzyılda Bizans üzerinde durulur olmuştur, o da estetik ölçütleriyle değil, yalnızca tarihsel ölçütlerle konu edilmiştir Bizans.

Y: Ona bakarsanız, genel anlamında bu türden yaklaşımların uzun-boylu bir geçmişi olmadığı biliniyor. Adı ve konusu "Estetik" olan ilk yapıt 1750'de yazılmıştır. Sanat, iki yüzyıl öncesine dek yalnızca yapılan bir işti, bir de yapılış gerekçeleri üzerinde düşünülmesi beklenemezdi o dönemlerde.

T: Anahatlarında böyle de, Sanat'ın kutsallık alanını terkedip özerkliği ilân etme süreci çok yakınımızdadır, oysa birkaç bin yıl boyunca kutsalın hizmetinde, sınırları içinde kaldığını unutamayız. Bu görece olarak geniş zaman diliminde estetik ölçütlerden yoksun değildi sanatçılar. Denilebilir ki, sanatçılık "statüsü" nün bugünkü gibi ayrılmadığı çağlarda *fark* değildi hedeflenen, tam tersine "canon"a uygunluk aslolandı. Bir coğrafyanın kültürünü, sanatını, hele kazarak ortaya çıkarmışsak, kurallarını ararız. Tıpkı Mayaları, Aztekleri, geçen yüzyılda Kadim Mısır'ı *okumaya* çalıştıkları gibi.

R: Herkes ağızyla konuşur, sanatçı elleriyle. Uz, hüner, beceri, *ars*, ne dersenez deyin: Ölçüleri sanatçı koymamış mıdır?

T: Eski Yunan'a, Uzak-Doğu'ya, Lascaux mağarasına ya da Rönesans'a bakıp *toptan* bir yargı geliştiremeyiz, düzçizgisel bir evrimi sözkonusu etmek elde değildir. Bizans'tan uzaklaşmayalım: Panofsky, Bizans resminin ölçümlerini vermiştir: 1/3 burun boyundan hareketle yüziçi mesafeler, yüz/gövde oranlamaları ve içice üç çember kuramı. Batıda da, Doğuda da (örneğin Arap yarımadasında) etkili olmuş bir kaynaktan hareket eder Panofsky: Athoslu Ressamın El-kitabından. O ölçüler estetik kapsamında mıdır, peki? Panofsky, ölçülerin başlangıçta kozmolojik olduğuna dikkat çeker: Evrensel uyumu simgeler Bizans resminin geometrik saltıklığı, teolojinin güdümündedir. Batı Avrupa sanatını da etkilemiştir Bizans resminin dibindeki üç çember kuramı ve gövde oranlamaları, özellikle de Vilar de Honnecourt albümü aracılığıyla.

R: O albümdeki figürlerin tekrarına XX. yüzyılda De Chirico'nun resimlerinde de rastlıyoruz.

Y: Mantıklı bağlantı: De Chirico ailesinin mezarlığı İstanbul'dadır, ressam da Yunanistan üzerinden İtalya'ya geçmişti. Genlerine sinmiş olabilir Bizans!

F: Siz, yarı şaka yarı ciddi, belki de bir fantazyaya tonu içinde söylüyorsunuz bunları, ama formel takınakların yeri büyük genetik sistemde. Çember, üçgen, kare gibi 'yetkin' bulduğumuz anabiçimler bizim zihinsel tutsaklığımızla da bağlantılı. Henüz bilmediklerimizin kili-dine mahkûmuz: Örneğin, yumurtanın formunu tekrarlama nedeni hakkında hiçbir ışık yok hâlâ elimizde. Bizans'ta *şekil* nasıl başladı acaba, nedeni başladı? Bizanslı anlamıyla demek istiyorum?

T: Bunu tamıtamına kestirmek olanaksız, bazı boşlukları belki de hiçbir vakit dolduramayacağız. Elimizdeki en eski dayanaklar, Roma İmparatorluğunun doğuda yayılması ve tektanrılı dinlerle çarpışması sonucu ortaya çıkmış sorunlara ışık tutan kimi metinler. İster istemez, kutsal yazılara gönderiyor bu bizi.

S: İsteyin istemeyin, bu böyle. Eski Ahit, etrafını ören yan metinler uçsuz bucaksız bir terminoloji verir, sayısız 'nüans'la karşılaşsınız orada. Ne zaman ki grekçeye gelip dayanır Avrupalılar, iş o zaman yalınlaşır. Topu topu iki kök kavram var orada, elinizde: Eikon (imge) ve Eidolon (put). Origenes basit kafalar için Tevrat'ın denklemlerini ufalamıştır: Gerçek, varolan şeyin gerçeksi temsiline imge (ikon), varolmayan şeyin düzmece karşılığına put (idol) denir, diye. Bu ayrım doğru değildir.

Y: Sizinle görüşlerimiz, bakış açımız öylesine taban tabana zıt ki; bu zıtlık beni en çok size yakın kılıyor diye ürperiyorum. Temelde, biriki sözcüğün etrafında dönüyor olmamızda kahredici bir yan olduğunu kabul ediyorum: Eikon, Eidolon. Kendi dilimde, iki kutup için bakıyorum: İmgekuruculuk, imgekuruculuk. Herşey elektrik akımındaki gibi: İki farklı akım, biri öbürünün *nesi'dir*: Vazgeçilmezliği mi, zoru mu, memesi mi?

S: Durduğunuz yerden korkmayın: İblis, Yaradan dilediği için içinizdedir: En başa dönmeliyiz: İmge, tehlikedir. Gizi, görünmek istemeyeni, dolayısıyla (*aslında*) görünmeyeni göstermeye, görünür kılmaya çalışmak beyhude çaba. Kaç bin yıldır görüyoruz, hayal kuruyoruz, gördüklerimizin karşılığını taşa, tahtaya, beze, kağıda geçirmek ne sağlamıştır âdemoğluna? Biraz daha fazla gördüğümüz söylenebilir mi? Yoksa, daha da körleştik mi? Kudüs, Vatikan, Mekke çıkışlılar bu çerçevede hiç ödün vermemeliydiler. Kutsal gösterme çabası, onun görünmezliği esası karşısında hepten iğdiş edilmeliydi. Melekleri resmetmekle başlarsanız, Erk'i elinde tutanlarla sürdürür, işi bütün bireylerin idol kılınmasına dek götürürsünüz. Cebraîl'le VIII. Henry ya da Elvis Presley arasındaki farklar silinebilir mi? İşin gülünç, yanlış, sahte cephesi ortadadır: Melekler Grünewald'e ya da Wim Wenders'e *nasıl* görünmüşlerdir? Soruyorum, çünkü melekler biçimden yoksundurlar. Sanatın imgesel sınırlılığını unutmuş olmalı insanlık, inancın yerini alan yeni kutsallığın Sanat oluşu, sanat yapıtlarına tapınma raddesine gelinmiş olması, bir kere daha İmge'nin yerini Put'un almasını sağlamışsa durup düşünmek gerekir.

E: Dünya fikrinin, Öte-dünya fikrini öncelemesi sizi öfkeliendiriyor. Neden, öyleyse, her çağda Hükümran'la uzlaştınız? Hangi kılığa bürünürsem bürüneyim (Süleyman, Tutankamon, Stalin) kendimi *koy*mak isterim. Bilirim ki, benden çok çoğaltılışım, imgeselliğim ve karşımdakilerin putperestlikleri bağlayıcıdır. Düşmanım, muhalifim de kendini imgesiyle, kültü ile karşıma diker, iktidar, Erk nedir ki özünde, ikonaların çatışkısı değilse? Yenilen, gömülür: Altın kural. Herşeyim kaybolur yenilirim, bütün izlerim silinecektir. Kızıyorsunuz, tamam, anlıyorum sizi: Neden yanyana gelmeyi, durmayı yadsımadınız? Erk'i paylaşmak zorunda kalmak bir yana, putlaştırmayı siz hazırlamıştınız: Tanrı(sallık) görünmek istemediğini apaçık belirtmişken, neden görünmesini sağlamak için bütün sanatçıları işe koştunuz?

Y: İzin verirseniz, bu noktada araya girmek, buluşma gerekçemizi oluşturan Bizans bağlamına sizleri bir kez daha çağırarak istiyorum. Öte yandan, bu ikili dalaşma her ne kadar çetin üslup ve perspektif ayrılıkları taşıyormuş izlenimini yaratıyor olsa da, cüsseli bir ikiyüzlülüğe dayandığını bugün biliyoruz. Bizans'ta, dört yüzyıl boyunca teşvik gören sanatçılar, bütün hünerlerini ikonalara, freskoya ya da mozayığa, fildişine ve gümüşe, taşa ve tahtaya döken o insanlar sizler anlaştığınızda persona non grata statüsüne düşmemişler miydi?

T: Ostrogorsky'nin (1930), Vasiliev'in (1950), Andre Grabar'ın (1957, 1984), Besançon'un (1994) çalışmalarından iyi-kötü herşeyi öğrendik o konuda. Bir yakada, Nikiforos'un yazdıklarından doğan yarı-rivâyet var: Bir yahudi falcı (Tessarakontapechys), halife II. Yezid'e bütün ikonaları kırması halinde 40 yıl hüküm süreceğini söyleyince, M. S. 721 yılında bir buyrultu yayımlar, Bizans imparatoru III. Leon aynı yolu izleyecektir — M. S. 843'e dek sürecek kanlı bir imge yasağı dönemi. Şüphesiz, gerçek çok daha karmaşık, katmanlı bir ilişkiler zincirine bakarak kavranabilir: İmparatorun manastırlara yönelik tarım politikasından Kilise-Devlet arasındaki Erk paylaşımının sancılarına, İslâm baskısından dogmanın gerekliliklerine, Alain Besançon'un da dikkat çektiği gibi çoğul bir altyapısı olduğunu görüyoruz ikonakırıcılığın. Gelgelelim, bu kavşağı önce-

leyen dönemde ipin ucunun kaçırıldığını gözardı etmemeliyiz, bir çözümlemeye girişirken: Ülkeyi, şehirleri, yapıları ikonaların koruduğu inancı iyicene ağır basar olmuştur o çağda; ikonalarından sesler, gözyaşları geldiği yaygın olarak kabul görüyordu.

S: Düpedüz eidon ile eidolon örtüşmüştü neden demiyorsunuz? Böylesine inanca, imana eğilimli idiyse insanlar, hadise de kulak vermeliydiler: “Diriliş günü, imge kuruculara en ağır ceza verilecek, onlara: Yarattıklarımıza can verin öyleyse, denilecektir.”

R: İyi de, yarattıklarımız zaten canlıdır, onlara başka bir boyutta can vermemizi beklemek, o boyutta bir iddiaya sahip olduğumuz vehmine dayanıyor. Bir resim resimdir, bundan ötesini aramanın gerekçesini göremiyorum. Bizans bağlamından ayrılmaksızın durumu değerlendirecek olursak: Resmin kutsalla sınırlandırılmasına yol açan ressam mıydı? Biliyorum, öte yandan, o resimleri yapanlar ressam olmazdan önce keşiş, kısacası müminlerdi. İnanan, inandığını görmek ve göstermek istediğinde buna diklenenler neden daha fazla iman sahibi oluyorlardı? XX. yüzyılda sözgelimi, parametreler bütün bütüne değiştiğinde, gene resamlara, sanatçılara ‘sanatın nasıl olması gerektiği’ konusunda buyruklar, buyrultular yağdırılmadı mı? Dışavurumcuları, Soyut akımın ustalarını “dejenere” ilân ederek safdışı bırakanlar dinsel dogmaya mı bağlıydılar?

Y: Hızlı ama dörtlüklük bir geçiş sağladınız tartışmada. İşin garip yanı, modern sanatçıların ikonakırıcı tavırları, deformasyona ve soyuta kayışları, klâsik ‘güzel’den ve gerçekçilikten uzaklaşmaları ideologların tepkisine yol açmıştır. Sanat, önce Din’in, sonra da Erk’in boyunduruğundan çıkmak için bir tür özerklik savaşına böylece girdi, diyebiliriz.

T: Temkinli olalım gene de. Maleviç’in, Dali’nin boş yüzler yapımları, Rothko’nun (musevi olduğu için) soyuta belirsiz gidişi hiçbir biçimde ikona karşıtlığına bağlanamaz mı, ben kendi payıma emin değilim.

R: İkonakırcılığın etkileri kadar ikonakuruculuğun etkileri de görülebilir çağımızda. Arnolf Rainer'den Erol Akyavaş'a bir uzanalım dilerseniz. Matisse'in, Chagall'ın istiflerine bakalım. Bizans resmi yalnızca Rönesans'ı değil çağdaşlarımızı da kurcalamıştır.

Y: Mario Praz, "Ten ve Ölüm" başlıklı nefis kitabının geniş bir bölümünü, Bizans imgesinin edebiyat alanındaki dolaylı etkilerine ayırmıştı.

T: Sanırım, derdimi iyi anlatamadım; Bizans'ın, Bizans sanatının hiçbir etkisi olmamıştır demeye çalışmıyordum. İmgekırcılık dönemiyle sınırlı olmayan bir imge yasağı anlayışının, Bizans'ı hem önceleyen, hem de günümüze dek uzandığını gördüğümüz bir anlayışın gücüne dikkat çekmek istedim yalnızca. Afganistan'da iktidarı ele geçiren Talibanların ilk 'kültürel' manifestolarından biri ülkedeki video filimlerin tümünü yakmak oldu. Önceki yıl, Batıda 1930'lu yılların Sanat-Siyaset ilişkilerini kurcalayan iki dev sergi izleme fırsatını bulmuştuk: Nazilerin, İtalyan Faşistlerinin, Stalin döneminde Sovyetlerin son derece belirgin, temellendirilmiş bir imge yasağı mekanizması geliştirdiklerini biliyoruz.

Y: Buna imge yasağından çok imgelem yasağı demek geliyor içimden.

E: Din'e, Devlet'e gelince eleştirelilik dozunuz pek yerinde de, konu Sanat'a gelince dokunulmazlık fanusu geçiriyorsunuz üstüne. Kutsal'ın, Erk'in alanından kurtulunca Para'nın, Pazar'ın, Piyasa'nın, bu üç P'nin girdabına kapılmadı mı Sanat'ınız? Toplumsal düzen içinde ille de bir işlevi olacaksa Sanat'ın, bunu kim tayin edecek: Devlet baba mı, Papa mı, Para mı?

R: Neden bunu sanatçının kendisinin tayin etmesi seçeneğinin üzerinde durmak aklınızdan geçmiyor?

F: Bu çekişme de sonuçsuz kalmaya aday gözüküyor bana. Sunmak hiçbir vakit yeterli olmamıştır, bir de kabul görmek gerekir. Bu aş-

mada belki, *artık*, Sanat'a gereksinme duyulup duyulmadığına da bakmalıyız. Madem ki Asrî Zamanların çıkış kapısından geçmek üzereyiz.

Y: Gerçi bu duvara dayanış büsbütün yeni sayılamaz da: Pascal'dan Hegel'e, Nietzsche'ye dek ölüm borusunun sesi duyulur.

S: Tanrı'nın ölümünden sözedilmiş, Sanat'ın ölümünün sözü mü olur orada?

F: Pascal'ınki bir ölüm duyurusu değildir, daha temel bir değer yargısı geliştirir, Sanat'ın boş uğraş olduğunu, boşyere kendini yücelttiğini ileri sürer: Özgün biçimlerine hayranlık duyulmayan şeylere tıpatıp benzeyen şeylere hayranlık duymak! Hâlâ tutunulabilecek bir dal varsa, Kant'ın yaklaşımındadır: Güzel'in zevkle, yararlılıkla, bakışım,la, yetkinlikle sınırlı tanımlarını yadsırken bir tür "ereklilikten yoksun ereklilik" eşğine dayanır. Tutunmak diyorum ya, modernler tutunmamayı yeğliyorlar, biliyorum. Onlar, Hegel'in cümlesini seçmiş benziyorlar.

Y: Tufanın kendilerini öncelememesi kaydıyla! Ne olursa olsun, imgekiriciliğin nicedir Sanat'ın iç sorunu haline dönüştüğü gözlemleliyor. Kırma da, kurma da sanat adamının derdi tasası artık. VIII. yüzyılda yaşananların bir daha yinelenmeyeceğini, sanatçıların öldüresiye kovalanmayacağını göstermez elbette bu.

T: XX. yüzyılın içinden geçmiş, onu katetmiş kişilerin en azından, söyleyebileceği söz değil bu.

S: Önümüzde yeni bir yüzyıl, yeni bir binyıl bekliyor. Gerçek inananların toplanacağı, toparlanacağı an yaklaşıyor bana kalırsa. Müzelerin yağmalanıp tarumar edileceği takvim için gün sayıyoruz. Sanat silindiğinde, toz edildiğinde ne kaybedecektir insanlar? Hiçbirşey. İmgelemin özgürlüğü asıl o zaman başlayacaktır.

E: Ben, sanat yapıtlarına, tıpkı otomobile ya da çamaşır tozuna gereksinme duyduğumuz gibi gereksinme duyacağımız kanısındayım: Ne fazla, ne eksik.

R: Matisse haklıymış demek. Yeryüzünü geren, yaşamı kısıkaçları arasında gerginleştiren güçler varoldukça, Sanat'ın çıkıp bizi yumuşatmayı sürdürmesini beklemek büsbütün anlamsız bir bekleyişmiş gibi görünmüyor. Sisifos hikâyesi: İmgekurucular çalışacak, imgekurucular da çalışacak.

T: Tekerrürden yorgunuz, fark nerede?

F: Fark, tekerrürün içinde.

Y: Herşey şu konuşmaların içinde.

Sanatsal Sahicilik Üzerine I

— “1900-2000 Sanat” başlıklı kapalı oturumda, dikkat ettim, İlhan Umanbaş, “XX. yüzyılda XIX. yüzyıl müziği dinlendi” dediği an gözlerinizden belirgin bir şüphe ışığı geçti. Yanılıyor muyum: Konu başlığı sizi belli bir bağlam içinde kalmaya zorluyor olmasaydı, bu yargıya diklenmeyecek miydiniz?

≠ Usmanbaş’ın bu önermesini bir kesit üzerinde değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum. Biten yüzyıl, bir yandan, sıcaklığına hem de, kendi ürettiği müziğe kulak kesilmiştir: Caz, Rock, Pop ürünleri anı anına alınıldı. Usmanbaş’ın yargısı başka bir müzik biçimi, anlayışı için geçerli saydığı bir yorum, biliyorum. Ben, *ayırabileceğimizi* sanmıyorum oysa: Bu yüzyılın bir toplam sesi olmuştur. Duyduğumuz, dinlediğimiz müziğe bakalım; çoğumuz, farklı müzikal şeritleri hayatımıza bağladık: Stravinski’yi, Pink Floyd’u, Charlie Parker’ı, Bob Dylan’ı, Xenakis’i, Léo Ferré’yi ya da Celentano’yu dünyamızda ağırladığımızı unutamayız. Bana kalırsa, XX. Yüzyıl müziği *budur*. Şüphesiz, dörtbir yana açılmamışızdır: İran’da, Japonya’da, Kamerun’da yapılan müziği pek çoğumuz duymamış, dinleyememiştir. Ama, XIX. yüzyılın müziği XIX. yüzyılda, XX. yüzyıl müziğinin XX. yüzyılda duyulduğu, dinlendiği gibi duyulmamış, dinlenmemiştir: Hem sınıf kültürleri daha belirgindi, hem kozmopolit ortama yol açacak teknolojik ve iletişimsel devrim gerçekleşmemiştir henüz. Plâk endüstrisindeki gelişmeler, Radyo’nun ve Televizyon’un devreye girmesi XX. yüzyıl müziğinin koşulunu, parametrelerini kökten değiştirdi. Boulez’in, Beatles’ı tanımaması, Brassens dinlememiş olması düşünülebilir mi? Londra Senfoni’yle sahneye çıkan Syd Barrett’in ya da rock-opera besleyen The Who’nun Britten’in yapıtına âşına olmaması düşünülebilir mi? Yüzyılın dinleyicisi, geniş çapta yüzyılın müziğini dinlemiştir.

