

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>

SEZER TANSUĞ • SANATA YAKLAŞIM

SEZER TANSUĞ SANATA YAKLAŞIM

eleştiride
duyarlık
çağı



SANATA YAKLAŞIM

eleştiride duyarlık çağı

Sezer Tansuğ

Künmat Yayınları : 1

**Künmat Sanat Galerisi Yayını
Teşvikiye Caddesi 126
Nişantaşı - İstanbul**

SEZER TANSUĞ

SANATA YAKLAŞIM

Eleştiride Duyarlık Çağı



künmat yayınları — İstanbul

Birinci Baskı: Mart 1976

Kapak Düzeni: Kemal Tanındı

Bu kitap, 1976 senesinde Yüksel Matbaasında dizilip basılmıştır

Sezer'e Merhaba

Sezer'e merhaba, aslında, dürüstlüğe, içtenliğe, tutku-ya, karasevdaya, kendini yakmaya merhabadır. Dolayısıyla, yalnız Sezer'e değil, bu niteliklere canlarını adanmış bütün insanlara verilmiş bir selâmdır.

Kitapların başına gelip oturan bu tür yazıların iki ereği olabilir: ya kitabın içeriğine bilimsel, eleştirel bir katkıda, ya da yazarına sevgisel, duygudaş katkıda bulunmak. Benimki, elbette ikincisi.

İngiliz ozan William Blake: «Günâhtan ve acı çekmekten korkanlar kişilik sahibi olamazlar» demiş. Bence Sezer bu iki hayaletten korkmayan ender kişilerden biridir, ve merhabam, öncelikle işte bu niteliğinedir. «Günâhtan ve acı çekmekten korkmamak», Exupéry'nin daha mutlu, daha insanca, daha sevinçli, daha verimli bir dünyanın kurulmasında temel ilkelerden saydığı «çelişkiye düşebilme özgürlüğü»nün başka türlü dillendirilmesidir sanırım. Herkesin, hepimizin bin türlü bastırmayla, kısıtlamayla yetiştirildiği bir dünyada, şu erişilmez «filozof taşı»nı, yani doğru'yu

ararken izlenecek yol ister istemez eğridir, sapmalı, çelişkilidir. Ama erek doğru'nun bulunması ve dile getirilmesiye, baştacı edilen ilke de içtenlik ve dürüstlükse, ne önemi vardır çelişkilerin! Fizikötesiyle içli dışlı yaşayanlara bir diyeceğimiz olamaz bu konuda, ama kendilerini maddeci ilân edenlerin ağızlarından düşürmedikleri «dialectique»i, karşıt öğelerin birbirlerini etkileyerek «barış içinde birarada yaşaması» ilkesini peynir ekmek gibi yemelerine, gözü kapalı çiğnemelerine şaşmamak elde değildir doğrusu.

Bunları, Sezer'in 1958'den bu yana süregelen tutkulu araştırması sırasında coşku simgelerini değiştirmesine bakarak - değiştirmemek elindeymiş, evrenin özü değişmek değilmiş gibi! - onu kınayan ya da karalayanlar için söylüyorum. Böyleleri, Einstein'ın iyice altını çizdiği, ama henüz ne bilime, hele hele kimi öncülerin dışında ne de sanata sinmemiş «görecelik ilkesi»ni ya hiç bilmezler, ya da aldığımız fizikötesi eğitimin etkisiyle sık sık unuturlar. Sezer'in dün şunu, bugün bunu yana tutuşa sevmesini kendi nitelikleri içinde anlayamaz, özel, öznel bir sevdayı - hepimizinki kadar haklı bir sevdayı - dile getirdiğini unutur, mutlak'ı bulmuş da sonra yitirmiş talihsizler gibi dövünür, kendi bağır-larını dövmekten de çabucak cayar, Sezer'i taş'a tutarlar.

Oysa, gerek kitabın başında, gerek içinde, bilmem kaç kez yineler Sezer; aşk'tır benim sözlerim, öznel, kimseyi mutlak biçimde bağlamaz, beni bile! Ama ölümsüzlüğü mutlağın görece simgesi olan yapıtlarda, eylemlerde arayıp görmeyi henüz hiç birimiz yeterince öğrenemedik galiba.

Sezer'in saygıyla, sevgiyle selâmladığım ikinci temel niteliği, kendisinin de aşk, duyarlılık sözcükleriyle dile getirdiği tutkusu, karasevdasıdır. Beyin hücreleri üzerinde çalışan bilginlerin en son buluşları, bilenlerden özür dileyerek yineleyeceğim, insanı bitkilerden, hattâ öbür memelilerden, yalnız gelişmiş beyninin ve sinir dizgesinin ayırdığını; ruh, gönül, yürek falan gibi tinsel niteliklerin hepsinin merkezinin beyin olduğunu; insanoğlunda, duyularla algılananların dışında ne bir düşünce, ne de bir duygu bulunduğunu kanıtıyor. Sezer de, «duyarlılık çağı»nın ardından «aklın men- genesi» diyerek çağdaş bir aydın olduğunu hemencecik anımsatmaktadır bize. Gerek Yeni Dergi'deki yazarlık, gerekse Sinematek'teki seyircilik arkadaşlığımız sırasında birlikte yaşayarak da sınıdığım ve saptadığım üzere, Sezer, duyurgaları alabildiğine açık, sevdalı bir alıcıdır. Ve hem kendi adına, hem de yazılarını, daha başka yapıtlarını izleyenlerin adına ne mutlu ki, sevdasına dürüstlüğü kurban

etmeyen bir alıcı. Bu niteliğiyle, dünyanın şimdiki koşullarında, kendi deyimiyle, olsa. olsa «yalnız ve cesur» olabilmektedir, ama sorumluluk yalnız onun sırtına yıkılamaz elbet. İşin bu yanını, biraz da kolayca birbirlerini pohpohlayanlar, çelişkiye düşme özgürlüğünü kötüye kullananlar, aşındırıp yokedenler düşünsün!

Sözümü bağlamadan bir noktaya daha değinmek isterim: dünyanın ve Türkiye'nin yaşama, yetiştirme koşulları başka türlü olsaydı, Sezer'in çok daha dolaysız, üstün nitelikli bir yaratıcı olacağına inancım tamdır. Birkaç kez gördüğüm kısa filmleri, yalancı pehlivanların baştacı edildiği şu ülkede, Sezer'de nelerin gizli, kullanılmamış halde kaldığını acı acı düşündürür hep bana. Ancak, yeteneklerini kullanabilme konusunda Sezer kadar bile talihli olamamış daha nice insan bulunduğunu düşünür, biraz avunurum.

«Her yanlış, bir nakıştır» demiş Anadolu topraklarında yaşamış bilgiler.

Öyleyse, bir kez daha merhaba tutkulu yanmaları sırasında «yanlış yapmak»tan korkmayan, «öfkeli-sevinçli», dürüst meraklılara!

Bertan Onaran

ÖNSÖZ

1958 - 1975 arasında yayımlanan deneme ve eleştiri türündeki yazılarımın büyük çoğunluğu bu kitapta toplandı. Kronolojik sırayı az çok gözeten, ama özellikle belirgin bazı vurgular getirilmeye çalışılan özgün bir yöntem uygulandı sıralamada.

Eleştiride duyarlık çağı savının bu önsözde üstüne gitmeyeceğim. Bunu belki yazılarım kanıtlar. Ancak şunu belirtmekle yetinmeliyim ki bu sav, aynı zamanda sanat biliminde de bir duyarlık çağı olgusunda temellenebilir.

SANATA YAKLAŞIM'ın ağırlık noktası *Yeni Dergide* yayınlanan yazılarımdır. Sözü edilen süre içinde «üsluba» meydan okuyan bir üslup geliştirmeye çalıştım. Bu doğrultuda amacım sanatçı yaratışına ilişkin bir heyecan uyandırmak, biçim olgularını lâıyk oldukları bir değer sistemi içine almaktır. Şimdilik bunu yeterince gerçekleştirmedim. Bunun da nedeni daha hiç bir sanatçının üstünde bir düzeye çıkmış olmamamdır. Ama asıl önemlisi istisnasız hiç bir sanatçının altında kalmamış olmam. Sanatçıyla eleştirmenin birbirlerine lâıyk olabilmeleri süreci bu doğrultuda algılanabilir. Bu da karşılıklı algılanan her durumda işin doğasından gelir. Yani karşılıksız, mutsuz aşk yok. Bunu sürenin sınırsızlığı içinde direnen canlar bilir. Her türlü değer sistemi inanç dürüstlüğünden doğar. Münkir olanlar çöküp dize gelirler ve hakikat buluttan sıyrılır.

Şu belli sürenin allâk zııırlığını daima gülümseyerek göğüsledim. Coğunlukta söz törpüsünü kullanacak bir malzeme değeri de bulmadım. Ama aklın mengenesine kimi sıkıştırdımsa işe yarar biçimi verene dek törpülemekten geri kalmayacağım.

Resim ve benzeri sanatlar hakkında yazı yazan kimseler vardı elbet bu süre içinde. Yazdıklarını toplusalar yaşayan birşey çıkaramazlar ortaya. Olsa oısa bir allame destesi olur. Bunda da kusur sanatçıların değıl, kendilerininindir. Bu konuda lâfı uzatmak istemem.

İyi ki özgürlük mutlak değıl... ödünsüzlük de bir yere kadar.

Sezer Tansuğ
Ocak 1976, İstanbul

birinci bölüm 1958 1962

«... Ben bir sanat eserinin karşında kırıtıp durmasına asla izin vermem. Ama onun bir korkusu, bir ürküntüsü varsa bunu tatlılıkla gidermek gene bana düşer. İşte bunun için benim övgüm yergi, yergim övgü biçiminde gelir, birbirini kapsar.

«... Öfkem de öfke olarak kalıplaşmayacak, varlığını borçlu olduğu sevincin kılığına bürünecektir. Benim öfkem birdenbire sevinç olacaktır.

«... Anladınız mı şimdi, aşktır eleştirmek...»

1958

1962

denemeler

HALK MOTİFLERİNDEN SONRA 1

ÇEVRE İLE İLGİLİ SANAT 2

SOMUT 3

SOMUT YANLIŞ ANLAŞILIYOR 4

TÜRKİYE'DE SOYUT RESİM 5

KAVRAMLARI AÇIKLAMAK 6

ÇOCUK RESİMLERİ 7

BİZDE HEYKEL 8

1959'DA RESİM 9

RESİMDE EROTİZM 10

RESİM SATIŞI DERKEN 11

BİZDE MANZARA RESMİ 12

1961'DE TÜRK RESMİNİN SEMBOLİK

GÖRÜNÜŞÜ 13

RESİM YANI ÇOCUKLUK 14

AŞKTIR ELEŞTİRMEK 15

1

SANAT alanında bir ara yerel motiflerin, özellikle köylü motiflerinin çok kullanıldığı bilinir. Sonradan yeni yetişen kuşakta buna karşı bir tepki oldu, ama bu tepki olumlu bir çözümlmeye de varmadı. Bu tepkinin nedeni bu öğelerin bıkmıklık verecek kadar bol ve rastgele kullanılışı yüzündendi. O ulusal öğelere eğilimi olan sanatçı tutumu sanatımızı hiç bir başarıya götüremedi. Bu başarısızlığın nedeni ise bu motiflerin taşıdığı özün kullananlarca anlaşılmayışı ve batılı bir duyuşla bunların yoğurulmaya kalkışılmış olmasıydı. Halkın ortaklaşa yaratışı olan nakışlar, deyişler ve ezgiler bireyci bir batı duyuşuyla ele alındıkları zaman zorlama bir uygulanma yüzünden özelliklerini yitiriyorlar ve yapıtların içinde yama gibi tutturulmuş öğeler olarak gözüküyorlardı. Toprağa bağlı, bu gerçek öğeler onlara özenen modern düşünsel bir batı duyuşuyla tabii ki uzlaşamıyor ve bu farklı duyuşlar arasındaki açıklık yüzünden bunlar birbirleri içinde sırtırtıp kalıyorlardı.

Sanatımızda biçimlerin Batıyla bağıntısı, ondan etkilenmesi önce, Osmanlı çağında geleneksel öğelerin yeni bir stilizasyonuna yol açtı. Ama bu öğelerin Batı biçimlerine yaklaşma çabası gerek teknik, gerek oluşum imkânlarının sınırlılığı yüzünden belli bir çizgiyi aşamadı. Bir süre sanatçılar tarafından klâsik Osmanlı üslûbuna dönüş bundan sonra başlamıştır. Neo-klâsik üslûp çağı dediğimiz bu devre ile Batı etkileri devresi arasındaki bağıntı, öncekinde Osmanlı biçimlerinin batılıca stilizasyonu, sonrakinde ise Batı biçimlerinin Osmanlıca stilizasyonu tarzında idi. Fakat önceki imkânları bakımından nasıl sınırlı ise sonraki de aynı şekilde sınırlı ve belli bir oluşum çizgisini aşmaktan uzaktı.

Bu devreden sonra geleneksel öğelerden koptuğumuz çağ başlar. Ulus olarak yakın geçmişi, Osmanlılığı yadsıyıp Batıya yönelişimiz biraz da bunu gerektiriyordu. Batı metodlarını ülkemizde uygulama çarpınıları olumlu bir sonuç vermedikçe bu yöntemlerle uzlaşabilecek öğeleri çevremizde aramaya başladık. Sanatımızda köylü motiflerinin kullanılışı da Batılı düşünüşüyle çevremize sığınmak ilkesine dayanıyor. Ama yukarda sözünü ettiğimiz uyumsuzlıklardan ötürü bunda da bir başarıya ulaşmanın güclüğü ortaya çıktı. Bir bakıma Anadolu halk sanatının batılıca bir stilizasyonu olarak bu davranış geçmiş neo-klâsik eğilimle bir bağıntıya sokulabilir. Ama yeni batılı düşünceyle bu motifleri ele alışın dayanağını teşkil eden soyutçuiuk düşüncesi, bu soyut öğelerin altında yatan toprağa bağlı kaba gerçekle hiç bir uzlaşmaya giremediği içindir ki olumlu bir sonuç yaratamadı. Bu bireyci davranış içinde ele alınan her öğenin sanatçının kişiliğinde erimesi gerekirken, yapıtlarda bu motifler çevrelerinden getirdikleri hışımla sanatçının kişiliğini ezmeye, eritmeye koyuldular.

Sanatçının yapıtında ermek istediği olumlu bir yerli nitelik için çevrede kullanıla gelmiş öğeleri ele almak yeterli değil. Sanatçı çevresinin özel gerçeklerini kavradığı takdirde ele alacağı en yabancı biçimlerle bunu en başarılı şekilde anlatması ve hattâ böylece en belirli yerli niteliğe ermesi işten bile değildir. Gerçek yerli biçimlerin oluşumu da böyle bir çalışma sırasında ortaya çıkar.

Halk motiflerine olan eğilime tepki gösterenlerin tutumuna gelince, onların da batılı soyutçuluktan yana oluşları yeni bir çıkmaz sorunu karşısında bulunduğumuzu gösteriyor. Aslında halk motiflerini kullanmak da boş ve salt bir biçim ilgisine sığınmaktır. Buna tepkiyi yeni bir biçim ilgisi uğruna harcamak ve ondan çok daha cıvık soyutlamalara girişmek hiç bir sonuç vermiyecektir. Bu ikincisi de özentiyeye kul olmak yolundadır. Her iki davranış da batı gerçeğini yansıtacağını sanarak aldanıyor. Bu gerçeği kendi yerli öğeleriyle yorumlamanın nasıl aşılmaz bir sınırı varsa, batı öğeleriyle yorumlamanın da daha gördüğü yerde engelliyen bir sınırı vardır.

Bütün sorun kavramayı başardığı kendi gerçeğini söylemekte. Ne bu gerçeği düşünün kalıpları uğruna zorlamakta, ne de bu gerçeğin ötesine çıkmakta. Üzülerek söylüyeyim bu çevrenin insanı olmak bu gerçeklerin içinde bulunmak da yeterli değil. Sanatçı düşünen bir insan olarak bir bitkinin zorunlu çiçeklenmesini temsil etmez yapıtlarında. Sanatçının bugünkü tutumu içinde belki en büyük bahtsızlığı sadece bir bitki olarak bu çevrenin ortasında bulunmasıdır. Bu çevre ve onun gerçekleri sanatçıyı her zaman köstekleyen, her zaman başarısızlığa götüren bir üçüncü etken olarak işe karışırlar. Bu gerçekler söylenmeyi istiyorlar, bilinmeyi istiyorlar. Sanatçının dışından bir zorunluluk olarak gelip sanatçının beyninde bir irade olarak yerleşmek istiyorlar. Ama kapılar kapalı, özentiyeye silâhlanmış, kalıp düşünüler kol geziyor. Bu durumda sanatçının en büyük düşmanı kendisi olduğunu kabul etmek gerek

2

VATAN gazetesinin 15 Haziran günü, sayısında ressam Nurullah Berk «Doğuda ve Batıda Resim Sevgisi» başlıklı bir makale yayımladı. Bu yazı insanı üzüyordu, karamsar bir havası vardı doğrusu. Nurullah Berk çevremizin resme karşı ilgisizliğinden yakınırken, bu ilgisizliği köklü bir nedene de bağlamak istemişti. Kendisine göre resim öteden beri halkımızın ha-

yatına karışmamış, bu çevrenin duyuş ve kavrayış sisteminin dışında bir şey olarak kalmıştı. Hattâ resim sanattan zevk alma dediğimiz şeyin çok ötesinde bulunuyordu. Resme karşı Doğunun ilgisi diyebileceğimiz bu durum Batının yoğun ilgisiyle de kıyaslanmakta idi. Yazar Batının resim ilgisini şöyle özetliyordu: **Batılı, Tanrı'yı, İsa'yı, Meryem'i tasvir eden resimlerin karşısında tapınır. Bu resimlerle taptığını ayırdetmez.**

Bu kıyaslamadan ister istemez şöyle bir sonuca varıyoruz: resmin bir çevrenin hayatına karışması için aynı tarzda bir ilginin objesi olması gerekiyordu. Yazarın resim ilgisi bakımından bu tek tip tarzı bellemiş olduğu sonucu da kendiliğinden çıkıyordu. Yanlışlığa ve karamsarlığa düşmesinin kaynağı bura daydı. Oysa şuna inanmak gerekiyordu ki bir sanat kolunun her çevrede o çevrenin duyuş ve kavrayış zorunluklarına uyan bir ilgi çekme tarzı vardır. Yani resim ilgisi bakımından Batıyla aynı yönde değilse bile, çevremizin kendi yönünde aynı yoğunlukta bir ilgisi olsa gerektir. Resmin halkın hayatına karışması için doğrudan doğruya bir tapınma aracı olması şart değildir. Bir kere Nurullah Berk çevresinin kendine özgü düşünüş, duyuş ve kavrayış sistemini araştırmadan resmin bu duyuş ve kavrayış sisteminin dışında bir şey olduğunu ileri sürüyor. **Hangi duyuş ve kavrayış sisteminin? Biz onun sandığı çeşitten Batılı mıydık ki tutup resmi doğrudan doğruya bir tapınma aracı olarak kabul edelim. Eğer o resimden sırf bir idealleştirme, bir kutsallaştırma anlıyorsa bu işin içinden çıkamıyacağı, hele üslûp özellikleriyle çevrenin duyuşu, kavrayışı arasında bir bağlantı kuramıyorsa hiçbir olumlu ve iyimser çözümlemeye varamıyacağı besbelliydi.**

Batılının resim karşısında tapınmasının sebebi, insanın orada doğayla kendisi arasında daima üçüncü bir unsuru sokmasından doğuyor. İnsan orada dinî bir duyuşa bir tasvirin aracılığıyla ermektedir. İslâm dininin Hıristiyanlığa göre daha soyut bir dünya görüşü getirmiş olduğunu ileri sürmek de bu yüzden hatâlıdır. İslâm dini Tanrıyı tasvirin sınırlarından kurtarmakla onu daha çok elle tutulup gözle görülür hâle getiriyordu. Bu bakımdan İslâmlıkta, özellikle Anadolu'daki şekliyle İslâmlıkta, araçsız kurduğu bir bağlantının Tanrı düşüncesi insanın

doğayla somut ifadesi oluyordu. Bu bir bakıma her şeyin sembolünün kendisi olmasıydı. Oysa Batıda bir şeyin sembolü daima başka bir şey olmaya yargılı bulunuyordu. Bu durumda tasvirin dünya görüşünün yaratıcısı olarak çevremizde hiç de tapınma aracı olması gerekli değildi. Başka bir şey olması gerekliydi ve böyle olmuştu da. Nakışın, hattın, minyatürün bütün örneklerinde resmi ve resme duyulan ilgiyi aramak zorunda bulunuyorduk ve bütün malzememizden çıkaracağımız özellikleri yeni baştan ifade etmek de bize düşüyordu. Hattâ toplumsal sorunların ifadesinde bile karşılaşmamız pek mümkün olan durum insanların bekledikleri mutluluğun idealize edilmiş tipler veya sembollerden kurtulmasıydı. Duyarlığımızın dışımızdan çekip çıkaracağı tatlı ve acı şemalar bizi beklediğimiz mutluluğa götürmekte daha acele edeceklerdir.

Eğer otuz otuz beş yıl önce bir adam Nurullah Berk'e «hiç sevmem şu resmi» demişse, bunun genellenip çevrenin ilgisi ni ifade edecek bir formül olarak kabul edilmesi gerekli değildi. Adamcağızın sevmediği resim değil de, ihtimal Nurullah Berk'in yaptığı resimdi. Çünkü adamın resim karşısında sanat tan zevk alma diye genellenen şeyin ötesinde oması şöyle dursun, kendi zevk ölçüsü ve anlayışı içinde sağlam bir tutumu olması da mümkündü.

Çevreler arasındaki bağıntıların kaynağı, onların birbirlerinden duyuş ve düşünüş olarak farklılaşmalarında ve buna bağlı olarak kendilerine özgü biçimlerin, üslûbun ve zevkin farklılaşmasında toplanıyor. Kendi çevresinin üslûbuna erişme yolunda olan bir ressamın çalışma tarzı bile bu yüzden başka olabiliyor. Masa üzerine abanarak, nakış işler, hat yazar gibi insanın toplumun sorunlarını dile getirme uğraşısı.

Bu biraz da nedir biliyor musunuz, insanı karşısında tapınmaya zorlamak değil de, ona önünde kendisini hür duyabileceği serbestçe davranabileceği yeni bir dünya şeması vermektir. Biraz yaşadığımız bir duyuş ve kavrayışın somut bir dille sözcülüğünü etmek, biraz da bizi klâsik ideallerin sıkıcı dar çemberinden kurtarıp doğanın, hayatın, aklın ve duygunun gerçekliğine, doğruluğuna götürmektir. Doğrudan doğruya bir put, bir tapınma aracı olacağına inancı kalıp bir biçimde dondurmayıp

düşüncenin hürlüğüyle bağdaştırmaktır. Evet, bizde resme geçenlerin tümü inancı kalıplaştırmamış birer şemadırlar. Onların karşısında gerçeğe tapınır gibi tapınmalıdır. Düzmeceye tapınıldığı gibi değil. Doğaya, insana bir karşı koyma, bir direnmeyle değil, kafasının içine zorlayarak da değil, belki bir yolunu bulup onun içinde gizliden duyuş ve kavrayışın özünü aktararak, aynı onun kendisine taptığımız, sevdiğimiz gibi, tıpkı doğayı, dünyayı, insanı sevdiğimiz gerçekliğiyle bir tapmaya, sevmeye sunarak.

3

RESSAM Nuri İyem Yeditepe'nin 15. Mayıs sayısında ilgi çekici bir yazı yayınladı, bilmem okudunuz mu? Soyut bu yazının ismi. Ama soyuta karşı bir soyut. Daha doğrusu Nuri İyem'in deyimiyle salt soyuta karşı bir soyut. Ressam ışık altında yıkanan doğa biçimlerine eğilmenin gerekliliğinden söz ediyor. Fgüre yönelmenin, doğa biçimlerine yönelmenin çağrısını yapıyor. Bu çağrısını yaparken de soyut kavramına dayanması dikkati çekiyor. Aslında yaratıcılığın kaynağı soyuttur diyor sanatçı. Görüntü daima soyuta bürünerek eser haline gelir. Bu da görüntünün kopya edilmesi yoluyla değil, sanatçının kendi varlığında onu duyması, benimsemesi yoluyla olur. Her zaman sanata özelliğini veren soyut amaç olmamalı diyor Nuri İyem. Amaç oldukça resim akımlarının çıkmaza girdiğinden yakınıyor, bir adım ilerleme olmadığını söylüyor, salt soyutlar kişilik izi taşımayan dekoratif değerler yaratmaktan başka ne yaptılar, ortada resim namına bir şey kalmadı diyor. Soyutu amaç edinen tutumlara karşı başka yergileri de var. Bu non-figüratiflerin bu salt soyutların yenilik iddiasında oldukları halde, oyun sınırının dışına çıkamadıklarını, kişilikten iz bırakmayan basit biçimlerle oyalanmaktan öteye gidemediklerini de ileri sürüyor. Bu davranışa sahip olanların mümkün olmayanı istemekle hata ettiklerini ve aradıkları şeyin reddettikleri şeyde olduğunu da sözlerine eklediğine bakılırsa çıkış noktalarının aslında de-

rin ve duygulu özelliğine bir zamanlar Nuri İyem'in de bel bağlamış olduğu anlaşıyor. Nasıl ki az sonra çözüm yolunu aynı açıdan bulmaya kalkışması ve umudunu bu kez nesnel görüntüyle insan varlığının ilişkisine bağlaması da bunu ortaya çıkarıyor. Soruna birey açısından bakması, görüntüyle insanın varlığı arasında bir yakınlık kurmaya kalkışması soyut akımlara karşı çıkışında onu her zaman köstekliyecek ve başarısını sıfıra indirecek tutumlar.

Doğa, nesnel görüntü ve sanatçının varlığı denilince akla bazı şeyler geliyor. Yani salt soyutlamalarla kendisini ifade etmeye çalışan akımlar en büyük dayanaklarını sanatçının varlığında bulmuyorlar mıydı? İnsan varlığının kış uykusunda horladığı inler değil miydi o salt soyutlar, o non-figüratifler. Şimdi Nuri İyem onu uyandırıp ormana salmak istiyor. Uykuda iş yok diyor, hayır gelmez bundan; gez, dolaş, karnını doyur. Yani insan varlığı aynı insan varlığı, non - figüratifler de çizip boyasa, doğayı da resmetse o. Hiç bir değişiklik yok yani. Zavallı insan varlığı, kendisine yüklemeye çalıştığı bireysel bağımsızlıkla o salt soyutlar arasında kendince bir denge bulmuştu. Şimdi biri çıkıp bu dengeyi bozmaya çalışıyor. Bu davranışın yeni bir huzursuzluk ve çıkmaz kapısı açacağını size gözüm kapalı söyleyeyim. Neden mi? Dürtülen, yön verilmeye çalışılan ressam davranışı özü bakımından hiç bir yenilik taşımıyor da ondan. Yaratmanın yolu soyut yoldur diye bireycilikten bir adım sapılmıyor. Doğaya dönmek diye bir lâf. Ama bu dönüş beraberinde daha ne sorunlar getirmiş, hiç hesaba katılmıyor. Çok rahat bir dönüş bu. Sıkıntısız, eziyetsiz bir dönüş. Serden geçilir yardan geçilmez örneği, saltdan geçilip soyuttan geçilmiyor.

Nuri İyem asıl sorunun, yaratmayı taşıyan nitelliğin ortaklaşa varlıkta yoğunlaştığını bilseydi önceden de yanılmayacaktı, şimdi de. Sanatçının varlığı nesneyle çiftleşirken sevişme gücünü bundan alıyor. O zaman ortada soyut diye bir kavram kalmıyor. Ortaklaşa varlık dediğimiz çevreye sinen bir düşünüş ve duyuş tarzının sanatçıdaki güçlü yansıması. Yani sanatçı güzel bir eser yapıyor da ben o eseri onun bağımsız varlığının kişisel değerini ortaya koyduğu için mi beğeniyorum. Hayır, ortaklaşa bir hava esiyor aramızda. Eğer onu güzel yapan

soyut yanıysa o soyuta ben de katılıyorum demektir. Anca beraber kanca beraber. Soyut kavramı sanatçının bağımsız varlığını ve kişiliğini ilgilendiren bir kavram olarak konulduğuna göre bir esri ve duyuş birliğine erdiğimiz zaman artık bu kavramı kullanmaya imkân bulamayacağız. Sanatçının kişiliği de böyle bir davranış içinde bütün gücüyle belirlenecek. Öyle değil mi, ortaklaşa duyuşumuzun bir yanını bize bütün güzelliği ve tadıyla yeni bir biçimde duyurmasını bildiği için bu kişiliğin aynı zamanda bir anlamı da olacak. Beyhude bir kişilik çabasından ibaret kalmayacak bu.

Birey, insan varlığı sorun olunca doğayı resmetmekle doğadan görüntüden kaçmak arasındaki fark nerede kalıyor, anlamıyorum. Asıl iş sanatçının kendini tatmini değil, seyircinin gönlüne girmesi. Seyircinin bir olması, on olması da önemli değil belki. Ama ne olursa olsun tek uğraşısı bunalmak olan bireyden çıkıp ortaklaşa esprinin ferahlığına kavuşmak. Bireyden uzaklaşmak, toplumcu olmak, politik tezler savunmak gibi bir anlama yorulmasın. Ben bu tartışma konusu çok olmuş sorunlara ön-yargılı, düşünsel davranışlarla varılabileceğini pek sanmıyorum. Toplumcu ol diyemem yani kimseye, kendimi ele salık verecek kadar güçlü saymıyorum. Ama sanatçı kendini bir akışa kaptırmış da bunun kaçınılmaz olduğu sonucuna varmış. Buna da engel olmaya gücüm yetmez doğrusu. Sanatçının çevresindeki ortaklaşa sorunların bütünüyle ilişkide olması, bunun bilincine ermesi bana yeter. Bağımsız varlığın, boşuna kişiliğin çevresindeki düşünüş, duyuş tarzıyla uzlaşmazlığın sanatçıyı çıkmaza soktuğunu bilirim, hepsi bu kadar. İster doğayı resmetsin, ister non-figüratif biçimlerle oyalansın, kendi varlığının sınırları içinde kaldıkça sanatçının kişilikten, yaratıcılıktan yoksun kaldığını da bilirim.

Şu çevrenin ortaklaşa varlığı, duyuşu, düşünüşü, bilinci dediğim soyut kavramlar değil mi? Sanatçıya kendisini kabul ettirdiği takdirde onu soyut lâfından tiksindirecek kadar soyut. Soyutu soyutla avlamaya kalkışmak gibi tilki avına tilkiyle gitmek de değil. Nuri İyem'in sanata yaratma hızını verdiğini söylediği soyut bir kez yanlış kullanılmış bir terim. Onun soyut dediği her halde sanatçının nesnenin görüntüsünü resmettiği sıra-

da meydana getirdiği dūřūnsel sonuç olacak. Bu sonuç her sanatçı davranışında ortaya çıkar. Bir nesneyi kopya ederken bile. İnsanın çevresindeki eşyayla bağıntısı bakımından kaçınılmaz olan bu dūřūnselliđin sanat eserinde havada kalmamasını bir temele dayanmasını, ayağının sağlamca yere basmasını sağlayan da bu bireysel davranışın kendisi değil, çevresiyle kuracağı ilişkisidir. Dūřūnselliđin kendisiyle bař bařa kalışı da Nuri İyem'in soyutun amaç edinilmesi dediği niteliktir. Bu davranışın nesnenin görüntüsünü ortadan kaldırmaya ynelişiyle, nesnenin görüntüsüne bağlı kalmaya yönelişi arasında belli başlı bir farklılık yoktur. Bunlar aynı bireysel yönde çabalardır ve dūřūnsellik, derinlik, duygululuk gibi ilkelerden hareket ettikleri halde salt biçimcilik kaygısı taşıyan sonuçlar meydana getirirler. Dūřūnsellik, derinlik, duygululuk bireyciliğin elinden göge kaçırdığı balonlardır ve bunlar birer birer patladıka sanatçılara gerçeğe dönme yolunda ilhamlar geleceği şüphesizdir. Ama elbette bütün balonların patlaması şartıyla. Örneđin Nuri İyem'in de son balonunun patlamasını beklemek gereklidir.

Acaba Nuri İyem'in soyut resmi dekoratiflikle suçlamaya nerden hakkı oluyor. Sanatçı duyusunu başka bir formalizmin tekeline vermek için mi? Farkında olmadan birbirinden farklı gibi görünen iki tutumu öyle biribirine bağlıyor ki, iki yoldan hangisini tutarsa tutsun, aynı delillerle kendisini svunacağını anlıyorsunuz. Eđer dvası non-figratifin, doğadan, görüntüden uzaklaşmanın savunması olsaydı, bu kez soyutu doğanın emrinden alıp non-figratifin emrine vermekte hiç bir sakınca görmeyecekti ve muhtemelen görüntüleri resmetmeyi dūřūnsel değerı olmayan kopyacı bir biimcilikle suçlayacaktı.

Doğadan figürden kaçmak sanatçının bireyi ayakta tutmak için 'kendince bulduğu çözüm yolu ydu. Doğaya ve figüre dönüş bireyin kendi bağımsız varlık sorunu için büyük bir tehlike yaratıyor. Bizden büyük daha geniş olanla koparılmaz bağlarımızın bulunduğunu bilerek kendi varlığımızın içine girip yeniden canlanmaya mecbur olduğumuzu unutmayalım diyor Nuri İyem. Bu sözde bir çelişme vardır. Bizden büyük olanla bağlarımızın bulunduğunu bilmemiz bizi kendi varlığımızın içine girmeye değil, bir parça dışına çıkmaya iter. Bu ibareyi soyut sanatın, non-

figüratifin savunmasını yapan bir adam da rahat rahat kullanabilirdi. Uğraşları salt soyut olanlar kendi varlıklarının dışına mı çıkıyorlardı? İddialarına göre kendilerinden büyük olanla bağlarının koparılmazlığı da tarihin hiç bir çağında bu kadar sağlam olmamıştı. Meydana getirdikleri biçimlerin doğadan, gerçekten bir kaçma değil, aksine gerçeğe sıkı bir kaynaşma, gerçeğin yaşanması olduğunu da ileri sürmüyorlar mıydı? Ortaya çıkan biçim onlarca eşyanın bir düşünüsünden çok fazla bir şey, eşyanın görüntüsü artık buraya söz konusu değildi. Öz bir görüntüyle aksettirilemezdi. Gerçek, insan varlığında yaşanmış, sindirilmiş ve dışkısı da atılmıştı. Atılan dışkı da doğadaki nesnelerdi işte.

İşler Büsbütün Karışıyor.

Soyut yazısının ardından Nuri İyem'in ikinci yazısı geldi. Yeditepe'nin 1. Haziran sayısında. Başlık: **Nasıl Davranalım?** Bu yazı birinciden daha köksüz bir iz üzerinde. **Objeyi çoğu sanatçı doğadan alınıdır sanıyor. Hayır, soyut ressamın daha başlangıçta tualine koyduğu şeyler birer objedirler** diye başlayan bu yazıda Nuri İyem objenin tanımlamasını yapmaya ve form'dan ayrımını belirtmeye çalışıyor. Sanatçının şuurlatında taslak halinde olan bir duygunun belirip form haline gelmesinde gerek doğadan alınan, obje, gerekse soyut ressamın tualine koydukları bir araç, ilk işaret, bir söze başlangıç niteliği taşırlar diyor. Formun ilk bakışta özlü, canlı bir varlık olduğunu, objeninse kuru ve cansız bir varlık olduğunu ileri sürüyor. Ama objede sanatçıyla sıkı ilintisi olan bir güçlülük, objenin dışına taşıdığını sezdiğimiz bir kuvvet ressamın onun karşısındaki duyarlı davranışıyla ve onunla karşılıklı ilişkileriyle objenin form haline gelişinin sağlanması olduğunu sözlerine ekliyor. Öyle anlaşılıyor ki Nuri İyem form dediği şeyi dışımızda bir varlık kabul etmiyor. Bu yaratışın sonunda ortaya çıkan bir şey onça. Soyut ressamın da tualine koyduğu şeyleri bir obje saydığına ve bunların özlü bir varlık yani form olana kadar bu obje niteliğini taşıdıklarını ileri sürdüğüne göre formun doğa biçimleriyle, nesnel görüntülerle ilgisi olmayan bir varlık olduğunu da kabul ediyor. Soyut ressamın salt çizgi ve renk araçları birer obje imişler Nuri İyem'e göre ve bunlar da dışta var olan şey-

İermiş. Peki Nuri İyem'in bir yazı önce soyut resme yaptığı suç-
lamalar nerede kaldı. Eğer o soyut biçimler ve renkler bir dü-
zen, bir form meydana getirebilmişlerse ve bu, sanatçı duyar-
lılığının yoğunluğundan geçmişse o zaman Nuri İyem'in suçladığı
gibi niye dekoratif olmakla kalsınlar. Madem ki aynı araçları
kullanıyorlar niye bir derinlikten yoksun sayalım onları.

Nuri İyem'in soyut ressamın kullandığı biçimleri (biçimler
derken form demediğine dikkati çekiyor) dışta mutlaka var
olan şeyler kabul etmesi nereye bağlı. Bu hiç belli değil. Bizim
dışımızda objelerden bağımsız, başlı başına obje niteliği taşı-
yan biçim ve renk nerede?

Biz objeden bağımsız bir organizma niteliği anlıyoruz. Da-
ha doğrusu nesnel, doğasal ya da yapma bir organizma anlıyo-
ruz. Örneğin ağaç, yaprak birer obje, masa, bardak, sūrahi de
birer obje, parke taşı da bir obje. Ya çizgi nerede bu nitelikte,
renk nerede? Herhalde telgraf telleri çizgi değil, ebemkuşağındaki
renkleri de kastetmiyor sanırım Nuri İyem. Çizgiyi ve ren-
gi bizim dışımızda nesnel bir varlık olarak kabul etmek, bunları
taşıyan objelerden soyutlayarak mümkündür. Bu soyutlama işi
de asıl objeyle girişilen direkt bağıntıdan farklıdır. Bu öğelerin
elde edilmesi bir zihin eylemi sonunda mümkün olur. Dolayı-
sıyla bu öğelerin dışımızdaki görüntüler silsilesi içinde bağım-
sız bir yeri yoktur. Nuri İyem objede bizimle sıkı ilişkisi olan
taşkın güç diye nesnel görüntüyle girişilen bir bağıntıyı kas-
tetmekte ve bizim duyarlılığımıza bağlı olan bir gücün objede
görölmeyen bir nitelik olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre
bu güç resim yüzeyinde ancak bir form haline geldiği zaman
görölebilecektir. İnsanın kendi soyutlama ürünü olan çizgi ve
renk gibi öğeleri obje sayması, sonra da tutup bunlardan ta-
şan görönmeyen bir güçle bağıntıya girmeye kalkışması ne de-
mektir? Bu görönmeyen, ancak soyutlama ürünü olan objeler-
de görönmeyen bir güçten söz edilirse bu işin sonu neye varır?