— Usmanbaş’ın önermesine farklı bir tabakadan hareketle karşı çıkıyorsunuz siz. O bambaşka birşey söylüyordu oysa: Ultra-modern bir işyeri yapılıyor, diyelim ki mimarı post-modern ustalardan biri; en yeni tasarımcıların ürünleriyle döşeniyor, günümüz sanatçıların

işleri kullanılıyor duvarlarda ya da bahçesinde. Sonra, içeride, pek çok işyerinde görülen bir şey, müzik yayını yapılıyor. Ne çalınıyor? Vivaldi ya da Mozart. Kesinlikle Schönberg ya da Berio değil! Benzeri bir kayma hayatın başka kesitlerinde de geçerli değil mi, müzik söz-konusu olduğunda?

≠ Burada karar veren kullanıcı, mimar ya da tasarımcı değil. İşyeri örneğinde müzik seçilmeyebilir de: Uzak-Batıda, doğal seslerden yapıma kayıtlar yeğleniyor, çalışanlara okyanus ya da kuş sesleri dinletiliyor. Sorunu, o mimar ne dinliyor olarak ele almalıyız. Şimdi, bir yaratıcı alanda ürün veren insanların öteki yaratıcı alanlardaki durumunu incelediğimizde genellikle 'kayma'yla karşılaşırız. 2000 yılının yenilikçi şairi 1920'lerin müziğini, yenilikçi besteci Soyut Dışavurumcu resmi, yenilikçi ressam Rilke'nin şiirini kendisine yakın bulabiliyor, sonraki gelişmelere belki kayıtsız değil kuramsal olarak, ama onlarla ilişki de kuramamış pek. Yaratıcıların öteki, komşu alanlarda hizayı yaklaşık yarım yüzyıl kaçırımları gözönüne alındığında, ortalama izleyicinin, meraklının kendi çağını deşifre edememesinde büyük bir tuhafılık görülemez. XX. yüzyılın kültürlü insanı en son Satie'yi, Matisse'i, Aragon'u yanyana getirebilmiştir gusto yelpazesinde. Ondan Ligeti'yi, Beuys'u, Zanzotto'yu yanyana getirmesini bekleyebilir miyiz? Bir avuç yakın takipçi varsa vardır. Toplumlar, içinde yaşadıkları çağın bütün yaratıcılık alanlarını diyakronik olarak izleyemiyorlar, az ya da çok anakroniye düşüyorlar. Bana, XX. yüzyıl gibi hızlı, peşpeşe değişimlere sahne olmuş bir dönemde doğal görünüyor bu.

— Uğur Tanyeli'nin aynı toplantıda dile getirdiklerine katılıyorsunuz öyleyse: Avant-Garde, modern zamanların birbirini ezercesine izleyen yenilikçi atılımları, bu bağlamda toplumsal konsensüsün baştan uca yırtılmasına yol açmıştır?

≠ Bir suç bölgesi, bir suçlama üslûbu kurmamak koşuluyla: Evet. Baudrillard'ın "Sanatın Komplosu" izleğinin üzerine gidişindeki cüretkârlığı gönülden paylaşıyorum. Bir davaya dönüşmesi gerekir miydi o soruşturmanın, bundan emin değilim.

— Baudrillard'a mı kesiyorsunuz faturayı, ona karşıçkanlara mı?

≠ Baudrillard, pek çok kişinin düşündüğü, ama sıkıntılı durumlara düşme endişesiyle ifade etmeye yanaşmadığı birşeyi çıkıp ortayerde söyleyebildi. Bunu bu biçimde değil de, daha temellendirilmiş biçimiyle, sözgelimi Adorno'nun "Estetik Teori"sinde yaptığı gibi dile getirmiş olsaydı, önümüze daha sağlam bir köprü çıkacaktı. Öte yandan, bir günlük gazetede (Libération), kısa ve atak bir yazıyla öne çıkmış olmasaydı, bunca *duyulur* muydu — sanmıyorum.

— Peki, dilediğiniz gibi, davada değil soruşturmada karar kılalım. Hep aynı toplantıya gönderme yapıyorum, farkındayım, bir noktada "Sanat beni aşıyor artık" derken, Baudrillard'ın hiçlik, sıfırlık eşliğine taşıdığı durum hakkında mı konuşuyordunuz?

≠ Cucchi ve Clemente hakkında yazdıklarımı anımsayacaksınız. Klâsik bir alanda (tuval resmi) yaşadığım tedirginlikler, yerleştirme çalışmaları çerçevesinde de geçerli nicedir. Galerilerde, Bienallerde, Müzelerde, sergilenen ürünleri yakından izleyen biriyim. Çok sayıda hafif, kof, kötü "iş" görüyoruz son yıllarda. Bunun üzerinde düşünmek gerekiyor. 90'lı yıllarda güçlü sergiler oldu: Gilbert and George'un, Baselitz'in, Boltanski'nin, Patrick Raynaud'nun, Sandro Chia'nın soluk kesici çalışmaları bir yanda, cılız ama havalı, iddialı, sözümona negativist çıkışlar öbür yanda. Ben, tuval resmini yerleştirmenin, klâsik bir tasarımlama felsefesini kavramsal sanatın karşısına koyanlardan değilim. Diklendiğim, cavalacoz üretimin "sanat artık sizin bellediğiniz gibi olmayacaktır" edâsıyla sunulmaya çalışılmasıdır. Yeniden, burjuvanın gözünü boyama, dipten dolma vasat idraklıları şaşırtma çağının hortlatılması bende tepki uyandırıyor. Fikir illüstrasyonundan öte bir boyut taşımayan kavramsal "sanat" ürünleri, bir zamanların "sosyal içerikli" ucubelerinden daha ileride görünmüyor bana. Şüphesiz onlar nasıl ayklandıysa, bunlar da öyle ayklanacaktır.

— "Sanat Sanat İçindir"den, "Sanat Toplum İçindir"den sıkıldı belki de sanatçılar. "Sanat Hiçbirşey için Değildir" diyemezler mi?

≠ Bakın, XX. yüzyıl için yeni bir tez sayılamaz bu. Satie, “L’Art m’emmerde” derken, dayanılmaz hafifliğe çağrıda bulunuyordu. Dada’nın, Duchamp’ın köktenci tavırlarının üzerinden üç çeyrek yüzyıl geçti. Benim kaygım başka: Söylemekle olmaz, yapmak, gerçekleştirmek gerekir. “Sanat Hiçbirşey için değildir” önermesi, bir uçta “Sanat hiçbirşey değildir”e vardırılıyor, bir uçta da ilişkilerin değişmediği görülüyor: Ün, para, kurumsallık yarışı hepten tecimsel bir alana sürüklüyor işi. Yeteneksizim, saçma sapan fikirlerim var, dünya umurumda değil, adam gibi çalışanlar komik geliyor bana: Sponsorluk verir misiniz? Karikatüre başvurduğumu sanmayın: Nathalie Heinich, son kitabında, buna benzer bir başka uç örnek veriyor: Vergi iadesi için topladığı fişleri burs almak için “proje” olarak sunan bir “sanatçı.”

— Bir ölçü, ölçüt boşluğuna işaret ediyorsunuz.

≠ Bırakınız yapsınlar felsefesi, bir bakıma sanatın yerini tutmak istiyor. Marcuse’dan başlayarak, herkesin sanat yapabileceği bir toplum modeli, bir ütopya arayışı ortaya çıkmıştı; ayrıcalıklı sınıfın ayrıcalıklı alanı olmamalıydı sanat. İyimser, belki aşırı iyimser, ama *doğru* bir hedefti o. Yeni bir toplumsal düzen kurulabilseydi, koşullar değişebilirdi de. Bu umuttan hepten vazgeçmemeliyiz. Gelgelelim, herkesin sanat yapabilmesi, herkesin eşit düzeyde yaratıcı olmasını sağlamaz. Sanat, her devirde, her kültürel coğrafyada ölçülere dayanmıştır. Bütün ölçüsüzlükleri, bu ölçüleri çok iyi tanıyan insanlara borçluyuz. Başat değerlere hâkim olabilenler o değerlerden uzaklaşmışlardır. Kandinski’nin, Mondrian’ın ilk tablolarına bakın, sonra da geçirdikleri evrimi, yarattıkları kırılmayı düşünün. Sanatçı, bir noktadan sonra geri de dönebilir, getirdiği yeni ölçüleri terk ederek çıkış noktasına yaklaşabilir yeniden: Maleviç’te, Schwitters’de, De Chirico’da, Stravinski’nin müziğinde görülür bu özellik.

— Yanlış anlamıyorsam, sizde, ‘herkes eşit olsa bile bazıları daha eşit her zaman olacaktır’ yollu bir anagörüş egemen. Ölçüyü belirleyen ana etmen hangisi: Yetenek, doğal yetenek mi? Özel bir duyarlık mı?

Bu ikisinin çalışmayla, hırsla, şansla birleştğinde oluşan bir bireşim mi?

≠ Premodern, aşılmış, anakronik bir yaklaşım sayılabilir, sayılsın: Saydıklarınızın hepsi bir arada, diyeceğim. Bakın, bir köktenci olan Beckett, Sanat konusunda pek az kalem oynatmıştı ama, o yazılarında “soyunma”ya, “soyma”ya dikkat çekerken bile aynı olguya ışık tutmaktan geri durmamıştı. Bilmem “*Dünya ve Pantolon*”u okudunuz mu? Orada, ünlü bir fıkradan yola çıkar Beckett: Durmadan prova yaptığı için pantolon diktirttiği terzisine “Tanrı bile Dünya’yı altı günde yaratmış, siz şu Allâhın belâsı pantolonu altı ayda dikemediniz” diye çıkışan müşteriye haklı bir gerekçeyle yanıt verir adam: “İyi ama bayım, bir yaptığım pantolona, bir de Dünya’nın haline bakın.” Şimdi, bana öyle geliyor ki, Beckett’in başvurduğu benzetme, konunun özü bakımından yaşamsal önem taşıyor: *Yaratan*’ın işini, konumunu, yaklaşımını *Yaradan* fikrinden, tasarımından, ölçülerinden koparamayız. Şuâra sûresini anımsayın, şairin hedefi ve duruşu, Tanrı’yla boyölçüştüğü gerekçesiyle kargışlanmıştı. Pantolon, resim, yontu yapmak, temelde Evren’in, yerkürenin, Hayat’ın ya da İnsan’ın yaratılması fikrinden, paradigma’sından çok uzakta değildir. Beckett bunu getirir bir bakıma: İyi yapılmış bir pantolonu, şu boktan yapılmış Evren’e yeğlerim.

— Bu ‘pantolon-sanat yapıtı-Evren’ üçgeni, sizin paradoks tutkunuza bağlı bir zorlama gibi görünüyor bana. Yapma edimini mi kutsuyorsunuz hâlâ?

≠ Beni tam da istediğim noktaya getirdiniz böylece. Yapma edimini kutsadığım yok, buna karşılık onun *indirgenmesinin* bedeli olarak görüyorum yaşanan bunalımı. Ne kutsamak çözümdür, ne horgörmek bu bağlamda: Sanat, çünkü, *yapılır*. Pantolon örneğini yabana atmayın: Giyecekmeniz, onun iyi yapılmış olması vazgeçilmez boyutudur. Zanaat ile Sanat arasındaki yol ayrımına bir defa daha dönüp bakmanız gerekiyor bugün. XVI. Yüzyılda, sanatçının zanaatkâr yanı, kimliğine içkin bir özellikti. Bunu bir aşamada boş-

lamaya başlamış olmamızın sonuçlarını bugün yeniden tartmak zorundayız. Duchamp'a dönüp bakalım. Hazır-yapım (ready-made), bana kalırsa, *haklı ve anlamlı* bir çıkıştır. Yapılması gerekeni yaptı Duchamp: Satrancı sanata yeğledi o kavşakta. Hegel'in işaret ettiği gibi, hiç değilse hazır-yapımlardan sonra, Sanat'ı geçmişin bir uğraşısı saymak tutarlı bir çözüm olacaktı. Gerçekleşmedi bu: Bacon'dan Kiefer'e, Calder'dan Beuys'a, devam edildiğini görüyoruz. Özellikle kavramsal sanat bir çıkış kapısı açabilirdi. Ama fikir, yapımın hepten önüne geçince, tıpkı Gide'in "temiz duygularla kötü edebiyat yapılır" sözünde olduğu gibi, "ilginç fikirlerle sıradan işler" ortaya koyulur oldu.

— Kavramsal Sanat, yapımı olabildiğince ciddiye alan bir anlayış getirdi bence. Sizi burada tedirgin eden nedir pek anlayamıyorum. Fikrin öne çıkması mı?

≠ Yineliyorum: Ben, bir tek Kavramsal Sanat bağlamında dikleniyor değilim yapım zaaflarına: Cucchi'ye bakarken de tedirginim. Yapımın bile isteye devredışı bırakılışı açmazı doğuruyor, diye düşünüyorum. Klâsik "hüner" kullanımı, altı çizilerek terk ediliyor. Cucchi sözgelimi, yapay bir naifliğe yöneldi bana kalırsa. *Yapay*'dan dem vuruyorsam, işin içinde gene yapım sorunları yer tutuyor. Bunun karşıtını, *doğal*'ı arıyorum, diyecek ölçüde aymaz saymıyorum kendimi, şunu söylemeye çalışıyorum: Çağımız çocuk resmini, deli resmini (örneğin Wölflü'yi), ham sanatı (Dubuffet) kurcaladı, bunlar canalcı arayışlardır; ama izlenceli, önniyetli yönelişler olarak göremeyiz bunları, *kendiliğinden* (bu anlamda *doğal*) gelişmeler söz-konusuydu bir evrede. Sonra başladı yapaylaşma: Ben, şimdi, *daha* ne yapabilirim? Yaratma süreci orada boğulmaya başladı bana göre, fikir ve karar ile çizilen serüvenler sahiçiliklerini yitirdiler. Sanatın sahiçilikle bağlantısı kaybolmuşsa, benim de hafife alma hakkım doğabilir, doğar: Onaylamak zorunda mıyım?

— Kızmayın ama: Onaylamazsanız, onaylamayınca ne olur?

≠ Neden kızayım, onaylamazsam elbette hiçbir şey olmaz. Tıpkı pantolon konusunda olduğu gibi: Adamın biri kendisine çok dar gelen, sakil, bir paçası öbüründen hayli kısa pantolon giydiğinde kimseden onay alacak, bekleyecek değildir. Gelgelelim, durum buysa budur. Sanat yapıtı pantolona şöyle benzetilebilir: Bir konfeksiyoncu ya da terzi çarpık pantolonlar üretiyorsa, o işi sürdüremez. Ben diyorum ki, sanat yapıtı da bu anlamda bir sonuç doğuruyor: İnsanın sanatçıyım diye ortaya çıkması yetmemeli, yetmiyor da zaten, demek ki bir noktada *onay* sözkonusu oluyor, olacak. *Kim* mi onay verecek? Onay, *sonuçta* anonimdir, ama *arada* isim sahibidir: Baudrillard vermezse, Panofsky vermemişse, eleştirmen, öteki sanatçılar, meraklılar ya da izleyiciler vermiyorsa, genel yargıda payları olur. Kişi önemlidir burada: Biri çıkıp Cézanne'ı temellendirerek değerlendiriyorsa, ben ona kulak kesilirim. Yoksa, Sanat, üzerinde söz sahibi olunamayacak bir uğraş, bir alandır yorumuna varılır ki, bu olanaklı görünmüyor bana: Çünkü bu, her ortaya çıkan işin, kişinin duraksamaksızın kabul görmesi şartına götürür bizi.

— Kafka'nın mahkemesini çiziyorsunuz sanki, Sanat'a bakarken?

≠ Oysa bana durumu aktarıyorum gibi geliyor! Soruşturma, duruşma, yargı, suç ve ceza çağrıştıran yanları olduğu doğru, bu sürecin. Ne ki, her vakit, her şey, değerlendirilmiştir. Öyle yapılmasaydı, örneğin, XIX. yüzyılın bütün sanatçıları *eşit* olarak kabul görürlerdi. Oysa ayırım yapılır: Majör-minör ayrımı, usta-amatör ayrımı, iyi-kötü ya da sıradışı-sıradan ayrımı, ölçüler koyularak yapılmıştır. O ölçüleri Sanat'ın içinden ve dışından devşirir her çağ. Günümüzde de durum budur, şüphesiz geçen yüzyılın ölçütleri geçerli görülemez şimdi, farklı değerlendirme biçimleri devrededir.

— Peki ama, genel onay nasıl oluşur? İlle de doğru mu sayılmalıdır?

≠ Geçenlerde, kısa bir denemede ele aldığım bir örnekten yola çık-mama izin verin: David Hockney, *kimilerine göre* modern dönemin önemli bir sanatçısı olarak, *kimilerine göreyse* döneminin ortalama-

sını yeniden üreten, özgün yanı bulunmayan bir sanatçı olarak değerlendiriliyormuş. Genel onay işte budur, kısacası kesin bir onay yoktur ortada. Ben ilk kümenin içinde yer alanlardanım Hockney konusunda. Ne önemi var bunun? Onaylasam ne olur? Mahkemede bulunmadığımız şuradan belli: Görüşlerimiz bir oylamada, kararda pay sahibi olacak diye onları ifade etmeye kalkışmıyoruz. Dünyaya bakıyoruz ve aramızdan bazıları Dünya, pantolonlar ve Hockney çerçevesindeki görüşlerini dile getiriyor. Doğru eğri dediğimiz nedir ki? Söyleyeceklerim var, söylemek istiyorum, söylüyorum: Siz bunu onaylamanız ne olur, olabilir?

— Beni zekâ yoluyla değil de akıl yoluyla tuzağa düşürmenizi doğru su yeğlerdim. Kelimeleri, kavramları, cümleleri birer silâh gibi kullanmanıza, onlarla oynamanıza ve oynaşmanıza dilerseniz hayranlık duyduğumu söyleyebilirim de. Ne var ki, burada benim tasam farklı biraz: Sizin “Yeni Sanat” bağlamındaki tutumunuzu, duruşunuzu size ifade ettirmek çabası içindeyim. Sık sık “hüner”e, “yapım”a taşıyorsunuz konuyu. Beuys sonrasında, özellikle de Kosuth gibi, Sol Lewitt gibi sanatçılar tarafından, o kategorilerin bütünüyle Sanat’ın dışına itilmelerini tepkiyle mi karşılıyorsunuz? Artık pantolonun da, Evren’in de pek önemi kalmamışa benziyor, bu mu sizi reaksiyoner kılıyor acaba?

≠ “Reaksiyoner” benzetmesi ya da yakıştırması, gerçekten de tuzağa düştüğünüzü gösteriyor bana kalırsa. Böyle kullanıldığında, insan en hafifinden “muhafazakâr” damgası yemiş oluyor yanılmıyordum. İyi güzel de, bunun Türkçesi “diklenme” anlamına da geliyor. Türkiye’de sanılıyor ki, Kosuth ya da Lewitt öyle buyurdularsa, onları birer Zerdüşt sayacağız! Yok öyle şey. Ben Kosuth’u, Lewitt’i, “Art&Language” topluluğunu hafife alıyor değilim, tam tersine, özellikle “Art&Language,” uğraşım gereği beni birinci dereceden ilgilendiren işler yapmış bir kolektif. Benim diklendiğim *ya-ya da* mantığıdır: Kosuth varsa, Balthus olamaz, olmamalıdır diye düşünecek ölçüde rahatsız bakanlardır.

— Araya giriyorum ama, Balthus'ü de nereden çıkardınız şimdi?

≠ Merak etmeyin, tam yerinde oynuyorum piyonum üzerine! 1999 sonunda, *Le Nouvel Observateur* dergisi büyük bir soruşturma düzenledi: "XX. yüzyılı yaratanların yargıladığı XX. yüzyıl." Görüşleri sorulan sanatçılardan biri de, 1908 doğumlu olduğu ve hâlâ yaşadığı için yüzyılın neredeyse bütününe katetmiş Balthus'tü. "XX. yüzyıl çirkinliğin utkusuna ve güzelliğin hemen hemen kayboluşuna sahne oldu" diyordu ressam: Doğa yok edildi, Mimari neredeyse sırta kadem bastı, mesleğin çöküşü resim sanatının ortadan kalkmasına yol açtı. Balthus'ü andım, çünkü Kosuth'un tam tersi bir konumda yer alıyor Sanat bağlamında. Benim söylediğim açık: Bir tek Kosuth'gillere kulak kesilmek yetmiyor, bir o kadar da Balthus'gilleri dinlemeliyiz. Yalnızca "kopuş"larla, geridönüşsüz kopuşlarla ilerlemez Sanat, süreklilik esasına da dayanır. Balthus örneği "hüner" açısından canalcı önem barındırıyor ayrıca: Lascaux'dan Yenidendoğuş'a, oradan XIX. yüzyıla bir ışık ve kompozisyon dersi. Ama sorunuza başka bir örnekle yanıt vereceğim: Fautrier'nin Paulhan'a "*Uz Üzerine Mektup*"unu okudunuz mu?

— Hayır, okumadım.

≠ Okumalısınız efendim, okumuş olmalıydınız. Bu "iş"i yapıyor, yapmak istiyorsunuz; Sanat dendiğinde mangalda kül bırakmıyor, teori üzerine teori üretiyorsunuz — o zaman bu denli kolay sanmayın işinizi, okuyun ve araştırın, çalışın ve kafa patlatın, pantolonun ve evrenin dörtbir yanına bakmak için gecenizi gündüzünüzü seferber edin. Bunları söylüyorum, söylemeyebilirdim, soğukkanlı davranıp geçiştirebilirdim içimde kabaranları, söyledim çünkü bu diyarda kestirme yollar seviliyor, sekiz-on karmaşık kavramın ardına sığınıp ultra söylemler geliştirince sorun bitecek sanılıyor — bir defa daha: Yok öyle şey. Fautrier'nin 1944'de yazdığı (ilk yayını: 1987, *L'échoppe*) mektup olağanüstü bir metin her şeyden önce: XX. yüzyıl sanatçısının kaygılarını, yaklaşımını yoğun biçimde aktaran bir belge. Sonra, yakıcı bir kavramı kuşatması nedeniyle de önemli: "*Sur la Virtuosité*,"

Sanat açısından her çağda, dönemde kilit anlam taşımış bir özelliğe modernitenin ortasından ışık tutuyor. Nasıl duracağız kavramın üzerinde? Son yıllarda, Sanat'ın etrafındaki terminolojik kafes boğucu boyutlar aldı, Türkçeyi safdışı bırakma eğilimi ağır basıyor eleştirmenlerde, felsefecilerin bir bölümünde. "Virtüöz" sözcüğüne aşinayız gerçi, ama sağlıklı düşünce üretmenin yolu, içine dalacağımız anlam alanını kendi dilimiz üzerinde genişletmekten geçiyor. Fautrier'nin dokunduğu kavramı, bir yönüyle ustalık, beceri, uz gibi karşılıkların, bir başka yönüyle hüner, maharet, marifet gibi karşılıkların önümüzde açacağı farklı ufukları göz önünde tutarak tartmalıyız.

— Ustalık ya da hüneri şart mı koşuyor Fautrier?

≠ Hayır, çetrefil bir ilişki zinciri koyuyor ortaya. Resim sanatında ustalık, hüner ya da uz var mıdır? Varsa, *nedir*? Varolduğuna göre, varlığı arzu edilen, vazgeçilmezlik taşıyan, nefret edilen, tehlikeli görülmesi gereken bir özellik midir? Durmadan bu konuyu gündeme getiren eleştirmenlerin, çoğunlukla *ne* olduğu üzerinde düşünmelerinin gerekçesi ne olabilir? Fautrier öncelikle bu dört soruyu yöneltiyor, sonra da sırasıyla yanıtlarını getiriyor — gerçekten de cananlık bir metin bu. Yetenek ile beceri, maharet ile hâkimiyet arasındaki farkları, kimisinin kimi durumdaki gerekliliğini, kimisinin boşyeliğini, hangi örnekte vazgeçilmezlik taşıyacağını, hangi durumda, tam tersine, gözboyamacılığa girebileceğini bir çırpıda kâğıda düşüyor Fautrier. Gelgelelim bizim buradaki sorunumuz *bir* ressamın bu çerçevedeki görüşleri üzerinde tartışmak olmamalı, daha genel bir düzlemdeyiz: Sanat, Uz'dan ya da Ustalık'tan, Hüner'den ya da Beceri'den bütün bütüne dışlanabilir mi?

— Evet. Sol Lewitt, 1967'de yayımladığı "*Paragraph on Conceptual Art*"da (Artforum, Eylül 67 sayısı) tam da bunu dile getiriyor: "Bu sanat tarzı — kavramsal sanat, genel hatlarında beceri bağımlılığından ve sanatçıyı zanaatkarın görgü-bilgisine bağlayan her türlü yaklaşımdan kendini arındırmıştır. Kavramsal sanatçı, işinin izleyici için zihinsel açıdan ilginç olmasını, dolayısıyla yaptığı işin hiçbir

duygu ya da heyecan uyandırıcı boyut taşımamasını hedefler.” Kelimesi kelimesine aktarıyorum.

≠ Bu bakış açısı önemli bir ucu, sınırı temsil ediyor. Kendi payıma, onca önemsedığı Wittgenstein’ı dikkatle okumadığını düşünüyorum Lewitt’in. “Zihinsel açıdan ilginç” ne demek? Hele ki “bu”nun duygu, heyecan benzeri kanallara hepten tıklalı olması sözkonusuysa? Bakın, her ne kadar aktardığınız görüşler “ortodoks” bulunmuşlarsa da, ben bunları küçümsüyor değilim. İkidebir aynı şeyleri söylemeye zorluyorsunuz beni: 1. Ya Fautrier ya Lewitt — böyle bir denklem kuramayız Sanat konusunda, diyorum. Kurmamalıyız. Lewitt, “bu sanat tarzı” diyor kaldı ki. Oysa Türkiye’de, mankafa bir küratör beyefendinin, “tuval görünce kusacak gibi oluyorum, hâlâ resim yapıyorlar” dediğini biliyoruz. Daniel Buren’le yapılan bir söyleşide, “kendinizi ressam sayıyor musunuz?” sorusuna “hayır, ben bir sanatçıyım” yanıtını verdiğini anımsıyorum. Hemen ardından, “artık resim yapılamaz, ressam olunamaz görüşünde misiniz?” sorusu geliyordu ve Daniel Buren sorunu böyle koyanları hiçbir biçimde ciddiye almadığını, sayıca az olsalar da, hâlâ çok iyi ressamlar olduğuna ilişkin görüşünü ekliyordu. İyi ressamdan çok kötü ressam olduğu sanırım doğrudur. Tıpkı iyi sanatçıdan, kavramsal sanatçıdan çok kötülerıyla karşılaşıldığı gibi — en savlı Bienal’lerde bile. 2. Kavramsal Sanat’ın ana sorunu, geleneksel anlamıyla Sanat’tan farklı değil bana kalırsa: Ölçüler, ölçütler oturtmak gerekir — ölçüsüzlüğün hedef tutulduğu durumlarda da. Ölçü koyarken temellendirmek gerekir — bu yapının sınanabilir olduğu unutulmaksızın. Baudrillard’ın çıkış yapmasının kaynağında, ölçüden yoksun kalınmış olması yatıyor, diye düşünüyorum ben. Sınanmaya gelince, Harold Rosenberg “*Virtuoses of Boredom*”u yazalı neredeyse kırk yıl oldu (o önemli metni, sonradan “*Discovering the Present*” başlıklı kitabına almıştır: 1973), orada, “bomboş” yapıtlar üzerine eleştirmenlerin yazılması gerekenden *fazlasını* yazma taktiğine başvurduklarına dikkat çeker. Kavramsal Sanat’ın en ciddi handikapı bu: Pek çok “iş” kendisine vehmettikleriyle varlığını koymaya çalışıyor. Bir sinek ölüsü üzerine sayfalarca yazılabilir, Le Clézio’nun görkemli bir

metni vardır *L'Extase Matérielle*'de. Şimdi o metni bir duvara yazıp yanına küçük bir kutuda sinek ölüsü yerleştirmek "iş"se, ben o "iş"te iş yoktur diyorum işte.

— Neden?

≠ Lévi-Strauss'un "*Yaban Düşünce*"de çözümlemesini gerçekleştirdiği "yapbozculuk" (bricolage) işlemine dönüp yeniden bakalım. Kavramsal Sanat, özünde, bu ilk-el'liğe çağrıda bulunuyor. Gelgelelim, "yapbozculuk"ta zanaatın, "el"in payı büyüktür, oysa günümüzde, pek çok "iş"in hepten "el"i devredışı bıraktığını görüyoruz. Yapılan çalışmaların neden *Sanat*'ın alanında yer almaları gerektiğine sağlıklı bir karşılık bulabilir miyiz? Şüphesiz "yaptım, oldu," "yapılmadığına göre olmuştur" diyerek işin içinden çıkmak eldedir. Size birkaç tasarımdan sözedeyim. Birincisi; bana 25 yılı aşkın bir süredir gönderilmiş mektupların zarflarını saklamıştım, aralarından 66'sını kimi özelliklerini göz önünde tutarak seçtim, yazdığım bir metnin eşliğinde onları bir kitabı kurmakta kullanacaktım, sonra bunları birer passe-partout içine yerleştirerek, belli bir sıralamayla ve metinsel "müdahale"lerle *sergilemeyi* düşünmeye başladım, ola ki yakın gelecekte bu tasarımı gerçekleştiririm. İkincisi; "Doğu Batı Divanı"nda yer alan "Pasaport" şiirim birkaç yıl içinde çeşitli yabancı dillere (Almanca, İngilizce, Felemenkçe, Acemce, Portekizce, Fransızca, İtalyanca) çevrilip yayımlandı; bu şiiri, sahici bir eski pasaporttan hareketle yazmıştım, hem onu, hem kendi pasaportlarımı, damgaları ve künye sayfalarıyla kullanarak, şiirin farklı dillerdeki versiyonlarıyla içiçe, bir duvarda *sergilemeyi* düşünüyorum epeydir.

— Bana sorarsanız, sıkı kavramsal sanat uygulamaları çıkacaktır ortaya.

≠ Öyle mi dersiniz? Benim bu türden sayısız "fikir" üretebileceğimden kuşkunuz olmasın. Ne ki, o "iş"leri sergilemek için tasarımcı, fotoğrafçı dostlarımdan yardım istemek durumundayım, *benim elim işe yatkın değil* çünkü.

— Dolayısıyla ben sanatçı olamam, sayılamam, demeye getiriyorsunuz işi. Amerika Büyük Bir Şaka kitabınızın sonuna doğru, Cornell'in kutularına gönderme yaparak, kendi kutu projelerinizden aynı mesafeyle sözediyorsunuz. Bence bütünüyle yanıyorsunuz. Andığınız tasarıları gerçekleştirdiğinizde, Sanat'ın alanına girmiş olacaksınız. "İş"i sizin elinizle yapmış olmanızın bir önemi yok burada. Sanat'tan anladığınızı sanmıyorum, köhne bir Sanat tanımına bağlısınız, bu bağlamda çoktan aşılmış bir anlayışı savunduğunuzu ifade etmek zorundayım.

≠ Size hak vermeye hazırım. Ama, bir dakika önce, tasarılarımı dinlerken "sıkı kavramsal sanat uygulamaları ortaya çıkacak" diyen bir başkası mıydı? Sizi böylece, bir ayağınız iskelede öbürü kayıkta, düşmek üzere bırakan etmeni unutmayın: Bir başka, *komşu* "yapma" alanından geliyorum ben: Sanat'a *oradan* bakıyorum, *içinden* söz almıyorum elbette. *Burada* da benzeri sorunlar kısa devre yaratmıştır, hâlâ, ikidebir, şiirin ya da romanın ölümünden dem vuruluyor. Buradan oraya bakmanın, orası (Sanat) açısından hafifsenemeyecek bir boyutu var: Düşünmeye, fikre, kavrama *daha somut* biçimde ilintili yazı adamı, yüzyıllardır. Sanat'ın Uz'a, Beceri'ye, Ustalığa, *El'e hiçbir biçimde* gereksinme duymayacağı bir düzlemde sanatçının biraz geri çekilmesi doğru olur: Düşünür, bilimeri, yazar o durumda daha *etkin* bir konum kazanır. Derrida'nın "Körlük," Kristeva'nın "Kesik Baş" izlekleri etrafında yaptıkları küratörlük çalışmalarına bir denememde değinmiştim. Neden bir adım daha atıp, doğrudan "iş" üretmesinler? Size kalsa, yüzünüzden okuyorum bunu, "üretsinler" diyeceksiniz hemen. İşte bu dayanaksız ironi Baudrillard'ın "*Sanatın Komplosu*" çıkışını yapmasına neden olmuştur: "Sanat üzerine söylemin metastazı" dediği başka bir şey değildir. Herşey olabilir kolaycılığı, her şey olur kolaycılığını doğurdu sonuçta. Anlaşılan *herşey oldu* da. Baudrillard'ın "özgün olamama, bayağılık ve hiçlik itirafları ve bunun değere dönüştürülmesi" olarak tanımlandığı kavşağı geçtiğimize inanıyorum ben. Tabii, belli bir süre, gene Baudrillard'ın sözleriyle "artıkların, atıkların, bayağılığın ve sıradanlığın" değer olarak ortaya sürüldüğüne tanık olmayı sürdüreceğiz, "Pazar" bunu istiyor.

— Öfkeleniyorsunuz, bilemiyorum öfkeyle düşünce atbaşı ilerlerse akıl yürütürken, ortaya gerçekten tutarlı bir yaklaşım çıkabilir mi? “Pazar” konusuna sonra geliriz derseniz, şimdi birkaç adım geri dönmek istiyorum: Sanat’tan anlamadığınızı ya da anakronik bir zihniyete sahip çıktığınızı ileri sürerken derdim bam telinize basmak değildi kesinkes; Balthus’ün cümlesini andınız bir ara, bana acınası ölçüde eskimiş bir serzeniş olarak gözüktü o “Güzel’e ağıt” faslı, XXI. yüzyıla girerken hâlâ “çirkinlik” kategorisini bir öcü olarak sunmak, günümüz sanatının kaygılarından bütün bütüne soyutlanmak anlamına geliyor, bilmem bu konuda söyleyecekleriniz olacak mı?

≠ Derseniz doğrudan ben söze girmeyeyim, günümüz sanatçılarından birinin, Daniel Buren’in “güzel/çirkin” ayrımına ilişkin...

2003

Sanatsal Sahicilik Üzerine II

— Bu sabah, sizinle buluşmak üzere karşıya geçmek için iskeleye geldiğimde, bayiden NTV Tarih’in Haziran 2013 sayısı bugün çıkmış, edindim, vapura biner binmez açıp yazınızı okumaya koyuldum. Bahar Âyini’nin tam yüzyıl önce yarattığı “skandal”ı konu edindiğinizi görünce şaşırdım ve sevindim, iki gece önce Arte televizyonu, eminim izlemiştinizdir, “tema” olarak seçmişti Bahar Âyini’ni, buluşmamızı önceleyen bu buluşma hoşuma gitti. Öte yandan, içimde, on yıl önce yarıda kesilen söyleşimiz sırasında bulunduğunuz noktadan uzaklaşmadığınız, hâlâ, neredeyse kırk yıldır, Rusların, daha doğrusu Ruslarınızın mıknaatısında yaşamayı sürdürdüğünüz duygusu uyandı: Hep aynı yerde, yerlerde dolanmaktan bıkmadınız mı?!

≠ On yıl önce, yanılmıyorsam 25 yaşındaydınız, 35’inizde aynı ironik eleştirel tavrınızda direndiğinize göre anlamış olmanız gerekirdi: İnsan, kolay değişmiyor. İşte, karşılıklı geçtik yeniden, bir kere daha elimizde iğneler ve çuvaldızlar, kaldığımız yerden, yarıda kalan söyleşimizi erdirmek için bir aradayız. Erdirebileceksek tabii! On yıldır, istesem de aynı yerde kalabilir miydim ayrı, beni izlemeyi bırakmadıysanız, o günden bugüne uğradığım limanların çeşitlendiğini görmüşsünüzdür ya, bazı limanlara durmadan döndüğüm doğru. Söz gelimi, evet Ruslarım! Gerçi, Bahar Âyini yazısı, Rusyasız Ruslar’ın etrafında kuruldu ister istemez, ama Rusya’da kalanlardan da kopmuş sayılmam: Birkaç aydır masamda, Kruçenik’e yoğunlaştığım için onun “iş”leri ve bulabildiğim metinleri, Jakobson’unkiler, Hlebnikov ve İliadz’ın kitapları, bağlamı kuşatmış biriki önemli ve okkalı kolektif yayın, Maleviç’in “Bütün Yazılar”ı, 1910’ların, 1920’lerin Petersburg’unda, Moskova’sında rehberli dolaşıyor gibiyim!

— Bildiğim, okuduğum kadarıyla, beş-altı yıldır, vaktinizin yarısını Avrupa’da geçiriyor, çağdaş sanat etkinliklerini yakından izliyor, sık sık da düşüncelerinizi okurla paylaşıyorsunuz. Ama, şu mahut Ruslarla haşır neşir oluş biçiminiz de gösteriyor ki, bir tür “modernler herşeyin en iyisini zaten yapmışlardı” semptomundan yakanızı kur-

taramıyorsunuz. Yanılıyor muyum? İleriye gidilemediğine inandığınız için mi ısrarla geri dönüyorsunuz?

≠ Akli başında kimse, yaratıcı uğraşlar bağlamında “ilerleme” fikrine kapılmaya yanaşmaz. Cézanne, örneğin Dürer’den ileride miydi? Arte’deki Bahar Âyini programında, üçyüzü aşkın koreografi denemesinden sözedildiğini duymuşsunuzdur. Nijinski’nin hepsinden üstün olduğu savını benden bekliyorsanız, çok beklersiniz! Birincisi, İngilizlerin ‘yeniden oluşturma’una güvenmiyorum; ikincisi, Pina Bauch’un yorumunu olağanüstü buluyorum, ama Béjart’ın aynı etkiyi uyandırmıyor üzerimde; üçüncüsü, Arte’de kısa bir kesitini gördüğüm “solo” yoruma bayıldım — sözün özü, 1910’larda herşey çok daha iyiydi formülünü lütfen bana uygulamayın.

— Siz de, lütfen, 1910’lar Rusya’sındaki avant-garde oluşumu yüceltmediğinizi ileri sürmeyin.

≠ Doğru, yüce buluyorum, o coğrafyanın o döneminde yapılanları. Günümüz sanatının da, edebiyatının da yenilikçilik taslayan pek çok örneği, 1910’lar Rusya’sının doruk ürünleri karşısında gülünçleşiyor benim gözümde. Kruçenik’e dalıp çıktıkça, “zaoum”u çekirdeğe alarak, yaşanan şiir devriminin özü üzerinde düşündükçe Tarih’in silgilerinin amansız çalışma biçimi karşısında yıldıya kapılıyorum. Hemen arkasından, “z” (enerji) simgesinden hareketle Rus müzik adamlarının, Avraamov’un ve Leon Theremin’in giriştikleri ses felsefesi ve bilimi çalışmalarının geniş çapta unutulmuş olması ikiye katlıyor umutsuzluğumu. *Sirenler Senfonisi*’ni tanıyor musunuz?

— Duymadım, ama sizin umman bilginiz karşısında kör cahil konumunda kalmaya alışığım, biliyorsunuz.

≠ Yıllar belli ki bayat ironinizi azaltmaya yaramamış. Türünüzün haşın özelliği bu: Son on-onbeş yılda ortalığı kaplayan bütün sanatçıların adreslerini, telefon numaralarını ezberinize almışsınızdır da, 1923’e tarihöncesi gibi bakarsınız, ne kazandırabilir size *Sirenler*

Senfonisi?! Cehâlete gelince: Benimkisi bana yetiyor, onunla başede-meyeceğimi bile bile uğraşmaktan vazgeçemiyorum işte, demiştim ya, herşey sonunda flütle bir melodi daha hikâyesi.

— Hayali düşmanlarla didişmekten de vazgeçemiyorsunuz üstâdım. 1913’ü, 1923’ü, 1323’ü küçümseme yok burada, ama 2013’e de sırtı-mızı dönmeyeceğiz herhalde! Siz de, günümüz sanatını gereksiz bir *remake* yığını olarak değerlendirmeye eğilimi yok mu öteden beri? On yıl olmuş görüşmeyeli, mesafeli duruşunuzda bir değişim oldu mu? Baktığımda, “akıllı,” çünkü hesaplı bir yaklaşım içinde olduğunuzu görüyorum, garantili bir tavır içindesiniz: Kapoor, Boltanski, Pe-none, Viola türü neredeyse hedefine varmış çağdaş sanatçıları taç-landırıyorsunuz, böylelikle hiçbir riziko almıyorsunuz. Bir bakıma, yoğurdu kaymağıyla sınırlamak sizinkisi. Geri kalanı, gençleri, yeni çıkışları bir çöp torbasına doldurduğunuz yalan mı?