Şimdi Nuri İyem'in forma erişebilmek için salık verdiği dav-
ranışı görelim. Objeye hâkim olmak değil, ona sahip olmak,
onun açılıp gelişmesini gözetmek, onu korumak diyor Nuri
İyem. Objede görölen ve duyulana yan yana, iç içe yürütmek.
Maddenin ve duygunun ortak, ikiz, kardeş, sıcak gelişmeleri

ve bir form haline gelişleri. Objenin objelikten, kuru ve cansız olmaktan kurtulup sanatçının ona yüklediği güçle gelişip form kazanması, yaratılması kısaca. Bu sağlığa diyeceğim şu: Nuri İyem insanın objeyle bağıntısına daima birey açısından bakıyor. Oysa objenin sanatçıya kendini duyurması, sanatçının sadece kişisel duyarlığından gelme bir şey değil, objenin onun dışında özlü bir değer taşımasından. Bu değerlilik sanatçının ona çevrilişindeki anlamı da belirliyor ve formu yaratmaaktaki başarısına yardım ediyor. Aslında sanatçının davranışını şöylece tanımlamak bize bir kolaylık sağlayabilir: sanatçı şuur altında taslak halinde bulunan duyarlığı forme edebilmek için rastgele obje araştırmasına girişmiş kişi değildir. Sanatçının kendisinde cevher halinde bulduğu duyarlık sezişi ve kavrayışıyla dışındaki bir çok objelerde ve olaylarda yakaladığı ortaklaşa bir duyarlıktır. Onun obje araştırmasının, bu duyarlığı uygulayabileceği araçlar elde etmek çabasının bireyci bir davranışla ilgisi yoktur. Bu duyarlığı ifade edebileceği yepyeni araçlar bulması gereklidir. Yani yalnız onun bildiği değil, hepimizin bildiği bir duyguyu ve düşüncüyü bilmediğimiz bir formda ifade etmesidir ondan beklediğimiz. Evet bizi sanatçıya bağlayan formdur. Ama beni ve bir çoklarını ifade etmesini istediğim bir form. Böyle formalizme can kurban değil mi? Evet bizi sanatçıdan uzaklaştıran da formdur. Ortaklaşmanın bilincine ermediği zaman, yani deryadaki mahilerden biri olduğu zaman rastgele bir objeden hareket etmesi sonucunda varacağı formdur.

Ortaklaşmanın zorunluluğundan hareket ettikçe sanatçının nerelere varacağını bilemiyoruz. Çünkü üslûptaki gelişmenin de, yenilenmenin de sırrı bundadır. Çeşitli denemeler yapacaktır. Ama daima yeni bir biçimde karşımıza çıkaracağı duyarlık bizim en az onun kadar tanıdığımız bir şey olacaktır. Bu duyarlığın kendisini tanıyabilmesi için de şüphesiz bireyci üslûp denemelerinin aşırı ve boşuna çabalarından çok, ortaklaşa üslûbun özelliklerinden yararlanmak gereklidir. Kişilik kendisini hedef edinen bir nitelik değil, ortaklaşa bir duyarlık, espri ve kültürün sözcüsü olabildiği ölçüde güçlenen bir niteliktir. Çevreyi sevmek, çevreye bağlanmak, sanatçının kendisini sevmesi,

kendisine bağlanmasından hem daha güç, hem daha değerli bir iştir kanısındayım.

4

SOMUT yanlış anlaşılıyor. Nuri İyem'in «Yeditepe»deki yazıları hakkında «Dost» dergisinin 23. sayısında «Somut» adlı bir yazı yayımladım. Kaya Özsezgin'in «Vatan» gazetesinde yayınlanan bir yazısında benim o yazımda soyuttan yana olduğumu ileri sürmekle gülünç bir duruma düştüğünü ve sorunları anlamakta güçlük çektiğini gördüm. Kaya Özsezgin'in yazısı bu konuda yapılan tartışmaları derleyip toparlayacak bir yetkide değildi. Haldun Taner'in «Tercüman» gazetesinde bu konuya değinen yazısından ve bazı özel tartışmalardan sonra yanlışlığın hangi yönde olduğu belirtmeye başladı. Haldun Taner yazısının başında Nuri İyem'in soyuta karşı çıktığını söylerken, Kaya Özsezgin'le hemen hemen aynı hatâyı işliyor ve yüzeyden ilgilenilmiş bazı düşüncelerle ileri sürülen esas sorunları onun da birbirine karıştırdığı belli oluyordu. Nitekim Almanya'da Kassel şehrinde «Dokumenta II.» adıyla düzenlenen sergi yüzünden açılan tartışmanın farklı yönde olduğu halde Türkiye'deki tartışmayla zorlama bir ilişkiye sokulduğu anlaşılıyordu. Bu sergiyi düzenleyenler belirli hiçbir form taşımayan eserleri yüz yıldaki resim eğilimihinin örnekleri olarak seçmişler ve bu eğilime uymayanları, yani belirli (doğaya yaklaşık) formlar taşıyanları reddetmişlerdi. Bu yönde yapılan tartışmalar çok defa formel tartışmalardır. Kısaca doğaya yaklaşık biçimler ya da doğadan uzaklaşan biçimlerle karşımıza çıkan eserlerin çok defa sorunlar bakımından birbirlerinden ayrılmadıklarına dikati çekersek hatânın yönünü de belirlemiş olabiliriz.

Nuri İyem'in soyuta bağlı bir birey çabasıyla doğaya dönelim çağrısı ne kadar yanlış anlaşılmışsa, benim ortak ve somut bir kavrayışla yerli duyarlığa katılalım çağrım o kadar yanlış anlaşılmış. Bu sorunlara bu kadar yüzeyden bakılacağını bilseydim «Dost» dergisindeki o yazımda Nuri İyem'e karşı öyle

sert çıkmaz, üstelik bir düşünö çabası harcıyan, yaptığını temellendirmek azminde olan bir sanatçıyı önce yürekten kutlar, sonra söze başladım.

Özel tartışmalarda ayrıca somut ve soyut kavramlarının nesnel ve öznel kavramlarıyla da karıştırıldığını gözledim. Yanlışlığın ip ucu biraz da bu kavramların gerektiği gibi belirmemesine bağılıydı. Soyut ve somut kavramları doğanın, eşyanın doğasal görüntüler ya da doğa dışı biçimler olarak aksettirilmeleriyle açıklanamazdı. Oysa belli beylik bir biçimle karşımıza çıkmayan eserlerin tümüne bazı ilgililerin yekten soyut damgasını yapıştırdıkları meydandadır. Klâsik geleneklerin, idealizmin, eski yetersiz kuraiların yıkılması olayını gerektiği gibi anlamaya çalışmak bu kavramların kazandıkları geniş anlamlara girmekte de yararlı olabilir.

Somit bir yol açmak için bu kavramın nesnel demek olmadığını, bir nesnel - öznel kaynaşmasını kapsadığını eklemek gereklidir. Doğayı taklid eden, stilize eden, ya da deforme ederek sunan bir görüntüler ressamlığıyla da somutun sıkı bir ilişkisi yoktur. Bu gibi eserler çok defa karşımıza çevreden kazanılmış ortak bir duyarlıktan uzak, bireyin kendine kapalı soyutluğuyla çıkarlar. Ama bunun yanında gerçekten bilinçli, hayatıyla düşüncesi birbirine denk, çevre duyarlığına sıkı sıkıya bağılı somut bir davranış özel bir tarzda figüre gitmek, doğasal görüntüleri andırmak zorunluluğuna yakalanırsa buna da bir diyecek yoktur. Ama herhalde somut kavramının yapısında beylik görüntülerle bağıntı değil, ortak bir duyarlığın biçimlendirilmesinden doğan bağıntı söz konusu edilmelidir. Böyle bir eser karşısında bağıntıların araştırılması da biçimler arasındaki formel, kuru ilişkilerin değil, duyarlık ilişkilerinin kontrolu olmalıdır. Eğer bugünün resminde eski düzen kaygıları bir yana itilmiş, bu ilkelere karşı durulmuş ve daha hür bir davranış yolu seçilmişse karşılaştığımız biçimlerle formel bir açıklamaya girişerek sonsuz ilkeler aramak yerine canlı bir duyarlığın araştırılması elverişli görünür. Eskiden belli düzen klişeleriyle gelen espri de belli ve sınırlı idi. Günümüzde düzenin hürliğe açılışı espri- nin de hürliğe açılışı demektir. Formel bir bakışla, espriyi yenden sınırlandırmak tehlikesini yaratmış oluruz, hattâ belli bir

biçim kalıbından daha çok onu bundan yoksun kılarız. Eğer karşılaştığımız herhangi bir biçim bir değer taşıyacaksa bu onun kendi içinde kapanıp sınırlanmış halinden değil, kendisini aşabilmiş halinden doğacaktır. Biçime bağlanmak resmin gerçek niteliklerine varmak dileği gibi görünüyor. Bu düşüncenin bir sanat kolunun araçlarını iyice tanıması bakımından bir değeri vardır. Bu araçlarla bir meramı anlatmak kaygısından uzaklaşmış olduğu kanısına da varılamaz. Bir dilin amacı kendisi olabilir mi? Böyle bir kaygı bizi götürse götürse duyarlık, tad, çeşni gibi deyimlerle ifade ettiğimiz dilin ortaklaşa özelliklerine götürür ki, bu noktada bile biçimin omuzlarına yepyeni bir öz kaygısı yüklenmiş olur. Somutun birinci amacı çevreye malolan bu ortaklaşa duyarlığa ve tada erişmektir. Bundan biçimin her şeyden önce çevrenin emrinde olduğunu, önce onunla ilişki kurmak zorunda bulunduğu sonucuna varabiliriz. Bu akılla erişilen bir sevgi, bir açılmak, erimek, kaynaşmak duygusudur. Bu temel üzerinde artık bağlı, tutkun bireyin sözü edilebilir. Ona sanatında erişmek istediği gerçek kişiliğin ve gerçek hürlüğün kapıları açılmıştır. Bu demektir ki, gerçek bir bireycilik yerli ve toprağa bağlı, hattâ ulusal bir bilincin derinleşmesinde, bir toprak üzerinde hür ve rahat yaşamak dileğinin kökleşip bir tutku halini almasında en önemli rolü oynar. Evrensel bir insan türüne açılmak şöyle dursun bakalım.

Sanat eserini yapanla onu seyreden arasındaki bağıntılar da sözünü ettiğimiz kavramların aydınlanmasında ayrıca dikkate alınmalıdır. Sanat eserinin bütünlüğü içinde kurulmuş soğuk bir biçimler ilişkisi bencil ve soğuk bir bireyin düzen kaygısından doğmuştur. Açıklayıcının böyle bir eser karşısında tavrı çok defa biçimler ve renkler arasındaki ölçü, oran ve armoni sorunlarını araştırmaktan ibaret kalır. Bu kuru ve soğuk bir düzen karşısında ona denk bir açıklayıcının mekanik tavrıdır. Böyle bir eserin bir candan kopup geldiğini, bir keyif ve haz taşıdığını söyleyebilmek çok güçtür. Bireyin kendi içine kapalı, gözünü budaktan, canını yaşamaktan sakınan tutumuyla eser meydana getirmeye çalışması belenmiş ya da spekülâtif bir çabayla varılmış ilkelere gitmekten öteye geçmez. Bir ölü so-

ğukluğuyla karşımızda dūran eserin çoęu bir duyarlıktan, bir taddan yoksun oldukları için bōyledirler.

Sanatçıyı somutla yūzyūze getiren davranış kendi sıcaklığını ve bilincini tanımak kadar çevresine açılmak, onunla içli dışlı olmaktır. Somut bir duyarlığın izlerini taşıyan bir eserle karşılaşan açıklayıcının o esere bōtūn içtenliği ile bağlanan, onu hayatının bir parçası yapan herhangi bir seyirciden farkı yoktur. Bu da sanatçının çevresiyle sıkı bir alış-veriş, sıkı bir istek ve sunu bağıntısı içinde sorunları ōzōmlemesiyle sağlanmıştır. Aksi halde kuru bir biçim dūzeni karşısında kalan açıklayıcının bōtūnūn mekanik bir yorumlamasına gitmekten başka şansı kalmamışken, duyarlık payı taşıyan bir eseri aıklayanın bir dilin biçimlerde derlenip toparlanan tarzını okuyucuya iletmek kadar onun aynı zamanda keyfini, tadını duyurabilmek şansı da vardır. Dūzeni mekanik tasvir edici bir yorumlama bile ustalık ister. Ama ustalığı ۆlsūnde, eserin bir insan elinden ıkmışlığını gōsterecek kadar bile bir kıvanca erilemez. Dūzeni tasvir edenler bir duyarlık isteğine, bunun bu űstūn nitelikteki biçimleri kavramaya bağlı olduğunu sōylerler. Oysa o tamtakır dūzenin karşısında, ondan daha tamtakır ilk ayrılan herhalde yine kendileri olacaktır.

Bu bireyci dūzenlemenin eski klāsik, soęuk, hařin kuraları sūrdūrōp gōtūrdūęūnū niye saklamalı. Nuri İyem yazısında soyutlanmış, kapanık birey duyarlıęını uyarmaya çalıřmakla bořuna bir sancıya kendisini kaptırmıř olmuyor muydu? Őbūr yandan genel dūřūncelerin, hattā toplumsal kaygıların bu davranış içinde alttan alta yer alabileceęini sōylemek çeliřmeye dūřmek deęil miydi? Aslında bireyin payı kendi bařına bir yol aradıęı zaman deęil, çevreye açılmakla, toprakta yeřeren her řeyin bir kōltūrū tamamlayan parçalar olduęunu anlayıp ortak duyarlıęa katıldıęı zaman ۆnemli oluyordu. Kiřilik kolay bir kendini zorlamanın sonucu deęil, dōvūřmūř, tartıřmıř, gūcūnū gūcūřlūęūnū anlamıř, yenilmiř ve yenmiř bir kiřilikti. Gerçeęe kořmak bir sarsıcı, kıvandırıcı duyarlıęa biçim kazandırmak gerektięi zaman somuta yūrūyene yol açıyordu. Ancak bundan sonradır ki insan, doęa, eřya bir duyarlıęın içinde erimiř olarak űzel bir biçimde can kazanıyor, resim yūzeylerinde ken-

dilerince söyleşmeye başlıyorlardı. Hani düşüncenin duyusun o biçimlerde akıl erdirilir, görülür, yaşanır, sevilir hâle gelmesine somut demiyor muyduk? Hani aksine doğayı, insanı resim yüzeylerinde yitirişimiz değil miydi soyut olan? O duman-sı, akıl erdirmenin imkânsızlığı içinde, birey çabasının yorgun, ezik, yıkılmış halinden başka bir şey olmayan duyuş kırıntıları soyuta soyut katanlar değil miydi?

Nuri İyem doğaya dönelim derken bütün korkum doğadan uzaklaşmaktan yana oluşum değil, doğayı, doğaya yaklaşık biçimler içinde olsun, doğadan ayrı biçimler içinde olsun yitirmek kaygısından geliyordu... Verilen salıkların sanatçıyı buna götürmekte olduğunu anlamak güç değildi. Doğaya karşı akılla bilinçle bir çevrilişten çok kendi yapısı içinde paslanmış, umutsuz bir duygululuğu yenilemek dileği karşısındaydık. Sanatçının malzeme dünyasına bir gasp yürüyüşü yapıyor sandım.

Somutla sanatçıyı çevrenin ve kültürün içindeki ortaklaşa duyarlılığı kavramaya çağırıyoruz. Birey çelişmelerine uğrayıp Nuri İyem'in yaptığı gibi sanatçıyı önce doğayı resmetmeye çağırıp sonra da onu çelmeleyecek, bunaltacak düşünceler salık veremezdik.

5

TÜRKİYE'DE soyut resimden söz etmek gerektiği zaman herşeyden önce, bu yeni resim eğilimlerinin mahallî gelenek ve duyuşumuzla ne dereceye kadar bağlanmış, toprağımıza ne dereceye kadar yerleşmiş oldukları hakkında bir fikir vermek zorunda bulunduğumuzu anlıyoruz. Bu soyut deyimine -somut-anlamını veren şüphe-siz hem bu yöndeki çalışmalar, hem de bu çalışmaları tesbit etme zorunluluğu olacaktır. Doğrusu istenirse, Türkiye gibi bir memlekette soyut deyimi, bu deyim toprağa yerleşmediği, mahallî bir duyuş içinde gerçekleşmediği zaman hiçbir şey ifade etmeyebilir. Onun için bizler, figürsüz veya şekilsiz (informel) resmin görüldüğü yerde, bu soyut deyimini bile bile yine de somut deyimine sığınıyor, ve karşılaştığımız

her eserde soyut deyiminin taşıdığı anlama hiç de kapalı kalmadan yine somut niteliğini arıyoruz. Bu deyim bizim için mahallî bir ihtiyaç haline geliyor ve tartışmalarımızda, aramızdaki kavgalarda soyut deyimini evrensel bir anlamda genellemiş olanlara karşı bizler, mahallî bir istekle somut deyimini savunmaktan geri durmuyoruz.

Bizim, sanatta Batı etkilerine yeniden açılışımız 200' yıla yakın bir geçmişe sahiptir. Toplumsal alanlarımızda da öteden beri Batılılaşmak sözü edilmektedir. İslâm memleketleri ve halkları arasında dinamik ve gerçekçi karakteriyle en dikkat çekici bölge olan Türkiye'de, Batılılaşmak kavramının derin bir yankı bulması ne kadar kolay birşey ise, bu kavramı Türkiye'nin hayatında gerçekleştirmek aynı ölçüde güç birşeydir. Batılılaşmak ancak formel bir çerçeve içinde kolaydır. Bu çeşitten Batılı sayılabilecek binlerce insan Türkiye'de yaşamaktadır; hattâ onlardan birçokları, Batı sanat ve kültürünün ürünlerini kendi yaşama düzenleri uğrunda birer egemenlik aracı gibi kullanmakta ve aslında bu ürünlerin, insanların hak ve hürriyetlerinin korunması için yaratıldıklarını unutmaktadırlar.

Soyut resim Türkiye'de, zaten geleneksel bir kazanç ve kaynağımız olan sathın değerlendirilebilmesine geniş ölçüde imkân vermiştir. Bu akımların bizim ülkemizde, kalabalık bir topluluk tarafından yadırganması için hiçbir sebep yoktur. Çünkü bilindiği gibi, bizler çok defa ortak inanç ve duyushları şekillendiren bir soyut biçimler ve işaretler dünyasına sahip bulunuyoruz. Yani soyutlaştırma, duyulara hitap eden görüntüleri aşip sembollere varma, bizim öteden beri bildiğimiz ve yaptığımız işlerdir. Arap harflerini kullandığımız çağlarda, hattat adı verilen yazı ustalarımız, bugün birçok Avrupa'lı resim ustasını özendirecek sistemli ve düzenli grafik örnekleri meydana getirmişlerdir. Minyâtür ve tezhip sanatının nakkaş adı verilen ustaları ise, gerek çizgi, gerek renk kaynaştırması ile, satih duygusuyla yüklü haz verici bir süsleme stilini realist bir duyarlılıkla birleştirebilmişlerdir. Bizde çini sanatı bile, çok defa sırf bir tezyinat olarak kalmamış, tabiatı sembolize eden bir desen ve renk şematizmi ile insan duyarlılığını etkilemiştir. Ve belki de bu yüzden çok sayıda dinî yapının duvarını kaplamıştır.

Bizim geleneksel sanatımız, soyut bir görünüş taşıdığı gibi, aynı zamanda gerçekçi ve akılcı bir sanattır. Düzenlerin şematik bir karakter taşıması daima bu akılcılık lehine işlemiştir. Ancak bu akılcılık, gündelik hayatın değişen ve yaşayan özelliklerine bağlı olduğu için idealist bir muhteva taşımamaktadır. Memleketimizi ve sanatımızı İslâm memleketleri arasında, çok defa genel üslûbu tayin edici bir bölge olarak gösterilen İran'dan ve İran sanatından ayıran özellik budur. Bizler hayatı birer efsane kahramanı gibi değil, acısı, sızısı olan canlı varlıklar gibi, biraz da mizahçı, hattâ bayağı bir tavırla yaşarız. Bizim sanatımızda ideal kaygılara bağlanmış bir ihtişam yoktur. Eğer bir ihtişam varsa bunun, toprağa ve onun gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı, gündelik hayatın etkisiyle yumuşamış heybetli bir ihtişam olduğu unutulmamalıdır.

Biz, hayat ve sokak insanlarıyız. Bizim sanatımızın soyut biçimleri ve sathı alabildiğine değerlendirmeyi bilen duygulu şematizmi, ancak bu açıdan görülebilir. Batı'lı ressamın kutsal kitap hikâyelerini, ya da Yunan mitolojisinin kahramanlarını resmettikleri çağlarda bizim ressamlarımız, belki de aynı kutsal heyecanla, sünnet düğünlerindeki şenliklerde geçen olayları tasvir ediyorlardı. Bizim savaşçılığımız hakkındaki söylentileri de canlı, dinamik ve gerçekçi niteliğimizle değiştirmenin sırası gelmiş bulunmaktadır.

Yukarıda da belirtmeye çalıştığımız gibi, bizler tasvir sanatlarında, sathı değerlendirmek, onun geniş imkânlarından yararlanmak istiyor ve bunu yapmayı biliyoruz. Resim sanatımızda Batı etkisinin kendisini göstermesiyle bir tabii mekân duygusuna varış, bir perspektif derinlik arayış safhasını da geçirmiş bulunuyoruz. Zaten sanatımızın gelişmesi boyunca safha safha, alternatif bir şekilde Batı'dan ve Doğu'dan etkilenmiş, bu etkileri benimsemeye ve sindirmeye muvaffak olmuşuzdur. Canlı kalışımızın bir nedenini, bu devamlı etkileniş ve bu ebedî göç toprağında yaşamak zorunda bulunuşumuz teşkil eder. Toprağımız, çeşitli ırk ve kültürlerin konup göçtüğü bir topraktır. Ve bizler, büyük bir kültür ve üslûp çeşitliliğinin, bu serveti henüz tam olarak değerlendirememiş mirasçıları durumundayız.

Sanatımızın gerçekçi, toprağa ve günlük hayata bağlı özellikleri göz önüne alınırsa, formel bir bakışla bu sanatın biçim ve düzenlerine soyut adını vermek ne dereceye kadar doğru olabilir? Biz, okuyucuyu şaşırtmamak için bu tartışma konusunu tazelemeyecek ve soyut deyimini kullanmakta devam edeceğiz. Ama hiç şüphe yok ki, bu deyim kullanırken, meydana getirilen formların öznel ve sembolik ifade ve değerlerine uyarak formalist bir görüş açısının çok uzağında bulunacak ve formlara her müracaatımızda bunları, yaşayan ve yaşanan bir özü şekillendirmenin araçları olarak gördüğümüzü hatırlayacağız.

Bizde Avrupa tesirleri altında, resmin bir deyimle soyutlaşması, başka bir deyimle tabii görüntüden uzaklaşması, belli deformasyon ve stilizasyon safhalarından geçerek 20, 30 yıl kadar kısa bir zaman içinde gelişmesini idrak etmiştir. Daha önceki yıllarda, XIX. yüzyıl sonlarından beri manzara resminde başarı gösteren ressamlarımız, figür ve portrede oldukça geri bir durum arzetmişler, ve özellikle belli bir devrim ve toplumsal değişim hareketinin propagandasını yaptıkları eserlerde Fransız romantik çağına özenmekten ileri geçememişlerdir. Manzara resmindeki başarının sebebi, bu genre'in, sanatçının oldukça kendi benliğiyle yalnız kalmasına elverişli oluşu ve öteden beri Türkiye'de resim zevkini halka kadar indiren popüler örneklerin bu genre'i teşkil etmesidir. Manzara ressamlığı, bizim duygulu bir müşahadeyle tabiatı tanımak isteğimizin, onu öznel bir açıdan değerlendiren duyuşumuzun yeni bir derinlik kazanmasına vesile olmuştur. Bugün bile, bu genre'da başarılı örneklerle karşılaşılıyor ve bu isteğin gerçekleşme sınırlarını genişletmesini temenni ediyoruz. Manzara resimlerindeki başarıyı ortaya koyan çok önemli bir özelliğin, tabii bir mekân derinliği içinde kesin bir satır zevki ve duygusunu bize tanıtmak olduğunu da ilâve edebiliriz. Bizim ana eğilimlerimize uygun olarak, tabii derinlik ve atmosfer içinde ufuk çizgisine kadar varan plânların aranışı şüphesiz, kendisine yeni baştan satha erişmeyi ve derinliği bir satha yayıp sıralamayı gaye edinmiştir. Mekânın içinde ileriye doğru bir uzanış, bizim için aynı zamanda, düzenli ve ahenkli bir saf, bir sıra halinde satha yayılıştır. Biz ancak bu iki unsur arasındaki dengeyi bularak si-

mltane bir görünüş yaratıyor, aynı zamanda dinamik özelliği-mizi bu statik grnteki denge ve düzene borçlu bulunuyoruz.

Tabiî formların bozulması ve stilizasyonu başladıktan sonra, resim sanatımızda satha yerleşmeye elverişli bir düzen zevki de kendini gösterdi. Hattâ bu arada belli bir şematizasyonun resim sanatında rol oynadığı da söylenebilir. Ancak, bu devir ressamlarının birçoğunda, millî bir sanat yapmak önyargısı, ferdî içtenlik ve çabayı bulandırmış, bu yüzden eserlerin bir kısmı, ya garip birer tecrübe sınırında, ya da banka, otel ve seyahat acentası duvarlarını kaplamaya elverişli bir tezyinat seviyesinde kalmışlardır. Bu arada birçok sanatçının millî bir sanat yapmak kaygısıyla köylü sanatına uzandıkları, kilimlerden, elişlerinden yararlanmaya çalıştıkları görülmüştür. Bu motif aktarmacılığı, düşünce hayatımızda, Avrupa uygarlığından aktarılan prensip ve dogmalarla aynı zamana rastlar. Bir yanda Batı uygarlığına hayranlık bir yanda Anadolu köylüsünün sanatına duyulan sevgi. Bu, garip bir birlik teşkil eder ve entellektellerle köylülerin birbirlerini asla tanımadıklarını gösterir. Bu sanatçılar millî bir sanat kurmak istemişler, fakat hiçbir zaman hakikî bir Türk gibi davranmamış ve duymamışlardır. Yukarıdaki çelişikliğın ortadan kaldırılması ihtiyacı kendini gösterdiği zaman da, Anadolu köyünde yaşıyan, hayatın günlük gerçeğine bağlı insanı ve sanatı idealle ederek, onda klâsik Yunan kültürünün geleneksel mirasçılarını bulmakla önemli bir hata işlemişlerdir. Zorla Batı'lı olmak istemenin Batı'lı olmaya karşıt bir durum olduğunu farketmemişlerdir. Oysa bu durum, en kesin anlamda bir formalizmi ortaya koymuştur.

Yeni yetişen ve çocukluk ve ilk gençlik yıllarını İkinci Dünya Harbi sonrasının sıkıntıları arasında idrak eden genç nesil, daha ilk ağızda sanatta özlü problemlerle karşı karşıya kalmıştır. Bugün Türkiye'de genç nesli ilgilendiren beşerî problemlerin başında ferdiyetçilik gelmektedir. Hiç şüphe yok ki, Türkiye gibi bir memlekette, düşünsel ve evrensel anlamda bir ferdiyetçilik söz konusu edilemez ve ferdî davranış ve özü ihtiva eden ürünlerde, ortak ve toplu hayata çevrilmiş olan antenler daima açık bulundurulmak zorundadır. Bu, ferdî özgürlük arayan insan varlığının, eğilimlerine akılcı ve ölçülü bir yön ver-

mesi demektir. Böyle bir ferdî mesele, aynı zamanda sanatımızda, toprağımızın geleneksel ve yaşayan gerçeklerinden taşan ve süzülen espriyi -sathı değerlendirmek- görevini yüklenmiştir. Bu arada şüphesiz ferdiyet şekillendirmek kavramını evrensel, genel veya dogmatik bir tavırla ele alanlar olmuş ve onların eserleri çok defa kuru bir nazariye ve tekniği gösteren birer tecrübe özelliği taşımıştır. Bu ressamlardan büyük bir kısmı, çarpıcı ve etkileyici bir 'beşerî' özü değil, sadece bir sanatçı ve resim nazariyesini resmetmişlerdir. Neticede, karşımıza aşırı bir teknik, hamur ve boya endişesiyle yoğrulmuş mekanik eserler çıkmıştır.

Bizdeki ferdiyetçilik meselesi, kendi düşünce ve sanat iklimimizin şartları içinde ele alınabilir. Biz, İslâm dininin ferdî davranışı sınırlayıcı geleneğinden geliyoruz; ama sanıldığı gibi, tarihî çağlarımız içinde ferdî davranış ve çabalardan mahrum değiliz. Ferdî davranışlardan mahrum olduğumuzu eski ustalarımızın, eserlerinde belli birtakım motifleri ve klişeleri kullanmış olduklarına bakarak ileri sürüyorlar. İlk bakışta bu iddianın sahiplerine hak vermek mümkündür; ama motif klişelerinin, ustalar tarafından yaşayan gündelik hayatın gerçek ihtiyaçlara uydurulmuş ve ayrıca sathın tanziminde bu motiflerle sayısız çeşitlenme imkânlarının aranmış olduğu göz önüne alınırsa, bu iddiaların yersizlikleri ortaya çıkar. Bilhassa çeşitleyici tekrarlarla, her sanatçının kendi sath düzeninde ayırıcı bir nitelik arayışı, veya aynı eser içinde aynı sanatçının, belli kalıpları zorlayarak kendi eğilimlerini doğrulayışı, yine bu ferdî davranış ve çabayı ortaya koyar.

Bizim resim sanatımızdaki parça ve bütün arasındaki bağıntıda, ferdî davranışı şeklen görünen bir organizma bütünlüğünün olmayışı, aynı iddia sahiplerince birer ipucu, birer delil olarak kullanılmaktadır. Parçaların, kendi bağımsız değerlerini yitirmeden birbirlerine eklenmeleriyle kurulan bütünlük, dıştan değil, içten gerçekleştirilmiş, yaşanmış bir organizma olarak kendisini duyurmaktadır. Bu organizma kolaylıkla görülemez, fakat kolaylıkla sezilebilir.

Neticede biz, modern soyut resmimizde alabildiğine gelişmiş olan ferdî özgürlük ve duyarlık problemini, sath problemi-

nin, taşıdığı geniş imkânlarla birleştirip hem zenginleştirmek, hem de toprağımıza oturtmak gayesini güdüyoruz. Bu bizim için, aynı zamanda hayatımızın taşıdığı mânayı zenginleştirip coşturan bir ihtiyaç haline gelmiştir. Ferdî duyarlılığı bölgesel zorunluluklarla karıştıran genç sanatçılarımız, bu ihtiyacı yakından biliyorlar. Ve toplumsal durum içindeki endişe ve sıkıntılara direnişte, çizgi ve renkle savaşıyorlar.

Memleketimizde soyut resmin gelişmesine paralel olarak düşünce hayatında da bir gelişme olduğunu ve bu arada, insanı kendisine gaye edinen felsefî eğilimlerin yer aldıklarını söylemeliyiz. Üniversitelerimizin ve belli fikir çevrelerimizin birinci derecede üzerinde durdukları felsefe öğretilerini, fenomenoloji ve eksiztansiyalizm gibi, bugün Batı düşüncesinde en önemli yeri işgâl eden, problemler teşkil ediyor. Genç neslin ferdîyet problemiyle fazlasiyle ilgilenmesi de, bu eğilimlerin genel hava içinde bulduğu bir yankıdan ibarettir. Kabul edilmesi gerekir ki, Türkiye'nin toplumsal gelişmesinde, bu problemlerin üzerlerinde durulmasını gerektiren hızlı bir seyir olmuştur. Özellikle 1950 yılından bu yana Türkiye çevresinde görülen hareketli olayların akışı ve özellikle entellektüeller üzerine kurulan baskı, ortaya genel anlamıyla ferdî bir direnme meselesi çıkarmış, ve birçok sanatçı, eserlerinde bu direniş ve bir çeşit baş kaldırmayı aksettirmişlerdir. Fakat bir yandan da, eserlerinde gereken başarıyı gösteremiyen ve gerçek bir tutkuya sahip oldukları şüpheli olan kimselerin soyut sanatı Türkiye'deki baskı idaresinin hizmetinde bir devlet sanatı haline getirdikleri görülmüştür. Ama şundan hiç şüphe edilmemelidir ki, bu tip sanatçılar kolaylıkla tasfiye olmuşlar ve geriye, gerçek tutkulara sahip olan özlü sanatçılar kalmış ve bu gençler, giderek, yeni bir nesil halinde teşekkül etmeye başlamışlardır.

Soyut resmin gerek ihtiva ettiği mekân anlayışı, gerekse satih ve form esprisi bakımından, Türkiye'de başarılı bir seviye göstermemesi için herhangi bir sebep olamayacağını, sıkı sıkıya bağlı bulunduğu şartlar içinde belirtmeye çalıştık. Ancak, bunun böyle olduğunu bilmekle beraber, hayallere kapılmak için vaktin henüz erken olduğunu da ilâve etmeliyiz. Çünkü Türki-

ye henüz bir tartışmalar safhasındadır ve kesin bir düşünce ortamına ulaşmış değildir. Bunun çok önemli bir sebebini, sanatı besleyecek olan yeni düşüncelerin sağlam ve toprağa yerleşmiş bir düzen haline getirilememiş olması teşkil eder. Bizler henüz düşüncemizi kesin olarak bilimsel ve lojik bir temel üzerine kurmuş değiliz. Bizim sanatçılarımız henüz eserlerini, sırf bir çeşit pasyon ve enerjiyle meydana 'getirmektedirler'. Bu yüzden bizim sanatçılarımızın çoğu, kendi eserlerini açıklayacak ve yorumlayacak bir düşünce seviyesinde değildirler. Bu yüzden sanatçılarımız, sanatıyla birlikte düşüncesine de sahip olan büyük kişilerin, yalnızlık içindeki ferdî güçlenişini elde edememektedirler. Yine aynı sebeple memleketimizdeki sanatçılar, onların eserlerini anlamayan ve doğru bir şekilde yorumlamayan kritiklere dost olmadıkları gibi, eserlerini anlayan ve doğru yorumlayan kritiklere de dost değildirler. Birincisinin sebebini elbette sezgileri, ikincisinin sebebini ise eksiklikleri ve ferdî davranışı tam bir şekilde elde edememiş olmalarının kendilerine hatırlatılmış olması teşkil eder.

Şüphesiz bizim sanat çevremizde, aynı zamanda bir düşünce adamı vasfını haiz sanatçılar da yok değildir. Ama geleneksel bir davranışla sanatçılarımız, zaman zaman tutarsız bir duygusallığa bile kaçan birer ilham adamı gibi görünürler. Bu, köklerini eski dinî dünya görüşleriyle tabiat duygusunu birleştiren o eski insancıl maziye kadar uzatan bir davranıştır. Soyut bir dünyayı yaratmak için de böyle bir tavrın gerekli olduğu söylenebilir. Hattâ bu belki bizim için, aynı plânda geleneksel bir kazançtır. Ama nasıl eski soyut sembollerle modern soyutlama arasında bir fark gözetmek zarureti varsa, henüz mahiyeti bakımından eski mütehayyil ve mistik köklere bağlı olan sanatçı tavrını, bilimsel ve düzenli olan, ama insancıl ve özlü bir düşünceyle beslenen yepyeni bir tavırla değiştirmek zarureti de vardır.

Orijinal ve toprağımıza bağlı bir düşünceyi kurabilmek için gerekli hiçbir kaynaktan mahrum bulunmuyoruz. Elverir ki, bugün bize Batı'dan gelen düşünceleri kendi varlığımıza malederek, artık üzerinde hiç bir yabancıнын hak iddia edemeyeceği bir görünüşte, yeniden, yeni bir şekilde ifade etmesini bilelim.

Türkiye’de genç neslin halletmesi gereken problemlerin başında bu gelmektedir ve toprağımıza şeref kazandıracak olan da budur.

Genç neslin ressamı arasında, mahallî bir ihtiyacı en kestirme yoldan, hat ve nakış geleneğine bağlı bir çizgi üslûbu yoluyla gerçekleştiren, en dikkat çekici sanatçının Yüksel Arslan olduğunu söyleyebiliriz. Bizim mafsallı, oynak, hareketli gölge oyunu (Karagöz) figürlerimizi hatırlatan figüratif bir üslûpla Y. Arslan, yazı (hat) geleneğimizin sadece bir çizgi kıvraklığı ve içten davranış haliyle günümüze kadar gelen espri-sini bir araya getirmektedir. Bu sanatçının bir pentür ustası olduğu söylenemez; o daha ziyade bizim nakış geleneğimizin öz-lü bir yenileyicisidir. Satıhta bir duygu yaratmak için, ikinci plânda kullandığı boya tekniği, renkli tabii toprak çeşitlerinin çeşitli maddelerle karıştırılmasından meydana gelen ilkel ve sağlam bir tekniktir. Bu sanatçının yağlıboya ve suluboyaya güven-meyişi normal karşılanmalıdır. Onun kendi boyalarını kullanışı, bizim eski ustalar gibi, çizgiyi canlandırmaya yarayan dengeli ve ölçülü bir renk sonucuna varmak içindir. Bugüne kadar yaptığı eserlerde, monokrom bir özellik gösteren bu sanatçının gelişme çizgisi üzerinde polikrom bir istasyon bulacağı ve böylece bugün ağır basan çizgi üslûbunu bu denge ile yumuşatmayı başaracağı düşünülebilir.