≠ Anlaşılan, siz beni olmadığım bir yere koyma çabası içindesiniz. Amatör bir meraklıyım desem, eminim, sahte alçakgönüllülüğe sap-tığımı söyleyeceksiniz, oysa durum bu: Ben saha komiseri değilim, Sanat’ın etrafında edebiyat adamı kimliğimle dolaştığımı, “iş”e hep o zaviyeden baktığımı tekrarlamaktan bıktım ya, besbelli boşyere konumumu hatırlatıyorum sizin gibilere. Aslında, böyle bir “hak” olmasın istiyorsunuz; sizin gözünüzde yetkililerin görüşleri değer taşıyor bir tek, benim gibilerin suyu bulandırdığından şüphemiz yok. Nedir gerçek derdiniz? Zaten beğeni kazanmış sanat ürünlerini yeğ tutarak, *ayırarak*, hem bir seçkinci süzgeci kullandığımı, hem de onaylanmış olanın garanti şemsiyesi altına girdiğimi ileri sürü-yorsunuz. Tersini savunduğum oldu mu? Kendimi büyük keşiflerin adamı olarak koydum mu hiç? En hâkim sayılabileceğim yazı/n ala-nında bile böyle bir savlı edâ içine girdiğimi söyleyemezsiniz. Öyley-se, çatışmanın kaynağında başka etmenlerin rol oynadığı olasılığına bakabiliriz.

— Lütfen buyurun.

≠ Bakın, kültür dünyası hiçbir çağda, dönemde olmadığı kadar anonim şirketlerin etkinlik takvimlerine kilitlendi. Dev bir ticaret ağının ortasında geliyor yerel ve uluslararası ilişkiler. Bu bağlamda aşırı bir terim kullandığımı biliyorum, çerçeveyi şirketlerle elele kapolar çiziyor. Yaratıcı küratör pek az, Szeeman ya da Jean Clair gibi kaç örnek verebiliriz? Onlara biriki sanat tarihçisini, kuramcısını ekleyelim: Arasse ya da Didi-Huberman ayarındakilerin nüfusu da düşük. Çoğunluğu benim gözümde kifâetsiz muhterisler oluşturuyor. Bu güdüm altındaki bir ortamdan ne bekleyeceğiz? Eküriler kuruluyor, biat etmiş genç sanatçı adaylarına zar atılıyor. Gene de direnen direniyor. Onları aradan süzmek kolay değil; sabırla, kendini koruyarak bir yere gelebilenleri ancak görebiliyor benim gibi dışarıdan bakanlar.

— Bu öfkeli anlatımı size yakıştıramıyorum. Sahiden de köhne ve demode bir karşıcıkış. Kilisenin, beyzâdelerin güdümünde yapılan sanat için açıklamalarınız, özürleriniz hazır da, iş günümüzün gerçekliğine, global ağa gelince tedavülden kalkmış solcu refleksleriyle söyleniyorsunuz. Belli ki romantik bir optikte sıkışıp kalmışsınız, sanat bağlamında. Tercihlerinizin çoğundan belli oluyor bu: Wöflfi'den Dubuffet'ye bir kategori, Soulages ya da Kiefer, lütfen birkaç çağdaş sanatçı, gerisini topyekün çöpe atıyorsunuz.

≠ Sizin karşı refleksleriniz de fena değil doğrusu! Çöpe attıklarına birlikte bakalım: Cavalacoz video işleri, ağır ol molla sansınlar happening'leri, büyükler için dev şık oyuncaklar, müthiş politik edâlî tırışka "iş"ler: Nesini taçlandıracaktım bu ?cürûfen? Evet Soulages ya da Kiefer, tabii onlara yoğunlaşacağım, tabii Penne'ye kilitleneceğim, tabii durmadan geri dönüp Dürer'e, Giacometti'ye, Matisse'in Jazz'ına bakacağım. Neden, on yılı aşmış son söyleşeli, yeniden karşıma dikilmek istediniz? Çünkü üstünüze yığılan vasat ürünlerin ortalamasından tedirgin bana kalırsa.

— Doğru. Ama bu beni geçmişe sığınmaya, onu yüceltmeye sürükledi. Aynı konumda değiliz.

≠ Geçmişe sığınmak bir tercihtir sonuçta. Çevremde, benden bir önceki kuşakta ya da yaşlılarımda çağdaş sanata karşı amansız itirazlar görüyorum. Ben de onlarla aynı konumda değilim: Parametrelerini önemsiyorum çağdaş sanatın, Broodthaers'ten Kabokov'a büyük yakınlıklar duyduğum özgün sanatçıların işlerine odaklanıyorum. Sorun çok eski. Herakleitos'un sözünü bilirsiniz. "Samanı altından ayırmak" için her ilgilinin, meraklının mesafe ayarlarına dikkat etmesi gerek. Kaldı ki, yineleyeceğim, ben saha komiserliğine hiçbir zaman soyunmadım, kendi kendine yetkiler biçenler familyasına ait biri olmadım. Siz beni Documenta'dan Kahire bienaline uçakla yetişen birileriyle karıştırıyorsunuz: Ne işim, ne derdim tasam.

— Ölüm tutanağınızda "alçakgönüllükten" yazsın istiyorsunuz. Evet koşturmuyorsunuz ama, bir bakıyorum Lyon bienalinden "Stronghold"u konu edinmişsiniz, bir bakıyorum Morellet sergisi hakkında izlenimleriniz çıkagelmiş. Seçmiyorsunuz ki, dayatılanlarla yetiniyorsunuz.

≠ Hepimizin yaptığı budur, başka türlü düşünülemez. Ayrıca, dayatmanın bir sınırı var, kimse beni Braque retrospektifini görmeye zorlamıyor, dilersem sırtımı dönerim. Bir yaştan sonra hele, okuyacağı kitabı, göreceği filmi, dinleyeceği musikiyi insan daha özgür biçimde seçebiliyor, herşeye vaktiniz olmadığının, kalmadığının farkındasınız.

— On yıl önce ortasında kesilen söyleşimizde, tam da "güzel-lik" kavramına odaklanmak üzereydik, siz toplumların "güzel"likten anladığının zaman içinde değiştiğini söylüyordunuz yanlış anımsamıyorsa. Kişilerinki de yaşla değişiyor mu?

≠ Bir ara geniş bir zemin üstünde tartışılmıştı bu konu. Buren'in yapıtları 70'lerde New York Guggenheim'da skandal yaratmışken, otuz yıl sonra aşırı şık oldukları gerekçesiyle eleştirildi. Sanat-Toplum ilişkisini önemli bir denklem olarak görmek zorunda değiliz ama: Toplum, matah mı? *Painting by Numbers* hikâyesi bu bağlam-

da okkalı bir şamardı bence, Konar-Melamid ikilisinin 1994'te yaptığı "En Sevdiğiniz Renk Hangisi? tablosu, Amerikalıların % 44'ünün mavi sevmelerine göndermeyle şamarı tamamlamıştı.

— Sözüünüzü keseceğim. Büyük bir gazetemizin yönetmeni de, "Ben Yalçın Gökçebağ'ın resimlerini seviyorum" cümlesiyle kervana katılmıştı. "Kimseyi zevkime karıştırmam" edâsıyla neredeyse kafa tutuyordu.

≠ İnsan evinin duvarına dilediği resmi asar, ister "Artist's Shit"i beğenir, ister Gökçebağ'inkini. Tercihini, beğenisini savunmak da hakkıdır. Bir yanılgı varsa burada, sözkonusu zevkin gerçekten de kişisel olduğunun sanılmasında aranabilir. Her topluluğun bir ortalama zevki oluyor, üyelerinin çoğunun içine işliyor. Kişinin *kendi* zevkini geliştirmesi ilgi; merak, emek, zaman, yatırımlı tutku: Bir tanıdığım da bana "Picasso'yu sevmek zorunda mıyım?" diye sormuştu. Adam sevmek ya da sevmemek zorunda olmadığını anlamak istemiyor, bu çerçevede özgür olabilmesi için çaba harcaması gerektiğini bilmiyordu. Ait olduğu bütün ortamlar kişiye bir estetik sınır belirler, orada durmadan Nükhet Duru dinleniyorsa sizin Usmanbaş'a geçmeniz kolay olmaz. "Güzel" kavramı için de geçerli bu söyledğim. Buren'e dönersek, müzenin her defasında "yeni güzel"i içleştirdiğine dikkat çekiyordu, doğrudur: Bugünün "güzel"ini Kapoor, Koons, Mueck üretiyor. 1950'lerin başında Matisse'i "güzel" bulanlar için Soulages gibilerin işleri neredeyse "korkunç"tu, şimdi Soulages'a yönelttiğimiz en ağır eleştiri "aşırı güzel"e yaslanması.

— "İlgi, merak, tutku, emek, zaman, yatırım" diye saydınız demin. Sizde düpedüz bir saplantıya dönüşmüş kişisel gelişim. Çağdaş Sanat alanında olup bitenleri değerlendirirken, birçok sanatçının geçmişin üretimine ve değerlerine sırt dönmeye en çok bu nedenle mi tepki duyuyorsunuz?

≠ Hayır, iki konuyu birbirine karıştırmayalım. Ben, çağdaş sanat ortamını yönlendiren yetkililerden bazılarının cehâletine dıklendim

biriki kez. Kaldı ki çağdaşlara özgü bir sorun sayılamaz bu: Cornelius von Max'ın "Sanat Yargıçları olarak Maymunlar" tablosu 1889 tarihini taşıyor. Yerli bir Bienal küratörümüzün Altan Gürman'ın adını duymadığına birinci elden tanık olunca fazla hoşgörülü davranamıyorsunuz! Sanatçının durumu ve konumu çok farklı, bir allâmeicihan olması gerekmiyor, özgün ve yetenekli olması önemli. İyi sanatçı kendisini hep geliştirir, bu okulda öğretilen şey değil. Düzçizgisel bir evrim biçiminden de söz edemeyiz: Şimdi Braque retrospektif sergisi var işte, kübist dönem ürünlerinden son -bence görkemli- kayak tablolarına başka, bambaşka bir ilerleme geçerli, bir geridönüş yok orada. Aynısını Schwitters'de de görüyoruz.

— Bunları sizin ağızınızdan duymak beni rahatlatmıştı. Sanatçıların işin geçmişini çok iyi tanımalarını beklediğinizi sanıyordum. Gelgelelim, "hüner" konusunda düşünceleriniz ayrı bir dert: Çağdaş sanatçıda "buluş"un "hüner"e ağır basmasını pek hoş görmüyorsunuz, değil mi?

≠ Sanatçı "iş"ini bilir. Bir kısmı uğraşının geçmişine bağlıdır bunun, bir kısmı şimdiki zamana ve geleceğin belirsizliğine aittir. Çağdaş sanatın "fikir" odaklı bir karakteri var, buna kendi uğraş alanım ve kişisel konumum nedeniyle uzak kalmam düşünülemez, malûm, pek çok metnimi "kavramsal edebiyat" tamlamasının altına yerleştiriyorum. Şüphe duyulası yaklaşımım, "el"in devredışı kaldığı örneklerle şüpheyile bakışında yatıyor belki de. Valéry'nin *Defterler*'inde rastladıydım, bir yerde "elin devreye girmediği imalâtta (fabrication) sanattan sözedilebilir mi?" diyor şair. Bilmem Duchamp ve sonrası-na bakarak mı kurmuştu bu soru cümlesini, ama kaygıyı paylaştığım sır sayılmaz. Şu var, kestirip atma yok burada, soru var, düşünmeye değer ana konular arasındadır. Yüksel Arslan üze bir okuma denemesi tasarlıyorum, erdirirsem, Valéry'nin sorusuna da, Fautrier'ye de döneceğim orada.

—Yazı adamının perspektifinde, Sanat'a çarpık bir bakış oluştuğu görüşüne ne dersiniz?

≠ Hem de nasıl doğrudur. Fatma Tülin, 25 yıldır kafama kakıyor bunu! Soulages ile söyleşimi bir türlü yayına hazır edemedim, kitap çıktığında bana aynı nedenle nasıl sinirlendiğini göreceksiniz. Yazarlarla sanatçılar arasında her vakit sapkın ilişkiler geliştiği kanısındayım. Buna sıkı sanat tarihçilerini ve eleştirmenlerini de katıyorum, çünkü sıkı olanları iyi yazarlar ayrıca. Sözün özü, biz olmadan olmuyor, biz olunca da olmuyor. Şakası bir yana, canalcı önemi var bu söyleşinin.

— Beşir Ayvazoğlu, XIII. İstanbul Bienali ile ilgili yazısında, çağdaş sanat yapıtlarının ya “Koçlar gibi zenginlerin” evlerine ya da çöpe gideceklerini ifade ediyor ve çağdaş sanatın muhafazakâr sanatın değerlerine karşıt olarak üretildiğini ileri sürüyor. Ne kadar ayrılıyorsunuz, merak ediyorum.

≠ Anlıyorum, benim de başka bir açıdan muhafazakâr olduğum kanısındasınız. Olabilir. Gelgelelim, benim gözümde muhafazakâr sanat yoktur, geleneksel sanatlar vardır. İnsanlar muhafazakâr olur, Sanat hayır. Zenginler her çağda işin içindeydi, ciddi katkıları ve zararları bütün kültür coğrafyalarında sözkonusu. Çöp konusuna gelince; birincisi, eskiden de çöpe lâyık işler yapılıyordu, çağdaş sanata özgü durum değil; ikincisi, çöplük kendisi bir çağdaş sanat abidesi zaten, bunu ironiyle söylemiyorum, büyük çöplüklerde büyüleyici bir boyut yok mu? Ayvazoğlu’nun yazısını ben de okudum, orada asıl takıldığım “iş” kavramına negatif yüklem bindirmesi oldu, çok yanlış yaklaşım. “Eser”i kutsuyorlar tabii, oysa “iş” asıl uygun kavram.

— Son olarak, yanıtını asıl merak ettiğim soruyu getirmek istiyorum: Modernizmin siz yaşarken, işin içindeyken ölmüş olmasını nasıl taşıyorsunuz? Bir modern olarak, kendinizi tedavülden kaldırılmış bir para birimi gibi hissettiğiniz oluyor mu? Yeni bir Dünya’nın ortasında ne kadar eski Dünyalısınız?

≠ Anlıyorum, bir ‘coup de grâce’ vuruşunu sona bırakmışsınız. Evet, son ‘modern’ler arasında sayıyorum kendimi. Bağlı olduğum değer-

lerin eskidiğini düşünmüyorum, ama giderek terkedildiklerinin, benimsenmediklerinin farkındayım. Gene de, ben eskimiş olabilirim, en azından bazı yanlarımla, bilemem. Sanat üzere konuşmaya çalışıyoruz karşılıklı, o minval giderken, söylemeliyim: Son gördüğüm retrospektif boyutlarda iki sergi, Braque ve Roy Lichteinstein'inkiler, müthiş bienal ve fuar performanslarını ezip geçiyor benim gözümde. Geçmişte, sanatı sanatçılar yönlendirmişti, bugün işin başını Tecim tanrısı tutuyor, ortalık gösteriştan geçilmiyor. Edebiyat bağlamında çok mu farklı durum, hayır, orada da Lawrence'ın kıskanç Başarı tanrıçası asıl kılavuz. Yeni Dünya'nız buysa alın başınıza çalın. Ama, bir daha kapımı çalmayın.

Üslûp, Namus Söyleşi – deneme

“Boş fıçı çok langırdar”

— Panofsky, Van Gogh’un “yeteneksiz” bir ressam olduğunu düşünüyormuş. Siz pek toz kondurmazsınız Panofsky’ye, bu “hak”kı ona verir miydiniz?

Birincisi; Panofsky, Van Gogh’un “yeteneksiz bir dâhi” olduğunu söylemiştir, iki resim arasındaki farkları bulmayı size bırakıyorum. İkincisi; Panofsky’nin hiçbir kitabında, metninde böyle bir cümleyle, yargıyla karşılaşamazsınız: Bunu yakın arkadaşlarına söylemiştir sohbetlerinde, yazmamıştır. Üçüncüsü; böyle bir yargı Panofsky’den gelmişse oturur düşünürüm, Hebenneka’dan gelirse güler (ya da söyver) geçerim.

— Hebenneka kim bilmiyorum ama, bir yaklaşım biçimi konusunda çifte standart uyguladığınızı düşünüyorum.

Osmanlıca Sözlük, Hebenneka’yı ahmaklığıyla ünlü bir Arap olarak tanımlıyor, bir Yezidi’den türetilmiş o sıfat. Post-modern Hebenneka’larda harf sayısı artmış olabilir tabii. Standartı ben koymuyorum öte yandan: Biri, olağanüstü bir birikim ve yeteneğe sahip, çalışmalarında karşılaştığımız engin çözüm ve yorum gücüyle kendini koyuyor; ötekisi, İsviçre çakısı gibi her işi görebileceğini sanmış, ama hiçbir işe yaramayan, kafası karmakarışık, dili bozuk, yargıları keyfi bir dipten dolma, iki resim arasında tek benzerlik yok.

— Gene de, besbelli, sizi de, başkalarını da öfkeliendirmeyi başarıyor böyle çıkışlar.

Öfke duyulan şey, boşluğu dolduran değer karmaşası. Bizim kültür dünyamızda ağırlığını belki daha fazla duyuran bir durum bu; gelgelelim, başka ülkelerde de, benzeri sancılar yaşanıyor. Şu cüm-

leyi geçen yıl bir kenara ayırmıştım, Peter Sloterdijk diyor ki: “Şimdi, önüne gelen, her yerde, ağzına geleni söyleyebiliyor.” Yaşanılan tamıtamına budur işte. Herkesin her yerde herşeyi söyleyebilmesi bir özgürlük belirtisi değildir. Kimin, nerede, hangi hakla ne söyleyeceğini bilmesini öğretmeyen topluluklarda, sapla saman birbirine karışır. Ben çıkıp, orta yerde (televizyonda, gazetede, dergide) bir siyasal partinin nasıl yönetileceğini, deprem yönetmeliklerinde hangi değişikliklerin yapılması gerektiğini, atletizm bağlamında hangi sorunları yaşadığımızı anlatmaya niyetlenirsem, birilerinin beni geç olmadan durdurmaları gerekir: Hangi yetki ve donanımla bu işe kalkıştığımı sorarak.

— Konudan uzaklaşıyorsunuz, bu düşüncelerinizi daha önceki yazılarınızda da dile getirmiştiniz zaten. Bana açıklıkla söyleyebilir misiniz: Bir sanatçının yapıtının sıradan, kötü, önemsiz olduğunu ileri sürmek bağışlanmaz bir hata mıdır?

Değildir. Bunu “kim”in, “nasıl” yaptığı belirleyici. Altmış yıllık bir serüveni, altı satırlık bir paragrafta bertaraf etmek, bunu çok çirkin sıfatlara başvurarak yapmak, büsbütün düzeysiz bir yaklaşım benim gözümde. Ciddî bir çözümleme çalışmasının, yapıtın bütününe hâkim bir bakış açısının getireceği yorumun sonunda “yargı”sına ulaşan kişinin bir değeri olabilir ancak; bunun ötesinde, ismini duyurmak ya da kendini kabul ettirmek için boşyere çırpınıştan fazlasını bulamıyorum bu tür infaz girişimlerinde.

— Özür dilerim ama, bana kalırsa sözü dolaştırıyor, hep aynı yere çekiyorsunuz, sorunun yanıtından uzak durmak için. Açık olalım, somut örnek üzerinden gidelim: Abidin Dino’nun şişirilmiş, vasat bir ressam olduğu görüşü ileri sürülemez mi?