Yüksel Arslan’ın dikkat çekici diğer bir yanı, yukarıda sözünü ettiğimiz formlarla erotik bir muhtevayı birleştirmiş olmasıdır. Onun resimlerinde bir direnme ve bir isyanı, cinsel ilişkilerle meşgul, fakat alabildiğine soyutlanmış unsurların kızgın ve telâşlı görünüşleri önümüze getirir. Cinsel temalara duyulan aşırı ilgi, bir yanıyla günlük, mizahçı, hattâ taşlamacı, somut esprimize bağlanmakta, diğer bir yanıyla, ferdî bir özün satıhtaki formasyonunu belirtmek için sadece bir vesile olmaktadır. Bizim sanattaki lojik ve akılcı davranışımız, dinamik ve hareketli konuların tesirini eksiltmemekte, aksine arttırmaktadır. Akılcı bir düzen şematizmi ve açık seçik bir belirlilik bizim için bir coşkunluk vesilesidir. Biz, şematizm ve akılcılık içinde tutkulu-yuz. Sanatımızı her kargaşalık safhasından satıhçı ve özlü bir sadeleşmeye götüren de bu özelliktir. Hırçın bir sadelik bir

çok duyulara aykırı gelebilir. Fakat bizim sanatımız için bunu söylemek mümkündür.

Yüksel Arslan, Türkiye'de genel bir resim akımı içinde istisna teşkil eden bir sanatçıdır. Figürler ve motifler kullanmasına rağmen, belki de o gerçek bir soyutlamayı, yeni bir teknikle bozulmamış olan bir soyutlama geleneğini temsil, etmektedir. Onun satıh üzerinde gerçeküstü bir tasarım gücünün meydana getirdiği tesadüf edilmez yaratıklar, sathın her parçasını ayrı ayrı değerlendirip, sıralanma ve istif yoluyla birleşerek hiç de hayret edilmeyecek bir mekanizma içinde, günlük hayatımızda hergün tesadüf ettiğimiz insanlar ve olaylar serisine katılmaktadırlar.

Türkiye'de soyut resim konusunda sözü edilmesi gereken diğer iki sanatçı, Orhan Peker ve Ömer Uluç'tur. Orhan Peker, Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş, Ömer Uluç ise kendi kendisini yetiştirmiştir. Bu ressamlardan birincisinin Alman ekspresiyonizmi ile, ikincisininse modern Amerikan soyut resmi ile temasa geçmiş oldukları ilâve edilmelidir. Orhan Peker'in, başlangıçta az da olsa, folklorcu eğilimlerini bir yana bırakarak, figürlü ve figürsüz resmin renk ve form imkânlarını mahallî bir duyula zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. Çarpıcı ve ekspresif bir görünüş, Orhan Peker'in formlar, renkler arasında yaratabildiği gerginliğe kendisini borçludur. Keskin, dik tüyleri havaya kalkmış, ürkek ve cüretkâr bir kuş motifinin eski bir tekrarıdan gelen bu etkide, bu genç sanatçının özlü eğilimlerini bulmamak mümkün değildir.

Orhan Peker, genel olarak akademik öğrenimden gelen durgun ve sınırlı bir çerçeve içinde bu etkiyi yaratmayı başarmıştır. Bu sanatçının beylik, alışılmış, belli renkler üzerinde özel bir nüans keşfederek kendi rengini buluşu, bazen bilinen, alışılmış bir öfkeyi tatlı bir mizahla kendine maledişi, tıpkı o belli sınırlar içinde hareket edebilmenin azami değerini ortaya koymaktadır. Onu simsiyah bir satıh havası içinde bambaşka siyahlıkta bir kuş uçuşması da bu maksimum çabanın, aynı zamanda boyayı ve tekniği iyi bilen bir ressama ait olduğunu gösterir.

O. Peker, satıhta kıvamlı, ağır bir form yapıştırmasıyla işe başlamış ve bunu zamanla, geometrik ve akılcı bir düzen içinde hafifletmiştir. Bunun yanısıra, form kaydırmaları ile satıhta geniş ve ferah boşluklar meydana getirmesi, hem koyu renk tonları içinde aydınlık bir mâna taşıdığı, hem de ilk bakışta karamsar görünen eğilimlerinin, aslında mutlu bir duyarlılıkla yüklü olduğunu düşündürmektedir. Şüphesiz, sathın yüklendiği bu mâna ikiliği sanatımızda, bütünlüğün olduğu kadar muhtevanın da gizli olduğu ana espriye uymak yolunu aramaktadır.

Yukarıda ismini zikrettiğimiz ressam Ömer Uluç ise, soyut resmin taşıdığı gerçek, saf mânayı satıh meselelerimizle, akılcı olduğu kadar heyecanlı bir görünüş altında birleştirmesi bakımından önemli bir yer almaktadır. Ö. Uluç, çok defa mavi, gri tonlarını seçmekte ve bir kaç resimde birden denediği düzen çeşitlenmesini kişisel bir üslûp bütünlüğü halinde karışımıza çıkarmaktadır. Kompozisyonu satha yayması ve formları, hem ayrı ayrı, hem de birbirinden doğmuş unsurlar gibi canlı ve değişik bir ritm içinde takdim etmesiyle, bugünkü resim sanatımızın en başarılı temsilcilerinden biri adına hak kazanmaktadır.

Ömer Uluç'un pentür adına yakışan resimlerinde, adetâ gözden kaybedilip eritilmiş olan geometrik ve lojik bir örgünün içindeki duyarlık, zaman zaman hayret verici bir taşkınlığa ulaşmaktadır. Ancak bu resmin bilinen duyguları ifadeye yarayan kelimelerle anlatılamıyacağını ilâve etmek zarureti de var. Bu resimlerde soyutlaşma tamamiyle idrak edilmiş ve formlar hiç bir duygusal tasvire imkân vermeyecek şekilde hakiki resim formları olmak yolunu tutmuştur. Bu yüzden ihtiyatlı bir seyirci üzerindeki eğitici payı ne kadar önemli ise, resimde alışılmış unsurların izlerini görmek amacıyla olanlar için o derece reddedilmesi mümkün, kişisel formlara sahiptir.

Ömer Uluç'un resimlerinden söz ederken, bu sanatçının satıh üzerinde bir piyano klavyesinin tizden pese, pesten tize değişen temposu içinde akortlu form seslerini arayıp bulduğu ve çok defa kırmızı, turuncu veya beyaz tek renk aksanlarıyla müzikal bir derinlik elde ettiği ilâve edilmelidir. Bütün bu hareketli, birbirine bağlı form ve renk uyuşması, ancak resmin ifade

edebildiği bir tarzda gerçeğin ve gündelik somut hayatımızın bir melodisine giriş hazırlığı yapmakta, başka bir deyimle, insanın hayalî misaliyle, gerçek ilişkileri arasındaki köprüyü yaratmaya çalışmaktadır.

Genç sanatçılar arasında heykeltci Kuzgun Acar'ın da sözünü etmek gerekir. Bu sanatçı son Paris Biennale'inde birinci derecelerden birini kazandı. Bir bakıma onun eserlerinde, genç ressamların eserleriyle bir mahiyet benzerliği vardır. Ve o da, birbirine bağlı hacim-satıh unsurları arasında hareketli bir münasebet kurmuştur. Demir malzemesini (çivileri) birleştirmek suretiyle meydana getirdiği son eserlerinde karmaşık ve çatışan bağıntılara girmiş olan parçalar birbirlerinin yön ve hareketini kesmek yerine geliştirmekte ve toplu bir bütünlük yaratmaktadırlar. Kuzgun Acar'ın heykelde yaptığı iş, plâstik bir üniteden hareket ederek satıh ünitelerine varmak ve tipik bir eklemecilikle, havayı yırtan yeni bir ünite meydana getirmektedir. Eserlerindeki atılgan ve dinamik savrulma hiç bir zaman lojik bir davranıştan yoksun kalmamış, ölçülü, derli toplu bir görünüş sağlamıştır. Ana hacim istikametlerinden hiç biri hakim rol oynamamış ve ağır basmamıştır. Bu ölçülülük, göze çarpan hareket ve atılma cesareti içinde, kesin bir güven duygusuyla desteklenmeyen bir ürkekliği de ortaya koyar. Hattâ bir bakıma onda, Orhan Peker'in ekspresyonizminde olduğu gibi, uyuşma arayan bir iz de bulmak kabildir.

K. Acar'ın heykel formları henüz tam mânasiyle saf bir plâstik hacim-satıh aşamasına girmiş sayılamaz ve bu formlarda açık bir şekilde (edebî denilebilecek) bir görüntü çeşnisi, bir figüratif izlenim dikkati çekmektedir. Bu sözünü ettiğimiz sanatçıların yanında Nevin Çokay, Adnan Çoker gibi ressamlar da yeni neslin başarısını temsil edenler arasındadır.

6

TÜRK SANATININ kendi kavramlarıyla ilgili sorunlarını çözümleme çabası günümüzdeki sanat uğraşlarının, özellikle eleştirme ve deneme yazılarının yanı sıra ne zaman bir yer tut-

mayı başaracak? Bunu her zaman düşünmüş durmuşumdur. Bizde bir tarihçi vardır, bu adam tarihsel olaylar ve yapıtlar karşısında bir yandan ansiklopedik bir allâmei kübra, öbür yandan mükemmel bir tasviridir. Sanat yapıtlarıyla uğraşanların çoğunda bu yapıtlara canlılığını veren kavramlar, ilkeler, sanatçının duyuş ve davranışı, çevresiyle girdiği etkin bağıntılar gibi sorunlara karşı bir ilgisizlik görülür. Bu tarihçiler şiiri düz yazıya çevirip sunan, mimariyi portalin iki yanında nişler var, pencereleri vitraylar süslüyor gibi lâflarla açıkladığını sanan, resmi gözlerin ifadesi canlı gibi sözlerle anlatmaya kalkışan kişilerdir. Elbette bu çeşit bir davranış tarihsel yapıtlara ilgiyi çekmekten uzak kalacak ve o güzelim şeyler bir yanı ölü, bir yanı diri olmaktan kurtulamıyacaklardır. Tarihsel sorunları politik, ya da başka çeşitten kaygılarla açıklamanın tehlikeli romantizmine düşmeden aktüel bir zemine sokmak, yapıtların hâlâ canlı kalmalarını sağlayan ilkelerini, kavramlarını araştırmakla -doğru, ya da yanlış- bir takım sonuçlara varmak mümkün olur.

Günümüzün sanatçılarının çoğu kendi çevrelerinin yapıtlarıyla ilgili değildirler. Bu düşünür adamlar ancak açıklayıcı kişilerle işbirliği yaptıkları zaman kendi ulusal sanatlarını yaratma çabasında güç kazanırlar. Ama kuru kuruya bilgiler ve tasvirci açıklamalar onlara hiç bir şey kazandırmaz. Pek çokları ilgisizdir diyorum, ressam minyatür üslûbu, yazı üslûbu, karagöz üslûbu gibi ancak esprisine ve kavramlarına bağlı bulunduğu köklerin dışındadır. Mimar için durum yine aynı, fazladan o, Süleymaniye camiine bir kere gitmek fırsatını bile bulamamıştır, şair belki Fuzuli'nin sadece adını ve birkaç beytini bilir. Sanatçıları kınamak değil kastım. Arada meraklanıp ilgilenen biri çıkınca, görülüyor, herkesten fazla yapıtın güzelliğini duyan yine o.

Tarihsel yapıtların ilkelere ve kavramlara bağlı açıklanmasıyla bir yandan sanatçının ilgileriyle çevresine bağlanması, öbür yandan yapıtların aydınlara ve halka canlı bir ulusal ekin kalıtı ölçüsünde tanıtılması arasında nasıl bir ilişki bulunabilir? Üslûptaki büyük değişmeler tarihsel yapıtların kısa bir zamanda geri bir plâna itilmesine sebep olmuyorlar mı? Özellikle

Türkiye gibi bir ülkede. yeni sanat kolları, gelişen sanat kollarındaki yepyeni biçimler eski biçimlerle herhangi bir ilişkinin kurulmasında devamlı güçlükler ortaya çıkarmıyorlar mı? Bu sorulara daha pek çoklarını eklemek mümkün. Onun için çağımıza ancak içlerinde taşıdıkları ilkeler, kavramlar, bir duyuş tarzı ve espri gücüyle ulaşabilen bu yapıtların karşısında tasvirci ve kuru bir malzemeci eğilimi ne ifade eder? Yapıtlar bize biçimlerini misillerce aşan bir düşünüyü hızıyla ulaşıyorlar. İşte biçimin gölgesinde uyuyan aslan.

7

ÇOCUK resimlerine karşı çeşitli çevrelerde ötedenberi özel bir ilgi var. Bizde de bu ilgi son yıllarda bir hayli güçlendi. UNESCO'nun düzenlediği Uluslararası Çocuk Resimleri yarışmalarında bizim küçükler dereceler bile kazandılar. Benim bir türlü unutamadığım bir çocuk resimleri sergisi, bundan bir kaç yıl önce Beyoğlu'ndaki Olgunlaşma Enstitüsü'nün galerisinde düzenlenmişti. Çatalca ilkokullarında okuyan çocukların sergisi idi. Öğretmenlerince çok dikkat gösterilmiş olduğu anlaşılıyordu. İçlerinden geldiği gibi çizip boyamalarına imkân verilmiş, çeşitli kötü metodlarla duyarlılıkları baltalanmamıştı.

Bu ay içinde aynı galeride Amerikalı çocukların resim sergisi açıldı. Bu sergi de unutulacak gibi değil doğrusu. Çocuk resimleri katkısız bir duyarlılığın ürünü, duyguların doğrudan doğruya samimi bir ifadesi. Kişiliğin söz konusu olmadığı ortak bir oyun bahçesi. Duygulukla oylanmanın iç içe yaşadığı, kararını, sertliğini bulamamış yumuşacık bir biçimlenme. Gülermeniz daha çok gülecek, kızarsanız ciddileşecek ve belki de biraz sonra ağlamaya başlayacak, kendisini karşı tepkilerin tarzına ve şiddetine bırakmış savunmasız bir davranış. Seyirciyi bir tarza, bir duyguya zorlamanın aksine, kendisini seyircinin iradesine, çekip çevirmesine sunan ne kadar özellik varsa içinde toplamış. Çocuk resimlerinin ötesinde olan şey, onların kendisinde değil, sizde. O resimleri hüzne de, sevince de boğmak

sizin elinizde. Siyahın arkasında güldürüp, beyazın arkasında ağlatabileceğiniz iddiasız, zorlamasız, ön-yargısız bir dünya.

Çocuk resimleri bir salt biçim güzelliğinde. Kendini yorumlamış bir davranışın değil de, kendine uymuş bir davranışın ürünü olduğu için böyle. Büyük ustalardan çocuğu ayıran nite-lik burada. Büyük usta kendisini yorumlayıp açıklayarak kendi-sine varırken, çocuk bu yorumlamayı, açıklamayı yapmadan kendisinde. Çocuğu kendinden alıp başka yerlere, yanlış yer-lere götüren pürüzlü, bulanık yıllar oluyor. Büyük usta bu pü-rüzlere, bu bulanıklığa göğüs geren hayatı yorumlayışında ken-disini yitirmeyen kişi. İnsan gelişme çağlarında birçok dış se-beplerle kendi uyumunu yitirmekte. Büyüklerin bir çokları bu yüzden kendi doğalarında kişi değiller.

Çocukların bir çoğu ustalığın zahmetinden geçmeden birer ustadır. Ustalığın, güzelliğin, doğruluğun tohumudur onlar. Er-ginliğe giderken ne oluyorsa oluyor. Hattâ çocuk resimleri için hiç bir şey söylememek, onları sevip geçmek belki daha doğ-rudur. Çünkü bir eleştirmenin çok ötesindedir bu resimler. Bu üslûplarla sanat eseri dediğimiz şeyin mimari kuruluşu, gele-neksel düzen sorunları, çevrenin ve kişinin öz yoğunluğu ara-sında bilinçli ilişkiler kurulmamıştır. Çocuk resimlerinde büyük-lerin resimleri karşısına çıkarılabilecek önemli bir yan göremi-yorum ben. Çocuk resimlerine bir üslûp yüklemek de doğru değildir. Onlarda görebildiğimiz biçimlendirme davranışı bile kararsız ve resim dışı diyebileceğimiz etkilerle yönetilmekte-dir. Üslûbu asıl belirleyen çevrenin ve yerli resim özellikleri-nin dışında çevrelerarası ortaklaşa bir çocuk biçimlendirmesin-den söz edemesek bile ayrımları farketmekte büyük bir güç-lükle karşılaşacağımız meydandadır. Örneğin Amerikalı çocuk-ların resimlerine sokuşturdukları kendi dillerindeki kelimeleri yadırgayışıma dikkat ettim. Seyrettikçe zaman zaman Türk ço-cuklarının resimleri sanıyordum bunları. Fakat bu sanıda bir de-receye kadar yanılmış olduğumu da itiraf ederim. Çünkü üs-lûbun belirsiz nüveleri çevre ve ailelerinden aldıkları resim dışı bir etki olarak bu resimlere siniyordu. Türk çocuklarının resim-lerinde bir nakış ve duygulu bir bézeme zevkini, istifi farked-işim bu yüzdendir.

Çocuk resimlerindeki başarının gerçek bir resim ustalığı olmadığı ve bu biçimlendirmede kararını bulmuş bir üslûptan söz edilemeyeceği bilinmelidir.

8

:

TÜRKİYE'DE heykel sanatının güçsüzlük nedenleri üzerinde çok durulur. Bazıları bu sanatın özel bir çaba gerektirdiğini ileri sürüyor, bazıları da malzeme olanaklarının güçlüğünden, çetinliğinden söz ediyorlar. Bu açıklamaların epeyce kolay bir yol tuttuğu ve bir araştırma çabasından geçmediği bellidir. Nasıl ki bazı yazarlar resim alanında söz konusu olabilecek güçsüzlüğümüzü bir resim geleneğinden yoksun oluşumuza, hattâ daha ileri giderek resmin önceleri bir tapınma aracı olarak kullanılmayışına bağlamıyorlar mı? Bunların da kolay ve araştırmadan uzak açıklamalar olduğu su götürmez.

Anadolu öteden beri belli bir heykel geleneğine sahip bulunuyor. Öteden beri bu heykelcilik yüzeyci bir espri çevresindedir. Heykel sanatının genel olarak sayısız örnekleri belli bir zemine bağımlı olan rölyef kesimiyle meydana getirilmiştir. Bunun yanısıra bağımsız anıtlarda rölyef kesiminin olanaklarıyla bağdaşan yüzeyci bir görünüş de ortaya çıkıyor. Bu yüzey espriinin lojik ve geometrik düzeni yanında, bir de hareket ve duyarlık coşkununun sözü edilebilir. Önce bir doğa mistisizmini, onun ardından farklı bir mistisizmi bu anıtların yaşatmış olmasında da bu özelliğin rol oynadığı şüphesizdir. Bir çok alanlarda olduğu gibi bunda da yüzey üzerinde bir öz derinliğini bulmak başarısına erişildi.

Bu özellikler Anadolu heykelini klâsik Yunan heykelinden ayırıyor. Çünkü Yunan'da bir mihver çevresinde dönen hareketle yüzey aşılmış ve hacim bir uzay içinde varlığını ispatlayıvermiştir. Rölyefte bile aynı hacim sorunu karşısında bulunuruz. Orada biçimler yassılsa bu hızla yassılır, kabarıp zeminden kopmak istese gene aynı hızla kabarır. Bazen rölyefte öyle düzenler ortaya çıkar ki, biçimlerin incecik, teğet bağlantılarla

tutunduğu zeminin artık sözü bile edilemez. Bu durum şüphesiz daima yüzeyi göz önüne alan Anadolu heykelinden çok ayrı, hattâ onun aksine 'di.

Türklerin Anadolu'ya getirdikleri heykel tarzı Asya sanatlarının yumuşak ve uygulanma kolaylığı taşıyan formasyonu içinde idi. Bu tarzın sıkı sıkıya bir yüzey esprisine bağlandığı, ya da bunun aksine hacim ilkelerini benimsemiş olduğu söyleyemezdi. Bu formasyon rahat bir stilizasyon içinde doğal bir karaktere sahipti. Özellikle hayvan figürlerinde gözlemci, hattâ daha derinden, canlılığı duyan dolgun, yuvarlak formlar ortaya çıkarıyordu.

IX. yüzyılda Müslüman Arap sanatında etkisini gösteren, Türklerin eğik, yumuşak rölyef kesimi Irak ve Suriye çevresinde yaygın olan dik rölyef kesimine karşı idi. Gerek bu bölgelerde, gerekse Anadolu'da Yunan sanatının etkisi, özellikle dik kesim tekniğinde kendisini gösteren donuk bir yüzeyoiliğe varmıştı. Anadolu Ermeni sanatında örneklerini gördüğümüz bu kesim yüzey üzerinde kıvrak, coşkun, doğuya yönelmiş bir öz derinliğini canlandırmaktan çok sembol ve hikâye değerlerinin kalbiyle yaşayabilen şematik kuruluşlar halinde karşımıza çıkıyordu. Bu şematizmin bir bakıma düzeni bütün bütüne kurulaştırdığı ileri sürülemez. Hattâ denebilir ki, dik kesimle meydana getirilmiş basık rölyeflerde zihinci davranışın yoğunlaştırdığı bir mistisizm söz konusudur. Ancak bu örnekler yumuşak kesimli, doğayı, günlük yaşamın konularını gözeten formların yanıbaşında sınırlı, kalıplaşmış bir form ve düzen esprisiyle yüzeyde yayılıyorlardı. Bir yandan da aşırı mistisizm ve doğadan kopmaya yüz tutan düşünce soyutluğuyla sanat formlarının kalıplaşması, tutukluğu arasında bir paralellik bulmak da yanlış olmayacaktı.

1959'daki Türk sanatı kongresinde Van gölündeki Aktamar adasında bulunan IX. Yüzyıl Ermeni kilisesinin rölyefleri arasındaki ayrımları inceliyen ve Türk biçimlerine dikkati çeken Prof. K. Otto-Dorn'un tebliği bu önceki etkilere ışık tutacak değerliydi. Prof. Otto-Dorn bu incelemede Türklerin taşıdıkları sanat değerlerine hak tanımayan bazı düşünceleri tepkiyle karşılıyor, belki durumun aksine olduğunu söylemek istiyordu.

Herhalde bu işin gerçek yanı karşılıklı alışverişlerin varlığını kabullenmek olabilirdi.

Denebilir ki, Türklerin Anadolu'ya getirdikleri espri, şematizme doğru giden bir yüzeyi, onunla çok iyi uzlaşıp bağdaşabilen bir teknik ve form anlayışıyla canlandırmak, ona kıvrak, coşkun yaşamını yeniden buldurmak oluyordu. Başka bir deyimle Türkler Anadolu'ya çok uygun ve elverişli, onun özelliklerini tazelemeye hak kazanmış bir kültürün sözcüleri olarak gelmişlerdi. Gene de aslolan Anadolu idi ve sözünü ettiğimiz yüzey gibi hakkı verilmesi gereken bir toprak önlerinde uzanıyordu.

XII. yüzyıl başlarından itibaren Anadolu'da yerleşen Türklerin başlangıçta mezar anıtı olarak uyguladıkları heykel formları, yüzey esprisine iyice sığındıklarını gösterir. Koyun heykellerinde dolgun plâstik hacım yüzeylerle sınırlanmış ve geometrik bir düzen egemen kılınmıştır. Bu yüzden dolgun formlarda bir taşma yerine bir basılmanın sözü edilebilir. Belki de Asya'nın rahvan, gevşek formları bu eserlerde sıkışmak, kasılmak, dinamik bir gerilime kavuşmak olanağını buluyordu.

Güney Doğudaki Artuki eserlerinde, Orta Anadolu'da Selçukların figürlü plâstğinde, Konya sur heykellerinde, Sivas'taki hayvan başı rölyeflerinde, çeşitli han yapılarında rölyeflerin arasındaki figürlerde Anadolu heykel sanatının çeşitli örnekleriyle karşılaşılıyor. Bu örneklerin bir çoğunda yukarda sözünü ettiğimiz yüzey ve form bağıntısının izlerini görmek mümkündür. Kısaca yüzeyle bağdaşan yumuşak, kıvrak ve aynı zamanda hacimli bir form dünyası. Belki bir bakıma Konya surlarındaki rölyefler ve heykeller Anadolu'nun ortasında kendisini gösteren bir Yunan etkisinin habercileri idiler. Kanatlı Nikelerde, iki başlı kartallarda göze çarpan özellikler ilk bakışta Yunan etkisinin dik kesime yaklaşan yorumlanışını andırıyorlar. Nasıl ki sonraları Karaman Bölgesi üslûbunda stilize bir doğacılıkla birlikte derin dik kesimin rölyef nakışlarda geniş ölçüde yer bulması da bu özellikleri yeni baştan ve bir bütün halinde derleyip topluyordu. Bu görünürlere bakarak Türk çağlarında da Anadolu'da eski tekniklerin var olduğu, meydana getirilen formlarda yeni ayrımlar sezilmekle beraber, etkilerin yaşamakta devam ettiği yargısına varmak mümkün oluyor.

Bir yandan şunu kabul etmek zorunluluğu vardır ki, Selçuk yapılarındaki portal rölyeflerinde asıl damga Anadolu sanatının gelişme zinciri içinde vuruluyordu. Bu da yüzey esprisinden ayrılınmadan biribiriyle çatışan özelliklerin kendilerini uygulama alanı bulabilmeleri demektir. Ancak büyük, dolgun kabarmalara yol açan plâstik anlayışın yüzeyi yadsıyıp kendine yeni, bağımsız olanaklar araması diye bir şey söz konusu olmadığı gibi formlardaki incelmeler, yassımla yassı yüzeyin yeniden en egemen öge olarak kendisini kabul ettirmesi olayı ortaya çıkıyordu.

Böylece Karaman üslûbunda geniş ölçüde yer tutan ve Osmanlı sanatında iyice yassılan, basıklaşan formlarla kendini gösteren yüzey sınırlaması aynı zamanda bir çatışmanın sonucu olarak da görülebilirdi. Osmanlılarda heykel ve figür çağının tamamen kapanmış olduğunu söyleyebiliriz. Ama Osmanlı sanatında bir çeşit heykel formları olarak görebileceğimiz mezar taşları yüzey esprisini geometrik bir ana düzen içinde kalıplaştırarak sürdüreceklerdir.

Şüphesiz Klâsik Osmanlı çağında da süre gelen yüzeyci özellikleri yeniden şematik bir kuruluğa düşmek olarak gösteremeyiz. Çünkü bütün formlarda büyük, dolgun kabarmalar olmamasına rağmen yumuşak, kıvrak bir biçimlendirmenin varlığı duyulmaktadır. Hattâ dikkat edilirse Osmanlı örneklerinde yüzyıllar önce hayvan heykelleriyle başlayan gelişmenin olgunlaştığı, yüzeyle uyuşma olanaklarını arttırdığı, adetâ yüzeyi kendi formlarıyla birlikte, aynı anda yaratacak kadar geliştiği de görülebilir. Belki de verilmiş, belirli bir yüzey üzerinde yerleşmek yerine, formların duyarlıklı bir örgüyle yüzeyi yaratışı bu gelişmenin en dikkat çekici yanını teşkil ediyordu.

Osmanlı sanatında Avrupa etkilerinin başlaması sonucunda doğacı bir eğilimle ele alınan örnekler tekrar yüzey üzerinde ve çok kez yüzeyle uzlaşması güç olan formlarla yerleşmeye başladılar. Yüzey esprisi değişmiyordu, ama onunla bu bağın tılar değişiyordu. Lâle Çağının yüzeyde kabarı kabarıveren istif çiçek, meyva, vazo, ibrik nakışlarını Barok ve Rokoko çağda büyük yaprak kıvrımları, girlandlar, kabarık rozetler, madalyonlar izledi.

Üslûptaki değişme klâsik çağda kesinleşen ana ilkelerin pek dışına çıkamıyor, hattâ XVII. yüzyıl ortasında meydana getirilen eserlerde Barok taşkınlığın ilk izleri görölmekle beraber klâsik çağla yakın ilintisi de gözden kaçmıyordu. Barok yuvarlak, yumuşak rölyef kesimini formun üstündeki dalgalanmalar ve inip çıkmalarla epey değişikliğe uğratmıştı. Fakat bu kıvrılmalar yüzeyi etkileyemiyor, onun kırılıp plastik hacme doğru gidişini sağlayamıyordu. Form en hırçın atılma ve fıskırmalarda bile yüzeye tutsaktı. Bu kez üstelik yüzeyi kendisiyle birlikte yaratma olanağını yitiren biçimlendirme tarzı, yeniden belli bir kesinlikle kendisine verilmiş yüzey üzerinde dağılıyor, serpiliyor, kıvrılıp bükölüyordu. Çok kez rahatsız, huzursuz bir izlenim ortaya çıkıyordu. Ama bir türlü yüzeyin delinmesi, parçalanması, bu form anlayışına yakışır bir hacim ve mekân bağın-tısına varılması mümkün olmadı.

Avrupa etkilerine alabildiğine açılan Türk sanatının bu gelişme yolu içinde modern heykelticiliğimizin sorunları da ipuçlarını ele geçirmektedir. Şurası gerçektir ki, Türkiye’de heykel sanatçılarının belli bir süreden beri devam edegelen çalışmaları iç gelişme zincirinin dışına çıkan, hattâ onu yadsıyan bir özellik taşır. Onların hemen hemen hepsi asıl kavranması gereken sorunları itip Avrupa sanatında gördükleri örnekleri, uyumsuz nitelikleri göz önüne almadan, burada uygulamak çârelerini aramışlardır. Bu eserler belli bir etkilenme tarzının temsilcileri olsalar da çevredeki gerçeklerle kaçınılmaz bir uzlaşmazlığa girerler.

Öbür yandan bu eserleri Barok çağla birlikte başlayan uzlaşmazlığın özel bir devamı olarak da görmemiz mümkündür. Çünkü üslûbun gelişmesinde ana köklere ve ilkelere gösterilen tepki giderek öyle büyümüştür ki, bu durum onların bütün bütüne yadsınması gibi özel bir gelişme niteliğine bürünmüştür bile denebilir. Ama bu durum bütün sanat alanlarında olduğu gibi heykelde de kendi kaynaklarına bilinçle eğilmeyen sanatçıların içine düştükleri krizin sonucudur. Yüzey form uzlaşmazlığı belli bir noktada düğümlenip kalmışken, Batının yüzyıllar boyunca geliştirdiği hacim özelliklerine rahatça el uzatanların lununla bir geçiş çağı yaratmakta bile güçlük çekeceklerini kestirmeleri gerekmez miydi?

Modern akımların gelişmesi bugün yeniden sanatçıyı yüzey sorunlarıyla karşı karşıya getirmiştir. Sanki bugün Türk sanatçısı için bırakılmış bir noktadan yeni baştan işe girişmek gibi özel bir durum vardır. Sözünü ettiğimiz düğümün bilinçli ellerde çözülmesi gibi bir görev. Başarılı eserler verebilmek için heykel sanatçısı hiç bir kaynaktan yoksun değildir. Onların bugün meydana getirdikleri donuk eserlerin yanında geometrik bir düzen kaygısıyla kesilip yontulmuş, gelişi güzel bir Osmanlı taşında daha çok bir heykel, bir anıt tadı buluyorsak bunda ayrıca hakkımız da var demektir.

Asıl sorunun figürü göz önüne almayan soyut bir heykel tarzı çevresinde dönmediğini eklemeye ne hacet var? İster figüratif, ister non-figüratif plâstik olsun, bireysel sanatçı çabası, üzerinde doğrulabileceği bir toprağa kavuşmak hakkını aramadıkça sonuç kuşku vericidir.

Günümüzde soyut akımlara uyan heykeltçiler kendi kaynaklarından bir süre önce kopmuş bulunan sanatçıların bir devamıdır. Onlara karşı değillerdir. Oysa bugün karşılaştıkları form ve yüzey duyarlılığının sorunları bu genç sanatçılar için eskilerden daha çok kaynakları göz önünde bulundurmaya elverişlidir. Yaklaştıkları bir çizgiye ulaşmak fırsatını kaçırmalıdır.

Modern akımların asıl öğelere yönelen ilkeleri sanatçının önüne çevre kaynaklarının gölgesini düşürmektedir. Başlarını kaldırsalar bu gölgeyi düşüren ışığı da göreceklerdir, gölgesini veren nesneyi de.

9

1959 YILINDAKİ resim olayları konusuna girerken batıyla bağınılarını sıkılaştıran Türk resminin gelişmesi, yönü hakkında bazı açıklamalara da girişmek gerekirdi. Basit bir kaç kitap dışında henüz Türk resminin yakın tarihi üzerinde yapılmış araştırma ve incelemelerden yoksunuz. Bu yoksunluk seyirciyi ve okuyucuyu resim olayları karşısında kararsız bırakıyor, bi-

linçli bir bakış yerine, ona kopuk kopuk, önü arkası belli olmayan bir rastgele davranışı veriyor; olayı bir akış çizgisi üstüne yerleştirememenin rahatsızlığına sürüklüyor. Gerçek bir seyir diye tanımladığımız durumun elbette bazı bilgilerle de bir tamamlanışı olacak ve seyircinin cüretli hattâ ipsiz sapsız bulduğu yeni kıpırdanışlar, kişisel üsluplar, bireysel ataklar bile ortak bir akış bütünü içinde derlenip toparlanmak imkânını kazanacaktır. Sanatçıya ve seyirciye yararlı bir bakış olacak bu. Bilimsel bir bakıştan yoksunluk köksüz, garip oyalanmalar peşinde koşan sanatçı ile resim dilinden haberi olmayan seyirciyi karşı karşıya getiriyor. Resim yapıtları hakkında yürütülen acaip düşüncelerin, yanlış, zorlama yargıların temelinde de bu ilişki var. Bunlar arasında resmi müzikle, şiirle, mimariyle karıştıran mı istersiniz, fotoğrafla kıyaslıyarak bir sonuca ulaşmak isteyen mi? Kısaca resmi bağımsız dili, kendine özgü anlatımı içinde kavrayan seyirci pek az.

Karşılaştığımız resim olayları bir gelişme çizgisinin belirli ve tutarlı yolu içinde ele alınmalı. Ancak korkarım, resim geleneği ve gelişmesi hakkında bir takım bilgilere sahip olmak salt uzman kişilerin tekelinde görülecek. Kendine güvenmeyen kişilere özgü tavır alelâde seyircide böyle bir durumu hem yadırgayacak, hem de yaptıkları karşısında kayıtsız kaldığı günlerde onu bağışlamamış olduğunu unutuverecek. Bizde resim çevrelerinin özel bir jargon'u (anlaşılmaz dili) var. Elit bir nitelik yüklenmiş bu sanat koluna. Onun geniş çevrelerde sözü edilen bir sanat kolu haline gelmemesi için ne mümkünse yapılır. Yaygın olmaması için bir takım çâreler aranıp durulur. Pis ressam atölyelerinin özel gübrelerle yetiştirilen nadir çiçeği haline gelmiştir resim.

Resim dilini tanımakta gelişme bağıntılarını bilmenin önemli bir yeri var. Aslında bu ilişkilerin dışında resme bağlanmak soyut bir şey oluyor. Resim seyircisinin etkilenmeden, nasibini almadan sergilerden ayrılışı çok kez bu yüzdendir. Resimde özel bir yerli dilin ve anlatımın inkârı sanatçıya olduğu kadar seyirciye de güçlük çıkarmaktır. Herşeyden önce çeşitli kişisel bi buna da büyük umutlarla bağlanmamızı mümkün kılmaktadır. Yerli motiflere biçimci, özentili bir davranışla eyilen sanat-üsluplar arasındaki ortak yanların bulunup gösterilmesi gere-

kiyor. Ortak bir dilin nitelikleri tanınmalı. Eğer bu anlatımın içinde evrensel öğeler belirecekse, bu da çevreyle ilgili bir temel üzerinde ve onun parıltısında gün ışığına çıkacak. Başka sanat kollarında olduğu gibi resimde de çevrenin inkârı sanatçıları hezeyana ve çıkmaza sürüklüyor.

Bu arada kısaca Türkiye'de halkın resim ilgisi sorununa deyinmek gerekiyor. Genel olarak resmin halka yayılmasında önleyici bir özellik olarak bu ilginin kısırlığından söz edilmektedir. Aktarmacı ve düzensiz bir takım kafalar her zaman ve her yerde olduğu gibi kendi başarısızlıklarının suçunu halka yüklemek istemektedirler. Aslında çevremizde resim eserleri olarak karşılaştığımız örnekler bu yargıları yalanladığı gibi, çevremizin düşünüş ve duyarlık tarzının bir çeşit resim dilinde özel biçimler kazanabileceği inancı her sanat koluna olduğu gibi buna da büyük umutlarla bağlanmamızı mümkün kılmaktadır. Yerli motiflere biçimci, özentili bir davranışla eyilen sanatçıların yerini çevre davasında canını deneyen kişiler aldıkça kötümserliğe kapılmanın yeri olmadığı anlaşılır. Bu canını denemek işi, düşüncesinin ve duyarlığının yoğunluğuyla yerli kültüre eyilmek, eserleri seçilir, tutulur hâle getirecek olan tadı, lezzeti aramaktır. Kısaca fırçayı, kalemi, sanatçının kendi kapalı, umutsuz dünyasının değil, çevreyle aydınlanan ışıklı iç dünyasının emrine vermesidir.

Resim dilini kavrayan bir bakışla eserleri görmenin önemli bir yararı da seyircide, aydın kişide bir düşünce somutluğu uyarmaktır. Bugün de yarın da somut bir hayat ve insan kavrayışının izinde yürümek zorunluğumuzu anladıkça bütün gelişmelerden kaçınmak ve tutarlı kafalar olabilmek için bunu gerekli görüyoruz. Bir edebiyat gevezeliği durumuna dönen sanat dünyamızda bu yanımda eksik kaldıkça eserlerin dişe dokunan yanlarına daima boş vereceğiz. Resmin bile edebiyatla savunulduğu ve açıklandığı bir çağın aksine, edebiyatın resimden, nakıştan, mimariden kazanılmış bir destek kavrayışla savunulup, açıklandığı bir çağa erişinden ayrıca sevinç duyuyoruz. Eğer önemli dil sorunumuzla uğraşan bilginlere Türk dilinin somut espi ve duyarlığını, çeşnisini daha iyi kavrayabilmek için resim ve nakış dilini tanımalarını salık vermek niyetindeyssek dayanağımız yine yukarda sözünü ettiğimiz zorunluluklar ve tü-

kenmiyen inanç kaynağımızdır. Edebiyat eleştirmecileri bile ağdalı gevezelikleri arasında soyutlama yerine somutlamaya ve düşünme - yaşama birliği ilişkisine yer vermekten kaçınamaz oldular. Spekülâtif olanın yerine gerçekle, hayatla ilişkisini kesmeyen eyilimlere rağbet etmeye başladılar. Bugün bütün bu sorunlar edebiyat eleştirmecileri tarafından çevre sorunundan sıyrılmış olarak hatalı bir şekilde kœnmalarına rağmen somut düşünüşün ve niteliğin yerleşmek azminde olduğunu gösteren birer müjdecidirler. Bu somut nitelik gittikçe çevre zorunluluklarıyla, koşullarıyla tamamlanacaktır.

Yazımızın başında Türk resminin uzak ve yakın tarihinden söz etmek ve gelişmenin yönünü göstermek gerektiğinden söz ettik. Resme gerçek bir bakış için bu tamamlayıcı bilginin zorunlu olduğunu da söyledik. Ancak bu yazıda bir yılın olaylarını, sorunlarını dağıtmamak, okuyucuya onları henüz soluklarının uçup gitmemiş sıcaklığı ve canlılıklarıyla anlatmak zorundayız. Herhalde gelişme ve oluş sorunları bundan önce de işimizdi, bundan sonra da işimiz olacak.

1959 yılında açılan sergilerin en önemlisi Yüksel Arslan'ın sergisidir. Sanatçı bu sergisinde güvenilir bir değer olduğunu ortaya koymuştur. Eserlerinde karşılaştığımız en ilgi çekici yan tasvir ve nakış geleneklerimize bağlı bir üslûp özelliğini kavramış ve kişisel bir açıdan yeni bir biçimde kullanmış olmasıdır. Bu üslûp özelliği Karagöz figürlerine, minyatüre, hat sanatına kadar uzandığı gibi, 15. Yy. ustası Mehmet Siyahkalem'den beri süregelen bir halk resim üslûbu geleneğine de sıkı sıkıya bağlı ve bir çeşit Asya-Anadolu üslûp karışmasının sonuçlarıyla ilişkidir. Bir yandan da tasvir ve hât bileşimi diyebileceğimiz bu çizgi üslûbunun halk sanatında bugün bile önemli yeri olduğunu çeşitli örnekler göstermektedir.

Bu üslûp daha önce Abidin Dino tarafından da kullanılmış, ama sanatçı bu üslûbu özel bir teknikle bağdaştıramadığı gibi bireysel bir duyuş gücüyle de yakalayamamıştır. Bu yüzden resimleri gerçek değerinden çok fantastik bir değer taşırlar. Yüksel Arslan'a gelince o bu üslûbu özel bir teknikle bağdaştırmanın zorunluğunu kavramış ve çeşitli maddelerin karışımıyla meydana getirdiği toprak boyayı figürleri yerleştireceği bir

zemin elde edebilmek için kâğıt üzerinde denemiş ve tutarlı bir sonuca varmıştır. Yüksel Arslan'ın 1955 yılında Maya galerisinde açtığı ilk sergisinde gördüğümüz bir desenini de hatırlayarak en yakın ustasının Dino olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ama yukarda belirttiğimiz gibi Yüksel bu ustayı hem teknik, hem duyarlık yönünden aşmıştır.

Yüksel Arslan'daki cinsel temalar eyilimi bir yandan en yaşanan bir sorunu, inkârcı ve gerçeği arayan bir ahlâkçı davranışıyla karşımıza getiriyor. Bir ilkelin cinselliğe yüklediği mistik hayat bereketi Yüksel'in resimlerini dolduran falluslarda yaşayıp gittiği gibi günümüzün bozulmuş, içi boşalmış kurallarına karşı inkârcı ve küçümseyici bir koz değeri taşıyor. Bu resimlerin insan bağıntılarındaki uyuzluğun gerçek bir tepkisi olduğunu saklayamıyoruz. Yüksel Arslan'daki cinsel eyilim ilgilendiği Batılı yazarladaki gibi soyut bir vecd durumu olmaktan çok gerçekçi ve somut bir humor durumu olarak belirmektedir. Özellikle mücadele gruplaşmalarını andıran, figürlerin tutkulu kapışmalarla kaynaştıkları resimlerde sarsıcı, ürpertici bir dinamizmi basit, gerçek bir insan duyarlığından koparmadan sürdürmek az başarı değildir.

Yüksel Arslan'ın sergisi sırasında Adnan Benk'in Dünya gazetesinin 23 Ocak 1959 tarihli sayısındaki yazısında Dünya çapında bir ressam yargısı çeşitli dedikodulara yol açtı. Benk, resimleri görünce sanatçının değerini sezmiş, fakat giriştiği açıklamalarla verdiği yargıyı destekliyememişti. Hattâ Sabahattin Eyüboğlu bile bu yargının desteklenmesinde yardımcı olamamıştı. Yüksel Arslan'ın resimleriyle ilgili bir çok kimselerin önce beğeniye, sonra da kuşkuya iten bu yazı oldu.

1959'da resimlerini gördüğümüz sanatçılar arasında Orhan Peker'e apayrı ve usta değeri olan bir yer vermek zorundayız. Sanatçı kişiye kendisini zorla kabul ettirmek dileğini taşıyan bütün basmakalıp tarzlardan yakasını sıyrabilmiş ve kendi insanca davranışına imkânlar aramış birisidir. Alman expressionisme'nin çok etkisinde olan bu sanatçıda yerli bir espriyi biçimlerden kovalayıp yakalamak bir araştırmacı için oldukça güç bir serüvendir. Belki Orhan Peker'in gerçek yanına girebilmek için resmin yumuşayıp size sokulmasını beklemek değil, sizin yu-

muşayıp ona sızmanız çerekecek. Bütün haşin ve ifade keskinliği arayan tarzlarda olduğu gibi Orhan Peker'de de sizi teslim alacak bir yan değil, aksine sizin kavrayışınıza teslim olmaya hazır bir mahviyetkârlık gizlidir. Etkin bir seyirci bakışı gerektiriyor Orhan Peker'in resimleri. Yoksa bu resimler karşısında bir sorumluluğa katılmaktan kaçmak, bir yabancılaşmak dileğine kapılmak işten bile olmuyor. Peker'in kuş ve hayvan stilizasyonları, dik, mağrur gagaları, kuyruklarıyla en ürkek ve öfkeli silkinişlerinde donup kalmış gibidirlər. Sanatçı genel olarak doğaya bir yakından bakışla çevriliyor, resim yüzeyini figür dolduruyor, küçültölüp bir köşeye çekildiği zaman bile bütün yüzeyi bir anda doldurmaya hazır bir hareket kazandırılıyor figüre. Orhan Peker'de doğaya bilimsel bir bakış çabasının bireysel bir duyuşla birleşip biçimlere aksetmesi var. Resmin yakınına vardığınız zaman harika bir işçiliğin hüneri, ustalığıyla karşılaşp, o kaynaşmadaki hikmeti anlıyorsunuz. Belki sırf bu usta işçilik sanatçının eyilimleriyle anlatımı arasında bir çelişme, bir ikilik görmenize eğel oluyor. Böylelikle bir yandan nesnel'in katılığı sanatçının duyarlığında yumuşarken öte yandan sanatçının gerçekten uzaklaşırçasına kendisini duygularına kapıp koyvermesinin önu alınmış oluyor.

Orhan Peker'in sergisi her bakımdan eğitici bir değer taşıyordu. Resmi bilenin bilmeyenin, resmin anlatım sorunları üzerinde düşünmeye alışmasında yardımcı oldu.

İstanbul'da 1959 yılında açılan sergilerde modern tachisme akımına yönelen eserlerle karşılaştık. Aslına bakılırsa bu akım soyut, non-figüratif genel akımının içinde yeni bir aşama, muhtemelen geçici arayış denemelerinden birisidir. Ayrıca soyut geometrik denemelerden daha hür ve bağımsız bir biçimlendirme sorununu da beraberinde getirmiyor değil. Bu eyilimin soyut akımların kendilerini kaptırdıkları kuru formalizmin içinde sanatçıyı yeni bir öz anlatımına zorladığı da söylenebilir. Sanatçı resim yüzeyine dağıttığı lekelerle anlatılacak bir öz sorunu olduğunu ortaya koyacak. Burada öz diye tanımladığımız şeyin edebî bir anlamdan ya da beylik bir düşünceden uzak durmasına dikkat etmeliyiz. Pictural nitelikle (resim niteliğiyle) en sıkı ilişkiye giren öz burada söz konusudur. Bu bakımdan tac-

hisme'in modern akımlar arasında resim niteliğine en yaklaşık eserler çıkarabilecek bir tutuma bağlı olduğu ileri sürülebilir. Tachisme'de biçimlerin yumuşayıp bir yüzey atmosferi içinde kaynaşmak, serpilmek, birleşip ayrılmalarla etkili bir bakış grafiği meydana getirebilmesi mümkün. Özellikle Miro, Klee gibi sanatçıların çeşitli form denemeleri ve figürcüklerle resim yüzeyi üzerinde meydana getirdikleri sonuç tachiste'lerde daha yoğun ve tutkulu bir devam buluyor. Bu resim eyiliminin insanla varlık sorunu arasında hırslı ve tutkusal bir ilişki düşünüsüne yol açtığı da söylenebilir. Bireyci davranışın bağımsız leke formlarında kendisine yepyeni özel imkânlar arayış kaygısını da burada söz konusu etmeliyiz. Kişiliği tamamen farklılaşıp özelleşmiş bir biçim, renk ve düzen bütününde kesinleş-tirmek kaygısı tachisme'de hemen hemen zirvesini bulmuş ve sanatçı teknil resim kurallarının dışına çıkabilmiş olduğu sanısında karar kılmış gibidir. Bireyin kişiliğini iyi kötü, güçlü güçsüz gerçekleştirebileceği bir alan oldu bu resim eyilimi. Bireycilik bağnazlığı için ardına kadar açılmış bir kapı. Bu eyilimi aksettiren bütün sanatçıların birey bencilliğini gerçekleştirmiş olduklarını kabul edebiliriz. Ama burada yeniden her akımın; her ekolün şaşmaz kişilik, ustalık kademelenmesiyle karşılaşacağız. O zaman bireysel değerler yeniden küçülmeye başlamıyacaklar mı? Eğer resim bir bakış karşısına getirilmese, ister istemez yargılanmasa sayısız birey ve kişilik nazı çekmek gerekecek.

Bu yıl resimlerini gördüğümüz sanatçılar arasında Bayram Küçük ve Behçet Safa bu resim eyilimine bağlanan kişilerdendi. Ama her ikisinde belli belirsiz bir figüre gidiş gördük. Adetâ figüre, doğaya bir yeniden yöneliş için bu yumuşak ve serbest biçimlendirme fırsat sayılmıştı. Figürü basma kalıp stilizasyondan kurtarıp rahat bir oluş içinde yakalamak çabasının bu sanatçılarda bilinçli bir yeri olsaydı eserleri bir anlatım ve öz uygunsuzluğundan biraz daha kurtulur ve daha başarılı örnekler halinde karşımıza çıkabilirdi.

1959 yılı başında Yeni dal grubu adı altında beş sanatçı birleşik olarak resimlerini sergilediler. Bu grup Kemal, İhsan, Vahi İncesu kardeşlerle onlara katılan iki ressam arkadaşlarından meydana geliyordu. Vahi İncesu daha önce heykellerini sergi-

lemişti. Az gördüğümüz heykel sergileri arasında onunki olduk-
ça başarılı idi ve öğreniminden getirdiğ kurallardan sıyrılıp da-
ha bağımsız ve kişisel bir biçimlendirmeye gidebilirse sanatını
ileriye gtreceğinde şüphe yoktu. Yeni Dal Grubu toplumsal
ze yönelen bir hava taşıyordu. Ancak sergilenen resimlerde
bu toplumsal özün derinden kavranmış olduğunu gösteren her-
hangi bir iz yoktu. Bu sanatçıların biçim adına resimlerine koy-
dukları herşeyi bir kere silkeleyip dökmeleri gerekiyordu. Yani
bir bakıma bu herşeye yeniden başlamak ve her sorunu çevreye-
le bir ilişkiye sokmak olacaktı. Yeni Dal grubunun yanibaşında
gördüğümüz Marta Tzge ise toplum kaygıları açısından ilkel
olduğ gibi üstelik bir de tercüme edilmeye muhtaçtı.

Türkiye ressamlar birliğinin sergisine gelince, bu zoraki
gruplaşma elbet bir düşünce ve duyuş birliğini aksettirmeye-
cekti. Bu sanatçıların birçokları arasında ortak bir özellik ara-
nırsa, bunu da hangi akım ya da ekole bağlanmış olurlarsa ol-
sunlar kendi yönünde bir geikmişlik, bir özenti gibi göstere-
bilirdik.

Tek tek göz önüne getirildiğ zaman 1959'un sergileri Tür-
kiye'de büyük vurgulu bir resmin henüz doğmamış olduğunu
gösteriyor. Anıtsallık zentisi içinde olan sanatçılar çok kez
kopyacı ve taklitidirler. Resimde idealleştirmelere öbür sanat-
lardan daha az tahammül varmış gibi görünüyor. Resimde büyük
ve kitab sorunların sözcülüğünü etmeye kalkışmak çok kez do-
nuk ve etkisiz sonuçlar meydana getiriyor. Soyut biimciliğın
bir ucu, bu hedefi büyük ama kendisi küçük olan eyilimlerde-
dir. Ne kadar doğa biçimlerinin stilizasyonundan hareket eder-
lerse o ölçüde doğanın, toplumun, insanın canlılığını yitirmiş
oluyorlar. Resim adına basma kalıp, tatsız, duygulara kle d-
şnceler çıkartıyorlar karşımıza. Bunlar sıradan, hizadan ayrıla-
mıyan sanatçıların işidir. Bu sanatçıları büyük ustalarla toplum
arasında mütevazi aracılar da sayamayız. Halkın resim ihtiya-
cını basitçe karşılayabileceklerini düşünmekle hataya düşeriz.
Basit bir afişide bile yoğun bir canlılık, sıcaklık aramak hakkı-
mızdır. Üstelik anıtsal stilizasyonlara özenen sanatçılar iddialı
tavırlar takınmaktadır. Kendilerini bir takım genellenmiş düşün-
celerin, öğreti kalıplarının arkasına saklayıp eserlerini resim

olarak değil, süslü papağanlar olarak kurtarmak istemektedirler. Gerçeğin resim dışı bir özentiden geçip, kalıp halinde ya da taklit biçimlere dökülmesi bir sanat kaygısından çok düzmece bir aldatmacılığın sonucudur. Sanatçı, sorunların sözcülüğünü ederken kendi kendisine erişmiş kişi olmalıdır. Bu da bir çeşit müminlik, bir çeşit dindar adam davranışıdır. Biz mümin, dindar kişilerden yoksunuz. Toplum sorunlarına güçlü el atışımız da ancak gerçekten inanç sahibi kişiler haline geldikçe mümkün olacaktır. Gerçek müminler, sahici dindarlar her zaman hayata yönelen ve doğmaların dışına çıkacak güçte olanlardır. Öğretileri tekrarlayıp durmak hiç bir zaman gerçekten inanmışlık değildir. İnsan kendi varlığını, kendi bilincini, ileri geri gidişlerini, sapmalarını, yanılmalarını bilmedikçe, doğru bir sanat yolunda olamaz. Bu kadar yeterli midir, diye soralım. İnsan belli bir kültür özelliği ve ortak bir duyarlıktan koptukça sonuçtan, yine de kuşku edebiliriz. Burada soyut biçimciliğin karşımıza öbür ucu çıkıyor. Kendisini özel bireysel bir duyarlılığın anlatımına veren biçimlerin de bir can payı, bir sıcaklık taşıdığını belirtmeye bin tanık gerekmez mi? Sanatçıya kendi varlığına, kendi doğasına yönelmeyi sağlık verirken, bir yandan da onu çevrenin özellikleriyle kısırmak belli başlı görevimizdir ve aradığımız somut sonuca ancak bu bileşimle varabiliriz.

Bir yıl içinde açılan sergilerin önemli bir çoğunluğunu resim öğrenimiyle henüz ilgilerini kesmemiş sanatçıların eserlerinden kurulu gördük. Bu genç sanatçılarda stilize figüratif ve non-figüratif eyilimler yan yana bulunmaktadır. Eserlerin çoğunda sanatçının bir kendini arayış kırıntısıyla bile rastlaşmak güç. İnsanın asıl değerlerine yönelişi hayata karışmak çabasıyla elde edileceği için ister istemez bundan kaçınılmakta ve değersiz biçim oyunları vakit geçirilmektedir. Bu davranışlar hangi sorunu ele alırsa alsın, geçersiz ve çıkmazdadır. Bir çok sanatçılar figürden kaçmakla gerçek bir bireysel varlık sorununa girdiklerini, figüre yönelmekle de eserleriyle toplum arasında ilişkiler kurabildiklerini sanıyorlar. Sanatçının çıkış noktası ister bireyci, ister toplumcu olsun beylik düşüncelerse, kendi zorunlulukları ve çevresiyle, kültürüyle içten bağıntılı değilse bu yapma ayırımla her yerde karşılaşmak mümkündür. Sanatçı kişi

için bireyci ve toplumcu olmak gibi iki yol yoktur. İnsan olmak, bir can taşıdığını bilmek ve içinde yaşadığı çevreyle kaynaşmak gibi tek bir yol vardır. Sanatçının kendi varlığına yönelmesi toplumdan kopmak demek olmadığı gibi, topluma yönelmesi kendi varlığından ayrılması demek de değildir.

Genç sanatçıların yanında düzenledikleri sergilerde resimlerini gördüğümüz eskilerden de söz etmeliyiz. Bunlar arasında Fethi Karakaş çeşitli üslûp ve arayış denemeleri içinde kişiliğini biçimin ötesinde bulmak çabasında bir ressamdır. Bu sanatçı içten bir duyarlılıkla hayata ve gerçeğe yakın bir anlatım tarzı da tutturmuştur. Aliye Berger de aynı yönde çalışan bir sanatçıdır. Tutkulu bir içtenliği vardır resimlerinde. Bu yıl renkli gravür tekniğiyle yapılmış eserlerini gördük. 1953 yılında resimlerini görüp umut bağladığımız köylü ressam İbrahim Balaban bu yıl o sergisindeki yürekliliği yitirmiş olarak karşımıza çıktı. Sergisi ortanın altında idi. Onu bu kez biçim oyunlarının arasında bulduk.

Bu yıl Paris'te düzenlenen Biennale'e genç ressamlardan Güneş Eskin birincilikle katıldı. Açılan yarışmada kazananlar arasında Tektaş Ağaoğlu da aynı uluslararası sergide Türkiye'yi temsil edecek sanatçılar arasında.

Bu yılın resimle ilgili olayları arasında dergilerde, gazetelerde yayınlanan yazılar geçen yıllardankinden daha canlı idi. Önümüzdeki yıllarda da bunun böylece sürüp gitmesini dileriz. Nuri İyem'in Yeditepe'deki yazılarıyla bu canlılığı desteklediği inkâr edilmez. Yazdıkları tutarsız ve çelişik olmasına rağmen bir çaba sonucuydu.

10

RESİMDE erotizm'den söz edeceğim, yâni şu cinsel konulardan. Çok defa insan tutkularını şekillendirmeye yaramış, hatâ belki de en özlü plânda bunu gerçekleştirmiş olan eyilimleri hatırlatacağım. Ama ilk ağızda belirtmek istediğim bir şey var. O da bu eyilimlerin ne ahlâk dışı bir yöne kapılışı, ne de müs-

tehçen dediğimiz bir ifadeye bağlanışdır. Erotizmi mûsbet bir ahlâk meselesi olarak cile almak hiç şüphesiz onun aynı zamanda hakikî ahlâksızlığın üstündeki yorganı kaldırışını. da kutlamak içindir. Bu hakikî ahlâksızlığın ne olduğunu mu soruyorsunuz? Sizlere her gün ahlâk adı altında çekilen nutuklar ve bunların, sizlere tabiatın içindeki şuurlu yerinizi unutturmak isteyen şedit ve asla insancıl olmayan ifadeleri!

Erotizm modern çağda kalıplaşmış, donmuş olan klâsik ahlâk'a karşı kısaca bir isyan, bir direnme yerine geçmiştir. Çağımızda insanın benliği ve hürriyeti problemine uzanmış olan bütün aydınlar da sanatlarında ve düşüncelerinde erotik eyilimleri bu anlamda uygulamak zarureti duymuşlardır. Avrupa'da erotizmin ele alınışı klâsik ahlâka karşı yeni bir idealizasyon, insan tutkularının yeni bir efsaneleşmesi olarak, ama değerinden şüphe edilemeyecek bir direniş hamlesi içinde gerçekleştirilmiştir. Diğer bütün eyilimler gibi bu da her sanat ve düşünce bölgesinde o bölgenin geleneksel espri ve duyarlığı çerçevesinde ele alınmıştır.

Bizde erotizm ötedenberi taşlayıcı bir mizah vesilesidir ve bu özelliğiyle gündelik ve somut yaşamaya bağlı olan hayat tavrımızın tabii ve her an kendisini doğrulamaya çalışan yön ve isteklerine uymaktadır. Bizim geleneksel temaşa sanatlarımızı bilenler ve edebiyatımızın taşlamacı janrı hakkında bir fikir sahibi olanlar, belki de bu sanatlarda işletici bir rol oynayan erotik mekanizmayı mutlaka hatırlayacaklardır.

Resimde erotizm konusunda bizim kuşağın yetiştirdiği genç bir sanatçı en dikkat çekici örnekleri vermiştir. Bu sanatçı aynı zamanda bir çeşit hat çizgisi ve karagöz figürleri üslûbunu hatırlatan geleneksel bir resim esprisiyle çalışmakta olan ressam Yüksel Aslan'dır. Bu sanatçının resimlerindeki cinsel temalar doğrudan doğruya bizim toplumumuzu ve yaşama düzenimizi ilgilendiren bir form gerginliğine, ya da başka bir deyimle söylenmek gerekirse, özlü bir moral direnişe sahiptir.

Tarihsel örnekler bakımından resim sanatımızda erotizme ilişkin eserler hakkında çok sayıda malzemeye henüz sahip bulunmuyoruz. Ama Anadolu'nun eski putperest inançlarında erotik eyilimlerin geniş bir yer tuttuğu ve cinsel sembollerin,

fallusların bereket tılsımları olarak ifade kazandığını biliyoruz. Bir çok kazılarda ve buluntularda da zaman zaman cinsel durumları aşırı bir tasvirle ortaya koyan eserlere rastlanıyor.

Osmanlı çağından tesbit ettiğimiz bir örnek de Nevzade Atai'nin Hamse'sindeki birkaç minyatürdür. (Türk - İslâm Eserleri Müzesi No. 1969) Bu minyatürler bilinen minyatür üslûbuyla ilkel bir halk resminin esprisini birleştirmiş olan başarılı tasvir örnekleridir ve 17. yüzyılda yapılmışlardır. Hattâ bu minyatürlerde natüralist Avrupa resmiyle karşılaşmış bir sanatçının uzak bir etkilenişini de bulmak mümkündür. Zaman zaman âdeta gerçeküstücü, şaşılacak bir hikâye açmasına giren bu tasvirlerin alabildiğine somut; bir anlamda da, bayağı bir sokak mizahı duyarlılığıyla yüklü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

11

RESSAMLARIMIZIN «resimlerimizi satamıyoruz» diye sızıldanmalarına hem pek keyifleniyorum, hem de pek sinirime dokunuyor bu lâfları onların. Ne insafsızlık diyeceksiniz değil mi, evet hakikaten insafsızım. Resim satamamaktan doğan şikâyetler benim için hem çok eğlenceli bir şeydir, hem de tiksindirici bir şey.

İnanın ki bu resim satışı meselesi bizde resmin bölgesel nitelik meselelerini aydınlatmaya kadar giden bir takım özellikleri bile ihtiva eder. Bir yerde resimle ilgili bir bay «Türkiye'de resmin yaygın olmamasının sebebi bir resim piyasasının olmamasıdır» demişti de gülmüştüm. Adam İstanbul'u Paris, yâni Türkiye'yi Fransa zannediyor; istiyor ki bizim ressamların eserleri de bir takım zenginler, ya da kurumlar tarafından tabîî bir piyasa alış-verişi içinde alını alınıversin. Şunun bile farkında değil ki, biz de oradakinin tam aksine, az çok satılan resimlerin kötüsü makbul, iyicesi değildir. Sanki bizde Batıdaki gibi zevki, sanat anlayışı olan has zenginler varmış gibi. Bizdeki

zenginlerin büyük çoğunluğunu sanata ilgisiz, kalitesiz bir takım kişiler teşkil ediyor.

Zavallı ressam, Türkiye gerçeklerinden haberi olmayan ressam. Ne tuhaf şeydir onların resimlerine müşteri bulmak kaygıları, yakınmaları, Şunu bile düşünmüyorlar ki, Avrupa'dan gelen bir sürü iyi reproduksiyon hem onların yaptıkları resimlerin asıllarıdır, hem de onların resimlerini vermek istedikleri hayalperest fiyattan çok daha ucuzdur. Ya tual parası, ya boya parası ne olacak diyorlar. Elâleme ne yâni sizin sarfettiğiniz boyadan, kullandığınız tualden.

Bu baylar Türkiye'de sanatçı adına lâayık olacak adamın mahviyetkâr bir geleneği olduğunu bilseler, yalnız bu yanlış kaygılardan kurtulmakla kalmaz, belki resimlerinin kalitesini bile düzeltirlerdi. Ne iyi oluyor da satılmıyor resimleri. Bayağı keyifleniyorum onların resimlerini satamamalarından.

Zenginin âdisi âdi resimleri alıp asıyor. Bizde mevcudu olmayan has zenginin yerini de orta tabaka aydınları tutuyor ve onlar da röproduksiyon almakla yetinmiyorlar. Hava alıyor bizim ressam. Hele direnme gücü de olmayanlar tasfiye olup gidiyorlar. Direnme gücünü çeşitli zenginlerden çok çeşitli kurumlarla kurdukları ilintilerde kalıplaştırıp donduranlarsa, hem sanatta kötüleşmenin, hem de insan olarak kötüleşmenin örneklerini veriyorlar.

Normal bir anlayış ve alış-veriş olarak tesadüf ettiğim bir kaç istisna satışın dışında, topluca, bir adama malolmuş ilginç bir satış esprisinin tek bir örneğini gördüm bu memlekette. Yâni Türkiye'de resim satışı meselesinin sırrına eren, bunu namuslu bir ticaret gibi yapan tek bir adam gördüm. Bu da hiç bir tesadüfe bağılı olmadan, aynı espriye paralel olarak bölgesel bir Türk resminin esprisini, tadını kendi eserinde bulmuş olan bir adamdır: Yüksel Aslan ilk sergisinde (1955) resimlerini elliser liraya karpuz satar gibi sattı. Elbet hepsini sattı, bu gerçeği kavramış olan adam. Kalitesiz ressamların Batı özentisi içindeki büyük fiyat kaygılarına yalnız kaliteli bir resim satışıyla değil, satış esprisıyla de vurduğu bir darbe oldu bu. Bu bir satış değildi. Mahviyetkâr olduğu kadar zekice bir gönülden vermişti bu. İkinci sergisinde (1959) 250-500 lira arasında

gene hepsini sattı. İnanın gene karpuz satar gibi. Daha doğru-
su bazı aydın baylara röprodüksiyon satar gibi. O aydın bay-
ların röprodüksiyon fiyatına bu son derece değerli eserleri ele
geçirmiş olmaları Yüksel Aslan'ın (bu kadar çok bir para) al-
masını da affettirebilirdi.

Aynı şeye özenmek niyetinde olan sanatçılar varsa onla-
ra şunu hatırlatmak isterim. Yüksel Aslan'ın resimleri en azın-
dan röprodüksiyonlara tercih edilecek değerler taşıyordu. Bil-
mem Türkiye'de bir çok ressamların resimlerini bedava almak
kölftesine katlananlar bulunur mu? Bunlar muhakkak çok iyi in-
sanlardır. Verin onlara eserlerinizi sanatçılar, bedava verin.
Gönlünüzde koparıp verin bir kere bakalım. Gönlünüzden ko-
parıp vermeyi öğrendikçe şu toprağın sanatını da yapmayı öğ-
reneceksiniz. Sanat da aşk gibi esirgenmeye değmeyen bir
şeydir, sanatçılar. Ama şu sözüme kulak verin, aşk da sanat
da esirgenmediği müddetçe değerlendirir.

12

BİZDEKİ manzara resminin özellikleri ve nasıl bir gelene-
ğe bağlı olduğu hakkında açıklamalara, yorumlara girişmemizin
önemli bir sebebini, halkımızın bu resim janrına duyduğu ilgi
ve onu günlük yaşayışı içinde değerlendirmeyi bilmesi teşkil
ediyor. Tabiatın güzel bir görünüşüne «resim gibi» sözünü ya-
kıştıran haz, şüphesiz bir manzara resmi karşısında da ışıkla
yıkanan, canlı bir tabiat arayacak ve resimle «aslı» arasındaki
somut duyarlık ilintisinin dikkat çekici bir örneğini verecektir.
Buradaki «aslı» deyimini bir bakıma «öz» deyimine değiştir-
mek ve resimdeki biçimle, gören göz arasındaki bağlılığı res-
min taşıdığı öze insan yaşantısı arasındaki bağlılığa yaklaştı-
rtmak da mümkündür.

Bir hareket noktası seçmek için bu ilgi elverişli bir ip ucu
teşkil eder. Nitekim manzara resmi olarak elimizde bulunan ge-
leneksel örnekler tabiatın sembolik özünü, yaşantısını gerçek-
çi bir kesinlikle karşımıza çıkarmaktadırlar. Hatt bu gerçekçilik

resimde yüzeyci niteliğin en belirli olduğu bazı örneklerde bir çeşit plân ve harita keskinliğine kadar varmaktadır. Elbette bu şematizm ne yoğun bir beşerî etkiden uzak, ne de bir tabiat parçasını özlü bir haz kaynağı olarak tanıtmak imkânından mahrumdur. Bu şematizmde en rasyonel bir davranışla en sevişken bir insan duyarlığı birleşiveriyor.

Sözünü ettiğimiz plâna, hattâ haritaya kaçan manzara resmini (karakteristik bir yüzey ve düzen anlayışı içinde) karşımıza çıkaran örneklerden biri belki de en önemlisi 16. yüzyılda yapılmış 'oulunan Matrakçı Nasuh'un Derbeyan-ı Menazili Sefer'i Irakeyn adlı el yazması seyahatnamesindeki minyatürlerdir. (Üniversite kitaplığı No. 5964) Bu minyatürlerdeki renk anlayışı da aynı sembolik tabiat arayışına uygun düşmekte; belli renk tonları arasında hem leke dağıtımı yoluyla, hem de tabiat renklerine mantikî bir yaklaşma çabasıyla büyüleyici bir armoni kurulmaktadır.

Manzara resminde resim formları içinde aslı ve özü aramanın, tabiatın taklidini, kopye edilmesini gerektiren bir ihtiyaç olmadığını, öyle sanıyoruz ki, ilâve etmeye hacet yoktur. Aslında mekân ve perspektif kaygısını birinci plânda tutan bir davranış kopyacılığa daha elverişli ve formalist bir sonuçla da her zaman karşı karşıyadır. Resim sanatımızın yüzeyci nitelikleri öz arayışımızda geçmişten gelen sağlam bir kaynak olarak bütün imkânlarını önümüze koymaktadır. Yukarda üzerinde durduğumuz tesbit gerçekçiliğinin, rasyonel ve plâncı davranışın tabiat kopyacılığı anlamına gelmediği, hattâ ona zıt bir tutum olduğu anlaşılmalıdır. Resim sanatının gelişmesi içinde bu özellikler bir duyarlık ve espri mekanizması olarak geçer akçe olduklarını ortaya koyarlar ve bu yüzden tabiatla bütün görüntü bağlarından kopmuş soyut adı verilen resimde bile bize bir haz vesilesi olabilecek öz titreşimlerini duyurabilmek için harekete geçerler. Tabiata ve eşyaya bağlılık gibi gördüğümüz nesnel gerçekçiliğin bu çeşidinde daha ilk kaynaklarından beri insandan insana atılmış bir içtenlik köprüsü vardır. Ama unutulmaması gerekir ki, bu bağlılığın kurulabilmesinde yalnız öznel niyet yeterli değildir. Bu niyeti değerlendirebilmek ancak yüzeyi değerlendirmek, çizginin ve rengin uyuşmalarını değerlendir-

mekle mümkün olabilir. Yâni bu bir öz meselesi olduğu kadar ustalığı ortaya çıkaran bir form meselesidir.

Resim sanatımızın gelişme yolu üzerinde, özellikle Batı resminin kendisini gösterdiği çağların başlangıcında mekân duygusuna yeni ve formel derinlik arayan bir perspektif içinde rastlanmış olması, manzara resminde de bazı değişmeler ve bir intikal (geçiş) buhranı doğurmuştur. Oşman Şakir'in 1810 tarihli İran Sefaretnamesi adlı el yazması yol kitabında (Fatih Millet Kitaplığı, Ali Emiri No. 822) varılan menzilleri gösteren minyatürler gelişmenin doğurduğu farklılığı önümüze koymaktadırlar. Belli bir perspektif kaygısı, mekân arayışı ve natüralist eyilimlere rağmen yüzeyci bir şematizmin kuvvetle kendisini duyurduğu bu resimler artık bir plân görünüşünde değillerdir. Bundan sonra şüphesiz gerçekçilik ve öz arayışı dış gözlemin unsurlarına hâkim olmaya başlayacak ve 19. yüzyılın sayısız manzara örneklerinde pekişerek aynı yüzyılın sonundaki güçlü ustaların yeni yüzeyci rasyonalizmine kadar varacaktır. Gerek 19. yüzyıl manzara ressamlığının özellikleri, gerekse bunu izleyen çağda aldığı yön ve beliren yeni eyilimleri okuyuculara başka yazılarda anlatmağa çalışacağız.

13

1961 YILINDA resim sanatımızdaki genel görünüşleri, çeşitli resim eğilimlerini ve bunların çatışmalarını ele almak belki ilgi çekicidir ama bu bir takım isimleri yığmaktan pek de öteye geçmeyecektir. Ama şu günlerde beliren bir fırsattan yararlanarak genel durumu sembolize eden unsurlar üstünde durabiliriz.

Sözünü ettiğimiz fırsat Yeditepe'nin 15 Aralık sayısında yayınlanmış olan Nuri İyem'in Nurullah Berk hakkındaki yazısında idi. Bu yazıda Nuri İyem Nurullah Berk'in son sergisinde gözlediği karakteristik durumu açıklıyor ve baskı altına alınmış heyecansız bir kişiliğin Nurullah Berk'in resimlerinde olduğu gibi ölçülü, oturaklı bir düzen kaygısını ortaya koymakla bir-

likte etkisiz ve statik bir durgunluk içinde donuklaşmış olduğunu ileri sürüyordu. Nuri İyem'ni bu gözlemlerinde haklı olduğuna hiç şüphe yoktur. Ne var ki, bu yazıda bir eleştirmeci kaygısıyla konuşan Nuri İyem'i ressam Nuri İyem'den ayırmak gerekiyor. Ayırmak gerekince de hiç şüphesiz Nuri İyem'in bu gözlemi altında bir takım kaygıların teşekkül etmiş olduğunu da hesaba katmak zorunluluğu hâsıl oluyor. Bu meseleyi açıklamanın en kestirme yolu heyecansız bir kişiliğin bir başka sanatçıda heyecansız bir kişilik gözleyerek kendisi hakkında heyecanlı bir kişi sanısını uyandırmak istediğini kolaylıkla ifade etmektir.

Nuri İyem'in resim tekniği ve hamuru bakımından çok kaliteli bir usta niteliği taşıyarak Nurullah Berk'i aşkın bir pentür yoluna girmiş olduğu kabul edilmelidir. Ancak Nuri İyem'in mekanik açıdan bazı duyarlık yorumlarını bile kıskırtacak kadar mübalâğalı olan tekniği bir noktada resim hamurunun cıvıması olarak da ifade edilebilir ve bu cıvımanın en belli başlı âmillerinden biri de bu yolda çalışan bir sanatçının bir takım tutarsız ve «soyut» heyecan zorlamalarına girişmiş olmasında kendini gösterir. Buna karşılık heyecandan yoksunluğu apaçık olan Nurullah Berk'in resminde satır işçiliğine elverişli olabilecek mübalâğasız bir düz renk tadı genç sanatçıların hiç şüphesiz coşturmayı başaracakları ve öğrenimden aldıklarını ilerletmek yolunda benimseyebilecekleri bir niteliği de kendisinde taşımaktadır. Aynı zamanda belli bir resim sorumluluğu içinde Nurullah Berk'in resminde çizginin önemini yitirmeden cansız da olsa yaşamakta devam etmesi Nuri İyem'in soyut resim hamlesi için de ihmal etmekten kendisini alamadığı bir unsurun kaçınılmaz değerini alttan alta sürdürüp götürmektedir.

Heyecanı, yâni resimde formları etkili ve dokunulabilir hâle getiren o coşkunluğu tabii (doğal) bir gündelik yaşantı içinde bulamayan bir sanatçının resim eleştirmesinde aynı zorlama kaygılarla bu yola girmesi ve dayanağı heyecan arayışında bulunması yoksunluğun getirdiği besbelli bir özlemi ortaya koyduğu gibi bugün resim sanatımızda önemli yer tutan bir eksikliği de ortaya koymaktadır. Bu noktada kuşkunun, bu davranışlar, yorumlar ve eyilimler karşısında olumlu bir açıklama yolu bul-

ması için şu özlem deyimine sığınmaktan başka çâresi kalmıyor. Evet Nuri İyem'in tavrı olumludur ve kaçınılmadan itiraf edilmesi gereken bir özlemin ağrısını sızısını içinde taşımaktadır. O başkalarında kendisi hakkında heyecanlı bir kişi sanısını yaratmak isteğiyle kalmıyor. Aynı zamanda özlemini çektiği heyecanları da kutsayarak anıyor.