Baştan beri “ileri sürülebilir” diyorum, siz beni dinlemiyorsunuz anlaşılan. Matisse, Picasso için “paleti zayıf” demiştir. Ama dâhî bir sanatçı olduğunu teslim ettiği bir söyleşide. Abidin Dino’yu bir ressama indirgeyerek yargınızı geliştirebilirsiniz şüphesiz. Bunun için

bile, “yapıt”ı enikonu tanımak gerekir: D Grubu dönemi çalışmaları, *Esrarkeşler* dizisi, 1950’lerin *İşkenceler* dizisi ve *Atom Korkusu* çalışmaları, *Uzun Yürüyüş* dönemi, *Adalar*’ı, *Savaş ve Barış* resimleri, *İstanbul ve Çiçekler* dizileri, *Çıplaklar*’ı, *Pencereler*’i, *Eller*’i, *Yalınlar*’ı, *Bu Dünya*’sı, Antibes resimleri, *Acıyı Çizmek*, *Ak La Ka Ra* çalışmaları, bir çırpıda yirmiye yakın toplam sayabiliyoruz. Bunları iyi-kötü retrospektif düzeyde tanımalı yargı getirecek kişi. Asıl önemlisi, Abidin’i çoğulluğunda görebilmek: Seramikleri, karikatürleri, oyunları, sanat yazıları, filmleri, anlatıları, illüstrasyon çalışmalarıyla birlikte. Bütün bunlara karizmasını ekler misiniz, Yaşar Kemal’den İlhan Berk’e, Ferit Edgü’den Selçuk Demirel’e kişiliğinin etkisiyle yüklendiği yönlendirici tavrı dışarıda bırakmayı mı yeğlersiniz, sizin bileceğiniz iş. Herşey geliyor, yargı biçimlendirme konusunda, bir üslûp sorununa dayanıyor. Üslûp da *namus*’un ta kendisi. Ben, bütün ömrünü bir yaratma serüveniyle özdeşleştiren insanlara yaklaşırken, dersini çalışmayan, dilini tartmayan, afrayla tafrayla sözalan kişiyi ahlâksız bulurum.

— Peki ama, Sanat üzerinde düşünme, yorum getirme hakkı sizin gibi “şuruplu” yazılar kaleme alan ediplere mi bırakılacak?

Edebiyat adamları, öteden beri, sanata yakınlık duymuşlardır. *Vice versa*. Bu söyleşi biçiminin, bu diyalogun apayrı bir yeri vardır. Zaman zaman “şuruplu” yazılar yazdığımız doğrudur; kendi payıma, tatsız tuzsuz yazılmasına yeğlerim bunu. Sanat üzerinde farklı perspektiflerden yorum getirme biçimleriyle karşılaşırız. Estetik, Sanat Felsefesi, Tarihi, Kuramı uzmanlık gerektiren alanlardır; ‘açık öğretim’ tarzı bir oluşumla olmaz bu. Sanat eleştirisine gelince, disiplinlerarası bir yaklaşım istiyor o etkinlik, günümüzde; üç-beş yabancı kaynaktan yalapaş devşirmeyle altından kalkılacak iş değildir. Türkiye’nin kültür ortamı, kendisini yutturmak isteyenler için bir cennet. Hele genç yaşta el etek öpmeyi öğrenmişseniz. Gün gelir buharlaşır oysa, öyle figürler — kalıcı olan, ne yazık ki, yaratılan harsardır.

İlham Perisi Kimdir? Sebepleri Nelerdir?

23 Kasım 1999

Fatma Tülin, Enis Batur

Enis Batur: Peki, lafa bir yerden başlayalım. Nereden başlayalım? Ben resimden anlamam onun için şiirden söz edeceğim. Yirmi yıl kadar önce, Hipokrates'in ünlü bir sözü var: "Ars longa vita brevis!", "Sanat uzun hayat kısa" diye anılagelen, bu sözün bir ucundan kırpıldığını öğrendim. Bu kadar olduğunu sanıyordum, meğer bu kadar değilmiş, biraz daha uzunmuş. Çevrilmesi çok kolay değil, yani biraz esneterek aktarmaya çalışacağım sözün bütünü: "Hayat kısa sanat/meslek uzun, fırsat seyrek çıkar ya da elden avuçtan sınırsız, kaçır, kaçırıcı bir yanı vardır. Deney dediğimiz şey aldatıcı, karar vermek güç." Hipokrates'in bu cümlesi, biraz daha ekonomik bir şekilde, tabii özgün dilde kurulmuş bir cümle, bu segmentlerden oluşuyormuş. Biz yalnızca ilk ikisini biliyoruz, diğerleri yolda düşmüşler. Oysa boşu boşuna bütün bunları yan yana koymamış diye düşünüyorum. Tamam, "hayat kısa" da, neye göre kısa? Yapmak istediğimiz işlere göre kısa. "Fırsat kaçırıcı ya da seyrek olarak çıkar karşımıza." Bizim konuşmamızın çıkış noktasını belki bu küçük parça oluşturabilir.

Fatma Tülin: Fırsat ve karar...

Enis Batur: Evet "karar," doğru... "Fırsat seyrek çıkar" ne demek? Devamlı çıkmaz demek. Octavio Paz'ın bir lafını hatırlıyorum. "İnsan Victor Hugo değilse, her Allahın günü şiir yazamaz." Victor Hugo, her Allahın günü şiir yazanlardandı. Bizde de Fazıl Hüsni Dağlarca, sabah uyanıyor, beyaz kağıdı alıyor önüne, çok uzun boylu bir ön hazırlığı olup olmadığını bilmiyorum, ama işte o gün içinde birkaç şiir yazıyor bildiğim kadarıyla. Hemen her Allahın günü masaya oturduğu zaman şiir yazabiliyor. Şimdi böyle örnekler gerçekten çok az. Ötekiler ne yapıyor? İşte o seyrek olarak karşılırlarına çıkan fırsatı bekliyorlar. Fırsat, demek bir yerden geliyor. Ben kendi payıma hep düşünmüşümdür: Ben mi fırsata doğru gidiyorum, onu yaratacak bir şeyler yapıyorum? Tabii ki bir yanıla öyle! Bir şeyler yapıyorum; ör-

neğin beyaz kağıdı alıp masaya oturmak bir kararlılık göstergesi. Ben şimdi yazacağım, demek. Ama pek çok kişi bilir ki, o beyaz kağıt size bakar, siz ona bakarsınız. O gün geçer, ertesi gün geçer, daha sonraki gün geçer, günler geçer... Ya o beyaz kağıda hiçbir şey çıkmaz ya da çıkmasını hiç istemediğiniz şeyler çıkar. Bu günler, haftalar, aylar, bazen yıllar sürebilir. Hatta bazen, ki onlara gelmek istiyorum sonra, bu bir düğüm halini bile alabilir. Bir kilitlenme hali bile olabilir. Bazı önemli, güçlü, büyük örnekleri var bunun.

Ama şurası açık ki, en azından şiir söz konusu olduğunda iki ayrı tez var: Bir, bizim şuramızda, arkamızda bir yerde duran periye ihtiyacımız yoktur. “Şiir” dediğimiz, kelimelerle yazılan bir yazı türüdür. Dolayısıyla bir bilgi sahibiysek bu alanda, şiir nasıl yazılırı biliyorsak, bize bir beyaz kağıt verildiğinde biz o beyaz kağıdın üzerinde şiiri kotarabiliriz. Bu tezi paylaşmayanlar da var. Bunlardan biri de benim örneğin. Tabii şiir kelimelerle yazılır, tabii masaya oturup bunu yazmak gerekir. Ama bunlar ortaya, iyi diyebileceğimiz, sağlam diyebileceğimiz, güçlü diyebileceğimiz bir şiir çıkartmaya yetmez. Bilgi sahibi olmak, şiir nasıl yazılırın bilgisine sahip olmak her oturuşta, hatta sık sık o sonucu almamızı sağlamıyor, diye düşünüyorum. Bir şey daha lazım, bir şey daha olmalı ki, oturduğum zaman ortaya iyi, sağlam ve güçlü diyebildiğim ürünün çıkmasını sağlanabilsin.

Şimdi resimde buna benzer bir durum var mı? Ressamın bir tuvali karşısına alması, paletini, renklerini hazırlamış olması, atölyesinin olması. Diyelim ki atölyesinin de iyi koşullarda olması ışık açısından vs. Bütün bunlar, her eline fırçayı alıp karar verdikten sonra ortaya resim çıkartabilecek anlamına gelir mi?

Fatma Tülin: Esas zor olan fırçayı eline almak. Biraz öznel konuşabilirim herhalde. Başka örneğim yok, çünkü bu kapalı bir iş. Kimse kimsenin nasıl çalıştığını çok iyi bilmiyor. Ama diyelim benim oturduğum yerde karşımda beyaz kağıt yerine beyaz tuval duruyor. Benim boyam da hazır, fırçam da hazır; oturduğum yerle tuval arasında beş metre gibi bir mesafe var. Oradan kalkıp fırçayı eline almak... Benim için esas nokta bu! Yani bir şey çıkıp çıkmaması, fırçayı aldıktan sonra bir kere, çıkar diye düşünüyorum. Fırçayı almaktır zor olan...

Enis Batur: Peki bunu hazırlayan ne? Fırçayı alma kararını hazırlayan ne? Önden yapılan eskiz benzeri şeyler mi...

Fatma Tülin: Bunlar hiçbir şey demek değil. Gerçek an fırçayı alıp, o beyazlığın üstünde çalışmaya başlamak. En azından benim için gerçek an bu. Öbürleri bir alıştırma, bir ısınma olabilir ama bütün gerilimi, korkuyu, başarısızlık korkusunu yaratan tuvalin üstünde çalışmaya başlamak. Ondan önce esas cesaret gerekiyor. Niye böyle bir cesaret gerekiyor? Herhalde o günü iyi bitirmek için. O gün ne yapmışsanız kendi kendinize, kimse bilmeyecek, kötü bir şey yapmışsanız da kimse bilmeyecek ama ben bugün başarısız oldum duygusunu yaşamamak için, sanırım kendinize çok güvendiğiniz bir an yerinizden kalkıp fırçayı alabiliyorsunuz.

Enis Batur: Bir ses var mı? Biri “hadi” diyor mu?

Fatma Tülin: Biri “hadi” demiyor.

Enis Batur: İçeride biri?

Fatma Tülin: Hayır!

Enis Batur: Peki o zaman karar nasıl veriliyor? Yani bir bilinç işi mi karar?

Fatma Tülin: Bir ‘kimya’ işi, diyeceğim ben. Ben her zaman şunu merak ediyorum. Ben neden evden kalkıp atölyeye gidiyorum? Çünkü atölye koşullarım kötü. Sıcağı seviyorum, atölye çok soğuk. Ne bileyim şimdi atölyede kendimi çok güvenli hissetmiyorum. Sekizinci katta ve berbat bir yerde duruyorum. Eski bir bina, tedirgin oluyorum, her gün bugünü de atlattım diye çıkıyorum. Ama ben niye her gün kalkıp evin görece olarak rahat atmosferinden çıkıp atölyeye gidiyorum? Bunu kendime çok sordum ve hâlâ da soruyorum.

Enis Batur: Bu başka bir şey bence.

Fatma Tülin: Ama onun bir parçası. Çünkü, hiç kimse bana resim yap demediği halde, böyle bir şeye zorunlu olmadığım halde, ya da geçimimi bununla sağlayamadığım halde. Başka bir iş yapsam geçimimi çok daha rahat sağlarım. Bütün bunlara karşın niye ben bunu yapmak zorunluluğu hissediyorum...

O zaman, o beyazlık (tuval) durduğu zaman karşımda, yine aynı zorunlulukla, ben yerimden kalkıp bir şey yapmam gerek diye düşünüyorum. Çünkü o günü hiçbir şey yapmadan geçirmek... bazen öyle günler olmuyor değil, tuval bana bakıyor ben ona bakıyorum. Başlanmış bir resim olabilir, boş bir tuval olabilir, birbirimize bakıyoruz ve ben o cesareti hiç bulamıyorum. O an bir türlü gelmiyor; kahve içiyorum, sigara içiyorum, oturuyorum, kalkıyorum, çikolata yiyorum ama o an gelmiyor. Telefonla konuşuyorum yine oturuyorum. Bu büyük bir şey... Ben biliyorum ki onun üstüne gitmezsem eve çok kötü geleceğim, kendimi o gece çok kötü hissedeceğim. Bu bilinç tarafı. Çünkü bu zorlama bazı gün de istemeye istemeye, hiç cesaretim yokken, hatta ortaya kötü bir şey çıkacağından kuşkulandığım halde, sırf o mesafeyi katedeyim diye, oturduğum yerden tuvale gideyim diye kendimi bilinçle zorlayarak gidiyorum.

Son yıllarda, genellikle ilk başlarda çok zorlanmama rağmen sonradan açılıyor. Yani bir tür peri varsa sonra geliyor. Demek ki böyle bir şey yok, çalışa çalışa geliyor. İlk başta çok zor oluyor, hatta bazen kötü başlanıyor. Ama o öyle bir adım ki, sonra ikinci adımı atmak daha kolay oluyor. Yani zorla başlanan bir çalışma sonradan iyi bir hale gelebiliyor. Bu benim deneyimim. Her zaman böyle oluyor, demek istemiyorum ama artık ben son yıllarda kendimi buna zorlamaya başladım. Daha önceleri zorlamazdım, olmuyorsa olmuyor deyip o gün hiçbir şey yapmadan atölyeden çıkabilirdim. Şimdi bunu o kadar taşıyamıyorum ki, bütün gün bir şey yapamamayı kabullenemiyorum ve zorla üstüne gidiyorum. Ve sonra açıldığını görüyorum. Bilmiyorum bu söylediğin şeye tam bir cevap mı?

Enis Batur: Zaten bir şeye cevabımız olduğunu sanmıyorum. Etrafında konuşmaya çalışıyoruz.

Fatma Tülin: Bunun tam nedenini ben de bilmiyorum ama başka bir şey daha var. O belki öbür dediğine daha yakın. Bazı gün de oturuyorsun ve öyle bir an geliyor ki, gerçekten o doğru an işte! Onu ne hissettiriyor bilmiyorum. Ama kendinden emin bir şekilde kalkıyorsun ve müthiş bir cesaret var. Doğru yerden başlıyorsun ve gerçekten herşey doğru ve güzel gidiyor. Bu nedir?

Enis Batur: İkisinin arasında bir fark var...

Fatma Tülin: Var tabii...

Enis Batur: Bence ikisini birden açmaya çalışalım yine. “Doğru an” tamlamasını bir kenara ayırıyorum. Bu önemli. Demin söylediklerine geri dönecek olursak, sanıyorum birbirine benzer bütün uğraş alanlarında, kolektif olanlar hariç, -sinema, tiyatro gibi birden fazla bireyin işin içine girdiği bir mekanizmada farklı durumlar hasıl olduğunu biliyoruz- ama yalnızlık gerektiren alanlar; şiir yazar kişi, resim yapan kişi, benzer durumları olduğu düşünülebilir. Bizi burada karşı karşıya oturtan soruyu bir anlamda ciddiye almıyoruz tabii: “İlham perisi kimdir, sebepleri nelerdir?” Bilmiyoruz, deyip işin içinden çıkabilirdik ama, böyle bir soru doğuyor. Çünkü böyle bir genel kanı var bir kere. Yerleşiklik kazanmış, bazı insanların kesinkes inandıkları, ilham perisinin olduğuna inanan çok sayıda insan var, bazılarının kesinkes inanmadıkları, böyle zırva olmaz diyen epey insan var. Bir de işte, ikisinin arasında, külliye reddetmek de doğru değil kabul lenmek de yakışıklı olmuyor, dolayısıyla üzerinde durmayalım diyenler var. Şimdi tehlikeli bir soruyu getirip bizim önümüze koymuş durumdalar. Bu sorudan hareketle, yaptığımız işin yapılma biçimine ilişkin bir şeyler söyleyebiliriz.

Demin, kalkıp evden stüdyoya gitmek kararlılığı var ya, üzerinde durduğun. Bir kere aslında iş yapmanın birinci dereceden yolu buradan geçiyor. Yani karar vermek, iş yapma yolunda ilk adımı atmak. Sonuç olarak ben bir mesafe katetmiyorum, bir mekândan bir mekâna gitmiyorum ama ne yapıyorum, masamın başına oturuyorum. Masanın başına oturmak bir karar vermek. Yapacağım işin bir aşamasına doğru adım atmak. Belki önce bir şeyler okuyacağım. Kalem almayaacağım elime, belki doğrudan dün bıraktığım yerden bir şeye devam edeceğim. Bu kararlılık ve bu kararlılığı bir ömre yaymak aslında çok ciddi bir seçim meselesi. Bir insanın, kimse kafasına silah dayamadığı halde, kimse dışarıdan her Allahın günü kendisini denetlemediği halde, yirmibeş, otuz, kırk, elli, altmış yıl boyunca neredeyse her gün kalkıp atölyesine gitmesi, kalkıp masasına oturması, kalkıp biriki enstrüman eşliğinde boş partiyon sayfalarının önüne oturması bir karar

zaten. Bu bir seçim, bir karar, sonra da bir yaşama biçimi haline gelmesi için. Dolayısıyla, bu belki ilk yıllarda çok kendi şeklini şemalini bireyde hemen bulmuyordur ama, üç-beş yıl geçtikten sonra çalışma biçimi, kararlarını uygulama biçimi iyi-kötü netleşiyorsa, onbeş-yirmi yıl geçtikten sonra kişisel bir üslup halini alıyordur herhalde. Atölyeye gitme kararı nedir, hangi saatte atölyeye gidilirse verim sağlanabilir? Öğleden sonra saat üçü bulmuşsak, bu saatten sonra atölyeye gidilmez, bu, kişi tarafından zaten bilinir. Dışarıdan biri bilmez de, işi yapan insan bilir. Bunlar için bir yanı. İşin olabilmesi için bunlar şart.

Fatma Tülin: Esas o karar niye? Niçin insan böyle bir karar veriyor?

Enis Batur: Herkesin buna bir cevabı olabilir. Benim bir cevabım var, eğri büğrü bir cevap. Yaklaşık yirmiiki yaşlarımda kurduğum bir cümle. Onun yerine de başka bir cümle de aramadım sonra.

Fatma Tülin: Yani esin, ilham, neyse onlar, kararın öncesinde de mi öyle bir şey var? Yoksa gündelik çalışmada mı esin perisi? Nedir? Hayatla ilgili verilen kararın arkasında da mı böyle bir mekanizma var? Kimya mıdır, her neyse...

Enis Batur: Buna yönelik tezler ortaya atanlar var...

Fatma Tülin: Aynı şey aslında. Gündelik çalışmaya karar vermekte de var bu, hayatın çok başında verilen kararda da. Ayrıca böyle bir karar var mıdır, yoksa doğal olarak mı başlıyor bu süreç, onu da bilmiyorum.

Enis Batur: Soru mu soruyorsun, konuşuyor musun?

Fatma Tülin: Soru da soruyorum, konuşuyorum da. Biyolojik bir ihtiyaç belki de bu kararı verdiren şey. Bir dürtü.

Enis Batur: O ayrı bir konu. İlk başlarda bu işi yapmaya karar vermek, ayrı bir konu. Bizim yaşlarda bu, arkeolojinin kapsamına girmeye başlıyor. Yirmibeş, otuz yıl önce ne oldu da bu işi yapmaya başladık? Ayrıca hatırlayacağımız şeyin de çok doğru şeyler olacağından emin değiliz. Bazı somut şeyler hatırlayabiliriz. Onlar bizi etkiledi. Şiir yazmaya, resim yapmaya doğru şu, şu, şu elementler benim hayatımda rol oynadı. Şu insanla karşılaşmış olmam, şu durumu yaşamış olmam

falan. Ama gerçekten bunlar mıdır açıklaması, yoksa başka faktörler de var mıdır?

Beni meşgul eden şeylerden biri, belki izleyicilerin çoğu bilmiyor ama, ben senin çocuk denebilecek yaşta yapmış olduğun desenleri gördüm. Beni karşına koyduğum zaman fotoğraf gibi yapabiliyorsun. Güçlü bir desen yeteneğin var. Bu kaç yaşlarında çıktı ortaya? Herhalde beş-altı yaşında, sekiz-on yaşında anlaşılmıştır değil mi? Şimdi bu tür bir yetenek varsa elde, o yetenek hem kişinin kendisinin övüldüğünü gördüğü bir özellik oluyor, çocukken, “Aaa ne güzel desen yapıyor” deniliyor, belki teşvik ediliyor edilmiyor, o ayrı bir konu ama, en azından bunun farklı bir şey olduğunu o kişi, o yaşında görüyordur. Yaşıtlarından onu ayıran bir özellik. Ben de ilkokuldayken bizim sınıfta çok iyi resim yapan biriki arkadaşım vardı. Ama ben onlardan biri değildim.