Yukarıda sözünü ettiğimiz durum Türkiye'de akademik resmin ve ondan çıkmış, ona bağlı olmakla birlikte onu cüretkâr bir renk tekniğiyle canlandırmak çabasını taşıyan iki eyilimin uzlaşmazlığını ortaya koyuyor. Şüphesiz realist bir açıdan bu eyilimlerin serüvenleriyle yakından ilgili olmak zorunluluğu vardır. Sonuçta Pentür tekniğinin en ileri, en kıvamlı ve en yoğun niteliklerini bölgesel resim esprimizin nitelikleri ve işleyiş tarzıyla birleştirecek olan çalışmalar yürüyüp gelişmek zorundadır. Bunun yanında öğrenime bağlı olmayan ve bölgesel resim tadını kendi gündelik yaşantı ve ferdî duyular silsilesi içinde kestirme bir yoldan bulabilen genç sanatçılar Türkiye'deki resim çalışmalarının son yıllardaki atak dalgalanmalarına yol gösteren birer öncü, ya da öncü öncüsü hüviyeti taşımaktan uzak değillerdir. Çeşitli yönde çalışan ve düşünen sanatçıları eyilimleri bakımından birbirinden ayırd ederken, birbirine bağlı ve birbirini geliştiren bir bütünün içinde ele almanın da daha bilimsel ve tutarlı bir çalışma yolu aramak bakımından inkâr edilmez bir değeri olacağı şüphesizdir.

14

BÜTÜN SANAT kollarını kışkandıracak bir gelişme gösteriyor resim. Resim sanatı son yıllarda Türkiye'de bütün sanat alanlarına taş çıkartacak bir hız, bir aydınlık kazanıyor. Bunun başlıca nedeni birkaç genç sanatçının geleneksel resim esprisinin dinç ve coşkun tadını keşfetmesine bağlı bulunuyor. Avrupa resmini kendileri için şaşmaz bir ölçü olarak kabul eden bütün sanatçılar da, geleneksel resim esprisiyle yakından ilgilenmek zorunda bulunduklarını yavaş yavaş anlamaya başlaya-

caklar. Resim sanatını yeni bir teknik içinde memlekete yerleştirmek için başka hiç bir çârenin olmadığını idrâk edecekler. Anlıyacaklar ki, Batılı olmak, asla Batıya özenmek değil, ama Batılı olmak insanın sadece kendisi olması, kendi içtenliğini ve dürüstlüğünü ortaya koyması demektir. Türkiye’de «Batılıyım» demek hakkına sahip insan Batı formlarına kul olmayan, kendi formlarını, gerekirse saygısızca, gerekirse Batıya karşı koymak suretiyle gerçekleştiren insandır.

Resim bir çocuk içtenliğiyle çalışan insanları tanımak mutluluğuna erişiyor. Resim ferdi duyarlığı aksettirmek, saf, içten duyusları dile getirmekte her zaman öbür sanatları aşkın imkânlarla sahip olan bir vasıta. Güçlü bir kişilik resim adına önüne konulmuş olan bütün bilgileri altetmeyi, yâni kendisine mal-etmeyi başardığı ölçüde bu imkânları kesinlikle gerçekleştiriyor. Bunun yanı sıra teorik resim tekniklerini de yeniyor; tekniği kendisine ait, sadece onu ifade etmeye yarayan bir vasıta haline getiriyor.

Günümüzde bilimsellik ve nesnelliğin çömez bağnazları gibi resimde de, resim bilgisi ve tekniğinin bağnazlığını yapan kişiler var. Resim onlar tarafından hırpalanıyor. Ama verilmek istenen yanlış terbiyeye rağmen büyüyüp geliyor çocuk, güçleniyor. Haylazlığın, saygısızlığın, sokaklarda yalınayak oynamanın, yara bere içinde kalmanın tadını çıkarıyor. Alın şu sokaklarda dolaşan boynu bükük haylâzları yetiştirin, göreceksiniz onlar nasıl evlerde terbiye görmüş, özel okullarda okumuş nazik hanım evlâtlarının sıkıp suyunu çıkartacaklar, işte öylesi-ne.

Nasıl çocukların saf içtenliklerini kolayca tanımamıza yardımcı ediyorsa çocuk resimleri, bu çocuk delikanlıların resimleri de öylece pırıl pırıl içtenlikleri tanımamıza yarıyor. O çocuk resimleri ki, belki resim sanatı hakkında hiç bir fikir vermezler, ama çizgi ve renk unsurunun her zaman bütün sanat unsurlarından daha büyük bir nitelik ve kesinlikle saf, içten bir dünyanın işaretleri olabileceğini gösterirler. Kişilik en kestirme yoldan çizgi ve renkle parlıyor.

Bu, bir çağın gerçekten yenilenmesidir. Bu bir çağın, yeneden yaratılmış bir çağın ilk yıllarını yaşadığımızı gösteriyor.

Bu çağ da tıpkı çocuklar gibi resimle başladı kendisini anlatmaya. Uzun yıllardanberi yenilendiğimizi sanıyorlar. Aşılanmış ihtiyarın kendisini genç sanmasıdır o iş. Oysa gerçek yenilenme gözlerini yeni açtı dünyaya. İşte kendisini sırf resimlerle anlatan çocukluğu. Hiç kimse haklı olamaz bina kurmasını, müzik bestelemesini, şiir yazmasını istemekte. Çünkü çocuk içtenliğini çizgi ve renkle anlatıyor. Şiirleri bellerken ezberci, ama resim çizip boyarken yaratıcıdır çocuk. Yeni uyanan bir çağın içinde yaratıcılık resimle açılıyor. İlk yaratmanın şerefi resme ait.

Resim eleştirmesinde o içtenlikleri, o saf heyecanları aramak, çevreyi kuşatan baskıların, pisliğin, ihanetlerin, kallesliklerin ortasında çocukça bir kardeş mutluluğu bulmak içindir. Üst tarafı lâf-ı güzaf. Resim eleştirmek çocukların sarı başak saçlı başlarını sallayıp kendilerini kaptırdıkları keyifli heyecanları yenilenmiş, tazelenmiş bir çocuk içtenliğiyle tatmak gibidir. Bütün resim öğretileri, bütün kurutulmuş bilgiler yerin dibine batsın. İnsandaki yerini bulmayan hiç bir bilginin sözü edilmeye deymez. Kişiden söz etmek hakkı kişiye aittir çünkü. Ferttir ancak ferdin sözünü edebilecek. Fert mi? İşte şu bataklıkta, açmış olan bir kaç çocuk çiçek. Elbette pisliğin içinde, ama ona karşı onu inkâr eden bir güzelliktedir çiçek.

Resimde kaidelere bağımlı düzeni, yorumda ölçülü biçili uzlaşmacı nesnelliği arayanlar bilimsellik ve nesnellik hakkının, gerçek ölçülülüğün o coşkun, o ipe sapa gelmez kişilere ait bir hak olduğunu unutuyorlar. Bilimselliğin, nesnelliğin kolayca verilmeyen, hattâ hiç bir kitapta bulunmayan, ama koparılan, sökülüp alınan bir hak olduğunu da unutuyorlar.

Akıl yolunun heyecan yolu olduğunu da bilmiyorlar. Bir yanda bir sürü çömez, bir yanda bir kaç çocuk. Yâni bir yanda bataklık, bir yanda birkaç çiçek. İşte tahammül edilemiyen şu bir kaç fıkara çiçektir. Yâni onların bütün düzenbazlıklarını, sahtekârlıklarını, kafasız kaidelerini yumruklarıyla değil, kahkahalarıyla patlatıp tarûmar eden birkaç çocuk. Biraz daha erginleşip sıra yumruğa gelince ne olacak? Bunu düşünmediler sanıyorum. Yoksa düşündüler de, bu mu korkunun nedeni?

ÖZNEL eleştirmen ve yorumlamayı savunan ve destekliyenlere şunu hatırlatmak gereklidir. Biz bu yöntemin henüz ortasında hattâ bir kısmımızla belki de plâtonik bir aşamasında bulunuyoruz. Eleştirmek ya da yorumlamak için yöneldiğimiz eserle bizim aramızda henüz aşılmamış, ama aşılması gereken bir mesafe vardır. Bizim bir eserle kaynaşmamız daha bir kavuşma sevincine erişmemiştir.

Bu işin böyle olmasında sorumluluk hiç şüphesiz yalnız eleştirmeci ya da yorumlayıcıya ait değildir. Sorumluluk aynı zamanda sanatçıya da aittir. Ama bu gerçek bir durumdur, gerçek bir bağıntıdır. Bunu aşmak için böylece kabul etmek zorundayız.

İş böyle olduğu halde neden öznel yöntemi seçmek zorunluluğu vardır? Buna verilecek cevap çok basittir. Sanat eserleriyle insanın ilintisi hiç bir kuru tasvire, hiç bir kuru açıklamaya izin vermez. Bu ilintinin böyle bir tavra hiç bir zaman tahammülü olmamıştır. Bugünün eserinin öznelleşme, başka bir deyimle soyutlaşma zorunluluğu varsa ve bu kaçınılmaz bir şeyse, eleştirmeci, ya da yorumlayıcının da öznel yöntemi seçmek zorunluluğu vardır. Bundan başka çaresi de yoktur.

Aslında eleştirmede öznel-nesnel karşıtlığı, yapma bir karşıtlıktır. Gerçekte böyle bir zıtlık ya da ayrılık yoktur. Eleştirme nesneye sıkı sıkıya bağlı öznel bir tavır getirmek zorunda olan bir bütünlüktür. Sanat eserindeki biçim-öz kaynaşması, ya da bütünlüğünden farklı bir şey değildir.

Ancak böyle koşullarda yani bizimki gibi koşullarda bu karşıtlık söz konusu edilmektedir. Bilimsel ve maddeye bağlı bir tavır takındıklarını ileri süren nesnel eleştirme taraftarları, çok defa duygusallıkla suçladıkları öznelcilere karşı çıkmaktadırlar. Öznelcinin buna vereceği en iyi karşılık, nesnele onlardan daha fazla bağlı olduğunu da gösteren okkalı bir küfürdür.

Bugün öznel eleştirmen kendisini nesneye en çok tutku ve öfkeyle yaklaştırmak imkânını bulmaktadır.

Aşıktır eleştirmek, aşıktır yorumlamak. Nesneye henüz kavuşmamış olan, ama kavuşmak imkânını da en gerçek koşullardan başka hiç bir yolda aramaya tenezzül etmeyen büyük sevdalı adamın işidir eleştirmek. Onun karşısındaki nesnelciler umumhane gerçekçileridir. Evet, insan orada bir nesneye kavuşur ama, o nesne çürümüş, bozulmuş olduğu içindir ki, kendisi de çürüklükten, kokuşukluktan başka nitelik bulamaz.

Bugün nesneye bağlı olmakta ve nesneye kavuşan dinamizmi taşımakta hak sahibi olan kişi kendi nesnel niteliğinin farkına varabilmiş olan tutkulu aşk öznelidir. Eleştirmeci gidecek sanat eseriyle kendisi arasındaki açıklığı kapatacak ve o eserle birlikte yaratıcı çiftleşmenin döşegine yan yana uzanacaktır. Kendisini vermekten başka çaresi olmayan sanat eseri bu zalim, hem de kolay kolay tasarlanamayacak kadar nesnel ve akılcı olan yürüyüşe ayak uydurmak zorundadır. Bundan kuşağımızın bütün insanları sorumludur.

Ben bir sanat eserinin karşımda kırıttıp durmasına asla izin vermem. Ama onun bir korkusu, bir ürküntüsü varsa bunu tatlılıkla gidermek gene bana düşer. İşte bunun için benim övgüm yergi yergim övgü biçiminde gelir, birbirini kapsar.

Ben öznel eleştirmenin, soyutlamanın övgüsünü eşekçe yapmam. Kendi nesnel, somut ihtiyacımı da, karşımdaki eserin nesnel somut ihtiyacını da duyarım, bilirim. Ben yalnız erkek olduğum için değil, gaflet uykusuna dalmış arzuları bile uyardırar bir erkek olduğuma güvendiğim için özneli savunurum.

Biz bütün yolları katedip çiftleştiğimiz gün nesneli savunmak hakkı da bize ait olacaktır öznelciler.

Soyutun içindeki somutu savunmam benim aşk yolunda yürüyüp geçtiğim bir aşamadır. Ben sanat eserinde insanı saran sıcaklığın, öpüşün tadını bilirim. Ama bununla yetinmiyeceğim. Soyutun içinde somutu ararken, somutu onun kılığında kalıplaştırmam. O somutu ben öznelin içinde nesnelleştirmek isterim. Öfkem de öfke olarak kalıplaşmıyacak, zaten varlığını borçlu olduğu sevincin kılığına bürünecektir. Benim öfkem birdenbire sevinç olacaktır.

Anladınız mı şimdi, aşıktır eleştirmek.

1958 —
1962

eleştiri



YÜKSEL ASLAN hünerli çalışmasında biçimlerle düşünme yetisini geliştiriyordu. Bu figürlü figürsüz düzenlerden hiç birinin duygusal bir edeb  açıklamaya tahammülü yoktu. Resimlere belli başlı özelliğini veren iki unsurdan biri yüzey renklendirmesindeki çeşitlilik, öbürü motiflerin ya da figürlerin bu yüzeyler üzerinde başarılı bir serpiştirilmesi, bir de yer yer i  içe geçirilip kaynaştırılmasıydı. Fakat yapısal bütüne varmada kılı kırk yaran bir itina ve sabır her zaman cüretli ve hızlı bir çalışmadan önce geliyordu. H nere bağlılık ve nakkaş, hattat tizliği resimlere yaklaşmayı gerektiriyordu. Niyetiniz oyalamaksa yanılıyordunuz,      d ş n  özünün yoğunlaşıp gerginleşmesi o mesafe içinde sizi şaşılacak bir passion'la yüz yüze getiriyor ve sarsılarak tutsaklıktan  ıkabiliyordunuz. Önceden inceye çalışan adamın hünerli ve sabırlı işçiliğini bu derinlemesine sanatçı duyuşu ve dinamik bir düşünce özüyle uzlaştırmaya girişmesi ilginç ve verimli olabildiği kadar garip ve tehlikeli bir sonuca da varabilirdi. Bu tehlike en çok dekoratif çizgisine yaklaşan ve bir grup motifin tekrarı suretiyle düzenlenmiş re-

simde kendisini gösterdi. Eş grupların küçük kare çerçevelerle ayrılmaya çalışıldığı bu resim ancak bir öznel süreklilik izlenimine yol açmakla yeniden bir kendisini açıklamaya hazırlanıyordu. Eş gruplar tekrar niteliğine rağmen tamamlayıcı bir hareket bütünlüğüyle birbirlerinden ayırım kazanmayı başarıyorlar ve sanatçının davranışına sıkı bir iç gözlem kaygısının egemenliğini ispata çalışıyorlardı.

Figürlerin dağınık olduğu resimlerde biçim şemalarının özellikleri kolaylıkla görülebiliyordu. Bunlar eklemli, oynaklı parçaların ustalıkla birleşimleri sonunda ortaya çıkmışlardı. Gerek teklerde gerek gruplarda aralarındaki akrabalık gözden kaçmıyordu. Bir anatomi kaygısından bile yoksun olmayan bu figürlerin yer yer kalıplaştıkları ve insan güçlerinden yitirdikleri de farkediliyordu. Dağıtımda gözlemlenen, figürlerin rahatsız bir sükûnetiydi. Gruplarla karşılaşıldığı zaman bunun anlamı daha iyi ortaya çıkıyordu. Gruplar çok kez şiddet dönmeleri ve patlamaları halindeydiler. Gruplardaki dönme hareketi eski doğudaki mücadele sahnelerini bile hatırlatıyorlardı. Bunalım sınırı bu resimlerde genişlemeye başlıyor, esniyor, kabını büyötmeye çalışıyordu. Bu kasılmanın, boşalmanın, bu şiddetli gerilimin anlamı neydi? O uysal sabırlı çalışma içinde bunun ne yeri vardı? Bu soruların karşısına Yüksel Aslan cinsel sorunu koyuyordu. Bunu başı bulutlara değen klâsik sanatçı idealizminin dışında koyuyordu ama, içtenlikle koyuyordu. O zaman içgüdülerin şuurlanıp düşünmeye başlamaları, alelâde duyguların lâ-yık oldukları soyluluğa erişmeleriyle birlikte en kaba saba, en münasebetsiz gerçeğin lirizmi insanı kendisine çekmeye başlıyordu. Şüphesiz paletleri, tualleri ve boya kutularıyla tanınan ressamlarla koruyucuları aşılacak için kuyruğa gireceklerdi. Bu aşıyla birlikte anlamlı, ya da anlamsız olmanın rivâyeti çekilip yerini gerçeğe, en küçük en basit, ama en insanca olan gerçeğe bırakacaktı. Çevremizin insanları böylece en kestirme yoldan resim yapıtlarına girebilecekti. En cahil ve kolay aynalar kadar en bilgiçleri de onları böylelikle karşılarına alacaklardı. En soyut kalıplara dökölmüş biçimlerin bile çocukların saflığıyla üzerine parmağımızı bastırıp kendimize benzetebilecektik.

Yüksel Aslan yukarda sözü geçen figürlü çalışmalarının yanı sıra özellikle Klee'yi hatırlatarı ve örneğini geleneksel yazı üslûbundan aldığı üç resminde üç büyük din kitabının birer yaprağını karşımıza çıkarıyordu. Bu üç resim öbürlerinin yanında ayrı bir yer tutuyorlardı. İkisinde yazıyı andıran motiflerin arasına figürler ve sembolik işaretler de sıkıştırılmamış değildi. Üçüncüsünde (üzerine lâtın harfleriyle fransızca şiirler yazılmış olanı) sol üst köşedeki figür Aztek kabartmalarından örneğini alıyordu. Bu üç resim aynı içgüdüsel sorunun emrinde olmakla beraber çok daha pasif ve biçimsel bir sanatçı çabasını yansıtıyorlardı. Fakat en dikkati çeken yanın, bu resimlerde (beiki bilmeden, rastgele) üç büyük dinin kurallara bağlandığı dünya görüşlerini bir öz tanıtmaları halinde yansıtmayı başarmış olmalarıydı. Biri İncil yaprağı, hristiyanlık, birine Tevrat yaprağı musevilik, öbürüne de Kur'an yaprağı, İslâmlık diyebiliyordunuz.

Yüksel Aslan'ın cinsel soruna bağlılığı bir yandan yerleşmiş ahlâk kurallarına karşı çıkmaktı, öbür yandan bu tutum insanoğlunun bütün tepkilerini yöneten bir tepki özü oluyordu. Bu tepki olumlu da olabilirdi, olumsuz da. Ama en gizli şeyleri haykırmak gibi ebedi bir içtenlik davası, bu kez bereketli ve yemiş ağaçlarında pıtrak bolluğu ile yetişmiş fallusların diliyle kendisini anlatmak istiyordu. İnsan kendisini anlatmak imkânını buldukça hem kendisini, hem çevresini aldatmaktan böylece kurtuluyordu. Çevresine yakın olmasının koşulu da içtenlikti. Kendisinden ayrı kişiliğini üzerine abanmaktan vazgeçirip kendisiyle usul usul çakıştırmayı deniyordu. İnsan hayvan ikiliğinden kurtulmayı başarıyor, tek bir varlık bütününü olmanın yollarını buluyordu. Onun açlığını, şehvetini kutsallaştırmak iffetin satılmasına karşı koymaktı. Düzmece kurallar insanoğluna yoksunluk ve dengesizlikten başka ne getiriyorlardı. Oysa yaşamanın açlığı ve şehveti şefkat ve adalet kadar erdemlilikti. Yüzyıllarca duvarların gerisinde saklanan bir mâbud tatlı dille ya da zorla çekilip meydana çıkarıldıkça kutsallaşıyordu. Yataklardaki rahavet ve miskinlikle yüklü iğrenç hamur sıcaklığından kurtarılıp serin rüzgârlara tutuldukça güzelleşiyordu.

RESSAM Fethi Karakaş'ın şehir galerisinde sergilediği resimler sanatçının aynı ilkelerden uzaklaşmadan çeşitli akımların ve üslûpların etkisine açık olduğunu gösteriyor. Resimler çeşitli ve ayrımlı üslûplara bağlı olduğu halde çok yanlı, ama karakteristikleri belirli bir sanatçı davranışının tümlüğünü ortaya koyuyorlar. Bu Karakaş'ın lehine varılmış bir yargıdır. Sergi sonradan şöyle bir düşünülünce, bütün ayrımlara ve çeşitlenmeye rağmen bir «Karakaş» çıkıyor ortaya. Bu edilgin ve insancıl davranış yer yer kötümser, yer yer iyimser bir özle dengesini korumayı başarıyor.

Karakaş'ın insancılığı üslûp bağlılığı bakımından bazı resimlerinde temelini klâsizm'in modern yorumlamasına kadar vardırıyor. Picasso'ların başardığı bu modern klâsizm Karakaş'ın bir kaç siyah beyaz ve renkli portresinde, güvercinli barış resminde ortaya çıkıyorlar. Bu üslûp içinde Karakaş'ın en kendisinden, en başarılı resmi kıskık yüzlü kız portresidir ki, bu resim bir renkli, bir siyah beyaz (gravür havasında) iki örnek halinde seyirciye sunuluyor. Aslına bakılırsa bu üslûp 20. yüzyılın dev sanatçılarına yakışır. Fethi Karakaş buna sadece özenmiş demekle onu kınamış olmayacağız, çünkü sanatçı bu üslûp içinde iddiasız ve ölçüü kalmasını bilmiş.

Karakaş'ın resimlerinde çizginin ön plânda gelişi, renklerin destek araçlar olarak ele alınışı dikkati çekiyor. Doğrusu aranırsa Karakaş dünyasını renkle yoğurarak kurma yolundan uzakta. Özellikle, kullandığı büyük renk yüzeyleri onun boyları çok kez ayrı bir duyusla ele aldığını gösteriyor.

Karakaş'ın denizaltı resimleri Kumandan Coustau ile L. Malle'in birlikte yaptıkları Sessiz Dünya isimli filmi hatırlatıyor. Orada sinemanın ele aldığı deniz dibi âlemi, Karakaş'ın resimlerinde öznel ve büyülü bir dünya fikri uğruna kullanılmış. Karakaş nesnel gerçeklerin ötesinde bireysel bir öznel dünya aramaktansa böyle bir örnekten hareket ederek gerçek ve somut bir gizlilikte karar kılıyor. Karakaş'ın peyzajlarına gelince, ilk ağızda uzak ve yakın bakış açıklıklarına göre ele alınabilecek bu resimler, tabiata yakınlaştıkça duyarlığının

arttığını ve başarısının da o ölçüde nitelik kazandığını gösteriyor. Ağaç gövdeleri, ağaçlıklı yoldan denizin görüldüğü peyzajı ve öbür engin denizli peyzajı nitelikçe aşıyorlar. Bir de nakış üslûplamasına bağımlı kılınmış tek bir resim (sergide numara sırasına göre son resim) tabiatın müphem bir izlenimine yol açabildiği halde, artık onu sanatçı kaprisinin bir sonucu olarak ele almaktan kendimi alamıyorum. Bu kaprisin yer yer izlerine bir sıra resimlerde de rastlamak mümkün oldu. Fakat serginin mütevazı ve ıysal çeşitliliği içinde bu eğilimleri kınamak elimden gelmiyor.

Fethi Karakaş'ı önceleri usta bir gravürcü tanıdık. Ekmeklerini deniz kıyılarında kazanan insanlar, İstanbul'un bir çok sanatçıları gibi Karakaş'ın da iyi yüreğini kazanmışlardı. Bu sergisindeki balıkçı o günlerden kalma bir hatıra. Bu resmin üslûbu da o günlerin bir hatırası. Bu deformasyon eğilimi resim sanatçılarını insanın diyemeyeceğim ama, figürün dış ötelere kadar çekip götürdü. Karakaş'ın balıkçısı sağlam yapısıyla bütün o biçim oyunlarına hâlâ meydan okuyup durmakta. Gravürden sonra ilginç bir şiir illüstrasyonu Karakaş'ı sarıyor. Karagöz figürlerine sığındığı günler de onlardır. Bu sergide o günleri hatırlatan bir şiirli resim var.



TÜRK-ALMAN Kültür Derneği galerisinde Soyutçu 7'ler adıyla akademi öğrencilerinden bir kaçının kurduğu bir gruplamanın resimleri sergilendi. Belli tutumu olan bir grüplaşma değil bu. Ancak biçim kaygıları yönünden Batıdaki son resim akımlarına uymak amacı da olan genç sanatçıların kurduğu bir arkadaş birliği. Gruplaşmaları bizim ülkemizde hep böyle görmek gerekiyor. Hep arkadaş birliği. Çevrede iz bırakmayan gelip geçici bir topluluk. Oysa 7 başın gerçek anlamında bir araya gelmesi ana sorunlarda uzlaşan, özel bireysel sorunlara gildildikçe gerginleşen, çatışan gür eyilimlerin belirdiği yepyeni bir özün yaratılması olacaktı. Nerede gruplaşmanın çevreye kabul ettirmek zorunda olduğu taptaze bir duyarlılığı korumak, savunmak için sırt sırta vererek kazandığı güç.

Her asmanın kendine göre bir koruğu var diyecekler. Yani yaşam gücünün kıt, insanın kendi benliğine varmak çabasının sınırlı olduğu bir yerdé insan nasıl başarabilir bunu? Bunu hem böyle anlatmak mümkün, hem de insanın kendi varlığına bir baskının içinde yönelişini söylemekle. İnsanın eriyip gitmesi, toz olması için de, güröl güröl kendi yatağında akması için de bu ortam en iyisidir.

Bu sergide sanatçıların kendi sorunlarına varma telâşının en küçük bir izine rastlamak mümkün olmadı. Bireysel bir ritme kavuşmak yolunda bir kıpırdanıştan sözediyorum. Bu insanın çevresinde dışa vuran durumların sahte ve bayağı sorumluluğundan kendini kurtarıp, aslolana, sahiciye yönelerek ezici, kahredici bir yalnızlığı göze almakla elde edilebilecek bir ritm. Yanlış anlaşılmaktan da ürküyorum. Tıpkı biçimsel bir kaygının, saplantının çerçevesinde kalır gibi, yaşamı eski uyusuk bağları koparmadan bir çeşit küçük snop kayıtsızlığına çevirmek sanmıyalar bunu. Bu yalancı kurtuluşa karşıyım.

Soyutçu 7'lerde sergiye katılan altı sanatçının tek tek üzerinde durmayalım. Ortak bir değer ölçüsü söz konusu ise tümünün bunu tutturmuş olduğunu söyleyelim. Bu resimleri bir düzen yapısı, kuruluşu olarak ele almak neye yarar? Ben bir üslûp araştırmasının, yani resmin yapısına, kuruluşuna sıkı sıkıya bağlı bir açıklamanın resim bir duyarlık katına varmadıkça önemli olabileceği kanısında değilim. Hem o resmi bir üslûp olarak ele almak şöyle dursun, basit bir kişilik grafiğinden fazla bir şey olarak göremem ki. Aslında bu benim için kolay bir şeydir. Düzenin içindeki bağıntıları açıklarken tasvirici bir yol tutturaktan kaçınıyorum. Oysa bir eser karşısında dışta, biçimde kalan bir inceleme, eleştirme tutumu insanı ister istemez tasvirciliğe götürür. Resim karşısında bu davranışın bütün bütüne değersiz olmadığını da belirttim sanıyorum. Ancak bu davranışın değerlendirilmesi düzen bağıntılarının ortaya çıkarılmasında bir duyarlığın canlanması, resmin içinde gelişen bir özün dile gelmesi demektir. O zaman da bu tasvircilik olmaz, resmin buna imkân verdiği ölçüde doğru bir açıklama, aslına uygun bir yorumlama olur.

Benim çoğu zaman düzen, kuruluş açıklamalarına girmeyişi mi resim-dışı bir tavır takınmak sanıyorlar. Oysa aksine biçimci, eserin dışında kalan bir davranıştan korumak istiyorum kendimi. Sağlık vermediğim bir durumu ben nasıl benimseyebilirim. Diyorum ya, aslında bu benim için çok kolay bir şeydir. Ama onların resim yaptığı gibi ben de eleştirme yaparsam bu işin sonu neye varır? Tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş demezler mi?

Gene Yüksel Arslan'a dair:

Yüksel Arslan sergi açacak mı bu yıl? Herkes bunu merak edip durdu. Kuşkulanan kuşkulana Yüksel Arslan'ın akıbetinden. Nereye doğru geliyor diyorlar bu biçimler, bu üslup nereye varır? Hele Yüksel Arslan'ın üç yıldan fazla bu biçimlerle idare edemeyeceğini geçenlerde biri ileri sürmüştü.

Nereden kapılmışlar anlamıyorum, bu biçimleri geliştirmek gerektiği düşüncesine. Canını sıkıyorlar adamın. Tabii kafalarında soyut bir ressam niteliği var ya, bu kalıba uymak gerekiyor. Bunun dışında bir durumun olabileceğini akıllarının ucundan bile geçirmiyorlar. Her biri Avrupa'daki örnekleri aktarı aktarıverdikçe biçimleri geliştirdik sanıyorlar. Her biri şu çevreye, şu hayata aykırı bir tavır aldığının farkında bile değil.

Değişmiyecek Yüksel Arslan'ın biçimleri, ömrü boyunca da idare edecek. Ama hayatın akışına uyacak, akıp giden günlerin içinde zaman zaman parlayacak. Yüksel Arslan'ın özlü nakışları için budur benim düşündüğüm: günlük hayata eyilmek. Sahici bir nakkaş gibi günlükten çıkarıp resme kaynaştırmak. Sayın eleştirmeci Adnan Benk'in dediği gibi mağara çağını değil, günümüzü.

Yükselle bir kaç yıl önce Karagöz oynatmaya karar vermiştik. Figürleri o yapıp kesecekti, birlikte oynatacaktık. Vazgeçtik bu işten ama, bizi böyle düşünmeye iten gerçek bir sebep vardı ortada. Yüksel Arslan'ın resimlerini düşündükçe bunu çok daha iyi anlıyorum. Ona herkes büyük bir ressamın dedi ve hemen arkasından acaba mı diye kuşkulanmaya başladı. Kimsenin aklından sen büyük bir nakkaşın demek geçmedi. Bunu söylemek aynı zamanda en küçük bir kuşkuya bile yol açmamak demekti. Doğrusu şu ya, ben de geciktim bu-

nu söylemekte, ama başlangıçtan beri bunu söylemeye doğru yürüdüm.

Yüksel Arslan'ın resimlerinde onun sanatına zarar verecek bir durum görmekte ben sanatçının kendisini değil, etkilendiği düşünceleri suçlu görürüm. Çevrenin dışına kaçan soyut düşünceleri suçlu görürüm yani. Bunlar o biçimleri, o hüneri sadece tahrip etmeye yarar ve bir geliştirme kaygısının cenderesinde sıkıştırıp ezer. Hüneri, yolu, izi, gündelik gerçekliğin kaygısını biçimlerine iletmek yönü belli olan Yüksel Arslan'ın iflâhını keser o düşünceler. Yüksel Arslan'ın nakışlarında bu çelişme büyümüş ve son karma sergideki resminde gördüğümüz gibi kurduğu düzene zarar verecek bir hâle gelmiştir. Nakışların arasına öteden beri farklı bir özü ifade eden fransızca yazıların karışması bu çelişmenin açık bir görünüşüydü. Bu yazıların irileşerek bütün yüzeyi kaplamaya doğru gittiğini gördüm.

Türkiye'de Batı özentisinin temsilcileri somut ve haşin bir gerçekçiyi her zaman lâçkâ etmek, yerli, doğal, kendisiyle başbaşa olan sıcak duyarlılığını kurutmak fırsatını ararlar. Yüksel Arslan bu özentinin dışında kalması gereken adamların başında geliyor.

Bayan Azra İnal'ın resimleri arasında 4. Nisan. 1960 günü Şair İlhan Berk'in ikinci yeni hakkındaki konferansı ilginç bir rastlantıydı. Sırası gelmişken aynı salonda dinlediğimiz bu konferansın sözünü etmeden geçemiyorum. Doğrusu istenirse İlhan Berk bu konferansta belli bir şiir sorununu Batı şiirinden verdiği örneklerle oldukça açık ve anlaşılır bir şekilde ortaya koyuyor, ancak kendisinden ve modern Türk şiirinden verdiği örneklerle ilkelerin gerçekleşmesini tanıtmak istediği yerde hatırı sayılır bir çıkmaza giriyordu. Soyut resim konusunda olduğu gibi soyut şiir konusunda da Batı örneklerine sığınmak her zaman boş bir çabadan ibaret değil midir? İlhan Berk'in verdiği Batı şiiri örnekleri İkinci Yeniyi kurtarmak şöyle dursun, yerin dibine batırıyor ve gerçek bir yenilik uğrunda sanatçının nereye yönelmesi gerektiğini bile ortaya koyuyordu. Yani o şiirlerin tümü, Türk şairi, Türk ressamı, arkadaş beni takliti bırakıp, bana özenmeyi şöyle bir yana koyup çevrene,

orada taşan duyarlılıkla kaynaşan kendi varlığına dön diye bağıyorlardı. Bu sesi duymak gerekliydi. İlhan Berk kendisinden ve bizim şairlerden örnekler verdikçe gözüm resimlere doğru dönüyor, dayanılmaz bir sıkıntının içinde, insancıl öze duyulan dayanılmaz bir hasretle başımı kaşıyordum.



ŞEHİR GALERİSİ'nde açılan «Karma Sergi» seyirciye, istediği gibi seçme şansını getiriyor. Her karma sergide olduğu gibi her eğilime, anlayışa uygun işler bulunuyor bunların arasında. Resimler görüldükten sonra artık hiç kimse bir görüş ve anlayış birliği, ortak bir sanatçı yorumlayışı aramıyor, öyle bir isteğe cevap vermiyor böyle bir sergi. Akademik anlayışa uygun beylik, şaşmaz natüralist tasvirden geometrik figür stilizasyonuna, oradan da alışılmış biçimin resim yüzeylerinden kovulduğu soyut çizgi ve leke dünyasına kadar her çeşitten eğilim ve resim anlayışı bir araya geliyor. Ama seyirci değil de eleştirci olursanız hiç şüphesiz iş değişir. Burada, bütün akımları ve bunları özetleyen sanatçı davranışını hesaplayıp, dökümünü yapmak gerekecektir. Eleştirmeci câresiz bu ikinci seçime başvuracaktır. Yâni c şeytan mı, melek mi olduğu belli olmayan nitelikle işbirliği yapacak. Nesine gerek onun figür mü, leke mi olduğu tuvali kaplayan biçimin? Biçimi canlandıran kişilik, evrene yeni bir göz, yeni bir kapı açan bireysel duyuşun buğusu ile canlanacak... Yani eleştirci olarak hiç bir çağa ve hiç bir akıma ait olmayan muradımızla resimleri iyice inceliyeceğiz, ister istemez...

Seyircinin seçimi kolay, eleştirmecinin ise güç... Güçse korkulacak bir şey mi? Hiç de korkulacak şey değil. Niteliğin, değerlendirmenin ölçüsünü tamamen dışımızda olan kalıplaşmış bilgilerden çıkarılabilir sananlara, senin yerine ben cevap veriyorum. Hem senin «ben resmi anlamıyorum galiba» diye boyununu büküşüne şefkat ve sevgiyle, hem de seni anlamamakla itham edenlerin inatçı tutumuna öfkeyle karşı çıkıyorum. Niteliği seçmenin tek ölçüsü sensin, kendinsin okuyucu. Bu yanılmayan ve aldatılamıyan ölçü senin günlük gerçek ihtiyaçların

arasında, hayatının sıcak ve arzulu girintileri içindedir. Evet resmi anlamak için bilgi de gerekli. Bu sana resimde duyup yaşadığını şekillendirmek, yâni dile getirmek imkânını verebilir. Ama sanatla insan arasında o gündelik bağılılığı unutup; bilginin katılaştırmış kalıpları arasında bozulmuş, kendilerini bile yitirmiş olanların senin önüne getirecekleri yargılardan ne bekliyebilirsin. Bu seni resimden de sanattan da soğutur. Sana kendine güvenmeyi değil; gördüğünü herşeyden daha değerli olan kendi benliğine, öz duyusuyla saramamaktan doğan tedirginliği aşılar. Ben eleştirirken kendime olduğu kadar sana da güvenmeliyim. Kalıplaştırmış sözleri tekrarlayanlar eleştirmede herşeyden önce sana saygısı olmıyan kişilerdir. Bıktırır, soğuturlar; resimde şekillenen yepyeni bir hayat biçimini, o kuru resim bilgilerini uygulayarak tâciz ederler. Bu asıl seni tâciz etmek olur.

Her bilgi yaşamak, ısınmak; bir tad, bir lezzet kazanmak zorundadır. Biçim de öyle, resim biçimleri de... Nerde beni ressamdan yakınırsan görsen bil ki orada kurulaştırmış, kalıplaştırmış biçimler karşısındayım. Öfkelenirim bile, ama en çok da, «Ne olur beni insan yerine koy» demek istiyorumdur. Kızgınlığının gerçek anlamı budur.

İşte bu «Karma Sergi» de ben kendi seçmeme koyuldum. Batılılaşan Türk resminin sergide yeni bir kargaşalık örneğiyle karşılaştığımı söyleyebilirim. Ama sergide bir durulmayı da gördüğümü itiraf ederim. Serginin beni sevindiren özelliklerinden biri o biçim - düzen kargaşalığı diyebileceğimiz tutarsız görünüş içinde; sanatçıların içtenlikle, belki de henüz biçimlere kadar aksedememiş bir çeşit özentî ve taklide düşmemek korkusuyla dürüst bir kişilik yaratma çabası taşımalarıdır. Bu çaba hemen hemen bazı'arında insanı bütünlükle doyuran; (yani ifadesini düzenin teşkiline kadar götüren) bir görünüş taşıyorsa da, bir çeşit biçimlendirme kararsızlığı içinde kendisini arayış ortamını hazırlamaktadır. Kısacası şu sonuca varabiliriz: Bu serginin belli kötülüğü aynı zamanda onun iyiliği oluyor... Görevimiz yalnız kötülüğü kapkara teşhir etmek değil, aynı zamanda onu iyiye çevirmek olmalıdır.