Fatma Tülin: Ama çok yetenekli insanlar da devam etmeyebiliyor.

Enis Batur: Elbette. Öyle bir kural koyamayız da, böyle bir durum varsa bu uğraşı seçmen için önemli adımlardan biri olabilir. O ayrıca, iyi ressam olacaksın anlamına da gelmez. Onları kastetmiyorum ama, bu tür şeyler ilk kararı belirleyebilir. Biz o arkeoloji faslına çok gitmeyelim de, şu “doğru an” meselesine dönelim. Çünkü ilham perisi denilen şey...

Fatma Tülin: O anla ilgili bir şey mi yoksa genel kararlar ilgili bir şey mi?

Enis Batur: Bu ilk kararlar ilgili olduğunu sanmıyorum. Sufle eden birisi varsa...

Fatma Tülin: İkisi birbirini belirliyor gibi geliyor bana. İlk kararı etkilememiş olabilir. Bu kimse, sufle eden biri varsa bile, o değil de, orada yetenekten daha önemli olan benim için istek. Öyle düşünüyorum, istek çok önemli. Gündelik çalışmada da istek çok önemli. Başka bir anlamda da istekten bahsediyorum. Aslında bazı gün hiç canım resim yapmak istemiyor, hiç cesaretim yok, hiç yetenek hissetmiyorum, kendimi bir hiç gibi hissediyorum ama o daha genel olan, daha arkada olan istek beni zorluyor. Beni mecbur eden o oluyor. Onun için, çok da bağımsız mı acaba ikisi birbirinden?

Enis Batur: Bilemiyorum, bir kural koymak zor...

Fatma Tülin: Bunları ben de bilmiyorum. Düşünüyorum...

Enis Batur: Herkes kendisine göre ölçekbilir. Ben kendime baktığım zaman, işte “boş kâğıt üzerinde yazılan şeydir şiir” diyemiyorsam bunun nedenlerinden biri bunu denemiş olmamdır. Bir süre boş kâğıtların önünde durup, bekleyip, sonra birtakım kelimeleri yan yana dizip, kelimelerle yapıyor ya, ortaya bir şey çıkarıp... Bunda bir şey eksik demişimdir. Tamam işte, yazdım, bir şey çıktı ortaya. Düzgün, düzgün ama bunda bir şey eksik. O “bir şey” ne? Sonra o “bir şey” bir başka yazış biçiminde eksik olmaksızın, kendisini ortaya koyarak çıkmıştır. Bir seferinde kararlar oturmaktan çok istekle, kaleminin ucunda, dilimin ucunda bir şey var duygusuyla, oradan biri sufle etmiş gibi, belki bir ilk sözcük, bir ilk nota, bir ses, bir şey, tam adını koymadığım “bir şey”le masaya oturup, döküp, ortaya bir metin çıkarabilmişsem, sonra üzerinde çalışılır edilir o ayrı bir konu, son halini alana kadar, o “bir şey,” öbüründen bunu farklı kılmıştır.

Fatma Tülin: Evet, iradesinde de var bunun karşılığı tabii.

Enis Batur: Ben nesir yazmaya bu nedenle başladım. Çünkü yalnızca şiir yazacak olsaydım, örneğin bir yıl, iki yıl hiçbirşey üretmeme durumum olacaktı. Peki onun yerine ne koyacaktım hayatımda?

Fatma Tülin: İşte ben bunu yapamıyorum. Yani resmin böyle bir alternatifi yok benim için. Senin şiirin alternatifi var, benim resmin alternatifi yok. Onun için belki ben mecburum. O mecburiyetten çıkıyor dediğim şey, belki bundan oluyor...

Enis Batur: Benim için yok, dedin. Herkes için yok diyemezsin. Çünkü resim yapmak, kolaj yapmak, obje üretmek... Mesela Picasso bütün plastik ifade alanlarını deneyen biriydi.

Fatma Tülin: Benim için yok evet.

Enis Batur: Besbelli sıkılıyor. Camları alıyor kırıyor, onları yapıştırıyor, bir şeyler yapıyor. Üç gün onunla uğraşıyor sonra desenler çiziyor.

Fatma Tülin: Şiirle resim arasındaki fark gibi değil ama yine de onlar.
Enis Batur: Niye? İkisi de yazı!

Fatma Tülin: Hayır, daha az yaratıcılık gerekiyor anlamında söylemiyor musun nesri?

Enis Batur: Hayır! İyi şiirde gerekli olan “bir şey” dediğim şey nesirde gerekiyor diye düşünmüyorum. Nesir deneyimim bana onu gösteriyor.

Fatma Tülin: Ama benim için guaş ya da yağlıboya arasında böyle bir fark yok. İkisinde de aynı şey gerekiyor, belki kolaj yapsam onda da gerektiğini düşünebilirim.

Enis Batur: Hayır basamak basamak nüanslandırmak gerekir.

Fatma Tülin: Dediğin doğru.

Enis Batur: Hep lâfımı kesiyorsun, tamamlayamıyorum.

Fatma Tülin: Peki tamamla.

Enis Batur: Basamak basamak nüanslandırmak gerekir, derken şunu kastediyorum. Nesir, her oturuluşta muhakkak çıkan şeydir de demeye getirmiyorum. İnsan oturur beyaz kâğıdın önüne, yazacağı konu hakkında iyi kötü bir fikir sahibidir. Başlar, hiçbir şeye benzetmez, buruşturur atar kâğıdı, iki sayfa gider olmadı, der. O gün, o an ona başlamış olmak o metnin kötü gitmesine yol açmış olabilir. Dolayısıyla bırakır. Örneğin, birbuçuk-iki sene sonra döndüğüm de olur aynı metne. Bırakırım, terk ederim ama iki sene sonra bir kıvılcım gelir, doğru başlar. İlk cümle, ilk paragraf doğrudur sonrası sürükler alırgötürür. Demek ki “doğru an” meselesi elbette nesirde bir ölçüde geçerlidir. Ama şiir kadar bağlayıcı gelmiyor bana, onu demek istiyorum. Belki plastik sanatların da farklı uygulama şekillerinden farklı sonuçlar olabilir, nüanslar açısından. Bunu söyleyebilecek kişi ben değilim.

Fatma Tülin: Ben de çok farklı alanlarda çalışmadığım için bilmediğim bazı alanlarda böyle olabilir ama bildiğim alanlarda, yani guaş ya da desende fark olduğunu sanmıyorum.

Enis Batur: Peki, bu “doğru an” konusunda oraya dokunup geçtin gibi geldi bana. Biyolojik mesele... Hipokrates de, Aristoteles de, yani eski klasik metinlerde var, ortaçağ metinlerinde tekrar hortladığını görüyoruz; Burton’un kitabında var. Sonra çağdaş metinlerde, Panofsky’de var. Hepsinde, yaklaşık ikibin küsur yıldır, ikibin beşyüz yıldır tartışılan bir konu. Doğu, Ortadoğu metinlerinde de var bu. Yaratıcılık, bir tür melankoli sürecinin ya da huyunun, yapısının sonucudur/mudur? Soranlar var, öyledir, diyenler var.

Tabii, melankoliyi gündelik kullanımıyla ele almamak lazım. Melankolik derken, böyle hüznü, dalgın, romantik şarkılar dinleyen insanlardan söz edilmiyor. Melankoli, düzey düzey bir hastalığın tarifidir. Ağır durumlar da vardır, daha hafif tanılar da getiriliyor.

Fatma Tülin: Çok neşeli gözüken biri de melankolik olabilir...

Enis Batur: O zaten melankolinin görünme biçimlerinden biri, kendisini maskeleyerek ortaya çıkabilmesi. Sonuçta böyle bir iç özelliğin o sufle etme meselesiyle bir ilişkisi olup olmadığı üzerinde çok duruluyor. Bir an, vücudun içindeki kimyasal terkinin yerinden oynadığı, bir an kişinin kendi kendine karar vererek oynatabildiği bir durum da değil bu. Birtakım etmenlerin bir araya gelmesinden kaynaklanan “uygun bir hâl” oluşuyor, deniliyor. Bu bana çok abes gelen bir açıklama değil. Şunu söyleyecek ya da savunacak değilim: İyi şiir, hüznülenildiği zaman yazılır. Hiç alâkası yok. Üzüntüler içerisinde yüzerken yazılır. Alâkası yok. Ama vücudun içinde öyle bir kimyasal değişim olmuştur ki, çok görünen bir şey olmayabilir bu, birtakım bağlantı noktalarının arasında bir çeşit akış sağlamıştır. Belki ilham perisi denebilecek şeyin, vücudumuzun içindeki bazı elektriksel ya da kimyasal oynamalarla ilişkisi olabilir. Bir ses duymak değil de...

Fatma Tülin: Ben tamamen böyle düşünüyorum. Tamamen kimyasal veya elektriksel bir şey olduğundan eminim de, bunun adı yok. Mesela melankoliyle bir bağlantısı olabilir mi, olmaz mı, şart mıdır değil midir? Onu sanmıyorum. Nasıl bir kimya bilmiyorum ama bir kimyasal durum... Belki adrenalinin fazla salgılanması.

Enis Batur: Olabilir.

Fatma Tülin: Bir kimyasal durum peri meselesi, ilham meselesi. Ya da “hah” şimdi oldu, o cesaretin gelmesi. Kalkıp gidebilmek. Yani... Geldiler...

Enis Batur: Geldiler... Peki şimdi bu kadar metafiziğin içinde boğul-mayalım ama sonuçta böyle bir şey olduğu konusunda galiba hemfi-kiriz. Anladığım kadarıyla sen de tuvalinin önüne giderken...

Fatma Tülin: Ben hatta o kimyanın yaratılabileceğini savunuyorum.

Enis Batur: Hımmm...

Fatma Tülin: A evet, başında söylediğim gibi, kendimi zorlayarak, bilinçle, bugün mutlaka çalışmalıyım diye çırpınarak, üstümü başımı parçalayarak başlarım çalışmaya belki, ama sonuçta o gün o işe başlamayı sağlamak için dediğim gibi kahve, sigara... Bunlar da kimya! Belki adrenalin salgılatmaya çalışıyorum, bilmiyorum. Ya da çikolata... O kimyayı belki yukarı çekmek... İnsan bazen yere yakın olur bazen yukarıdadır. Bedeninde de bunu hisseder. Enerjiyi yaratmak meselesi. Onun için ben bu kimyanın yaratılabileceğine inanıyorum. Bu enerjiyi yaratabilir insan, az bir enerjiyle de başlasa enerji artabilir diye düşünüyorum. Onun için kimya beklenebilecek bir şey değil, zorla yaratılacak bir şeydir de. Bazı gün tam doğru kimya vardır. Kabul. Birresimde çok rahat olabilir bu. Fazla zorlanmadan çok rahat çıktığı belli olur bir resmin. Bazı gün o kimya zaten vardır. Belki insan öyle kalkar o sabah. Bunu hissedirim. Ben çalışacağım ve iyi bir şey çıkacak, derim ve gerçekten öyle olur. Ama bunun zorlanarak da, bilinçle de bir ölçüde getirilebileceğine ben inanıyorum.

Enis Batur: Ben hiç çağrıda bulunmadım. Onlar gelecekleri zaman gelirler diye beklediğim için belki, ama aynı şeyi söylediğimizden çok emin değilim. İş yapmak, ki gene oraya dönüyoruz, çünkü resim yapmak bir iş yapmaktır, bir metni kotarmak bir iş yapmaktır, bu tabii enerjinin organize olması, kararlılık; buna katılıyorum.

Fatma Tülin: Enerji çok önemli.

Enis Batur. Konsantrasyon dediğimiz şey nedir zaten? Neyi konsantre ediyoruz? Dağınık duran birtakım şeyler var demek ki. Bu da-

gınlıkları değiştiriyoruz, bir noktada topluyoruz, toplama gayreti veriyoruz. Sehpa karşısına geçmek, masa başına oturmak kararını verdikten sonra lükse kaçmadan en iyi rahat edeceğin, huzur içinde çalışacağın ortamı yaratmak, sonra toplamaya başlamak, toplanmak. Zihinde toplamak, imgelemde toplamak... Sonra da vücuda doğru bunu akıtarak işe başlamak. Bunlara evet... Ama “doğru an,” bunlar sağlayabilir, diyorsan...

Fatma Tülin: Diyorum...

Enis Batur: Ben diyemiyorum.

Fatma Tülin: Her zaman yüzde yüz sağlar demiyorum ama sağlayabilir diyorum.

Enis Batur: Burada ayrılıyoruz demek ki!

Fatma Tülin: İstek, zorlama, o “doğru an”ı getiriyor. Ben bunu biliyorum. En azından bende bu oluyor.

Enis Batur: Bende olmuyor. Bana geliyorlar...

Fatma Tülin: Ben çok çağırıyorum. Çağırınca geliyorlar belki!..

Enis Batur: Geliyorlar, derken ayırıyorum. Yazı yoluyla yaptığım işin yüzde yetmişbeşinin üstüne ben gidiyorum. Demin dediğimiz anlamda kâğıdı kalemi alıp oturup çalışıyorum. Düzenliyorum, biliyorsun, süreklilik içinde götürüyorum. Geri kalanı, o “bir şey” dediğim şey var ya, ben onu hiç çağıramadım şu ana kadar. O geldiği zaman geliyor. Ne zaman geliyor, niçin geliyor, Baudelaire’in bir lâfıdır “gelmesi bir türlüdür, git dersin gitmez”... öyle yoğun geldiği dönemler de olur. Bir sürü şairde olduğu da gözüküyor bunun. Rilke’nin, bazı uzun soluklu şiirlerini yazma süresine bakıyorsun, yirmi gün... Tabii, elli yıl artı yirmi gün, onu unutmuyoruz, ama sonuçta adam birkaç yıl doğru dürüst bir şey çıkartmadan, büyük bir iç huzursuzluk içinde kahrolarak, oraya buraya mektuplar göndererek, kurudum, bittim, öldüm diye yakınıyor. Sonra da bir şey geliyor, bir ses, ilk ses geliyor... Bir çeşit ana nota gibi, dökülüp geliyor hepsi... Biri dikte etmiyor tabii, onu söylemiyorum. Yukarıdan biri dikte etmiyor,

içeridekini dışarı çıkarabilecek eşik yakalanıyor. O hangi anda, ne zaman olur, o ısmarlanamaz gibi geliyor bana.

Fatma Tülin: Ben kesinlikle çağrıldığına inanıyorum.

Enis Batur: O zaman bu konuda yardım rica edeceğim ben.

Fatma Tülin: Resimde böyle oluyor bu. Şiirde belki başka bir mekanizma var, ben onu bilemem. Şöyle mesela, ilk çıkan çalışma iyi bile olmayabilir ama ertesi gün daha iyi oluyor, sonraki gün daha iyi oluyor. Yani enerji artıyor, yoğunlaşma artıyor, konsantrasyon artıyor ve o “doğru an” belki üçüncü gün geliyor. Ancak çalışarak geliyor. Bir hafta ben hergün gidip otursam, kendimi zorlamasam belki on gün gelmeyecek, belki aylarca gelmeyecek. Ama zorlandığı zaman üçüncü gün ya da beşinci gün, böyle kesin bir zaman söylemek tuhaf ama, geliyor. Sonradan zorlana zorlana geliyor.

Enis Batur: Resim yapmayı bırakan bir ressam tanıyor musun? Ben duymadım. Sanat tarihinde 46 yaşında, 30 yaşında bırakan ressam belki vardır ama ben hiç rastlamadım. Gözüme çarpmadı.

Fatma Tülin: Ama bıraksalar daha iyi olurdu diyeceğim insanlar...

Enis Batur. O ayrı bir konu. Buna karşılık şiir yazmayı bırakmış şairler var. İsteyerek bıraktıklarını söyleyenler var, istemeyerek bıraktıklarını söyleyenler var. Meselâ Hoffmansthal ciddiye alınacak bir örnek. Hattâ önemli bir metni de vardır: “Lord Chandos’a Mektup” Türkçeye de çevrilmiştir bu metin. Orada şiir yazmayı neden bıraktığını anlatıyor. Çünkü kurudum, diyor. Tabii ki teknik olarak kâğıt kalem alıp yazabileceğinin farkında. Nitekim yazarlığı bırakmıyor; ölene kadar tiyatro oyunları yazıyor, denemeler yazıyor, anlatılar yazıyor. Ama 28 yaşında, üstelik de çok başarılı bulunmuş, çok yankı getirmiş önemli iki şiir kitabının ardından, adam “bitti” diyor. Kendine göre de bir tezi var: “aslında iyi şiir, güçlü şiir on sekiz ila otuz yaş arasında yazılır. Ondan sonra bir ustalık kazanılır da tekrarlanır. Büyük şiirler her zaman genç yaşta yazılır”... Şiir tarihi bunu biraz destekleyen örnekler taşıdığı için soru işaretiyle mimlemek lâzım: Keats, Shelley, Lord Byron, Rimbaud, Lautréamont... Saymakla bit-

mez. Zaten otuz yaşına kadar pek yaşayamamış çoğu. Novalis! Bir yığın böyle örnek var. Gerçekten bir sürü büyük şair, güçlü şair şiirin ne olduğunu anlayacak kadar vakti olmadan ölmüştür. Üzerine çok fazla düşünecek kadar yaşayamamışlardır, ama inanılmaz derecede güçlü örnekler vermişlerdir.

Bu işte, o sufle olma meselesine ilişkin soru işaretini şiir konusunda hep kenara koyar. Sanki içkin bir şey var, yani şair kendi de farkında değil tam nasıl yaptığının. Örneğin Rimbaud ne kadar bilinçle yaptı? Bunlar, bütün o üzerlerine yapılan incelemelerin taşıdığı mesafelilikle hesaplanarak mı yazılıyor? Yok, piç kurusu, meyhanenin bir köşesinde yarıyariya sarhoş, kâğıt kalem elinde, pat diye çıkıyor. Takır takır gidiyor. Ya da bir çeşit hummalı bir ateş içinde, üç haftada bir kitap dikte ediliyor. Bir bu var, bir de kurma var. İşte Mallarmé ilginç bir örnektir, ömrü boyunca yazdığı şiir sayısı elli kadardır. Ama elli yıl boyunca, o elli şiir üstünde çalışmıştır. Niye yeni bir şiir yazamıyor? Niçin yeni bir şiir “gelmiyor”?

Fatma Tülin: Ama o uğraşmayı ne sağlıyordu? Orada başka bir süreç var çünkü... Yani bir şey gelme değil artık o.

Enis Batur: Var, çok önemli bir süreç. Üzerinde çalışma, mükemmelleştirme, sonuna kadar mükemmelleştirme.

Fatma Tülin: Orada kontrol var, bilinç var...

Enis Batur: O zaten işin çok önemli bir perdesi. Oraya biz girmiyoruz.

Fatma Tülin: Peki şiir yazıldığı anda da bu yok mu? Kontrol, ölçü...

Enis Batur: Bu zamanla kazanılan bir şey. 18-20 yaşındayken az var, otuzuna doğru biraz var, kırkıktan sonra oldukça var. Herhalde altmışından sonra enikonu var. O ustalık, o bilgelik, o hünerin iyice sinmiş olması durumu zamana yayılarak öğrenilen birşey. Dolayısıyla, ilk yazılıştan otomatik olarak vardır. Elli yaşında, altmış yaşında daha otomatik olarak vardır o denetim.

Fatma Tülin: Bilinç, ölçü, kontrol olduğu zaman bu “esin” denen şeyin katılımı daha az değil mi? Çok anlatamadım galiba.

Enis Batur: Bence değil. Ben anladım... Çünkü o “bir şey” dediğimiz şey hayvansı bir şey aslında. Lorca’nın “duende” dediği şey.

Fatma Tülin: İkisi bir arada olabiliyor mu?

Enis Batur: Olur tabii. Kaç kere olur bir insanın hayatında, kaç şiire izin verir? Sorun o! Çünkü ustalık, hüner, hakikaten öğrenilen bir şeydir. Çalışa çalışa geliştirilir, ama o “bir şey,” o işte Fadocular, Flamenkocular doğru söylemiyor diyor “duende” hikâyesinde. Bu ses yanlış bir ses ama yanlış olsa ne fark eder, bütün doğru seslerden daha özgün bir ses. “Duende” cin demek, bir tür bir cin durumu.