Yirmiden fazla sanatçının yer aldığı bu sergide sanatçıların tek tek her biri üzerinde duramıyoruz. Ancak en dikkat

çekici eserlerle katılmış olanların Şerefnur Ayiter ve Seniye Taylan olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Ş. Ayiter kademeli bir plân derinliğini, renk lekeleriyle ölçüsünü bulan bir yüzey zorunluluğuyla birleştirerek ilk bakışta seçiliveren bir başarı göstermektedir. Sergideki iki peyzaj resmi arasındaki bağıntı bu sanatçının cesur ve gelişmeye elverişli bir kişiliği olduğunu ortaya koyuyor. Aslında bir anlam taşıyan bu durulma ve ölçülülük, zorlama biçim coşkunluğunun gereksiz olduğunu anlayan sanatçılar için ilk ağızda duyulacak bir ihtiyaçtır. Üzerinde duracağımız ikinci sanatçı Seniye Taylan ise oldukça ağır ve kıvamlı bir leke örgüsü halinde soyut örnekler veriyor. Leke topluluğu resmin merkeziyle ve çerçevesiyle anlaşılmış örnekler. Tonların karşılıklı yumuşak irkilmeleri, parçalar arasındaki tamamlanma aksanını ölçülü bir ritmle sağlamaktadır. Bu ritm aynı zamanda çok rengin içinde tek rengin tadını buldurmaya yaklaşıyor. Aynı yapı içindeki farklı duyuşların pürüzlerine karşı bir direniş törpülenmesi. Ancak resim düzeninde genel bir görüşe açık olan bu ritmik ilintinin ilerisi için kuşku verici bir tıkanıklığa sebep olmamasını; belki eskisinden daha büyük bir çabayla dağılıp dökülerek yeni bir düzende yeniden toparlanmasını diliyoruz. Oturmuş, kararını bulmuş bir düzene varmanın en büyük tehlikesi, sanatçının artık bozmaya kıyamadığı bir görünüş kazanmasıdır. Sergi düzenleyen bütün sanatçıları kutlarız.

ikinci bölüm 1966 1969

“..."

İsterdim ıkı genç resim kuşağı çoktan kendi yazarları ve kuramlarıyla meydana atılmış, çoktan işin düşünsel yanını bildirilerle ortaya koymuş olsun. Bugün onların eskiye ne yönde başkaldırdıklarını, eskilyı ne yönde değiştirmeye çalıştıklarını açıkça bilen çok kimse yoktur. Bunu belirtmek herkesten çok onlara düşmektedir, onlara ve onların yazarlarına.»

1966 —

1969

denemeler

SERĞİ FURİYASI KONUSUNDA	1
RESİM VE BİLİMSEL YOL	2
BİR HESAPLAŞMA Kİ...	3
PARİS'İN ADI VAR	4
BİR DAHA PARİS	5
GENE KARİKATÜRE DAİR	6
KAYALAR VE RESİMLER	7
PLASTİK SANATLAR VE HALK	
KONUSUNDA	8
YÜZEY KAYNAĞINA DOĞRU	9
SANAT TARİHÇİLİĞİ	10
SOYUTLAMAYA VE BOYAYA DAİR	11
YENİ BAZI İPUÇLARI	12
RESİMLE İLİŞKİ	13
RESİM ÜSTÜNE AÇIK OTURUM (')	14
KALIPLAŞMANIN ÖTESİNDE	15
SORUNLAR -GENÇ KUŞAK	16
BİR DEĞİNME -YERELLİK ULUSALLIK	17
AKADEMİDE BİR SANAT SEMİNERİ	18
RESİMDE FASLI BAHAR	19

1

SERGİ konusunda rivâyet muhtelifdir. Kalitesiz bir alay serginin ben her ne kadar sözünü etmek istemesem de o sergilerin sahiplerine burkulmayla bakmadan edmem. Hatırı sayılır ustalar, büyük atölyelerin seçkin kişileri yoksun bırakırlar çevreyi eserlerinden, şu evin hanımı, öteki evin beyi, berikinin gelini resimler sergiler galerilerde. Bilimsel-nesnel açıdan bakışın yanısıra bir seyir mutluluğuna erişmeyi dileyen göz boşuna ümitlenip dursun kapılarda.

Sorunun içinde kişisel çabaların ortaya koyduğu üstün biçim değerleri olduğu kadar bu değerlerin Türkiye gibi köklü bir yaratış geleneği ülkesinde yenilenen kültüre katılış payı olmalıdır. Bu açıdan sorun bir yaşama zarureti gibidir. Başboş duygulu yaratış istekleri bile sanmam ki bu zarureti duymamış, arınmak, ustalaşmak yolunda bir eğitimi aramamış olsun. Oysa şimdi kırık dökük, hurda duyarlık iskeletini saran o sarkık biçimdir aldatılmaya, yanlış beğeniye susamış görünen, kötü teşhirlerin dünyasında. Şimdi orada her şey yok edilmeyi bekleyen bir ümitsizlik gibidir.

Kalitesiz denemelere çatmayı gerekli görmüyorum. Onlar biraz da yavan bir ortamın ürünleriyse, sanatçı kendini eğitmek yolunu göstermeyen, ucuz tatminler sağlayan bu ortamdan ,yakınıp, kapıları kolayca açan galerilerin kasvetini kınamak gerekir.

Canı isteyen elbette resim yapar, buna karışılmaz, ama birkaç günlüğüne bir kaç duvarın işğali bile memleket kültürüne hesap veren bir sorumluluk demektir. Sanat ortamının bu sorumluluk bilincini uyarması zarureti vardır.

Resim gibi alabildiğine kişisel, öznel yanı belirgin bir sanatın kalite kontrolü, ondaki orijinal değerler kadar memleket kültürünün yükselmesini de hedef edinmelidir. Görev furya sözcülüğü değil, gerçek değerlerin yorumculuğudur. Her marifetin dışında bir keramet aramak kötü teşhirciliğe benzer. Resim gibi yaşama düzeninin kaçınılmaz perspektiflerinden birine bu revâ görülmemelidir.

2

TÜRKİYE'DE resim sanatının gelişmesi ve popüler bir aydınlığa kavuşması yolunda bilimsel çalışmalara girişmenin sırası geldi aslında. Bu bilimsel çalışmaların esasını önce bütün belgelerin yöntemli bir tasnifi teşkil eder. Sonraki aşamada ise örneklerin tanıtılması yolundaki yorumlayıcı çabalar söz konusu olabilir. Baskı ve röprodüksiyon tekniklerinin bir hayli geliştiği ülkemizde ulusal kültürü zenginleştirecek sanat yayınları geliş güzel derlemeler olmaktan çok yöntemli bir araştırma ve tasnifin sağlam temelleri üzerinde ancak böylelikle yer alabilirler.

Türkiye'de sanat bilimleri tarihsel araştırmalar alanında gelişe dururken çağdaş sanat uğraşlarına karşı bir umursamazlık gösteriyorlar. Tarihsel araştırmalar edindikleri yöntem bakımından tasnif çalışmalarını sürekli tasvirlerle tamamlayarak tutkulu yorumlara, dolayısıyla çağdaş ürünlerin anlaşılmasına kadar ulaşan çizgiye kapalı kalıyorlar. Bunun sonucunda

sanat öğrenimi kupkuru bir ortak etkilenişle zekâdan ve kişisel kavrayıştan yoksun bırakılıyor. Okulların sanat bilimi derslerine kadar uzanması gereken çağdaş yankılı hava daha üst kademedeki kaynaklarında tazeliğini yitiriveriyor. Sanat eseri ile obje arasındaki ayrımı yapabilmek şüphesiz aynı zamanda sanat çevresindeki uğraşa aynı açıda bir ip ucu getirmektir. Bu bakımdan sanat bilimlerinin olumlu nesnel araştırmalarını eserleri değerlendiren bir bilinçle kuşatmaları zorunluluğu vardır.

Bir amacı sanat bilimlerinin programlı öğretimi olan kurumların dışında çağdaş sanatı kendi alanında değerlendiren müzeler, galeriler ne güne duruyor. Başlıca görevi memleket kültürünü kalitece yoğun bir aşamaya erdirmek olan bu kurumlarda teşhir faaliyetinin yanı sıra sıkı bir bilimsel çalışmanın yer alması, sanatçılar hakkında bütün belgelerin toplanması ve eserlerin tümünü kapsayan slide koleksiyonlarının bulunması gerekmez mi? Özellikle Resim-Heykel müzesi ile galeriler arasında işbirliği yapılması zorunluluğu bile vardır. Bu işbirliği müze için satın alınan sınırlı sayıda eserler ötesinde sergilenen diğer eserlerin kalite ne olursa olsun, bir arşiv düzeni içinde tesbiti ve sanatçılarla yakından ilişkiler kurulmasıdır. Sanatçı atölyelerinin teker teker tesbit edilip, bu atölyelerdeki faaliyetin yakından izlenmesi ve bu atölyelerin içinde çağdaş sanatın iyi kötü yaratılmakta olduğu ışık ve hayat dolu mekânlar olarak görülen bir popülerlik kazanmalarına çalışılmasıdır.

Ötedenberi olumlu faaliyette bulunan Türk-Alman Kültür Derneği galerisinin bugüne dek açtığı sergiler konusunda ne gibi bir belge ve arşiv faaliyeti yaptığı sorusu akla geliyor. Her açtığı sergiyi renkli slide'larla tesbit edip sanatçılardan çalışma yönleri ve kişilikleri hakkında aydınlatıcı, işe yarar bilgileri fişledi, dosyaladı mı? Sanmıyorum bu işlerin yapıldığını o galeride. Ama herhalde sergileme alanındaki faaliyetin tamamlanması o işler yapılmaksızın mümkün değildi. Öyle anlaşıyor ki İstanbul'da en seçme eserleri sergilemekle yetinen Türk-Alman Derneği galerisi bu alanda resim heykel müzesinin ilgisinden de yoksun kaldı.

Resim - Heykel müzesinin bu alanda faaliyete sıkıca girişmesini beklemek, dilemek hakkımız. Ayrıca müzenin yayın faaliyetini genişletmesi, sanatçıları tek tek, grup grup tanıtan broşürlerin yanına sürekli çalışmaları ortaya koyan bir «yıllık» katması önemli bir ihtiyacı karşılayabilirdi. Hâlen müzeyi ziyaretçiye tanıtan kataloğun, dili ve açıklamaları bakımından başarılı olmakla birlikte yeterli olduğu söylenemez.

Sanatçılar ve ilgili kişiler bütün bu geç kalmalar arasında, gene de bir şeylerin kaybolup gitmediğine, Türkiye'nin yarınına katılacak bir sanatın da onu değerlendiren bir bilincin de bugünden oluşmakta olduğuna inanmalıdırlar.

3

TÜRKİYE Çağdaş Ressamlar Cemiyeti yıllık geleneksel sergisini Resim - Heykel müzesindeki Halil Dikmen galerisinde açtı. Buna önemli bir sanat olayı demek gerekli, çünkü sergi seçme ve düzenleme bakımından başarılı bir görünüş taşımakla kalmıyor, aynı zamanda çağdaş Türk resminin oldukça çetin bir hesaplaşmadan geçip bir hayli ayıklanmış, arınmış bir genel görünüşünü de karşımıza getiriyor.

Bir yanıyla da ileriye sağlam bir temel hazırlamanın bilincine yaklaşmış yorgun, ama kararlı bir azim ifadesini taşıyor. Yeni bir Türkiye çağının bin türlü özentisi içinde aşağı-yukarı savrulmuş taşkınlığın, hataların, tutarsızlığın elinde -oyuncak olmuş bir sanatçı duyarlığı sanki yarını ilk kez duymuşçasına düşünceli bir sorumlulukla toparlanıyor.

Bir görmüş geçirmiş uslânışı gibi. Hırpalanmış, oradan oraya çekilip sürülmüş yaratıcı coşkudan alıkonmuş güzelim duyarlığı, hani tam yitirmek üzereyken bir üstüne titreyiş bir kadir bilirlikle sarış. En açık kuralda en kuralsız, en tek yanlı görünüşte en ikili, en rahat biçimlenişte, en rahatı kaçış gene şu topluca soluk alış, durup oturuşun varıp kendini yeniden yarattığı yerde aynı zamanda bir tükeniş anlamını da gizlemiyor mu? Bir hesaplaşma ki kırk yıllık hayı huya bir çeki düzen

veriş ve katılıp bir tazelenme dileğine öylece sıfırı tüketiş.

Ustalığın büyüdüğü yerde sanki o sıfırı tüketiş. Aşılmaz bir sınır arayışı var en kaliteli biçimde. Dipdiri bir sertliğin e en hoyrat içtenliğin kıyısından uzak bir kıyıda, gergin atılışında bile durgun. Ne var ki, sert bir kabalığa özenişin bir malzeme inceliği ile içten bir yumuşaklık kazanışı belirgin orada, ya da yumuşak, rahat bir düzenlemenin kanına giren öfke belirgin. Hep o bitip tükenmeyen yorgun gerilim; yarını isteyen varılamamış bir coşkun dinamizmi dileyerek teslim oluş, geri çekilen dalga hışırtısı gibi serin serin uzaklaşma.

Ustaların el ele zinciri arasında kalan öbürleri, ustalardan çok bir arada olmanın kıymetini bilmeli.

4

HAKSIZ bir bencillik ya da rafine olmuş bir düzmecelik, sizizm alıp götürendir sanıyorum ta Paris'lere kişilik kırıntılarını. Şuna inanıyorum ki, Türk resminin hayatında Paris en büyük yanlışlıktır. Türk edebiyatının hayatında da Paris en büyük yanlışlıktır.

Türkiye'de bir ecnebi olmayı kavramanın, yabancılaşmayı başarmanın ne kadar özlü bir değeri varsa Paris'de bir ecnebi olmak o kadar haysiyetsizce bir iştir. Paris bir efsanedir ama, ya ülkelerinde yolları kesilmiş gerçek değerler için bir efsanedir, ya da ülkesinden bir hışım yeli götürüp getirenler için bir efsanedir. Yapma kişilik, kolay yabancılık arayan onursuzlar için değildir.

Çekin kuyruğundan artık bu it efsanenin. Dünyası resimle çevrelenmiş olanın yaratacağı yer orası değil, burasıdır elbette. Meğer ki biri duymuş, kavramış olsun kendi yaratış toprağının tadını ve gururlanarak götürüp göstermiş olsun, eserini özenmeden, öykünmeden. Ama ilk işaretler hiç şüphesiz burada ortaya çıkmıştır. Bunlar daha yaygın bir insan duyarlığına katılacaktır. Bir ressam Paris'e gitmeden önce önemlidir, bazen belki kendi küçük ölçüleri, kendi alçak gönüllü tutkusu

içinde önemlidir. Tutkusu Paris olansa gider ustalaşır, şıklaşır belki de, ama içtenliği de tutkuyu da yitiriverir.

Genç sanatçıların çoğunca şu Paris gerçeğinin kavranmaya başlanması sahiden umut verici. Hanidir Türkiye'ye çevrilen bakış zenginleşti. Burada her şey kaba, ama diri; bir Anadolu tarihini bile yuvarlaya yuvarlaya, sürte sürte pürüzlerini alamadığı bir kabalıkta. Ne var ki güzel olan yeri burası, çünkü bu, insanın gerçeğe en dönük olan çehresidir. Yeniden gazaba gelen bu eski ağız açılmak üzere, derin göğüs soluğu renkleri tek tek resimlere kuruldukça sadece kendi gerçeğinden doğmuş kişilikler de belirecek. Sadece, ama sadece kendisinin, yâni Türkiye'nin gerçeğinden doğma kişilikler.

5

PARİS'de daha önceki kuşak sanatçılarının, örneğin Abidin Dino'nun, Selim'in, Avni Arbaş'ın, Nijad Devrim'in ve daha belki diğer bir kaçının bazı ufak tefek başarılarına rağmen eninde sonunda bir çıkmaza girdikleri sonucuna varılabildi. Nitekim bütün şişirmelere rağmen Nijad'ın geçen yıl İstanbul'da açtığı sergi, onun pek derinlikten yoksun biri olduğunu ortaya koydu.

Ufak tefek başarılar deyince buna Türk sanatçılarının Paris'de yaptıkları resim satışlarını da katmalı. Paris'de bir Türk sanatçısının bir galeriyle anlaşması, bir kaç resmini satması özellikle söz konusu edilen başarılardır. Ama bu onların benimsenmiş kişiler olduklarını ortaya koymaz. Bu sorun herhalde Paris piyasasının dalavereleri arasında düşünülebilir. Bazı durumlarda da Osmanlı aristokrasi kalıntılarının Paris'e sığınmış nüfuzu rol oynar gibi görünüyor. Paşalardan sonra paşa çocukları, yâni her alanda çağı geçmiş kişilerle onların hısımları. Bir garip kaçış ki, acınmaz değil onlara bu yolda. Acınır ama acınmaktan ne çıkar.

Paris'deki sanatçılar arasında yarışma vesilesi resim satmak. Sanki bu bir değer ölçüsüyümüş gibi. Amerika'nın Seattle şehrinde müzenin müdürü Mr. Fuller bana deposunda bir do-

labın üstünde duran İlhan Koman'ın bir heykelini göstermişti. Pek canı sıkkın bir hali vardı. Kendisinde bir de Abidin Dino'nun resmi olduğunu söyledi, ama onu nereye koyduğunu hatırlamıyordu bile. Resim satmak değer ölçüsü olmaz, ama şu tutum sanatçıların değersiz olduğunun bir işareti de değildir. Kısaca ne var ki acınası bir hal. Kısaca gümbürtüsü memlekete ulaşan, yankısı memleketi yücelten bir seda değil.

Daha sonraki kuşağın Paris'e giden sanatçıları daha bir mazlum kişiler, daha bir halk çocuklarıdır. Onlar da hiç bir çıkmazı aşamadı. Kimi ağız dolusu küfürle döndüler, kimi ergeç dönecekler. Benim Yüksel Aslan'ım da bir gün Haliç kıyısında görünüp yıllardır orada resmini çizdiği İstanbul böceklerinden haber sorarsa şaşmayacaksınız. İyi yürekli Serkis'ler, Sinan'lar ve bütün diğerleri dönecekler, memlekete dönecekler hepsi, İstanbul'a dönecekler. Kurdelalı, girlandlı orospu yapılarından, pis Seine kıyılarından kurtulup bu güzel, serin avlulara, bu yalın, tertemiz duvarların önüne gelecek ve yüzeyin sırrını burada keşfedecekler.

Elbette yargıya ve karara burada varılır. Tümüyle hesaba katılmaz değil oradaki başarılar, ama burada kadri bilinmemişlik bile daha değerlidir. İşte daha geçen yıl Paris'de sergi açmış, kritiklerin dikkatini çekmiş bir sanatçı, Ömer Uluç, Cimaise dergisinin sayfalarında yer bulmuş. Ama kral mı yâni o kritik, benim beğenim onun yüzünden mi olacak? Yoksa siz Ömer Uluç gibi buradaki güzelliği kavramış, buradaki sanatın garip, gergin keyfini duymuş, duyurmaya yemin etmiş birini o kritik söz etti diye içten yaşayıp hesaplaşmaktan mı alakonacaksınız.

6

ŞU BAĞIMSIZ çizgi duyarlığının ister nakışa, ister figüre, peysaja, ister hat'da araç olmak üzere bu toprağa gelişinden nasıl geçmiş yüzyıllar haberdar olmuşsa şu yaşadığımız yüzyıl da varsın haberdar olsun. Hani bunun için de az sebep

yok değil. O çizgi ki yüzyıllar içinde yaşanan gündelik hayatın en gizli, en büyüğü, en tılsımlı sırlarından, en kaba saba hattâ bazen en önemsiz gibi görünen olaylarına kadar her duyuşunu, her olgusunu ifade etmenin bir yolunu aramış durmuş. Bağımsızlığını bir yazı dökümünün hiç bir tabiat ya da şehir manzarasında nesnenin ta kendisi olan somut görüntülere kadar her şeyde gerçekleştirmiş. Sonra zaman ilerlemiş ve nasıl olmuş da çizgi önce üzerinde bağımsızlığını denediğı her unsurun, o artık eski kıvraklığını yitirmiş arap harflerinden tutun da kırdaki bir ağacı, bir gölü, sokakta bir insanı resmetmenin tutsağı, kölesi haline gelmiş.

Çizginin o sevinç ve mizahla dolu, o keyifli işini kadirbilir millet hiç unuttur muydu? Bu defa çizgiyi yeniden özgürlüğüne, bağımsızlığına kavuşturacak yeni ustalarını bu defa yeni bir ad, karikatürcü adı altında çıkaracaktı elbette ortaya. Özgürlüğü arayan çizgi, özgürlüğü arayan milletle el ele vermeye başlayacaktı. Artık gündelik hayatın gene her olgusu çizginin artistik ifadeyi gerçekleştirmesine yardımcı olmaya yüz tuttu. Çizgi güldürecek mi, yoksa ağlatacak mı idi? İşte orasını hiç kimse bilemezdi. Bilinen bir şey var idiyse o da karikatürcü denen kişinin çizgiyi eski bağımsızlığına kavuşturması idi. Nasıl eskiden çizgi kendi bağımsızlığının bilincine ermiş, gerçeğı kendi kontrolü altında tutmuş, ona kendi gücünü kabul ettirmiş bir araçsa bugün de mizah çizgisinin bunun benzeri bağımsız bir kişilik gücüyle gerçeğe hâkim olmasıydı beklenen. Şöyle bir bakınca daha şimdilik belli bir tutsaklığın sürüp gittiğinden söz etmemenin imkânı mı var.

Doğrusunu isterseniz bir karikatürcünün neyi çizdiğine değil, nasıl çizdiğine bakılmalıdır. Belli bir dünya görüşünün hizmetinde olmak hiç bir zaman bir usta özgürlüğü için bir ölçü değil. Eğer çizgi kendisi tutsaksa özgürlükten dem vurması aldaticıdır onun. Bizde geleneksel gerçekçi duyuya paralel olarak karikatürün günlük taşlama hizmetinde oluşu, ya da kısaca günlük ilgilere açıklığı mizah çizgisinin kuru bir steno malzemesi, özelliğı olmayan bir uygulama aracı olarak kavranmasına sebep olmuştur. Bu yüzden üzerinde durulması gereken yan çizginin kendi ilgi alanını gerçekleştirme sürecinde aynı

zamanda kendi kendisini gerçekleştirmesindeki zorunluluktur. Ancak bu yoldan çizginin kontrol etme gücüne erişebilir ve bununla aynı zamanda günlük ilgi alanındaki değişkenliğe gerçek anlamında uyabilen bir çeşitlenme kıvraklığı kazanılabilir. İşte bu da çağdaş çizgi bağımsızlığının ferdi özellikleri karşımıza getirecek olan iç çekişmesinin yolunu belirler.

Çizgi haliyle bir çeşit imza gibi kişisel özellikler taşır. Ama çizginin her vesileyle değişebilen şemalara aktarılıp kendi ifade tarzını ortaya koymasından önce ferdi değerlerden söz edilemez. Çünkü ferdi değere burada artistik, ya da ustaca bir kendini ortaya koyuşun dışında bir anlam vermek imkânsızdır. Bu yüzden şu ya da bu karikatürcünün kişisel bir çizgisinin olması, bu çizginin kendisini çeşitlenebilen bir şema duyarlığına uygulamasından önce değerlendirilmesi için bir sebep değildir.

7

ŞİMDİ resimler görmeye gidiyorum. Ta Göreme'ye ve oradan öteye, belki İhlara vadisindeki inanılmaz, şaşırtıcı kaynaklarına Anadolu resminin. Eski Kapadokya bölgesi vadilerinde kayalara oyulmuş kiliselerin freskoları yalnız hristiyanlık çağına değil, Anadolu'nun çağlar arası duyarlığına ışık tutacak değerler taşıyor. 9-13. yüzyıllar arasındaki yoğun bir resim serüveni dünya resim okulları içinde Anadolu'ya özel, mahallî yerini kazandırırvermiş. İçten, kaba, taşkın, sıcak bir Anadolu özelliği yerleşmiş bu resimlere. İsanın, hristiyan babalarının serüvenlerini canlandıran sahneler Anadolu'daki günlük hayatın bir parçası haline gelmiş ve bütün amaç bu ülkenin kültürünü bütünlemeye yönelmek olmuş. Bir kovuktan öbürüne değişen, farklılaşan bir düzen çoğalışı ki, sanki ortaklığı yüceltirmek için bu acayip tabiatı mekân tutmuş.

Tabiatla birleşmenin, onu değerlendirmenin böylesine dünyanın başka neresinde rastlamak mümkün. Sessiz, heyûlâ peri bacaları, sivril kayalar, kaya cepheleri, bitip tükenmek bil-

meyen garip oluşumlar. Bu şaşkınlık verici tabiatla insanın tuhaf bir oyuna girişmesi gibi sanki o yüzlerce, binlerce kovuk, o kiliseler, manastır hücreleri ve evler. İnsan da şaşkınlık vericilikte tabiatın geri kalmamış.

Kaya kiliselerini kaplayan nakışlar, freskolar, belli mimari şemalara uygun biçimde oyulmuş mekânların duvarlarını etkin bir düzen kaygısıyla kaplar orada. Bazen şeritler halinde, bazen istif edilmiş figürler, bazen tek tek figürlerin çalâk, usta, inanmış ellerden çıkmış görünümüleriyle karşılaşılır. Köylü işi resimli dua kitabı gibi duvarlar. Sonraları Anadolu'nun İslâm tekkelelerinde gelişen resim sanatıyla bunlar arasında bir ruh birliğinden söz etmek pek boşuna bir çaba olmasa gerektir.

Son günlerde henüz görmediğim yeni bir kitaptan söz ediyor. Malik Aksel'in Anadolu'nun İslâmî dini resimleri üzerine bir kitabından. Sırası gelmişken bir yazıda ayrıca sözü edilmeli diye düşünüyorum, görüldükten, okunduktan sonra. Herhalde insan Kapadokya'nın acayip kayalarından uzak kalır o resimlerde, ama daha da anlamlı bir tabiat içinde bulabilir kendisini.

8

PLÂSTİK sanatların nasıl etkili bir hâle gelebileceği, nasıl büyük halk çoğunluğuyla ilişkiler kurabileceği sorunu günümüzde tarihsel öneminden hiç bir şey yitirmeksizin sürüp gidiyor. Halkla plâstik sanatlar arasında belli kuramlar aracılığıyla, özellikle devletin yönetiminde bir bağ kurulabilmesi daha çok belirmiş, plânlanmış bir programın uygulanma zorunluluğuyla ilgilidir. Bu alanda programı gerektiren bir sistem söz konusu olmayınca durum haliyle değişmektedir.

Tarihsel çağlar içinde örneğin kilise teşkilâtı plâstik sanatların halka iletilmesinde büyük bir rol oynadı ve bu alanda programı gerçekleştirme görevi bazı defa kilisenin kendi bünyesi içinde, yani doğrudan doğruya sistemi temsil eden kişilere verildi. Özellikle Orta Çağda kiliseleri resimleyen sanatçıların birçoklarını rahipler teşkil ediyor ve onlar da bu görevi

adetâ dinsel bir huşû içinde yerine getiriyorlardı. Hristiyan sanatın kilise egemenliğinden kurtuluşu oldukça uzun bir zamanı gerektirdi.

Aslında plâstik sanatlarla halk arasında, bu aşamada sıkı bir bağıllık görülür. Bu bağ sanatın tarihsel gelişmeye ayak uydurmasıyla gevşemiştir. Aradaki bağın sıkı olduğu çağda gene de sanatın halka boyun eğmediği, eğitici, yön verici, uyarıcı gücüyle daima ona kendisini kabul ettirdiği de bir gerçektir, iyi bir eser yaratmak niç bir zaman gelişmemiş, ilkel bir aşamada yaşayan halk çoğunluğunun zevklerini, kaotik düşünce ve ruhunu temsil etmek değildi. Sanatçı bir büyücü gibi halka, içinin düzenine yarayan bir ritm götürüyordu, bir doktor gibi derdine devâ buluyordu onun, ve böylelikle hakettiği saygıyı görüyordu. Sanatçı halkın kendi kendisi ve çevresiyle arasını bulan, çatıştığı gerçeğe karşı ona güç veren bir büyücünden başka bir şey değildi.

Ne var ki yaratış büyüsünün kalitesini, biçim sorunlarının önemini hesaba katmayan ön yargılar bir plâstik sanatlar programını halk yararına uygulamak istedikleri zaman başarıya ulaşamadılar. Ama buna paralel olarak sanatın özgürlüğünden dem vuranların pek çokları da fena halde burunlarını sürttüler. Çünkü sorunun esasını kendisini yaşadığı toprağın üzerinde duyan ve mensubu olduğu toplumun bütün garip ve gizli ince-liklerinin farkına varabilen güçlü kişilik teşkil etmekteydi.

En gerçek sanatçıda o düzen kalitesi, o büyücü yan olmasaydı ister genel, ister ferdi bir özel programı uygulamak mümkün olmayacaktı. Halkla sanat arasında bir ilişkinin kurulması gerekiyorsa, hem sanatçının bilinçli olması hem de onun güçlüklerinde yardımcı olacak kişilerin sağlam bir anlayışa sahip olması gerekiyordu. Bu bakımdan devletin, ya da bir başka kurumun bir yol göstereceği zaman en az gerçek sanatçı kadar sorunları kavramış adamlara ihtiyacı olduğu da açık bir olgu idi.

Bu durumda kurumların politikasıyla da ilişki yüzeyden değildir. Çünkü iyi ve doğru bir sanatın bir tek politikası vardır, bu da içinde yaratıldığı toplumu kendisiyle birlikte yücelten üstün kalitesidir. Herhangi bir politik düşüncenin yüzeyden hizmetine girmesi sanata hiç bir değer getirmez.

BUGÜN Türkiye'de garip bir dağınıklık içinde olan ve büyük ustaların kesin ve açık üslup işaretlerini henüz yeterince ortaya koymadıkları bir resim sanatı görüyoruz. Bu durumu, belirleyen nedenlerin başında 19. yüzyılda değişmeye yüz tutan hayat ve doğa anlayışının fertlerde yarattığı iç çatışması geliyor. İslâm geleneğinin sarsıntıya uğramasıyla dışa çevrilen sanatçı gözü bir ikilik karşısında kalıyordu. Bir yanında mahalli biçimlendirme iradesinin genellikle yüzey tanziminde ifadesini bulan şaşmaz kasnağı öbür yanında nesnel bir dünyanın verileri vardı bunun. Serüven bu ikiliğin arasını bulmak yolunda geliyor.

20. yüzyıl başından bu yana her sanatçı kuşağı en ustalarını bu çatışmayı duyan kişiler arasında tanımıştır. Ne var ki dört başı mâmur bir üslûbun yaratılması aynı zamanda toplumsal plânda bir duyarlığın gelişmesine de bağlıydı.

Sanatçıya düşen gözlem payı, içinde yaşadığı dünyanın ayırılmaz bir parçası olarak kendisini bulmaya kadar varıyor. Doğanın bilinçli varlığı olduğunu sezmek de, onun verilerinden kişisel bir mucize derlemek de o büyük halk mekanizmasının duyarlığıyla birleşmeden mümkün değildi.

19. yüzyıl içinde ve 20. yüzyıl başında yenilenen Türk sanatının büyük ilgisini teşkil eden resim, gerek mimarî içinde aldığı yerle, gerekse tuallerde, orijinal bir düzen anlayışının kararlı bir dokunuşla egemen olunabilen üslûb ürünlerine gene de varabilmişti. Bu ikiliğin ilk çözüm aşaması idi. Ancak gerek öncesinde, gerekse Cumhuriyet çağında ilerleyen düzen araştırmaları formel yolda yeterince derinliği olmayan bir yönde yüzeye varıp varıp yitirmekten gayri bir varlık ortaya koyamamıştır.

Giderek yüzey sevincinin biçime varan bir coşkuda temellendiği anlaşıyor. Yaşamının kendi kişisel çerçevesi içinde - ki özgürlük oluyor böylece işin başı da sonu da. Köklü ve insana açık bir soyutlamanın ortak ritmi doğacak işte bundan.

Genç sanatçıların bağımsız bir ulusal kültürün yeniden oluşumunda bugün içinde bulunulan kargaşalığı inkâr görevleri var. Ama artık öncesi gibi yeni bir kargaşalık uğruna değil bu, toparlanıp bir karara varmak yolunda. Bunun için de kendilerinden başka güvenecek kimleri var?

10

SANAT Tarihçiliğinin Türkiye'deki yirmi beş yıllık geçmişi memleketteki çağdaş yaratma ortamını ne dereceye kadar etkileyebildi, bu ortama geleneksel duyarlık mirasından neler, hangi ana temel sorunları ulaştırabildi, bu herhalde tartışılması gereken, en azından üzerinde durulmaya değer bir konudur. Değeri inkâr edilemiyecek olan nesnel obje araştırmalarının belli bir kuruluğu ve donukluğu aşp canlı bir dinamik çaba halinde yaygınlaşması, şimdiden belirli bir ölçüde veriler sunulmuş olan çağdaş faaliyeti daha zenginleşmiş, daha aydınlanmış kaynaklarla besleyebilecektir. Mahalli sanatın sorunlarını bir duyarlık çabasıyla yorumlayan bağımsız dipdiri bir kültürün yaratılması uğrunda gözünü budaktan sakınmaksızın savaştan öncülerin çoğalmasa da elbet en kısa zamanda en olumlu meyvalarını verecektir. Kavgaların ortasında çekilen sancıların, anlaşmazlıkların, hattâ acı kırgınlıkların bile bir anlamı vardır. Kişiyi kasa,ı, geren, buran bu anlam gün olur yürek dolusu bir ferahlık haline gelir. Topumuzu birleştiren bir coşkuda, bir umutda, bir yücelikte eserlere dövüştüz varılmalıyacağını bilmeliyiz. Bugün Türkiye'de kısa bir geçmişe sahip olan mahalli sanatın ürünleri üzerine yapılan araştırmalar ve bu araştırmaların iletilme coşkunluğu çağdaş yaratış sorununu bu toprağın kokusunu taşıyan bir bağımsız sanat, kültür temeli üzerine oturtmakta rol oynamıştır.

Bu yazımı sanat tarihi öğretimiyle doğrudan doğruya bağlantısı olan genç bir sanatçının Şehir Galerisinde bu hafta açtığı sergiyle bağlayacağım. Ötedenberi dikkatli ve kaynakları tanıyan bir çalışmayla resim alanındaki uğraşını geliştiren hat-

tâ bu uğraşa belli bir tad. sağlayan Gürol Sözeni çok başarılı bulduğumu söyleyemem. Ancak görgülü çalışma disiplini kendisine açılan bir tarihsel yaratış dünyasına borçlu olduğunu duygusal bir yolda dağılma tehlikesi taşıyan bir ifadeciliği parça bütün ilişkilerinin düzenli bir anlaşılmaya girdiği bir göz terbiyesiyle sağladığını ilâve edebilirim. Cinsel konulara gösterdiği ilginin bile soylu bir görünüşte karşımıza çıkması cüretli bir konuda girdiği duyarlık sınavını başardığını gösterir.

Benden altı alır, yani geçer.

11

Resmin tabiat tasvirinden kopup da renk ve çizginin aslı İmkânlarını aradığı soyutlamaya dönüşü Batıda nesnel duyusun farklı bir plânda sürmesine engel olmamıştır. Avrupa sanatında resmin çağdaş serüveni endüstri hareketinin başlamasıyla birlikte geniş ölçüde dünyaya açılışın etkilerini taşır. Bu etkilenişin içinde Doğuda, İslâm'da ve ilkel insandaki yaratıcı duyarlılığı kavrama çabası gizlenmektedir. Avrupa dışında yüzyıllarca süregelen soyutlamanın, sembolleştirmenin Çağdaş Batı Dünyasındaki ferdi deneyleri Batı insanının temel davranışıyla birleşivermiştir.

Çağdaş Batı soyutlamasının en büyük özelliği çok defa birer mucize gibi yorumlanan deneyleri insanın çevresiyle hesaplaşmasından doğan bir ikilik, bir iç gerilim üzerinde değil, sadece nesnel malzeme üzerinde gerçekleştirmekte oluşudur. Batı soyutlama imkânını geniş ölçüde malzeme araştırmasıyla birleştirmiş, başka bir deyimle çeşitli malzemeyi soyut bir ifade kazanmaya zorlamıştır. Bu bakımdan Batılı sanatçı Batının objektif bilimsel çizgisinden ayrı bir yerde değildir. Duyusal gözleme, göze dayanan bilimsel objektifliğe bağlı bu temel davranış hangi soyut imkâna varırsa varsın ancak duyusal yoldan gözle kavranan bir sonuç elde etmek zorundadır.

Soyut semboller dünyasına gelenekten sahip olan Avrupa dışı ülkelere gelince bunların karşılaştıkları en büyük güçlük tekniğin ve malzemenin ortaya çıkardığı objektif problemlerdedir.

Türkiye çevresi temeldeki yaratış sorunları yönünden Avrupa dışı bir ülkedir ve bu yüzden sürekli Batı etkileri sanat ve kültürü derin bir şekilde sarsıntıya uğratmıştır. Soyutlamanın bu ülkede kendisini sadece nesnel bir malzeme araştırmasıyla gerçekleştiremeyeceği, malzeme, dış gözlem ve nesnel duyusallığa içe dönük bir tavır ikiliğinin katılacağı, hattâ bu tavrın nesnel malzeme üzerinde hâkim rol oynayacak bir şemalar yığınının bir geometrik örgüye varmak amacı taşıdığı daha bugünden belli olmaktadır. Gene de bugün bir kaç sanatçının dışında resim henüz yanlış bir yoldadır.

Galerilerde karşılaştığımız bir çok resimlerin sahipleri kendi temel davranışları yönünden bilinçsiz oldukları için kullandıkları boyaya hâkim olmak şöyle dursun, aksine onun hükümüne boyun eymektedirler. İşte batı etkilerine hesaplaşmasızın kapılmanın büyük yanılgısı buradadır. Ve işte gene bu yüzden mahalli soyutlama davranışının ana ilkelerine, özel diyalektiğine dikkatle yönelmek zorunluluğu vardır.