Fatma Tülin: Hüner demek istemiyorum da. Hani iyi duygularla kötü sanat yapılır meselesi var ya, bütün ressamlar için konuşmam elbette, iyi resmin yapılış anında duygularla yapılmadığını söylüyorum ben. Orada başka bir bilinç var. Önümüzdeki şeye bir yayılım oluyor, artık orada duygu daha arkada kalıyor. Denge, renkler, biçim, desen, ışık, gölge... Orada artık kontrolünüzün olması lazım. Benim yaptığım resimde en azından öyle, duygularla atılma yok. Yine de bunun payı var. Şiirde de o yazılış anında duygular ön planda değil herhalde, kontrol.

Enis Batur: Şiirin duygularla hiçbir ilgisi yok. Onunla ancak kötü şiirler yazılır. Kesin o. Kimya...

Fatma Tülin: Aynı şey demek ki geçerli. Bütün o kontrolü de bilinci de sağlayan bir kimya olması lazım demek ki.

Enis Batur: Ama o daha denetlenmiş bir şey. İlk nota, onun kaynağını bilmiyor ki kişi denetleyebilsin. Nereden geliyor bu ilk nota, ilk ses, dürtü?

Fatma Tülin: İlk dürtü diye bir şey var mı?

Enis Batur: Var! var... Zaman zaman gelir. Adresini bilsek başvuracağız hergün gelsin diye. Ya da şöyle yaparsam gelir, bunlar olacak iş değil. Biyolojik bir şey o. Tam ne olduğunu bilmediğimiz bir şey.

Fatma Tülin: Yani rüyada renkler görmek gibi bir şey. Ya da gözünün önünde birden bir renk, bir biçim... O mu, o aşama mı? Bilmiyorum.

Enis Batur: Daha hayvansı bir şey. Bir ses demek daha doğru. Tam tutulmamış bir ses ama o veriyor, ilk notayı veriyor ve bir çeşit akışı sağlıyor. İnsan bunu nasıl yazdım diye bakıyor.

Fatma Tülin: Şiire göre daha bilinçli bir şey mi resim? diye düşünüyorum. Arada böyle bir fark mı var?

Enis Batur: Benim gördüğüm kadarıyla, haddime düşmez ama dışarıdan gördüğüm kadarıyla resim, nesire daha çok benziyor yazı alanları arasında.

Fatma Tülin: Olabilir.

Enis Batur: Olabilir. Bir iştir roman yazmak. Trigonometrik bir düzen kurmaktır. Herşey belli olacak... Ha, bilinmeyen yönü yoktur, demiyorum, herhalde vardır. Romancıdan romancıya göre de değişebilir bu. Bazı romancılar başlarlar ve...

Fatma Tülin: Alır gider...

Enis Batur: Alır gider... Hatta Yeni Roman'cıların lafıydı: "Bizimkisi bir serüvenin romanı değil, yazının serüveni." Başladıkları zaman nereye gideceklerini bilmiyorlardı. Metin nereye götürüyorsa, bilinçaltı, bilinç alışverişi nereye götürüyorsa...

Fatma Tülin: meselâ şiirsel metinler var, yani daha cinli metinler var, romanlar var.

Enis Batur: Evet, evet... Peki, benim bu ilham perisi konusunda birkaç düşüncem daha var. Şimdi o arkadaki kanatlı fısıltı sahibini bir kenara bırakalım. Bir de daha somut, görünür ilham perileri var insan hayatında. Okuduğu kitaplar var, tanıdığı insanlar var. Ben bunların önemli olduğunu düşünüyorum. Geçen gün dostum Samih Rifat'la sohbet ediyorduk, bu anlamda birbirimize ilham periliği de yapıyoruz zaten. Bizim gibi yaşlı perilerden ne çıkar bilmiyorum ama. Geçenlerde Umberto Eco'nun yazısını okurken birden kafamda canlandı bu. Matrak bir yazı; bir başyapıtın maliyeti nedir? diye. Maliyet, bildiğimiz anlamda maliyet. Bunlar 1960'lı yılların başında İtalya'da bir grup genç avangard insan; kimisi sanatçı, besteci ya da ressam, kimisi şair ya da romancı, kimisi bilim adamı. Umberto Eco

da o sırada sadece bilim adamı zaten. Sık sık buluşuyorlar, çıkar-
dıkları bir dergi var, katıldıkları bir yayınevi var. Bir sürü yaratıcılık
konusu etrafında tartışmalar yapıyorlar. Bir yandan da, benim tah-
minim, çok eğleniyorlar. Umberto Eco'yu ve diğerlerini göz önüne
getirince, yaptıkları işleri de göz önüne getirince. Bu konulardan biri
de, yazıdan çıkmıyor kimin ortaya attığı ama belli ki aralarından biri
bu fikri ortaya atmış. Bir romanın kahramanı o romanda kaç para
harcar? Aslında son derece ilginç bir konu. Tabii, romandan romana
çok farklı şeyler ortaya çıkıyor. Örneğin Hemingway'in bir roma-
nında, bir tanesi araştırıyor, bakıyor, diyor ki, bu tamamen bedava
bir roman. Çünkü adam kaçak olarak trene biniyor, bir yerden, ana-
forcu da biraz, sağdan soldan yemek yiyor. Adam roman boyunca
hemen hemen hiç para harcamıyor. Maliyeti çok düşük romanın...
Bu fikri yirmi beş kişi uygulamaya çalışabilir. Farklı farklı romanlara
uygular. Buradan ekonomi ve edebiyat ilişkisine yönelik başka denk-
lemler kotarabilir. Dolayısıyla o ilk üreten kişi de bir ilham perisidir.

Bana öyle geliyor ki, bütün yaratıcı işlerle uğraşan insanların bu
tür ilham perilerine ihtiyacı var. Nitekim 20. yüzyılın önemli sanat
akımlarına bakıyoruz. Bunlar sekiz-on tane birbirini tanıyan, hemen
hemen aynı yaşta olan insanlar tarafından ortaya çıkartılmış akım-
lardır. Rus fütüristleri, İtalyan fütüristleri, dışavurumcular, gerçe-
küstücüler, dadacılar öyle. Birbirlerine devamlı perilik yapmış kişiler
olduklarını düşünüyorum bunların. Türkiye'de biz bu açıdan biraz
açmazdayız. Yani etrafımızda peri sayısı çok fazla olamıyor. Ya da
Türk perileri buluşamıyorlar belki. Böyle bir sorun olabilir.

Fatma Tülin: Daha çok yakıcı periler!

Enis Batur: Evet, onun kanadını nasıl tutuştururum diye bakıyor
olabilirler. Bizim edebiyat çevreleri bu konuda nispeten daha iyi. Re-
sim çevrelerinde nasıl bu? Perilik yapıyor musunuz birbirinize?

Fatma Tülin: Ne yazık ki, pek yapamıyoruz. Negatif periler...

Enis Batur: Neden?

Fatma Tülin: Bilmiyorum. Deminki senin maliyet hesaplarıyla ilgili
olabilir. Resmin satılır olması... Çok kısıtlı bir piyasanın olması...

Enis Batur: Rekabet mi?

Fatma Tülin: Olabilir. Ama nedense o yapıcı perilik yok ressamın arasında.

Enis Batur: Peki, kritik bir soru sorayım o zaman. Para ilham perisi olabilir mi? Yüzbin dolara istediğin resmi yaptırabilir miyim?

Fatma Tülin: İstediyin resmi yaptırmak başka bir şey, yapılan resmi almak başka bir şey.

Enis Batur: Biliyorum, sorduğum sorunun farkındayım.

Fatma Tülin: Bana yaptıramazsın...

Enis Batur: Yüzbin dolara!

Fatma Tülin: İstediyin resmi yaptıramazsın ama benim istediğimi alırsan çok sevinirim. Benim yaptığımı alırsan çok sevinirim.

Enis Batur: Bir milyon dolara yaptırabilir miyim?

Fatma Tülin: Sanmıyorum. Yapamam zaten.

Enis Batur: Bana bir milyon dolara yazdıramayacağın hiçbir şey yoktur.

Fatma Tülin: Ha, sen daha beceriklisin. Ben yapamam...

Enis Batur: Hayır, beceriklilik meselesi değil. Mesela 25 bin sayfalık kitap yaz derlerse oturur düşünürüm. Çok büyük bir emek gerektirir. Ölçmem lazım ne kadar zaman harcayacağım. Çünkü benim nedir derdim, bir milyon dolarla ben hayatımı kurtarıyorum. Dolayısıyla yazı-veririm bir kitap. Dert değil o. Ama makul boyutlarda olması kaydıyla. Bence sen de yaparsın o resmi. Dolayısıyla para ilham perisidir.

Fatma Tülin: Hayır, hayır. Bu şekilde değil ama...

Enis Batur: Olmuş zaten. Senin benim için olması ayrı.

Fatma Tülin: Bu başka bir şey. Bu şekilde ilham perisi olmaz. Tamam, çok sıkıntıda'sındır tabii ki yaparsın, hastasıdır, paraya ihtiyacın vardır. Ama ilham periliği değildir o. Motive eder mi? Ben isteyerek, kendi seçimimle, kendi resmimi yapmışım ve o resimler satılıyor. Bu

motivasyon ilham perisinden farklı bir şey. Ama bir açıdan motive eder. Ama sadece kazandığın para için etmez. Aynı parayı başka bir şeyden alsan o duyguyu taşımazsın. Bu bir talebi gösterdiği için. Yaptığın işin geçerli olan değer sisteminde de bir karşılığının olması, hayattaki soyut duruşundan kurtarır belki biraz seni. Acı bir tatmin sağlar belki. Bir motivasyon sağlayabilir.

Enis Batur: Canım peri derken, tabii birebir peri olarak lanse etmeye çalışmıyorum.

Fatma Tülin: Hani “doğru kimya” dan bahsettik ya, o kimyayı o yaratmaz. Ama belki çalışmayı hızlandırır.

Enis Batur: Hayır, para kimyayı yaratmaz, ama işi yaratır. Ben onun için bunu söylüyorum. Özellikle de sektör haline geldiği için. 19. yüzyıla oranla 20. yüzyılı düşündüğümüz zaman, gerek kitap endüstrisi nedeniyle yazı yazan adamların durumunda, gerek piyasaları, pazarı nedeniyle sanat alanında daha egemen bir şekilde ilham perisi. 18., 19. yüzyılda da işte beysoylu yolluyor iki kese altını ve ısmarlıyor yapıtı. Bir sakınca da yok yani, Beethoven’e ısmarlanmıştır meselâ.

Fatma Tülin: Tabii bir imkân sağlıyor. Bach’a da ısmarlanmış... Para bu imkânı sağlıyor. Ben diyelim çok büyük resimler yapmak istiyorum ama atölyem küçük, daha büyük bir atölyeye geçme imkânım yok. Dolayısıyla ben atölyemin boyutlarına uygun resimler yapmak zorundayım. Belki çok daha büyük atölyem olsa 6 x 15 metre resim yapacağım. Tabii ki burada başka bir şey var, o resim başka bir şey olacak. Para bu açılımı sağlar ama o kadar.

Enis Batur: Konuyu saptırma noktasına vardırmayalım. Paranın sanatı, edebiyatı belirlemesi konusu ayrı bir tartışma.

Fatma Tülin: Belirlemiyor ama yaptığım işin büyüklüğünü, imkânını, başka bir malzeme katmanı belirliyor. Yine de kimyayı yaratan şey değil.

Enis Batur: Ama kimya illâ da şununla yaratılır demiyoruz. Birtakım gizli güzellikler bir yerlerde organize oluyorlar ve gelip bizim kimyamızı etkiliyorlar... Diyeceğimiz şey bu değil herhalde. Dolayısıyla,

zaman zaman çok düzayak durumların peri haline dönüştüğü görülüyor. Örneğin, ısmarlama fikri. Pek çok önemli ürün ısmarlandığı için ortaya çıkmıştır. İsmarlamanın ille de çirkin olması gerekmez. Ciddi, saygın bir yaklaşımla da ısmarlanabilir. Roland Barthes rahmetli söylerdi, “Ben kendi kendime hemen hemen hiçbir şey yazmadım. Bana bütün yazdığım yazılar ısmarlanmıştır. Buna bayılırım” diyor ayrıca, “biri bana telefon etsin, şu opera hakkında yazı istesin... Her ısmarlanana yazamam ama yazdığım herşey bana ısmarlandığı için yazmışımdır” der. Valéry işte koskoca bir kitabı öyle yazmıştır. Üstelik ısmarlayan, belli sayıda vuruştan oluşacak bir metin istiyor, çünkü Mimarlar Odası bu, ona göre bir metin düşünmüşler. Bunu kime yazdırırız demişler. Bu kadar matematiksel bir titizlikle yazı yazan kim var, Valéry var, deneyelim demişler. Valéry de bunu kendisine çok yaraşır bir teklif olarak görmüş ayrıca.

Fatma Tülin: Şiir mi?

Enis Batur: Nesir! Şiir bilmiyorum nasıl ısmarlanır?

Fatma Tülin: Onu demek istiyorum. Şiir ısmarlanabilir mi?

Enis Batur: Şiir ısmarlanırsa Metin Eloğlu’nun öyle çok güzel bir şiiri vardır: “Leman Hanım / size bir şiir borcum var / işte onu ödüyorum” ısmarlanan şiir böyle olur!

Fatma Tülin: İşte öyle bir fark var. Deneme, makale ısmarlanabilir ama şiir ısmarlanamaz.

Enis Batur: Ama sanat ısmarlanıyor...

Fatma Tülin: İsmarlanmıştır!

Enis Batur: İsmarlayayım mı hemen bir tane?

Fatma Tülin: Bana mı? İsmarla.

Enis Batur: Meselâ Taksim Meydanı’ndaki anıtı yerinden kaldıracaklar varsayalım. Yani şehrin ortasında boş bir alan düşünelim. Oraya diyelim ki, bu bina büyüklüğünde şeftali çekirdeği yapmanı istiyoruz.

Fatma Tülin: Bayılırım tabii, hemen.

Enis Batur: Bildiğim için söylüyorum.

Fatma Tülin: Yıllardır aklımda olan bir şeydir de ondan.

Enis Batur: İsmarlama da iyi-kötü buradan hareketle yapılır. Budalaca bir biçimde yapıldığını sanmıyorum.

Fatma Tülin: Benim yapmak istediğim bir şeyi ısmarlıyorsun sen bana neticede.

Enis Batur: Yapabileceğini düşündüğüm bir şeyi. En fazla, ısmarlayacak kişi şeftali çekirdeği demez de, bilmiyordur şeftali çekirdeğiyle bozduğunu, bilmem ne çekirdeği der. Sen, yok, dersin ben şeftaliyi daha iyi yaparım, yıllardır onu düşünüyorum. Böyle bir mekanizmanın da bir peri fonksiyonu gördüğü söylenebilir. Kıpırdatıyor, harekete geçiriyor çünkü.

Fatma Tülin: Tabii harekete geçirir de, beni daha çok şey ilgilendiriyor. Niye o şeftali çekirdeği geliyor! Şeftali çekirdeğini niye yapmak istiyorsun? O mekanizmayı merak ediyorum. O dürtü niye? İle de şeftali çekirdeği... Daha genelleştirirsek şiir ya da resim... Bilmiyorum başka cevabım da yok...

Enis Batur: Belki bunu öğrenmeden yaşamak daha iyi olabilir.

Fatma Tülin: Olabilir.

Enis Batur: Peki, bizim konuşacaklarımız galiba bu kadar, sizin bir söyleyeceğiniz varsa dinlemeye hazırız.

İzleyici: Soru duyulmuyor.

Enis Batur. Bilmiyorum, konunun içinden biri olmadığım için kendi payıma genel geçer bir şey söylemek istemiyorum ama, herhalde başına buyruk tasarımcılar da artık var. Belli bir noktaya varduktan sonra, mesela Philippe Stark, herhalde kimse kendisine ısmarlama da bir çakmak, bana göre çakmaklar şöyle olmalı diye kendi kendine de siparişler veriyordur, diye düşünüyorum ama çok da emin değilim. Ya da mimarları düşünelim. Bütün önemli mimari yapıtlar tasarım-

larıyla onlara sonuçta ısmarlanıyor değil mi? Birbirleriyle konuşuyorlar şüphesiz. Hatta zaman zaman müşteriye taviz verdiklerini de biliyoruz.

Fatma Tülin: Sanat dalları içinde mimari çok ilginç bir örnek. O kadar çok şey bir araya geliyor ki, ısmarlama tarafı var, fonksiyon tarafı var, yaratıcılık tarafı var. Orada esin perisi meselesi iyice karışık.

Enis Batur: Boulee gibi örnekler, projeleri hiç gerçekleştirememiş mimarlar var. Esin perisi öyle bir gelmiş ki adama, o projeleri toplumun kabul etmesi söz konusu değil. Adam bunun farkındaydı herhalde, savunuyor da. Diyelim ki bir Milli Kütüphane binası çiziyor. 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı o dönemde mümkün değil toplumun kabul etmesi. Geri çekiliyor, yapılmıyor çünkü o proje. Bunun üzerine bir başka proje çiziyor yine aynı çılgınlıkta. Onun ruhu öyle, ya da ona yukarıdan sufle eden adam başka bir zamana ait şeyler söylüyor. Anakronizm var. Belki yüzyıl sonra bu projeler çizilseydi gerçekleşebilirdi.

Fatma Tülin: Demin insanların birbirine ya da fikirlerin esin perisi olmasından bahsettin. İşte resimde de dışarıdaki esin perileri bir nesne olabiliyor.

Enis Batur: Ne gibi?

Fatma Tülin: Bir nesne. Doğal bir nesne. Tuhaf, ilginç... Yani, "ah ne güzel manzara" falan değil ama belki çok tuhaf, çirkin bir şey. Amorf bir şey... En azından benim için esin perisi olabilir. Tırnak içi konuşuyoruz yani... O sana bir biçimde ilişki kurmak isteği veriyor. O nedir? O da başka bir şey.

Enis Batur: Arkadaşımızın sorduğu tasarımla ilgili şeylere dönecek olursak, tasarımlanmış ve ortaya konmuş ürün de esin kaynağı olabilir.

İzleyici: Sizleri dinlerken şöyle bir soru takıldı. Özellikle de Tülin'in söyledikleri insana bunu düşündürüyor. Bu mümkün mü? diye. Doğru anı konuşurken... Peki o zaman herkesin veya birçok insanın bir "doğru an"ı ya da kimyasının bir doğru an yaratması mümkün mü? Kararlılığı varsa, konsantre olursa kendini zorlarsa birçok insan bu "doğru an"ı yaratabilir mi?

Fatma Tülin: Herhangi bir işi mi?

İzleyici: Hayır, bir sanat eseri üretilbilir mi?

Fatma Tülin: Bence her işin bir “doğru an”ı var. Meselâ yemek yapmanın bile “doğru bir an”ı var. Ya da evini toplaman lazım, on dakika yapacaklarını düşünüyorsun.

İzleyici: Yaratıcılık bağlamında her işte bir miktar yaratıcılık gerekir ama buradan şu soruya gelmek istiyorum: Kim şair, kim ressam? Yani hayatında oturup birkaç şiir yazmış insan şair midir? Yoksa bir insana şair demek için mutlaka kitabının yayımlanması ve birilerinin satın alması mı gerekir?

Fatma Tülin: O ayrı, geniş bir konu. İyi şair, iyi ressam konusu değil bugünkü konumuz.

Enis Batur: Ama o önemli. Şiir yazmak, resim yapmak, şiir kitapları yayımlamak, resim sergileri açmak ayrı bir iştir. İnsanların iyi şair ya da iyi ressam olmaları ayrı bir şeydir.

İzleyici: Hiç “iyi”lik kriterini getirmiyorum ama yani o “doğru an”ı yakalayıp resim yapan, şiir yazan kişiden bahsediyorum. Söylediğinizden böyle bir intiba çıktı. Yani bir peri yok, birçok insan bu “doğru an”ı belirli bir kararlılıkla, konsantrasyonla ve kimyasıyla yaratabilir dediniz.

Fatma Tülin. Anladım. Ama şunu demek istemedim. Herhangi birinin birden bire aklına resim yapmak geldi. Bir resim yapsam, dedi ve kendini zorlaya zorlaya oturdu... Hayır, bunu demek istemedim. Niçin ilk karar, o ilk karar benim için çok önemli. Hayatında niye bu işi bu kadar ciddi olarak seçtiği kararı... Vakit geçirmek için değil hayatının ana meselesi olarak resim yapıyor, yani bu noktaya nasıl ve neden geliniyor?

Benim için burada üç şeyin birleşmesi önemli: İstek, yetenek ve yaratıcılık. Bu üçünün bir araya gelmesi gerekiyor. Bu üçü bir araya gelmemişse kendinizi zorlamazsınız zaten. Ama bu üç şey bir araya geliyor ve kendinizi de zorluyorsanız o zaman doğru ânı yakalarsınız.

nız. Kimse durup dururken kendini parçalayarak resim yapmam gerekiyor demez.

Samih Rifat: Arkadaşlar ikinize de bir soru. Başından beri bir tarafına işin değinmediniz. Enis, hep içinde, arkasında sufle eden birinden sözett. Sen biraz benim soracağım şeye yaklaştın. Şöyle bir soru toparlıyorum: Esin perisi, bir peri kavramı yapıtın içinde bir an geliyor biçimlenmiyor mu? Yani senin kâğıda döktüğün üç beş sözcüğün hemen arkasında esin perisi canlanmıyor mu, senin fırçanla ilk boyanı attığın anda bir esin perisi, bir itici güç, bir oluşum, seni çeken, yönlendiren, çalışmaya zorlayan önemli bir faktör yapıtın içinde yok mu? Yapıt, hatta malzemenin... Boyanın, sözcüklerin arkasında.

Fatma Tülin: Ben başta değindim buna. Zorlama meselesi... Ben ona inanıyorum. İşte zorlanarak başlansa bile daha sonra üçüncü, ikinci günü geliyor bazen, o kıvam. Esin perisi değil, kıvam demek daha doğru, kimyasal durum. İlk fırça vuruşlardan sonra renkler beliriyor, onlar kamçılıyor. Gerileyip baktığın zaman biraz daha enerjiyle tekrar üstüne gitmek istiyorsun. Ben bunu kabul ediyorum, ona inanıyorum.

Enis Batur: Bu da vardır, diyorum. İkinci cins bir peri olarak adlandırılır. Esin perisi dediğimiz varlık ile bunun arasındaki fark şu: Birincisi, harekete geçmedikçe “yapmak” fiilinde bir yapaylık oluşuyor. O harekete geçirdikten sonra çekilip giden ve kaybolan bir şey. Ne olduğunu tam anlayamadığımız bir şey, “ilk ses” dediğimiz. Arkadan, organize biçimde bir sürü periyi kullanıyoruz. Biri geliyor oraya değil buraya koy diyor, kafanın içinde bir sürü ses dolaşıyor. O sesler bilinçaltının ve üstünün toplamına aittir. Birincisi sanki vücudun içinde, bilinçle ilgili değil. Benim derdim o! Vücut, bilince doğru önce bir şey itiyor. Okuyamadığımız için bilemiyoruz, elektrik midir, kimya mıdır, ikisi bir arada mıdır, nedir tam kestiremediğimiz bir şey o.

Bunun başka ortaya çıkış örnekleri de var. İstihareye yatmak... İstihareye yatmak, zihinle vücudun işbirliği yaptığı bir alan. Oradan ne geliyor? Peygambersen bir şey geliyor, Coleridge’sen şiir geliyor: 68 tane mısra... Doğru ya da eğri bilmiyoruz onan yalancısıyız, uykunun arasında yazılıyor. Vücudun payı ne? Bir yığın ufak ufak, biri nokta-

lama işaretlerinden sorumlu olabilir, berikisi muhalif olabilir senin gibi, hayır o sıfatı kullanma, diye ikidebir. Yani bir ordu var tabii işlem başladıktan sonra.

Fatma Tülin: Benim o zorlama dediğim şeyin sonucunda... Ateşlemekten bunu kastetmedim. Hakikaten o kimyayı getiriyorsun, o kıvamı, o ânı getiriyorsun. Yoksa gayet soğuk bir şekilde yaparsın. Gerçekten o süreci zorlamayı kastediyorum. Orada yapay bir şey yok. Zorlamış olman yapaylaştırmıyor işi.

İzleyici: Soru duyulmuyor.

Fatma Tülin: Ben tam anlamadım.

Enis Batur: En azından kendi durumumla ilgili şunu söyleyebilirim. Ben bir iletişim kurmayı beceremedim kendileriyle. İletişim kurmayı beceremediğim için de varlığına inanmıyorum zaten. İlham perisi diye bir şey olduğunu düşünmüyorum. Böyle adlandırılan şeyin ne olduğu üstünde düşünüyorum. Ezelden beri çeşitli kültürlerde, farklı biçimlerde adlandırılan bir şeyler var. Bunların bir kısmı uygulamaya yönelik şeyler. Meselâ “duende” kavramı sonuçta gırtlaktan çıkan sesle ilgili. Ama o sesin bir terbiyeli ses olmaktan çok, doğal bir arıza ile özel bir hale gelmiş olmasına bağlanıyor. Alistırılmış, terbiye edilmiş, iyi diye tarif edilen ses değil. Bir sürü örneği var. Bunun sesinde duende var, dedikleri şey. Ya da nasıl oluyor da adamın biri, bir oturuşta akıl almaz bir biçimde elli parçalık bir şiiri düşebiliyor kâğıda, çok da fazla oynamadan üstünde. Manüskrilere bakıldığı zaman ortaya çıkıyor; bir virgülün yeri değişmiş, bir kelimenin üstü çizilmiş ama mutlak bir ölçülülük içinde, biriki gün içinde elli şiiri yazmış. Filolog düşünüyor, filozof düşünüyor, hatta tıp adamları düşünüyor, Starobinski gibi bir hekim düşünüyor. Bu ne demektir? Niye bu adam hayatının şu döneminde, sadece şu döneminde bunu yapabilmiştir de ondan önce ve sonra bunu yapamamıştır. Ya da tersi durumlar, beni çok ilgilendiren durumlar. Kuruma dediğimiz şey... Kuruyan ne? Bir bilgi değil, ne biliyorsa biliyor, hatta zaman içinde bilgisi artıyor, ama onu çıkartmayan şey nedir?

Fatma Tülin: O zorlama dediğim şey var ya, onu bile yapamamak belki kurumak. Zorlamayı bile yapmak istememek... gerek görmemek...

Enis Batur: Ama bu cümle sanki enerji problemiymiş gibi...

Fatma Tülin: Zaten öyle görüyorum ben.

Enis Batur: Değil ama Hoffmansthal örneğini verdim. Adam tersine, bu defa oturuyor oyunlar, denemeler yazıyor. Büyük bir enerjiyle yazmaya başlıyor.

Fatma Tülin: Benim söylediğim nokta zaten yaşamaya bile isteğin olmaması.

Enis Batur: Oraları bizi aşar, oralara çok gitme. Kurumaya götüren noktalardan biri bütün duvarlarına çarpa çarpa dinmeye başladığın bir kapalı mekânın içinde olduğunu görmektir. Onu gördükten sonra kuracağın her mısra, çatacağın her şiir daha iyisi daha önce yazıldı duygusuyla bakabileceğin bir şeyi getiriyor.

Fatma Tülin: Böyle olup da kurduğunu düşünmeyen bir yığın insan var.

Enis Batur: Maaşallah! Islaklıktan geçilmiyor ortalık canım.

Fatma Tülin: O yüzde yüz bir sebep değil yani.

Enis Batur: Tabii. Buyurun Saliha Hanım...

Saliha Paker: Soyut ilham perisinden söz edildi bu da gerçekten şimdiye kadar hiç düşünmediğim birçok şeyi düşünmeme sebep oldu. Ancak birçok ressam ve şair bir kadını veya bir erkeği ilham perisi olarak nitelemiştir. Siz bu konuda bir şey söylemek ister misiniz?

Fatma Tülin: Önce sen cevap ver...

Enis Batur: Ha, benim vereceğim cevaba göre cevap vereceğin anlamına geliyor bu.

Ben konuşmayı bu konuya getirerek bitirmeyi planlıyordum ama Saliha Hanım öne çekti. Tabii insanların hayatında ilham perisinin o anlamda bir biçimini temsil edebilecek figürler olduğu doğru.

Bunlar zaman zaman karşı cins bağlantılı olabiliyor zaman zaman geçmişte kalmış, zaman zaman nefret edilen bir figür olabiliyor. Oldukça karmaşık örnekler var. Benim aklıma gelen örneklerden biri, rahmetli Adnan Benk *Çağdaş Eleştiri* dergisini çıkarırken Nuri İyem'le bir söyleşi yapılması sözkonusu oldu. Üç dört kişi birlikteydik o söyleşi esnasında, ben ilk defa orada duydum. Nuri İyem'in o bilinen kadın figürleri, o bilinen yüz, ablasıymış. Aralarında bayağı da bir yaş farkı var. Çocukluğundan başlayarak o yüz devamlı *büyük yüz* olmuş. Sonra ben Nuri İyem'in canını sıkan bazı yorumlar yaptım, az daha birbirimize giriyorduk... Ama görüldüğü kadarıyla ressamların dünyasında da var, şairlerde fazlasıyla var. Şairlerin bir de öteden beri idealize etme eğilimleri olduğu için, bir kadın figürünün üzerine, her zaman ona ait olduğu şüpheli yüklemeler yaptıkları bir gerçek... Hele Elsa gibi örneklerle gelince, o zamanlar Fransa'da dedikodusu yapılırdı, birtakım yağız delikanlıları gösterip "Eliza bu" diye... Şüphesiz o kadar değildi ama, Aragon'un Elsa'sı, Elsa Triolet ile bağlantıları şüphesiz olan, ama ondan ibaret olmayan bir şeydi. Dolayısıyla tehlikeli de bir durum bu. Esin perisi modeli olarak kullanıldığınız insana, çok fazla da imaj yükleyebiliyorsunuz. Yani tarihten süzdüğümüz imajları da yüklüyorsunuz. Bütün kafanızda dolaşan farklı farklı çizgileri bir sahici insana monte ediyorsunuz. Bunun tehlikesi nerede? Hayatta. Metin üzerinde değil... Benim ilham perim burada oturuyor, o tehlikeyi de göze alarak yaşıyordur herhalde.

Fatma Tülin: Bu tür ilham perisi daha çok genel ve soyut bir şey. Bir insanın sizin işinizi destekleyen itici gücü. Bilindiği gibi, aşk çok itici bir güçtür. Kıvılcım veren, ateşleyen bir şeydir. Her yaptığınız işte aslında öyledir.

Enis Batur: Ben anlamadım ama mühim değil...

İzleyici: Sanat eylemi açısından bakıyoruz hep. Özellikle bireysel sanat... Siz şiirle, siz resimle... Ben biraz cinsel dürtü gibi bakıyorum ilham perisine. Sizin kâğıtla sevişmeniz, sizin tuvalle sevişmeniz gibi. Her akşam eve gitme anını gözlemeniz gibi... Yanlış mı düşünüyorum?

Fatma Tülin: Böyle bir tarafı var. En azından mahrem bir tarafı olduğu için var. Yalnız yapılan işler. Ben resim yaparken yanımda biri olsa çalışmam. Böyle bir mahrem tarafı, fazla yoğunlaşma, kalp çarpıntısının artması. O kimyanın olduğu an... Çalışma sırasında bazen öyle yükselmeler oluyor ki, iyi gidiyorsa çalışma, sonradan kendinizi sakinleştirmekte zorluk çekiyorsunuz. Böyle bir noktaya yükseliyorsunuz. Kalbim çarpıyor, yüzüme kan çıkıyor... Bütün bunları, bu kimyasal oluşumu, sevmeye benzetmek olabilir.

İzleyici: Hayatın devinimindeyiz ve ilham perisini oluşturan bu devinimin kendisi. Sokakta arkamızda gelişen bir olgu, bir insan...

Fatma Tülin: Benim için her zaman böyle oluşmuyor. Aslında ne yazık ki gündelik hayatta bir insana, bir nesneye rastlamak, o tür esin perileri benim için yok gibi. Ben gündelik hayatı o kadar besleyici bulamıyorum.

İzleyici: Siz kendinize bir alan seçtiniz, kendinizi eğittiniz ve nesneleri yorumlamanız da değişmiştir. Bu anlamda cevabınız değişecek mi? Dış yaşamdan tamamen kopuk mu?

Fatma Tülin: Hayır. Onu demek istemedim. Tabii ki dış nesnelerle, kestaneyle, şeftali çekirdeğiyle...

Enis Batur: Genellikle yiyecekler...

Fatma Tülin: Bağlantılar oluşuyor. Ama sizin dediğiniz gibi gündelik hayatta bir insan, bir söz, bir ışık... Buna en azından ben pek rastlamıyorum. Belki yaptığım resmin çerçevesi gereği de böyle bu. Daha çok içimle bağlantılı...

Enis Batur: Bana öyle geliyor ki, hayatın bize çarptığı bir sürü şey var. Bunların kafatasımızın içinde neler yarattığını kestirmemiz çok güç. Ama herşey yine onun içinde olup bitiyor. Dışarıdan ne fayda alıyor, ne zarar alıyor? Bunları ayırt etmek çok güç. Öyle anlar oluyor ki, insan yazdığı bir şiiri, bir metni çok sonra dönüp yaşamış olduğu bir şeye bağlayabiliyor. Yazdığı anda, yazdıktan sonra değil, çok sonra dolaylı bir bağlantı kurabiliyor. Hatta zaman zaman semantik olarak ne anlama geldiğini kestiremediği şeylerin biriki yıl sonra başına da

geldiği oluyor. Dolayısıyla her zaman hayatla doğrudan birebir bir ilişki kotarmayabilir yapılan işler. Kuralını kestirmek çok zor.

Fatma Tülin: Çok sonra belki bir an çıkıyor. Ama dolaysız bir bağlantı değil, çok süzülerek, çok damıtılarak... Onu çoğu zaman fark etmiyorsunuz.

İzleyici: Yıllar önce Pompei ve Ravenna'yı kapsayan bir İtalya seyahatinde Ovidius'un yaşadığı yeri dışarıdan izlemek ve bu esnada oradaki atmosferden etkilenerek "Opera 5" için malzeme toparlanabileceği... Biraz önce arkadaşın sorduğu soruyla bağ kurarak ve metnin üzerinden birkaç yıl geçtikten sonra neler söyleyebilirsiniz?

Enis Batur: Aslında onda öyle değil ama bende öyle. Yani birtakım birebir, kışkırtıcı arayışlarım var. Zihnimi kışkırtacak arayışlarım var. Ovidius gibi bir örneği düşünelim. Onun yaşamış olduğu mekânları görmek ve o mekânların görüntülerini içeri aldıktan sonra zamana hafifçe bırakıp onlarla ilişki kurmak, o tam nereye ait, oradaki renkler neydi, genel olarak çevre nasıldı, bunları bilek isteği hep duyuyorum. Onları yavaş yavaş birbirine bağlamaya başlıyorum. bu, gerçekliğe ne kadar uyuyor? Ovidius iki bin yıl önce yaşadığı için. Bütün o çevre değişmiş olabilir.

İzleyici: Çok az zaman da olsa yaşanan çevreyi solumadan, zaman ayıramadan geçmek durumunda olmak ve buna karşı düşünebilmek nasıl bir şey?

Enis Batur: İşte zaman zaman bir anlığına bir fotoğraf karesi gibi zihninize onu almak Puzzle'ın bir parçası gibi ona ihtiyaç duymak. O gelsin, sonra bir başkası gelip ona eklenir... Ovidius'un metnindeki bazı görsel unsurlarla onların arasında bağlantı oluştursun zihnim... Bu tür yordamlara hem ihtiyaç duyuyorum hem de onlardan zevk alıyorum açıkçası. Dolayısıyla insan yapabildiğince gündelik hayatın içine bunları serperse biraz daha da keyifli yaşamaya başlıyor. Onların illâ bir işe yaramaları da gerekmiyor. Onları yarar diye toplarsınız da, işte "nektar toplaması" diyelim buna, bir köşede dururlar belki hiç işe yaramazlar, ama en azından yaşanırken belki

biraz daha hayatı keyifli (benim için) kulan şeyler oluyor. Yoksa gerçeği birebir ifade etme yolunda onlardan yararlanabilirim gibi bir eğilimim yok benim. Çünkü gerçeği bulmanın sağlam yollarından biri de değil. Çok daha fazla vakit ayırmak, derinlemesine ilişki kurmak gerekir, ama buna vakit yok.

İzleyici: Soru duyulmuyor.

Enis Batur: Beyefendinin sözettiği türden nektar toplama noktaları: Hergün otuz, kırk elli tane ufak ok saplanıyor günlük hayatta. Bunlar bir yerde yığılıyorlar, sonra ayrışıyorlar, sonra kendi aralarında tasnif oluyorlar. Zihnin çalışma mekanizmasını insan çok fazla bilmiyor. Birtakım şeyler neden birikmiştir ve hadi şunu yapalım demiştir? Bir nokta geliyor, insan hadi şunu yapayım kararını veriyor. O kararı verdiği zaman, ben kendi payıma öyle hareket ediyorum, bir kâğıt çıkartıp bazı ön notlar düşmeye başlıyorum. O ön notlar burada dağınık duruyorlarmış, yan yana gelmişler, çünkü ortaklıkları varmış ve beni iteklemişler... Tabii ilk ortaya çıkan oldukça bulanıktır. Sonra etlenecek butlanacak, üzerine gidilecek ama başvurulacak yerlerden biri kalacak, depolananlar. İmgelerin depolandığı yer.

İzleyici: Ben ilham perisinden bahsedecektim. Doğa aşkından pek bahsedilmedi. Doğada herşey bilgi, bir de gen olayı var... Ondan sonra insan aşkı, Allah aşkı var... Bu üç aşkın ilham perisi olduğunu düşünüyorum, bunlardan bahsedilmedi. Bir de Türkiye'deki sanatçıların bir araya gelememesi, kin, nefret, kıskançlık insanda var ve bunu yenemiyoruz. Bu sorulara cevap istiyorum.

Enis Batur. Biz uzman değiliz. Hele bu konularda, karınca kararınca kendi görüşlerimizi dile getiriyoruz. Sözüünü ettiğiniz esin türleri konusunda Claudel'in yazısı vardır: Tanrı katından gelen esin, ana kategori olarak ayırdığı bir şeydir. Doğanın getirdiği esin bir başka kategoridir... Bu şekilde de bakılabilir. Ama biz, zaten bu konunun uzmanı olunabilir mi bilmiyorum ama, uzman hiç değiliz. Böyle bir sorunun önünde bir sohbet bizimkisi. Sanıyorum sonuna geldik. Teşekkür ediyorum, sağolun bizi dinlediğiniz için.

Yüzyılımız, bir önceki yüzyılın daldığı bir uykunun kâbusunu görüyor hâlâ. Sanayi Devrimi'nin, Teknoloji Devrimi'nin yarattığı kırılmalar, Sanat'ın akış düzenini altüst etmeye yetmişti: Hüner ve ustalık hızla "makina"nın hışmına uğramış, fotoğraftan sinemaya, ses kayıt araçlarından otomobil'e peşpeşe devreye giren yenilikler, yaratıcı kişilerin odağını parçalamaya yetmişti. Modernler, işte bu kavşakta doğdular. Onlar, başka bir canlı türünün temsilcileri mi sayılmalıydılar, geçici bir hastalığın sonuçları mı: Bugün bile kesin bir yanıtına kavuşamadığımız, kanatıcı, kanırtıcı bir soru. Dönüp baktığımızda, bütün söyleyebileceğimiz, bir bakıma kesinleyebileceğimiz şu: Modernlikle birlikte, bireyin "gerçek" ile savaşıma girdiği tartışılmayacak bir olgu. Yüzyıllar boyu yansıtmaya, öykünmeye, birebir karşılığını aramaya çalıştığı gerçeğin karşısında, artık onu bozuşturmak, yüzünün arkasındaki yüzü deşifre etmek tutkusuyla duruyordu yaratıcılar. XX. yüzyılın, sanat alanında bu programla başladığını söylemek güç olmasa gerek.



ISBN: 978-975-570-731-0



35 TL

www.selyayincilik.com
www.twitter.com/selyayincilik
www.facebook.com/SelYayincilik