Türkiye'de resim eleştirmecilerinin resmin özel görünüşlerini araştırırken açık koyu tonlardan sıcak, soğuk renklerden ince kalın boya tabakalarından ve buna benzer bir sürü zırvadan söz ederek alay konusu olmaları bir tesadüf değil. Bu kişilerin Batı resminin nesnel malzeme örgüsünü açıklama özen-tisini dile getirmek istemeleridir. Bu arada bazı hünerli resim sanatçıların da soyutlama adı altında içi boş kupkuru bir malzeme fiyakasını başardıkları görülmüş, ama fiyakaları kolay bozulmuştur. Böyle fiyakalar gene bozulacaktır.

12

SON GÜNLERDE modern Türk resim sanatı çevresinde yapılan tartışmaların resim sanatçıları arasında gözle görünür bir bilinçlenmeye yol açtığı dikkati çekiyor. Bu bilinçlenmenin özellikleri arasında, çıkış noktasının genel olarak kişisel biçimlendirmeye önceden hâkim bir duyarlılıkla birleşmesi gerçeği var. Doğruca tabiatın ve gerçeğin kendisinden ve böylece dış-

tan bir yönelişle boya malzemesi deneyinden hareket eden bir davranışın mahalli soyutlamaya elvermediği gerçeği var. Şematik derinliğin henüz kesin anlamıyla kazanılmamış olduğu şu aşamada bile parça değerlerinin çeşitli düzen ilişkileri içinde belli bir bağımsızlığa erişmesinin zorunlu olduğu gerçeği var. Giderek şematik bir durulmanın büyük bir etkileme ve sevinç kaynağı olduğunun kavranacağı gerçeği var. Hareket ve ritm duyarlılığının salkım saçak bir dinamizm gösterişinden çok kompakt bir toparlanışın gizli ama şiddetli coşkusuna uyma zorunluluğunu kabullenme ve bir anlamda garip ve atak bir genç ürkekliliğinin olgunluk ve cüretin ta kendisi olduğunu bilme gerçeği var. Renk coşkusunun belli bir gelişme sürecinde klâsik armoniyi hedef tutmayan aykırı denemelerle, yadırgatan birliklerle ortaya çıkabileceği gerçeği var. Bu tutum içinde kişisel renk şemalarını belirleyen ferdi bir renk duyarlılığının imkân kazandığı gerçeği var. Yüzeysel duyuştaki zeminin oynadığı yalın pürüzsüz rolün her türlü bulanık ifadeden kurtarılmasının gerekli olduğu gerçeği var. Ve belki en önemlisi ulusal değerlerimize varabilmek için bilincin Avrupa'da bulunamayacağı ve modern ferdileşme olgusunun kaynağını muhtemelen bir mahalli ikilik geleneğinin şema-gerçekçi duyuş dengesinde temellendirme zorunluluğunu kavramak gerçeği var.

Bu vesileyle bugün modern Türk resim sanatının süregelen davranış yanlışlığı üzerinde açık etkisi olan bir esere dikkati çekme vaktinin geldiğini ve tazelenen aydın ruhun bunu göz önüne alması gerektiğini ifade edebiliriz. Değerli hocalarımız S. Eyüboğlu ve M. Ş. İpşiroğlu tarafından 1950'lerde yayınlanmış olan Avrupa Resminde Gerçek Duygusu adlı inceleme modern Türk resim sanatı hakkında bir çok yargıları ihtiva ediyor ve ferdilik ve gerçek kavramları arasındaki ilişkiye mutlaka açısından bir yaklaşım hatâsı yüzünden modern çağda bilincin Avrupa okulunda bulunacağı yargısını içine alıyordu. (Sayfa: 9). Bu yargının peşinden ana davranış yönünden Batılı olmak gibi ve sanatçının kendi duyarlılığını gerçekleştirme olanağını köstekleyen eyilimlerin doğduğu kesin bir olgudur. Bu eserle Avrupa resminin temel karakterine dikkati çekmenin ve tasvirle birleşen bir resim yorumu öğretisi getirmenin ötesinde sanat-

çıları mahalli biçim iradesinin yani asıl yaratış olanağının dışına sürüklemekle değerli hocalarımız önemli bir yanılgıyı karşımıza getiriyor. Bunun yanı sıra eserin doğrudan doğruya Avrupa'daki temel yaratış yönünden Ortaçağ hakkında yorumlardan kaçınmış olması da Avrupa resminin sorunlarına pek derinden bir bakış getirmediğini gösteriyor. Gauguin: «İçinde zekâ olmak şartıyla ne istersen yap» diyor. (Gerçek Duygusu S. 5). Herhalde bu düşüncüyü Yeni Türk ressamın, kendi mazisindeki nakışları bile artık ancak ferdî şuur zaviyesinden ve bir Avrupalı ressam gözüyle değerlendirebileceği (Gerçek Duygusu S. 8) sonucuna bağlamak imkânsızdır. Çünkü geçen zaman içinde işin böylesinin hiç de zekice olmadığını bize bu görüşe uymaya çalışan eserleriyle sanatçılar göstermiş bulunuyorlar.

13

İLKEL insanla modern insanın arasındaki fark sanat yolları arasındaki farkı da belirliyor. İkel çevrenin sanata yüklediği ortak büyük modern çevrede sayısız teklere bölünüyor. Birinde ortak duyarlıktan teklere ulaşan güç, öbüründe teklerden ortak duyarlığa uzanıyor. Bu bakımdan ilkel çevrede sanatçı ilâhî güce sahip kişilerden biriydi. O kralın yanında yer alır ve insanların ruhunu yönetir. Düzene koyardı. Belli ölçüde hazır klişelerden hareket etmek gene bu yönde anlam kazanıyor, yâni belli biçimler önceden büyüsel güçle yüklenmiş, her an kullanışa hazır bekliyorlar. İncelemeyi gerekli kılmayan, sadece belli durumlarda uygulanıveren kocakarı ilâçları gibi.

Modern çağın sanatçısı kendisinde önceden hazır hiç bir şey bulmayan, hazır hiç bir motiften hareket etmeyen sayısız teklerden biri. Tıpkı artık ilâhî kudretle tepeden inme halkı yönetmesi mümkün olmayan, halkı yönetmeye lâyık olduğu bir zaman süresi içinde anlaşılan devlet adamı gibi. Artık sanat büyücülüğü babadan oğula geçmiyor. Yaratış sorunu üzerine halkı koruyan demokrasinin büyük ışığı düşüyor.

Modern çağda örneğin resim sanatı ilkeldeki gibi ortak bir

avlanma sorununun insanoğluna güç sağlayan tılsımı değil artık, tabiat güçlerinin fantastik yorumu karşısında bir dayanak da değil, ama günlük yaşantısında ona gene de güç, güven veren bir olgu. İnsan resmi günlük hayatı içinde, gerçekte olan sürekli çekişmesinde adetâ tılsımlı bir destek gibi kullanmadan edemiyor. Yemek odalarına asılan elma, armut, kızarmış tavuk resimlerinde sanki bir bereket dileği gizli değil mi? Evlerde çoğu kötü olan o resimler yarım yamalak, kaygılı, huzursuz, donuk bir bereketin sembolü gibi durmuyorlar mı?

Bir mekân içindeki bütün plâstik vizüel gözlem o mekânın içindeki insan hayatının hangi anlamı taşıdığını ele veriverir. Resmin insan hayatına katılığı ile resim ona peşinen hangi içerik yüklenirse yüklensin, gerçek kavranışını ancak o mekân ve sürenin içinde bulabiliyor. İşte belki bu yüzden pek ünlü bir tablo bir salonda garipleşir, hiç bir şeyi tamamlamayan bir özenti olarak kalır. Sanatçıyla hitab ettiği insan arasındaki doğal ilişki ortak duyuşa açılan bir seçme penceresini gerekli kılıyor. Ama bu ilişki hiç de hazır kanılardan işe başlamıyor; insan kendi duyarlığını geliştirdiği, çevresini kendi başına yorumlayan, açıklayan bir aşamaya geldiği ölçüde onu tamamlayan, doğrulayan, ona güç veren resmi de en ferdileşmiş olanın arasında seçiyor.

14

30 NİSAN günü Yapı Endüstri Merkezi'nde TMMOB'nin düzenlediği Türk resminin bugünkü durumu ve geleceği konulu açık oturum, içinde bulunulan durumun bütün karakteristiklerini yansıtmaya yönünden ilgi çekiciydi. Oturuma çağrılan konuşmacıların ikisi ressam, ikisi mimar, ikisi de eleştirmendi. (Adnan Çoker — Ömer Uluç; Bülent Özer — Turgut Cansever; Selâhattin Hilâv — Sezer Tansuğ). Konuşmacıların temsil ettikleri karşıt eğilimlerin ağırlığını iki ayrı yön teşkil ediyor ve bu yönler içinde de Batı kültürü ile yerli kültür geleneğine bağlılık dile geliyordu. Ancak şunu belirtmek gerekiyor ki, her iki yanda da bu eğilimler diğerini hesaba katmayan mutlak bir ka-

tılığa varmıyordu. Bu bakımdan sonuçta Turgut Cansever'in sertleşen tartışma havasını yumuşatmaya ve ayrılıkların kesin olmadığını belirtmeye çalışan tutumu boş değildi. Ancak elbette ki Turgut Cansever'in bu iki eğilimi buluşturma çabasında haklı görünmesinin nedeni onun Osmanlı dünyasına ait bazı ipuçlarını sezmiş ve ifade etmiş olmasıydı. Bu sezgi Osmanlı sanatçısının bir kader dünyasına direnişi sorunuyla karşılaşmaktaydı. Ben de yararıya tek imkân kapısı olarak gördüğüm Osmanlı ferdiyet kaynağına dikkat çekmek niyeti taşıyan konuşmamda Turgut Cansever'in bu değişiminden söz etmek fırsatına erişebildim.

Konuşmacılardan Adnan Çoker Türk resminin geleneksizlik yüzünden müşkül durumda olduğunu, umut taşımanın güçlüğünü ifade ediyor ve Batı resmini çok çok görüp tanımanın, sık sık millî temasların ve devlet yardımının önemini ortaya koymaya çalışıyordu. (Akademi çevresine özgü olan bu yaygın görüş evvelce Nurullah Berk tarafından defalarca ortaya konmak istenmiş ve her defasında genç uyanışın direnmesiyle karşılaşmıştır. Bu görüşe şüphesiz Üniversite sanat tarihi çevrelerinin yanırları da kolayca katılabilir. Ancak gerek Akademi, gerek Üniversitenin folklor sorununa ilişkin mahallî tek yanlılıkları yavanlığın tipik örneklerini piyasaya çıkardıktan sonra büyük bir gürültüyle çöktü gitti. Bu çevreler sentezi hiçbir zaman gerçekleştiremediler ve bundan böyle yapabilecekleri daha da şüphelidir. Bunun içindir ki kurumlarının ruhunu kuvvetle savunabilecek insanlardan da yoksundurlar. Sadece umutsuz ağızlar vardır bu kurumlarda. Günün birinde bu kurumların savunulması bizlere düşüğü ve düşeceği görülüyor ki, bu durum o kurumlar hesabına ne büyük bir acı olmalıdır. Bizim gibi kendilerine en karşı olanlara düşüyor onları savunmak).

Konuşmacılardan ressam Ömer Uluç, Adnan Çoker'e karşı bir tavırla Akademi kurumunu Batı resmiyle kurduğı ilişkiler yönünden suçladı. Avrupa dünyasının kendi dışındaki çevrelere yönelerek gerçekleştirdiğı devrimci hareketi savunup Akademi çevresinin Batının kalıplaşmış burjuva yanına rağbet ettiğini ileri sürdü. Burada akla gelen ilk sorun eğer devrim dışı çevrilmekle gerçekleşiyorsa Türk resminin de dışı, yani

Batı'ya çevrilerek devrimi gerçekleştirebileceği konusu idi. Şüphesiz Türkiye için Batı'dan başka bir dış kolay kolay tasarlanamazdı. Ömer Uluç'u müphem bir noktada bırakan bu çelişmedir. Ömer Uluç yerli kaynakların önemini kavramakla beraber, ancak bunun devrimi gerçekleştirecek bir süreç olduğunu ortaya koymaktan aciz kalıyordu. Avrupa'nın kendi dışına yönelmekle ancak yüzeyden bazı işaretler edinmiş olduğu, ama asıl kuvvetin gene de kendinde bulunduğu gerçeğini ihmal ediyordu. Bu yüzden onun kuramcı çevrelere savunmasız karşı çıkışı köksüz ve yüzeyden bir iş olmaktan ötede değildir.

Yazar Selâhattin Hilâv yerli kaynaklar konusunda fazlasıyla müphem olan konuşmasında aydın kafasındaki çıkmazın da pek karakteristik bir örneğini verdi. Sorunları idealize etme alışkanlığı onun her küçük parıltıyı görmezlikten gelmesine sebep oluyor ve onu köksüz ve muhayyel bir istikbalin salt kuruntuları içinde bırakıyor. Bu da pek yaygın bir aydın tavrıdır. Bu tipler hep günün birinde başkalarının düşünceleriyle ortaya çıkıyorlar ve kaynakları inkâr etme alışkanlığına uğratıldıkları içindir ki, o zaman gelince neden bahsettiklerinin bile farkında olamıyorlar. Bu çevrede herkesin kendi bayrağına sahip olabileceğini zannediyorlar. Hiç önemi yok küçücük parıltıları görmezlikten gelmenin şimdilik. Asıl sorun günün birinde bunun büyük bir ihanet olarak ortaya çıkabileceğidir.

Diğer konuşmacı Bülent Özer aşağı yukarı Adnan Çoker'le aynı yönde olan sözlerini bir Türk Pop art'ının doğacağı günün özlemiyle bitirmiştir.

15

RESİM sorunlarına doğru ve yapıcı çözümler getirmek kaygısı, örnekler karşısında bakışın tarzını da belirlemektir. Çok kez belli bir beğeniyi karşılayan resim, ilkeleri tekrarlayarak, bir anlamda hamlesiz bir yaratma alanı olarak ortaya çıkarır. Adı iyi ressama çıkmış sanatçıların pek çoğu ancak bu yolda işinin ehli kimselerdir. Bu sanatçıların resim hayatın-

da çeşitli aşamalar olduğunu kabul etmek ve onların gelişme, olgunlaşma deneylerini dikkatle izlemek gerekiyor. Bu görsel yolda ayrıca bir sanat düşüncesi ve zevkinin nitelikçe yoğunlaştığını söylemek mümkündür ama, bu yoğunlaşmada köklü bir anlayış değişikliğinin yer bulduğunu söylemek mümkün değildir. Resmi günlük hayatın hamleden kaçınmayı yeğ gören uzlaşmacılığı içinde karşısına alan bakış gerçekte kaygısızdır, genellikle resmin ve yorumun devrimci istisnalarına eğilmekten kaçınır, haz alışkanlıklarının tekrarından hoşlanır.

Bu tutumlarla savaşmanın güçlüğünü tasarlamak kolay mıdır, bilemem. Genellikle belli bir uzlaşmacı plânda niteliksel yoğunluğundan söz edilen, kendisini en azından ülke çapında tanıtmaya koyulmuş sanatçı çevresi oldukça güçlü ve arkalıdır. Adeta resmî bir programa mensup olmakla belli bir güven duygusundan da yoksun değildir. Oysa sanatın da, sanatçının da gerçek güvenliği kendisini bir yerlere kabul ettirebilmiş, bir takım çevrelerin zevk kalıplarına uyabilmiş olmasında değil, kendisini yenileme, tazeleme olanaklarına sahip çıkabilmesindedir.

Günümüzde bizleri kendi çevremizde, resim sorunları bakımından aldatan maskeler vardır. Modern resim akımlarının ortaya çıkardığı biçim sorunlarının pek çoğu, çoğu kez birer tuzaktır. Kendi görsel duyarlığımızın kaçınılmaz gerçekleriye bu ileri ve yeni adına uyulagelen akımların karşısında olmayı gerektirir. Bizler besbellidir ki modern çağın getirdiği teknik zorunluklara karşı değiliz, ama onların birlikte getirmek istedikleri zevke ve duyarlığa karşıyız. Bize yabancı olan tualin ve yağlı boyanın olanakları değil, bu olanakların değişmez öğreti kalıpları içinde şartlanmasıdır. Genellikle bizim resim ve öğreti çevrelerimizde örneğin pentür kavramı bu şartlanmayı kapsamakta ve yaratıcı özgürlüğü sınırlayıcı bir anlam taşımaktadır. Resim örneklerinde pentür niteliğinin araştırılması birçok bakımlardan ilgi çekicidir ve bu amacın yukarda sözü edilen seyir alışkanlıkları ile ilintisi apaçıktır. Serbest deneylere olanak vermeyen öğretisel resim kavramları sorunlara yapıcı ve kişisel yaratmayı zenginleştirici yollar hazırlamak bakımından yetersizdir.

Bu konuda eklenmesi gerekli bir gözlem resim öğretimi alanında baş gösteren genç direnmenin de kendisine yeterince olumlu bir yol seçemeyişidir. Genç sanatçılardan birçoğunun iç dünyalara ait verilerin ortaya konmasında ifadeci, gerçeküstücü ve diğer çarpıcı biçimlerde anlatım tarzlarına başvurmaları sınırlandırılmış kapalı bir kuramsal alanda olagelmektedir. Gene de resim alanında genç sanatçıların eskinin kuru, donuk dünyalarını aşan iç ifadelere yönelişleri resmi yaşayan bir güce erdirmenin de parıltıları sayılmalıdır. Ama herhalde sahici, gerçekçi bir biçim dünyasını yaratma kapısı ancak öğrenim kuramlarıyla alabildiğine çatışan bireysel ataklarla açılabilir. Coşkunluğa yapma unsurların yardımını gereksinmeden varabilen genç sanatçı kafaların da günü gelir, yaşlanmış iyi ustaların da. Yani kendileri yumuşadıkça genç öğrencilerini yumuşatmaya çalışanlar değil de, aksine sertlenmelerine yardımcı olan, kafa tutanların değerini anlayanların.

16

RESİMDE yeni bir kuşak halinde oluşan gençlerin ana eğilimlerini belirlemek, modern Türk sanatına neler getirebileceğini tasarlamak kaçınılmaz bir görevdir. Hemen ilk tekbaşına sergilerini açan ya da yeni yeni toplu gösterilere katılan resim sanatçılarının, bir kuşağın karakterini belirleyen ortak özellikleri, ortak çıkış noktaları da saptanmalıdır. Bu yalnız onların hangi sorunlarla karşı karşıya bulunduklarını ortaya koymakla kalmaz, Türk resminin gelişme yönü hakkında da aydınlatıcı düşünceler getirir. Gençleri hesaba katmamaksa kuşkusuz pek yavan bir olgudur, ama yalnız hesaba katmak yetmez, onların eskiye başkaldıran bir güç olduğunu kavramak da gerekir.

İsterdim ki, genç resim kuşağı çoktan kendi yazarları ve kuramcılarıyla meydana atılmış, çoktan işin düşünsel yanını bildirilerle ortaya koymuş olsun. Bugün onların eskiye ne yönde başkaldırdıklarını, eskiyi ne yönde değiştirmeye çalıştıkları

rını açıkça bilen çok kimse yoktur. Bunu belirtmek herkesten çok onlara düşmektedir, onlara ve onların kendi yazarlarına.

Yazarların bilinçli resim programlarının sözcülüğünü ettikleri koşullardan bugün yoksun muyuz? Genç bir resim kuşağı var ve bu kuşağın kendine özgü seçimleri, davranışları var, ezilmişliği var, kendini kabullendirme çabası var. Öyleyse kavgası, bildirisi nerede; işte bunu arıyoruz. Bence galerilerdeki içkili hırpanilikler, uzun saçlar, parka ceketler, dar pantolonlar, çizmeler, koyun postları, zincirli madalyonlar, etek oyunları vb. sorunu aydınlatmakta yeterli değildir. Hele bütün bu aslanlıklar afyonlu ve dişleri çekilmiş çeşittense, yine bütün bu hikâyeler anlamsızdır. Bunun böyle olmadığını ispat edecek bir şeye henüz sahip değiliz.

Bugün akademinin yaşlı hoca tabakasını teşkil eden D grubunun serüvenini anımsamalıyız. Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi yazarlar bu kuşağın programını son zamanlara kadar açıklamaktan geri kalmamışlardır. Onların yanısıra Fikret Adil aşağı yukarı aynı eğilimlerin sebatlı bir yazarı olarak bugünlere değin dayanagelmıştır. Zahir Güvemli gene aynı programın kuyruğuna takılmayı başarabilmiştir. Bütün bunların yanısıra Bedri Rahmi Eyüboğlu şiirsel fantezileriyle aynı resim eğilimlerini tanıtmaya, sevdirmeye ve doğrulama yolunu tutmuştur. Eleştirilerin, fantezilerin kalıplaştığını, cıvıdığını, bu resim programının tümüyle çaptan düştüğünü söyleyebiliriz, ama Türk resim tarihine ait bir olgu olarak bu programın bir önem taşıdığını inkâr edemeyiz. Hattâ şunu da itiraf etmekten kaçınamayız ki, Türk resmindeki teknik yenilenişin bir aşaması bu program içinde gerçekleşmiştir. Avrupa resminin muazzam dağdağasına paralel bir olgu olarak D kuşağının resmi uluslararası bir plânda yeknik ve çapsiz kalmaktan kurtulamamıştır. Bu kuşağın yazarları bu hüsrana gelenek yokluğunun yarattığını ileri sürdüler, oysa durum tam aksine gözlerin kapalı olduğu bir gelenek varlığından ileri gelmekteydi.

D kuşağının resim programıyla Türkiye'de sanat bilimlerinin ele alınışı arasında da bir yakınlık vardı. Estetik kuramlarının incelendiği, biçimci üslûp tahlillerinin yaygınlaştığı çağ

gene buydu. Ve gene bu çağda, sanki mekanik bir olguymuş gibi yaratma bilincinin Batı'da bulunacağı yargısına varılmıştır.

Genç ressam kuşağı aralarından çoğunun bağlı olduğu eğitim kurumlarının özel koşulları içinde müphem ve muğlâk bir görünüştedir. Bunların pekçoğu ya öğrenimi yeni bitirmiş, ya da bitirmek üzeredir. Bu gençlerin çoğunda fantastik eğilimler, bulanık düşler, amacı belirsiz coşkunluklar, vurucu ifade arayışları, erotik kavramlar, sapık kaçışlar görülür. Herbiri başka bir yönde simgeleşmeyi bekleyen, zaman zaman soytarılan bir biçimler kargaşası bunların tümüne egemendir. Bunlar eskilerin bir çırpıda kalıplaşmaya, donmaya hazır biçim ve renk disiplinine uymuyorlar, ama kendisini ancak biçimsel niteliklerin tutarlı ilişkileriyle açığa çıkarmak zorunda olan bir yolun görgülü, bilgili olanaklarına da sahip bulunmuyorlar. Adetâ müphem bir coşku ve duyarlıktan hareket ederek eskilerin katı, hoşgörüsüz, tatsız, ruhsuz resim disiplini inkâra yönelirken gene sadece eskilerin kestikleri biçim kumaşlarından artmış parçalarla işlerini görmek olanağına bağlı kalabiliyorlar.

Bu gençler gerçekte akademik çevreye karşı dışarda bizlerin yarattığı gürültüden büyük ölçüde etkilendiler, ama bizlerin aynı zamanda bütün bir tarihsel mirası işleyen biçimsel çözümleri de getirmek istediğimizi henüz yeterince farketmediler. Bir Yüksel Arslan onların tümünü yürekte vurabildi, bir Ömer Uluç onları derin bir şekilde ilgilendirebildi, ama biçimsel yönden zenginleşen bir kavrayışla değil, sadece bir davranışın teklifi ve bütünlüğü, bir kafa tutmanın güzelliğiyle. Bu yüzden, bu gençler henüz sevgili atölye hocalarının kirli ve ay-yaş, gene de cici öğrencileri durumundadırlar.

Gençlerin kendilerine özgü biçimsel sorunlar ve bunların çözümleriyle ortaya çıkmayışları, neden yazarlarını, kuramcılarını bulmakta güçlük çektiklerini açıklamaktadır. Yazarlar için yenilenen koşullar var ama, bunlar eksiktir. Nurullah Berk Varlık Yıllığı'nda yazdığı yazıda D grubunun başarısını yalnız oluşuna bağlıyordu. Bırakalım bu romantik lâfları. Bu başarı yalnızlıkta filân değildir, sadece bu grubu teşkil eden sanatçıların Batı menşeli bir alay biçim çözümleriyle karşı karşıya bulunmaları yüzündendir. Hem de öylesine hazır konulmuş biçim çö-

zümleriyle. Sonuç düşünülünce bunun başarı değil, başarısızlık olduğunu söylemek olanağı bile vardır. Bunlar hazır buldukları biçim sorunlarını bu ülkenin gerçekleriyle bağdaştırmalarını bilmediler. Bugün gençlerin içinde bulundukları çaresizlik elbette onların eseridir.

Genç resim kuşağının yenilenme isteklerinde henüz tutarlılık olmayabilir, ama sahtelik yoktur. Gençler içtenlikle kendi kişisel duyarlıklarına bağlanmak yolunu da tutmuşlardır. Ne var ki, biz onların sorunlarını kendilerinin ortaya koymasını bekliyoruz.

17

BU YAZIMIZA Turan Erol'un Yeni Dergi'nin geçen sayısındaki değinmelerini ele alarak başlarsak iyi olacak. Turan Erol yerellik ve ulusallık sorunları üstünde girilen tartışmaları anımsayarak günümüzün resmini eski nakışlara, hat'a, minyatüre bağlayıp sınırlamanın hayata ve doğaya bağlılıktan daha değerli olamayacağını belirtmeye çalışıyor. Bir eski beğenisinin sınırları içinde kalmanın, aktarmacılığın yanılgı olduğunu söylüyor. Küçük çapta bir salgından etkilenmiş kimselerin yanılgılarından beni «tenzih» etmeye çalışmasına teşekkür mü etmeliyim? Belki de buna hacet yok, çünkü ben aynı zamanda yanılgılardan da yana olan biriyim. Esasen hiçbir doğruyu yanılgısından sıyrabilmek elimizden gelmez. Benim için bu o kadar önemli değil, ama bir düşünceyi ısrar, tutku ve şiddetle ortaya koymak önemlidir.

Öbür değinmelerini şimdilik bir yana bırakalım ve hemen sorunun esasına geçelim. Turan Erol'un açıklanmasını istediği düşünceyi ele alalım. Tarihsel mirası işleyen biçimsel çözümler demek çağdaş bir farklılık, birey ve kişisellik bilincini doğurulan biçimsel çözümler demektir. Farklılık bilincinin edinelebileceği en büyük kaynak bir ulusun kendi tarihinin ortaya koyduğu malzemedir. Bütün o hatlar, minyatürler, nakışlar vb. aktarılmak, tekrarlanmak için değil, sadece çağdaş bireyin ken-

di farklılık bilincini kazanabilmesi içindir. Çok kimse sorunun bir biçim aktarması olduğunu zannediyor, hattâ bunun bir yanılığı olabileceğini ileri sürenler bile. Bir farklılık bilincine, kişisel bir duyuşa sahip olmayan sanatçı hangi kafa ve hangi ruhla hayata ve tabiata çevrilecek, hangi akılla yaşadığı dünyayı biçimlendirecek! İnsan geçmişin verilerine sahip olmadıkça, geçmişin içindeki çatışma ve kışkırtıyı duymadıkça geleceğin yaratılmasına bir katkıda bulunmak, yani kısaca yaratmak olanına sahip değildir. Tarihsel araştırmanın bir tek fonksiyonu vardır: çağdaş bireyi hazırlamak. Çağdaş yaratışın somut kaynağı birey hazırlıksız kaldıkça tarih yavan, küflü ve iğrenç bir malzeme olarak kalır. Tarihsel malzeme karşısında yaratıcı insanın davranışı onu aktarmaya yönelecek tarzda yeknesak bir süreç değildir, karmaşık ve çelişkilidir ve bir anlamda, tarihi de, geleneği de aşmak içindir. Gerçekte bu ulusun tarihini ve bu tarihin getirdiği verileri hesaba katmayan, ona gözlerini kapayan, onu görmek, duymak dinlemek istemeyenler en kötü anlamıyla gelenekçidirler ve en azınan gelenek istismarına yol açmışlardır.

Tarihsel mirası işleyen biçimsel çözümler düşüncesi Türk resminin çağdaş eğilimlerinde kökten bir değişiklik zorunluluğunun ifadesidir. Bu zorunlu değişikliği sadece hayatta ve doğada bulmak olanağı yoktur. Çünkü nasıl bir düşünce başka bir düşünceyi izleyerek, onunla uyuşarak, ya da çatışarak oluşuyorsa, resim de başka bir resmi izleyerek oluşur. Bir ressam hayata ve doğaya yaklaşmanın yollarını, hayatın ya da doğanın kendisi değil, başka bir resim öğretir. Ne bir düşünür, ne de bir sanatçı yalnız hayattan ve doğadan çıkmıştır, hepsi başka bir düşünürden ya da başka bir sanatçıdan çıkmıştır. Hayatı ve doğayı yeniden yorumlamanın, ona çevrilebilmenin ilk şartı budur. Şimdi soralım: Bütün Osmanlı sanat ürünleri o acaip şemalar, doğadan, hayattan öylesine uzak görünen soyut biçimler altında hayata ve doğaya çevrik olmakla Batı resminin doğayı taklit eden ürünlerinden geri mi kalmışlardı? Geri olmak şöyle dursun, hayatın ve doğanın sırlarına yönelmekte daha da ileri gitmişlerdir. Doğanın ve hayatın içinde onları oluşturan o inanılmaz kuvveti de resim diline aktarmayı bilmiş-

lerdir, yani hayatın yalnız bilinirliğini değil, bilinmezliğini de dile getirmişlerdir. Batı düşüncesi onları anlayamadığını ve hazmedemediğini sık sık ifade etmekten kaçınmaz, çünkü bu aykırı ve alabildiğine aşkın bir dünyadır, yalnız dış seyrin değil iç seyrin de yer aldığı d  al bir insan yapısı mekanizmasıdır. Çağdaş aşamada Batı estetiğinin çöküşünde en büyük rol   oynayan budur. Yazık ki bug  n Batı estetiğinin bayat kurallarını savunmak Avrupadışı aydınların en soysuzlarına y  klenmiş bir g  revdir, ger  ek Avrupalı aydın bile artık buna tenez-z  l etmemektedir.

Çağdaş bilincin Avrupa'da bulunabileceğinden dem vuran d  zenbaz, ya da Doğu'yu diyalektik d  ş  nceden yoksun sayan budala tilmiz Batı'nın kurbanıdırlar. Bunlar çağdaş olmaktan s  z ediyorlar, ama çağdaş olabilmenin tek şartının bir yaratış ve duyuş tarihinde bulunabileceğinden haberleri yoktur. Bu da yerel bir yaratış ve duyuş tarihidir. Onların çoğu çağdaş T  rk kentinin yoksulluğunu duymamış kişilerdir. Sorunlara tutkuy-la yanaşamamalarının bir nedeni budur. Ger  i onlar da yerel bir tarihini sorunlarına girmek zorunluluğunu anladılar. Ama bunu ya Batı y  ntemlerinin   st  nl  ğ  n   ispat etmeye yarayacak bir program olarak ele aldılar, ya da buna tarih ticareti yapmak i  in başvurdular. Sokak arasında malını satmaya   alışan işportacı gibi sahte bir heyecanla bangır bangır Osmanlı tarihinin   vg  lerine giriştiler. İşte Kemal Tahir ve tayfaları.

İyi ki bizler ne s  ylendiğine bakarak aldanan kişilerden değiliz. Yoksa her ulusallık, yerellik, Osmanlılık yavesini yutmak işten bile olmazdı. Onun i  in yerellikten s  z edenleri biz u-mursamayız da, sadece bu s  zlerle birlikte gelen kişisel kuv-vete, tarza, i  tenliğe, tutkuya dikkat ederiz. Bu y  zden bi  im-ci sayılırsak, bu bizim şanımızdan olsun. Yani nasıl s  ylendi-ėine bakarız.

şimdi bi  imsel c  z  mler l  fına tekrar gelelim ve Turan Erol'a bunun bi  imsel form  ller demek olmadığını hatırlatalım. Bizim işimiz f  rm  l safsatası yapmak değil, tam aksine safsa-tayı ifsat etmektir. Ciddi safsatanın karşısına alay ve k  f  r getirmektir. Biz yıllardır ruh ve duyarık a  ısından bu sorun-lara yaklaşmak istediğimizi belirtmeye   alışıyoruz, Turan Erol

bunu bizim biçimleme sorunu olarak kavradığımızı ileri sürmeye çalışıyor. Elbette ki ele aldığımız sorunu işte bu lâflarla biçimliyoruz, ressamalar da duyuşlarını kendi tarzlarında dile getirip, görüntüleriyle biçimliyorlar. Yani biçime dökmekten başka çaremiş var mı? Kursağımızda duracak değil ya bütün bunlar, elbette yazacağız, çizeceğiz, boyayacağız. Ama yazmaktan yazmaya fark var diyorsa Turan Erol, o başka. Varım ben de bu fikrine. Biz ekâbir kııgına bürünmeden, sağlıklı görünmek kaygısı taşımadan, güzel mi çirkin mi olacağına pek bakmadan, kırılır mı kırılmaz mı diye dinlemeden girişiyoruz yazmaya. Çünkü biz Osmanlı çelebisi değiliz. Sanırım Turan Erol bütün bu süregelen hikâyeyi anlamadığından değil, bir üslûp, bir tarz sorunu olarak sevedemediğinden direniyor. Onun da yazılarında yerellik kaygıları, Batıya öfke, bu ülkenin huyundan süyundan dem vuran satırlar var. Ve resminde çalık, haşin bir Anadolu toprağı karşısındaki ürkek sezişi duyuluyor. Onun kıymetini bilip resmini yapmaya çalışıyor ama, onun bizatihi kendisi olamıyor. Varsın sevemesin ne çıkar, biz bizi anlamayan nice çelebi kılıkliya gönlümüzü kaptırmışızdır, bundan doğacak her türlü belâya da katlanıriz. Bizim gibi adamlara terbiyeli formüller açısından yanaşılmaz, biraz serseri bir yürekle yanaşılır.

Şimdi de Turan Erol'un iki sanatçı hakkındaki düşüncelerime değinmesine gelelim. Devrim Erbil'i genç bir kişi olarak bu konularda yazıp çizdiğinden, bu sorunlarla ilgilendiğı ve heyecanlandığından ayırdım. Bir de Matrakçı Nasuh Usta'ya duyduğu ilgi beni sardı. Yaptığı peyzajlara farklı bir görüş getirmek ve bunun için eski örneklerin taşıdığı o garip gerçeklik duyusunu kavramak, ona eğilmek isteğini neden hesaba katmamalı! Gerçek gözlemiyle o şematik kuruluşlar arasındaki iç-dış ilişkisi çağdaş sanatçının gözüne, hiçbir ülkede rastlanamayacak bir özgün bakış kazandırılmaz mı? Matrakçı Nasuh'un sonuna kadar Türk olan yanı Devrim Erbil'in peyzajında henüz gözükmüş değildir, ama merak merak, egzersiz de egzersizdir. Ayrıca Matrakçı Nasuh'u ille de peyzaj ilgisi içinde aramak diye bir kaygı da geçerli olmayabilir. Bütün bunlara rağmen bu ilgilerin ressam kuşaklarına bir kendine güven ve olgunluk kazandıracağına inanmalıyız. Genç akademi öğretmenlerinin ye-

rellik-ulusallık sorunlarıyla ilgilerinin büyük bir derinlik kazanmayışını yadırgamamalıyız. Çünkü bu sorunlar gerçekte kurumları değiştirici nitelikte şedit bir ifade getirirler. Bu genç öğretmenlerse bu şedit ifade yollarını arayan yaratıcı taşkınlıklardan uzaktırlar. Ama onlar bu sorunları da bir öğretim konusu haline getirebilir, hattâ öbür öğretim konularının mihveri haline sokabilirler. Teknik seviyeleri, zanaatları buna, elverişli olmaktan uzak değildir. Şimdilerde yaptıkları Avrupa fiyakasının fosladığını da farketmiş durumdadırlar. Biz ne gariban, ne süfli olduğumuzu biliriz, varın gelin siz de bilin, demeyelim onlara, onlar olmasa kim sonuna kadar anlaşılabilecek o nazenin kurumun cilveli kurallarıyla ve kim dolaşacak Fransız jönpromiyeleri gibi ortalık yerde!

Ömer Uluç konusuna gelince, Turan Erol Ressam damarı kabarak haksızlık ediyor. Ömer'in resmini Batı anlayışı içinde göstermeye çalışıyor ki, bunda ihtiyatlı olmasını dilerim. Ömer'in resmini çizgi sınırlarından yoksun gören birinin onun özgün renk değerlerini hesaba katmaması ya da bu değerleri organik biçim ve renk ilişkilerine indirmegemeye çalışması bana pek akıllıca görünmüyor. Çünkü Ömer'in resminde doğrudan doğruya boyaya, renge bağlı bir soyutlama sürekli olarak organik nesnel bir duyuşla çatışma halindedir ve gerilimin kaynağını teşkil eden yanlardan biri budur. Renk kesinlikle nesnel bir duyuşla anlaşma halinde değildir. Biçimle renk bağıntısı tamamlayıcı olduğu ölçüde aykırıdır. Resmin sert ve diri görünüşündeki nedenlerden biri de budur. Bu resimde şemalaşma, motifleşme olgusu, bu insan figürünün olup olamayacağı görünüşleri ister versin, ister vermesin, Batı resminin organik et, kemik tadından uzak bir biçim dışlaşması yolundadır. Bu salt biçimin arınarak kendi fonksiyonel kuvvetine yöneliştir. Biçimin kendi dayanaklarını kendisinin yaratması, özgün bir gerçeklik olarak burada belirir.

Belli bir dünyanın insanı olarak nesnel izlenimlerden ayrılma eğilimi ancak bu eğilimi ifade edecek biçimlerle kurtuluşu sağlayabilir. Nesnel izlenimlerden ayrılma dileği yenilenen Türk resminin bütün serüveni içinde saklıdır. Ama bu eğilimi yeterince ifade edecek biçim her zaman karşımıza kolayca çık-

maz. Turan Erol'un soyut resimde salçalaşma dediği olguyla sık sık karşılaşılabilir.

Turan Erol'un Ömer'in resmiyle ilgili olarak Doğu resmi üzerinde verdiği kanıtlar çözümlerin dıştan sonuçlarıdır. Özgün bir hayata ve dünyaya bakış tarzının kavramları bu denli yüzeyden değildir. Turan Erol'un Ömer'in resmindeki çizgi ve desen yoksunluğundan söz açması bana Yüksel Arslan'ın acâip desenleri içinde renk arayışımı hatırlattı. Bu deseni canlı, parlak renklerle tamamlasa diye düşündüm ve yazdım. Ama Yüksel bunu yapmadı, belki de yapamazdı. Ama ben Yüksel Arslan'ı bundan yoksun kaldığı için Avrupa çizgicilerinin izinde olmakla suçlamadım. Şu günlerde Paris'de bir galeride sergisi olan Yüksel Arslan'ı da Avrupa'ya kendini vermiş bir adam olarak görmüyorum. Alain Jouffroy adındaki herif ne yazmışsa yazmış onun sergi kataloğuna, bence Yüksel Avrupa şerbetine katılmış bir damlacık Türk ağusudur, eskisi kadar keskin olmasa da.

Ömer Uluç'un resminden çok söyledikleri üzerinde duruşu da Turan Erol'u haklı gösterecek bir iş değil. Kaldı ki üç sayfalık sözlerin içinde bir iki cümle avlamaya çalışıyor. Üstelik bir iç seyir halini belirlemesi bakımından Ömer'in avlanmaya çalışılan cümlesi de ava gideni avlıyor ve otantik bir resim davranışının kişisel duyarlık simgelerini elde etmeye çalışan bir temaşa aşaması olarak belli bir önem kazanıyor. «Döne döne hep insana benzer görüntüler çıkaran bir renk ve ışık oyununun temaşası» bana gayetle özgün bir fantezi olarak görünüyor. Gerçi ışık kavramıyla ilgili duyuşlar Ömer'de pek iyi ifade edilmiş değildir, ama bu konuda da Turan Erol'un bu kerte ışıkla ilgilenen birini Avrupa resmiyle ilgili imalar içine sürüklemek istemesi de akıllıca değildir. Ayrıca Turan Erol Avrupa resmini ışıkla çok sıkı ilişkide göstermeye çalışan imaların ötesinde Doğu resminin ışıkla olan bağıntısından hiç söz etmiyor. Örneğin minyatürün hangi ışıkla bağıntıda olduğunu şöylece belirlemeye çalışalım. Rengir\ görölmesini sağlayan gün ışığı, ya da herhangi bir lâmba ile. Resmin dışlaşma sürecine ışık işte bu anlamda katılıyor. İtiraf edilmelidir ki Ömer'in resmi ışığı kendi içinde organik bir kaynak taklidiyle

değil, rengin görülmeye muhtaç olduğu dış bir unsur olarak çağırıyor. Bu konuda renklendirme dış ışığı yansıtmaya elverişli bir hazırlık niteliği taşıyor. Bu renk hazırlığı öyle bir dış saydamlıktadır ki, bütünüyle ışık alışverişine muhtaçtır. Avrupa resminin belli bazı örneklerini alıp günışığı altına koyun, bu ışık altında parlamaz, aydınlanmaz, kendi loşluğunu sürdürür, kendi getirdiği ışık değerleriyle kendisine kapanır. Bu bir bakıma kendi getirdiği mekân değerleriyle de kendisine kapanmasına benzer. Oysa Doğu resminin mekânı da insanın onu seyrettiği mekândır. Bir minyatürde mekân yaşanan mekânı duyuran şematik bir hazırlıktır. Doğrusu istenirse bütün İslâm minyatürü içinde gerçek mekân işaretlerini ortaya koymakta en büyük başarı Osmanlılara nasib olmuş ve bu gerçeklik en çarpıcı dışlaşmalarıyla birlikte bu minyatüre 15. yüzyıldan, yani yeni çağların başından bu yana İslâm resmini tek başına temsil etmek hakkını sağlamıştır.

Turan Erol bütün değinmelerinde haksızdır. Bir sürü ortak şemalarla dolu olan tarihsel ürünleri birey ve kişisel sorunuyla yüz yüze getirivermekten başka bir günahımız yok bizim bu işlerde. Ulusallıktan, yerellikten kolayca dem vurulabilir, hattâ bin dereden su da getirilebilir bunun için, ama bu sorunları kapsayan gerginlik hiç de duyulmayabilir. Önemli olan bunu duymak ve duyurmaktır. Birtakım formüller halinde kuru kuruya açıklık kazanmaktan yoksunluk da bizim şanımızdan olsun. Dilimiz dolaştığı halde ne istediğimizi bilecek, anlayacak sevdalıdan gayri bir amacımız mı var? Diğerleri gelip geçicidir, biz kalıcı olana yürüelim.

18

DEVLET Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci örgütünün düzenlediği günümüzün sanatı ve sanat eğitimi, sanatçının devrim içinde rolü ve görevi konusundaki seminer belli eğilimleri gayet açık ve berrak bir şekilde gözler önüne sermesi bakımından son yılların bu konudaki en önemli olayını teşkil edi-

yordu. Sırasıyla Turgut Cansever, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Adnan Çoker, Sezai Tansuğ ve İdris Küçükömer'in yaptıkları konuşmalardan sonra, son gün görüşme ve tartışmalara geçildi.

Tartışmada açıkça ortaya çıkan üç ana eğilim şöylece özetlenebilir.

1 — Türkiye'de Akademi kurumu içinde Türkiye'nin toplumsal ve sanat gerçeklerinden iyice uzaklaşmış, ancak teknik sorunlara sırtı dayalı evrensellik iddiasında düzmece, ne idüğü belirsiz ve Türkiye'de Batı modellerinin yanlış ve kötü uygulamalarından fazla bir şey yansıtmayan bir sanat mistifikasyonu vardır. Bu görüşü temsil edenler sanatın evrenselliği konusunda inat ve sahte bir romantizm getirmekten öteye gitmemişlerdir. Bu sanat anlayışı karşısında öğrencilerin büyük bir tepki içinde oldukları gözlenmiş, ancak bu tepki doğru bir sanat anlayışı getirmek dileğinden çok, ham bir politk saplantı içinde ifade edilmiştir. Öğrencilerden birçoğu sanat öğretimi yapan bir kurumda sanatın temel sorunlarından bihaber, acınacak bir durumda görünmüşler ve ülkenin ancak ham bir müşahedesine dayanan toplum ve halk özleminin, iyi kavranamamış politik bir eğilim içinde sanat açısından asla çözüm bulamayacağını anlamamışlardır. Öğrenci hareketlerine paralel olan bu olgu, öğrenci hareketlerinin sağlam bir zemin üzerinde olmadığı izlenimini vermektedir. Ancak buna rağmen, öğrencilerin bir arayış ve ikna edilmek ve ham politik düzmeciliklerden sıyrılarak sadece tarihsel gelişmenin çağdaş bir dinamiği olarak ve devrimci oluşumun tek ve şaşmaz şartı bulunan kişisel bir yaratış sorunu üzerinde tatmin olacak cevaplar beklediklerini gösteren işaretler de gözlenmiştir.

2 — Öğrencilerin sorunlara ham bir politik tepki ile yaşanmaları, ikinci eğilimi teşkil eden ve sanat sorunlarıyla uzaktan ya da yakından en ufak bir ilgisi bile bulunmayan ama beylik toplumcu sloganları tekrarlamakla yetinen ekonomist tarafından alabildiğine istismar edilmiştir. Bu ekonomistin gideerek sanat sorunlarına yaklaşmak dileğinde olduğunu beyan eden sözlerinde en küçük bir içtenlik payı bile görülmemiş, ancak gerçek bir sanat kaygısı karşısında saygısızlık edecek fırsatı

aradığı ve bulduğu müşahade edilmiştir. Akademi öğretmenlerine karşı büyük ölçüde tepki gösteren öğrencilerin bir dayanağı olarak toplantıya çağırılmış olan bu ekonomist profesöre, idealist, ne idüğü belirsiz bir sanat eğilimini benimsemiş olan akademi öğretmeni, «Burada senin ne işin var!» diye en ağır biçimde hakaret ettiği zaman ekonomist kılını bile kıpırdatmamış, fakat başlangıçta ve ilişkilerin ima edilmesi yönünde sanattan anlamayan bir ekonomistik çağrılıp konuşturulması bile iyi olmuştur, ancak doğrudan doğruya sanat sorununu iş edinmiş adamların aynı zamanda Türkiye'nin ekonomik toplumsal sorunlarıyla yeterli bir bağ kurabildikleri zaman buna lüzum kalmayacaktır yargısı tarafımızdan ifade edildiği zaman ekonomist ayaklanıp oturumu terketmek cilvesine başvurmuştur. Ancak gene Akademi'nin, ne de olsa bir sanat dünyasıyla, bir duyarlılıkla iyi kötü karşılaşmış çevresi hoca ve öğrencileriyle birlikte onu yerine oturtmak ferasetini göstermişlerdir. Hocalar açısından bu ferasetin belki de şöyle bir anlamı vardır: Devrim ve halk adına yapılan bir mistifikasyonla sanat adına yapılan bir mistifikasyon her zaman uzlaşmak ve anlaşmak imkânını bulabilir. Ne de olsa onlar başka çatılar altında bile hocalardır, birilerine sanat adına, öbürlerine de ekonomik sorunlar adına demagoji yapmak ve öğrencileri uyutmak hakkı tanımıştır. Bir tarafın uyutması artık sökmediği zaman bu görevi aykırı fikirde görünen bir başkası üzerine alır. Bunların tümü insanlığın doğma vaaz eden güruhuna mensupturlar. Bunlar nükleer bir savaş tehlikesi karşısında insanlık adına çirkin, sahte romantizmlere de girerler, ama gerçekten nükleer bir savaş tehlikesi sadece onların başları altındadır.

3 — Oturumda üçüncü eğilimi gerçekçi ve ülkenin özel şartlarını hesaba katan ve Akademi kurumunda doğru bir eğitimin ancak Türk sanatı araştırmalarının ve bu sanatın sorunları karşısında sanatçı duyarlılığını uyandıracak öğretim çabalarının mihver haline getirilmesiyle mümkün olacağını belirleyenler teşkil etmiştir. Sanatçının bağımsız kişisel yaratış özgürlüğünü ancak ekonomik toplumsal gelişme dinamiklerine paralel bir yerel ve ulusal sanat gelişmesini kavrayışta bulabileceği de bu eğilim içinde berrak ve açık bir şekilde ifade edil-

miştir. Devrimci, halka dönük sanat tarihsel gelişme ve büyümenin devamını yansıtan kişisel eserlerde görülüp tanınabilir. Buna ne bir sınır, ne de bir formül verilemez, bu kavrayış özgürlüğünün ve bilincinin ta kendisidir ve evrensel bir plâna kendisini aktarış gücünü de ancak ve ancak bu plânda bulabilir. Ülkede sorunları kavramak yolunda olumlu bir çatışma ortamının yaratılması bir zorunluluktur. Fakat bu çatışma sanatı bilmeyen, anlamayan bir toplum mistifikasyonu arasında olamaz, çünkü bunlar her fırsatta mürtedçe birleşip uzlaşırlar. Gerçek çatışma duranla ilerleyen arasındadır.

Bu arada tarafımızdan şu sorunlar bir kere daha hatırlatılmıştır:

— Dünya ortamında ulusal ve yerel bir farklılık bilincinin edinilmesi ve bu bilincin çağdaş yaratışın tek dayanağı ve bağımsızlık, özgürlük kavramlarının özdeşi olduğu sorunu;

— Farklılık bilincini edinmekte başvurulacak tek kaynağın yerel ve ulusal yaratış tarihi olduğu sorunu;

— Batıda Hıristiyan ve Doğuda İslâm çevrelerine mensup insan yapılarının başından beri farklılığı sürdürmek yolunda direnişleri sorunu;

— İslâmi daire içinde Türk unsurunun temel özelliklerine ilişkin sorunlar ve bu Türk unsurunun Ortaçağ sonunda Batıda meydana gelen dinamik olgulara paralel bir olguyu İslâm dünyası içinde gerçekleştirmiş ve İslâmi dünyayı yeni çağların ruhuna uygun dünyevi, gerçekçi ve fonksiyonel bir yoruma tâbi tutarak dışlaştırmış olduğu sorunu;

— Bu yeniden yorumlanan İslâmi muhteva içinde Anadolu Türklüğünün bilinçli bir problem ve program olarak Asya Türklüğünden ne suretle farklılaşmış olduğu sorunu;

— Çağdaş yaratışa hizmet edecek olan tarihsel sanat ve düşünce araştırısının ekonomik ve toplumsal yapı araştırısından ayrılmazlığı ve bu ayrılmazlıkta belli başlı amacın gelişme dinamiğini kavramak ve fertleşen somut insan yapısının bu dinamiği ne suretle temsil ettiğinin ortaya çıkarılması sorunu;

— Büyük ölçüde yararlanmak mümkün olan Batı yöntemlerini daha kesin bir ihtiyatla ele almak ve onları yerel malzemeyi tahrif eden araçlar olarak değil, onları değerlendiren

araçlar olarak kullanmak ve giderek yerel malzemenin verilerinden yeni yöntemler elde etmek sorunu;

— Diyalektik düşüncenin Avrupadışı muhteva ve niteliklerini kavramak ve yüzyılları kaplamış olan vahdet düşüncesinin içinde ne suretle fert ve toplum ikiliğinin engin ve sonsuz çeşitlenmeler kazanabilen bir sentezi olduğunu ve bunun özgün bir insan varlığı ile bizi ne suretle karşı karşıya getireceği sorunu.

Oturumda içine düşülen politik açmazlar yüzünden yukardaki sorunların ele alınıp görüşülebilmesi mümkün olmamıştır. Yani kısaca bu sorunlar gürültüye gitmiştir.

Öğrenci hareketlerinin nasıl bir zemine muhtaç olduğunu göstermesi ve bu hareketleri temelsiz ve köksüz bir anaşisi olmaktan kurtarmakta ipuçlarının ortaya çıkması bakımından oturum büyük bir anlam taşımaktadır. Ve aynı zamanda başka alanlarda bugüne kadar rastlanmamış olan bir berraklığın ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Çünkü sanat ve sanatçı her zaman ve her yerde en ileri olandır.

19

İDRİS KÜÇÜKÖMER, nerden duymuşsa duymuş, çağdaş Türk sanatının tarihsel Türk unsuru üzerinde yaratıcılığı yenilemesi zorunluluğundan söz ediyor. Türk halkının tarihi içinde yarattığı kültür değerlerini hesaba katmaya kalkışınca da akım derken karayım demeye başlıyor. Küçükömer, Türk halkının yeni bir çağ, örneğin Selçuk Çağını kurarken evrensel değerler taşıyan eski uygarlıkları tahrip ettiğini, bu eski uygarlık eserlerinden topladıklarını kale duvarları içine sakladığını, onları ötede beride alelâde taş parçaları gibi kullanarak vahşet örnekleri verdiği söylüyor. Hay Profesör hay! Üstelik, gene nerden duymuşsa duymuş, değerlerin bu ülkede olduğuna inanmaktan dem vuruyor. Anadolu Türk sanatının en büyük kültür değerlerinden birini teşkil eden devşirme usulünün nasıl yaratıcı bir dinamizm olduğunu ona kim öğretecek? Elbette düm-

düz sütunları kale duvarlarını muhkem kılmak için dikine saplıyorlardı, ama çırılçıplak bir Yunan heykelini de getirip Konya surlarının şerefli kapısına yerleştirmeyi biliyorlardı. Hay Profesör hay! İdris Küçükömer'e nasıl öğretilabilir çağdaş sanatın neyin üzerinde temellendirildiği?!

Akademi'deki sanat ve toplum seminerinden küçük bir arıdır bu. Dua edelim Akademi öğrencilerinin coşkun ama pişmemiş, olgunlaşmamış gösterilerine ki Küçükömer'i bir alkış duvarı içine hapsederek bizlere tâviz vermekten alıkoydular ve böylece ters bir yandan bir eğilimin açık seçik ortaya çıkabilmesine de hizmetleri dokunmuş oldu. Küçükömer alkışların kendi yönü için ne kadar tehlikeli olduğunu bilmiyor, bu alkışların onu kısılcamız içine almakta ne kadar işimize yaradığını farketmiyordu. Alkış tutsağı oluyordu. Hele biraz vakit geçsin, bu alkış yapraklarının nasıl birer birer döküldüğünü görecektir, bu vakitsiz yaprakların nasıl nankör olduklarını ve kendi kaderinin işe yaramaz bir gövdeden ibaret olduğunu anlayacak.

Akademi Seminerinde Adnan Çoker'in sanatın bir dil sorunu olduğu konusundaki inadı da başka bir açıyı ideal keskinliğine götürmekte işe yaradı. Bu da acınası bir yuhalama duvarı içinde kaldı kalmasına, ama ne de olsa yuhalar alkışlardan daha yüreklidir ve sanatın aynı zamanda bir dil sorunu olduğu üzerine düşünmekle de günün birinde yumuşayıp eriyebilirler. Alkışlar da, yuhalar da kaybolup gider ve geriye böyle gösterileri umursamayan adamların gerçekleri kalır.

Son günlerde sorunlar oldukça birikti. Biriktikçe de onları ayıklamak ve üstlerine yığıldıkları temel nitelikleri ortaya çıkarmak gerekir. Zaten son günlerde kalbim de yeniden ayaklandı. Ama bu defa arınmak işi başa düştü. Saldırıları bana tatlı esintiler gibi geliyor. Hattâ başkalarının günahını çekmekte bile bir haz buluyorum. Örneğin «Papirüs» dergisinde Cemal Süreya benimle yaptığı kısacık bir konuşmayı düzene sokarken küçük bir ihmal yapıp benim Türkiye'de figüratif resim geleneği olmadığından söz ettiğimi kaydetmiş. Oysa ben Türkiye'de Batı anlayışı içinde bir figür olmadığından söz etmiştim. Elbette başka türlü bir figür anlayışı vardı bizim geleneğimizde de. Genç bir ressam arkadaş benim yıllar boyu yazdıklarımı bu al-

tında imzam bile olmayan lâfla çürüteceğini iddia ediyor. Gördünüz mü iş nerelere vardı! Demek ki biz ta karşımızda bizden habersiz oluşup durmakta olan bir çürümeyi bile ortaya çıkaracak bir vesileymişiz.

Cemal Süreya da doğrusu ihmal ustasıdır. Papirüs'ün aynı sayısındaki «Sanat Geleneklerimiz ve Sinema» başlıklı yazının geçen yıl Robert Kolej'de yapılmış bir konuşma olduğunu da belirtmeyi ihmal etmiş. Belki dergi yöneticisi olarak yazıları budayıp kısaltmaya alışkın birinin bir konuşmayı kısaltmakta ehil olmadığını gizlemek için bu ihmale başvurdu. Ya da belki başka bir niyeti vardı.

1966 —
1969

eleştiri

1



FİKRET Muallâ'nın Fransa'da ölümü üzerine geçen yıl gazetenin birinde yayımlanan yazımı bazı kimseler hoş görmemiş. O yazı söylentiler üzerine kurulmuş bir yazıydı. O türlü yaşama söylentisinden çıkardığım yargı da o garip adamın, Avrupa'dan buraya millî kültür üstüne öğütler ve dersler sallayan bazı ukalâların hepsinden daha namuslu biri olduğu yargısıydı. Ben erbabına yazan biri olduğum için yazıma kızıp gocunanlara önem vermedim. Ayrıca zaten o Allahın derdi gazete her yazım gibi o yazımı da bozup karıştırmış, sondan bir iki cümleyi düştürmüştü.

Bu defa Fikret Muallâ'nın resimlerini görüp onlar üstüne yazmak fırsatını bulduğum iyi oldu. Ressamın dostlarından toplanarak düzenlenen sergi Resim-Heykel Müzesinin Halil Dikmen Galerisinde ilgililerin hiç de benimsemediği bir atmosfer içinde yer alıyordu. Açıkça belliydi ki resimleri getiren dostları gizlice sergi sahipliğini de yapmaktaydılar ve ayrıca onları da ilgilendiren tek şey kendi koleksiyonlarına ait resimlerden ibaretti. Hiçbirinin içtenlik'e F. Muallâ'yı sevmiş olabileceğine h-

timal verilemez... Başlangıçta uzun bir süre onu sadece eksantrik bir kişi sanan dostları Muallâ'nın hikâyeleriyle başka dostları pek şaşırtıp güldürdüler; sonra belki yavaş yavaş durumu kavradılar ama sonuçta onun birkaç resmine sahip olduklarını göstermenin fırsatını bulmaktan başka onlara F. Muallâ'dan hiç bir şey kalmadı. Hepsinin onun için yazdıkları yazılar da bundan başka bir şey değildir. O dünya âleme bir vakitler, denge-
siz diye tanıtılan F. Muallâ öyle dengeli, içli, dokunaklı mektuplar yazmıştı ki. Zaten yanlışlık hiçbir zaman F. Muallâ'nın kendisinden gelmedi. O yanlışlık mektuplarını gönderdiği dostlarından ve bugün sahip oldukları resimler üzerine titreyen, hattâ hatırasını kutsallaştırmaya çalışan kişilerden geldi.

Gelelim, F. Muallâ'nın resimlerine. Bu resimlerde önce şu görülüyor ki, F. Muallâ sonsuz bir yolculuğun durak yerleri gibi sonsuz üslûba girip çıkmış. O elbette tek bir yolculuğu, tek bir mecarayı çeşitledi durdu. Ayrı ayrı üslûplara bağlılığı göz önüne koyan resimlerinde hep o aynı zalim yolculuk, zalim macera dile geldi. Ama her biri bir usta işi oldu çeşitlemelerinin. O durakların herbirinde, bu kocaman, sevimli bir kaygılı yolcu, babasının malı gibi oturup dinlendi, hepsine sahip çıktı o üslûpların... Yani belki de hiçbirine sahip çıkamadı. Ama o üslûpların sahibi her kim ise bu İstanbul çocuğunun rüzgârlı, tatlı fırçası ile bir kenara itiliverdi ve böylece F. Muallâ hiç kimsenin özentisi, hiç kimsenin taklitçisi olmadı. Belki böyle-sini hiç görmemiştir Avrupa. Böyle daldan dala konan, ama hep aynı kaygılı yolcu şarkısını söyleyen böyle şakacı, babacan, dertli bir kuşu. O tatlı ve kararsız ruhuyla geze dolaşa, o nice sessiz sedasız ve katı, o nice sevgisiz üslûba can kattı. Avrupa boşuna tutmadı onu kendi içinde, boşuna çektiirmedi ona, o kirli Paris salmayıp onu boşuna hasret komadı güzel İstanbul'a, boşuna gagalatmadı yüz çeşit işi onun pırıl pırıl gagasına. Elbette ondan çok şey öğrendi düzenbaz Avrupa.

Dostları, yani resim sahipleri, hele şöyle dursun bir yana. Bana öyle geldi ki bu sergiyi F. Muallâ kendisi açmıştı. Beyhude yere mi koca koca fotoğraflarını asmışlardı dört bir yana. Belli ki korkularından, onsuz verilecek her ziyafetin sofrasına gizlice gelip abdestini eder ve yiyecekleri her şey berbat olur

diye korktuklarından. Bu sergiyi d stlerinin bir saygısı, bir lut-fu olarak karşılamadım. Onların sadece utancı getirmiş olacak bu resimleri bir araya.

F. Muall 'nın tek tek resimlerindeki ayrıntılar üzerinde durmak o bizim yolculuk dediğimiz Şeyin onun sanatındaki temel davranışlarla elle tutulabilir h le geleceğini bize gösterecektir. Ayrıca bu kadar çok tarz denemiş bir adamın b t nl -günü ortaya koyan işaretlere değinmek bir zorunluluktur. 'Ayrıca bu yolculukta nakışla pent r  ince bir duyarlılıkla bir araya getirmiş bir adamın derin ve çatışmalı ruh serüveni gizlidir. Onun işine tek yanlılıkla Avrupa resmine t bi olduğu önyargısı ile yaklaşılamaz. Çok tarzı benimsemiş olmanın asıl sırrı belki de onun garip bir nakış duyarlığından yol çıkmış olmasındadır. Bu güçlü bir sırdır, her yaklaştığına kendi renginden bir Şeyler katar. Bu iş herhalde uzun bir incelemenin konusu olmalıdır. Resimlerin büyük kısmının Avrupa'da bir cadı'nın eline geçmiş olması, bunlar bir yayın içinde yer alsalar da, asıl niteliklerinin ortaya konmasının gecikmesi bakımından bir şanssızlık sayılabilir.



YÜKSEL ARSLAN'ın Ankara'da Fransız Kültür Merkezi'nde sergilenen resimlerine savcılıkça el konmuş ve kendisi mahkemeye verilmişti. şimdi bu iş sonuçlandı ve resimlerin m s-tehcen olmadığı yargısına varılarak sanatçı beraat ettirildi. Resimleri de kendisine iade edildi.

Asıl d va bundan sonra başladı çünkü Yüksel Arslan şimdi yeniden Paris'e dönmek  zerebilir Ayrıca bu husus Türkiye'ye bu birkaç aylık geçici dönüş süresince kendisine mesenlik eden Prof. M. ř. İpşiroğlu tarafından da teşvik görmektedir. (Bu, Yüksel Arslan'ın kendi ifadesidir.) Yüksel Arslan bundan böyle Paris'de ne yapacak? İşte benim kuşkum buradadır. Onun 1961-1967 yılları arasında Paris'de sanatını bozduğu hakkındaki önyargıyla savaşmış biri olduğum için ve Batı'dan kendisine bir Şeyler kattığını ileri sürmekten ka ınmadığım için şimdi bu meseleyi tekrar düşünmek benim de görevim oluyor.

Yüksel Arslan'ı ikna etmek amacıyla onun bu Batı deneyinin Nakkaş Sinan Beyin Venedik deneyini andırdığını bile söyledim ve artık Batı'dan alacağı hiçbir şey kalmadığını belirttim. Bundan ötesinin bir çıkmaz olduğu sanatına kattığın şeyden de bellidir, dedim. Burada kalıp başka bir şey yapmalısın, dedim. Elbette ki ben Prof. İpşiroğlu gibi eski uslûbuna dönmesini salık vermiyorum. (Profesörün böyle salık verdiği Yüksel Arslan tarafından ifade edilmiştir.) Bu köksüz mesenliğin çevrede iyi bir intiba yaratmasında Yüksel Arslan vesile olduğu için durum ayrıca esef vericidir. Elbette bundan daha fazla esef verici olan bir şey Prof. İpşiroğlu'nun Yüksel Arslan'ın sergisi için hazırladığı broşüre yazdığı temeldeki büyük yanlışlığı aksettiren yazısıdır.

Yüksel Arslan'a gitme diyorum. Onun gitmekten başka çâresi olmadığını bile bile. Onu bu adamlara duyduğu ama itiraf-tan kaçındığı büyük güvensizlik yeniden Avrupa'ya sevk ediyor. Ben sadece tehlikeyi haber veriyorum. Mesele bundan ibaret.



DEĞERLİ Cihat Burak Usta Şehir Galerisi'nde bir sergiye uğramış geçenlerde. Burhan Uygur adında kabiliyetli bir çocuğun işleri. Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği yıllık genç sanatçı sergisinde Oya Katoğlu ile birlikte özel armağanı da paylaştı bu çocuk. O sergide «genç sanatçı» ödülünü şimdi adını unuttum, biri almıştı ya... (O ad da rahatça unutulabilir ya.) Her neyse Cihan Burak Usta bana dedi ki: «O çocuğun resimlerinin biri karşısına geçtim de, şöyle bir resim yapmak için her şeyi verirdim diye düşündüm.» Mahvediyorsun çocuğu, usta, dedim. Mamafih haksız da değildin, çünkü o çocuğa çocukluğunu yaşamak fırsatını vermemişler. Onun alabildiğine incelik gösterisine razı olmuşlar. Muhteşem bir iç dünyası olduğu iddiasına inanır gibi yapmışlar, yani onu, kafasındaki ne idüğü belirsiz esrara mahkûm etmişler. Birdenbire büyük ressam olmuş, ustacığım, dedim, o çocuğa yazık olmuş.

Cihat Burak'a Yapı-Endüstri Merkezi'nde açılan sergide de rastladım. Tam kendi resminin karşısında: Usta hangisi senin

resmin? diye sordum. Gösterdi ve kötü kötü baktı yüzüme. Niye darıldı acaba! Bir bakışta onun resminin hangisi olduğunu bilecek olsam o olmazdı ki. Çünkü o bir bakışta görülecek, bir tutuşta ele geçecek adam değil ki. Ona bakmalı, bakmalı, bakmalı, ondan sonra ancak, onun olduğunu bilmeli. Bir insan kendini ifşa etmekte ve o güzelim masallara bürünmekte öylesine kıskanç olsun, öylesine kapansın içine, ondan sonra hangisi resmin diye sordum mu kötü kötü baksın yüzüme. Oldu mu ya, ustacığım, oldu mu?

Cihat Burak Ustanın yanına Ömer Uluç'u koymuşlar. Bu arkadaş da kör kör parmağım gözüne. En belirgini ve en yoksulu öbür duvarları kaplayan zengin kişilerin yanında. Zarifler, süslüler, deli saraylılar, manitacılar, heybeciler, haybeciler. Ömer Uluç da yeteri kadar yoksul değil. Zaten öbürleri de yeteri kadar zengin değiller. Bir zenginlik gösterisi sadece. Sanatçıyı iten çırpıntısı. Yani onların tümünün sahipsizliği. Sahipsiz toplumda bir yer edinme kaygısının o büyük dümen suyuna ferd oyunu sökmek. Bunu iyi bilmelidirler. Ve kolay kolay her yürek onların tümü için birden burkulmaz.



RESİM sergileri canlı, aktif ilgilerden uzak bir hava içinde başladı galerilerde nöbet değiştirmeye gene. Ortamın rahatından şikâyetçi sanatçılar üzgün, keyifsizlik içinde çeneleri avuçlarına dayalı oturacak, umudu yitirmiş gözlerle adam bekleyecekler. Yorgun bakışlarında bir türlü kabul etmedikleri yenilgi, gergin çehrelerinde bıkıp usanmadan tekrarlanan sorular olacak. Bakımsız terkedilmiş çocuklar olarak hissedecekler kendilerini, açılış toplantılarının, dost ziyaretlerinin gelip geçici, yüzeyden sevinci her yalnız kalışlarında onları biraz daha kemirerek buharlaşıp gidecek. Güveni yitirişle o sahte ilgilenmeler karşılıklı alışverişi sürdürecektir gene de.

Bu kasvetli ortamı değiştirmenin, resmi canlı bir ilgi objesi kılmanın sırası gelmedi mi diye soruyor sanatçılar. Haklılar bunu sormakta elbette. Aslında resim ne bir lüks, ne de basit bir kişisel avunma aracı. Resim insan duyarlılığını gün-

delik yaşam direnişine katan, bu direnişe en olumlu anlamını veren özlü çabalardan biri değil mi? Sanatçının bu yoldaki aydınlık hazırlığı donup kalmadığı, yenilendiği sürece resim seyircisine insanca oluşumu tamamlayan ipuçlarını getiriyor, ona bu yönde en sağlam malzemelerden birini veriyor. Ama bir yandan da resmin orijinal bir dili var ve ondan yararlanmak bu dili belli bir ölçüde tanımakla mümkün. Resimden edinilen bir duyarlığın insan oluşumuna katılması, insanın ona açık ve hazırlıklı olmasına da bağlı bir yandan.

Alman Kültür Derneği galerisinde, ziyaretimde sergi süresi doldu dolacak olan Mustafa Ayataç işte o ilgisizlikten yakınan biri olarak çıkıverdi karşıma. Yüreği yanık, soluk soluğa idi. Safyürek denemelerini taradım şöylece. Anadolu bebelerinin iri kara gözlü, kırmızı yanaklı kukla çehreleri hüznle dönuverdiler yüzüme. Koyu bir nakış ilgisine görmüş geçirmiş, yaşamış duymuş koyu bir ifade çabası öyle bir ortaklık aramaktaydı ki içlendim. Bir de bunun yanısıra yüzeyle paylaşma çabasında daha kaç türlü ikiliğin kısırtısı vardı. Biçim bazan utangaç bir çocuk oyunu gibidir. Kendini beyendirmek isterken kuralı bozan ve sonra da derin bir utanca bürünen odur bazı defa. Ama bilineni düpedüz becerivermekten daha iyi insancıldır böylesi. Topalak, kundaklanmış çatma nakışlı orta düzenleri bir yandan Bedri Rahmi'yi, bir yandan Cihat Burak'ı andırarak kendileşiyor Ayataç'ta. Bir yoksulluk, eziklik, seziliyor onda ne var ki; allı pullu, morlu yeşilli bebeler, panayır'a giden köy çocukları gibi bayramlık urbaları içinde yoksulluklarını getiriyorlar sergiye beraberce. Bu bebeler zor şartların üstesinden gelmiş ve böylece her durumda yoksulluğu âdet edinmişler. Başka silâh olmayınca yoksullukla da vurulur yaşamının önüne çıkan engeller. Mustafa Ayataç iyi resme gitmekten alıkoyan engelleri sahip olduğu kısır imkânlarla aşmanın yolunu arıyor. Bunu başarıyor da, tıpkı o yalınayak başıkabak, yarı aç yarı tok, ama kırmızı yanaklı, topaç köy çocukları gibi, her şeye rağmen hayat dolu bir vurgu taşıyor biçiminde.

ALMAN Kültür Derneği Galerisinde kasım başı sergiilerinden ilki İlgi Adalan'ın. İlgi Adalan evlenme törenlerinde  ağırılılara sunulan Çeker kutularını süslerdi, motifler yakardı tornalanmış küçük fi ı yüzeylerine. Baylan fasıllarından kazımaya çıkışta onu patronla alışverişte görmüştük kaç kez. İlgi Adalan hayatını kazanıyordu. İçinde garip bir ağacın fidesi dikili gibiydi daha o zamandan. Bu fide hep evlenme törenlerinin gölgesinde yaşıyıp kısır kalacak değildi ya, boy verip güneŐi aramaya koyuldu. İlgi Adalan kızgın uçları geniş sunta yüzeylerinde deneyeliberi süslemeyi anlamlandıran bir güce eriŐm Ő kimseciklerin haberi olmadı.. Şimdi orada alabildiğine kıvrımlar arasında saklı boğalar, atlar, uzun boyunlu kuşlar, kartallar ve çehrelerini yitirmiş gözler var. Bir oluş herc merci bu ve tümü efsane yarattığı karanlık, derin anaforun çevresine dolanan. G z n keŐfe çıkması gereken bu bilinmezlik kargaŐasında sevdayı oluŐturanlarla dođuŐa hazır olanlar bile var.

Sarmaş-dolaş ateŐ izleri dokusunda avuç i ini meraklandıran türlü hüner var. Tek bir yüzeyde tümünün, tümünde tek bir yüzeyin varolduğu tekrarlı çeşitlenme doğru habercisidir sanatçı yöneliŐinin. En azından bir kişilik ilkesinin habercisi ki, ya durur, ya gelişir. Bu yargının verileceği zaman değil. Ağaca daha yüklü bir insan kokusu getirmenin daha nice emeği var. Kokladım ben İlgi Adalan'ın sergisini, h l  bir ağa sı kokmaktaydı. Bir modern kiliseyi panolaŐam yakılmış kutsal  y  ler, sembollerle diyor İlgi Adalan, işi y celeŐtirme dileğine beğenim katıksız ama, gene de bir yabancılaŐırım kilise panolamaya.

Alman Galerisindeki ikinci sergide Mustafa Esirkuş'un soyut çalışmaları sıralandı. Altı yedi yıl önceki serginin tümüyle sempatiden yoksun olmayan anısı, dokunaklı yontular, irt k yım köylü horonları ufalanıp dağılmış burada. Sulu boyalardan birinde k hk lleri zikzak olmuş bir çift alınla, iki çift göz imdat çağırmakta eski anıara. İki    parça yalın iş. Biri az boyalı, oturmuş parça kesmesi düzenli, boşluk ölçüsü yerinde, bir başkası çok boyalı, ortası yoğun, spiral dönüŐlü. O karşılıklı iki

panoyu kaplayan uzunlamasına koca resimler en müptedi kişilere yakışır, Esirkuş gibisine değil.

Hoşgörmeli diyor kimisi Esirkuş'u. Yıllar yılı Anadolu kasabalarında resim mi gördü sanki, yoksunluktan gayri ne tatdı? Beğenmedim bu hoşgörüyü.



YENİ MEVSİM seramik sergileriyle başlıyor. Eylül başında Güzel Sanatlar Akademisinde açılan uluslararası seramik sergisi Türk sanatçılarına dünyanın ünlü ustalarile boy ölçüşmek fırsatını verecek. Ülkemizde seramiğin hatırı sayılır bir seviyeye ulaştığını henüz kabul etmek güç. Ama bu yolda gene de bir çok çabalar harcanıyor. İşin endüstriyel bir yanı olması sanatçıları ticaret yollarına çabuk sürükledi bu alanda. Resim soyutlamasının daha ne olduğu doğru dürüst anlaşılmadan seramik sanatçılarının çoğu ülkemizde resim formlarını izleyen, araştırmadan, işin kolayına kaçan işler ortaya koymaya başladılar. Bir cümbüştür gitti. İş seramik sanatçılığından çok bir çeşit esnaflığa döküldü. Bu arada seramiğin bir sosyete meşgalesi haline geldiğini ve bir alay değersiz, beş para etmez pişmiş zırvanın çevresinde ahmak bir beğeni halkasının meydana geldiğini görüyoruz. Oysa kuvvetli bir geleneğe sahip bir ülkenin bu alanda iyi sanatçıları kısa zamanda yetiştirmesi beklenirdi.

Bu arada unutmamak gerekir ki, değerli çalışmalar yapan seramik sanatçıları her alanda olduğu gibi bunda da geleceğin kurtuluşu ve yeni yeni bir gelenek kurma azmini temsil etmekten uzak değillerdir. Bir kaç yıldır Danimarka'da çalışmakta olan Melike Abasıyanık gibi bir sanatçı onların arasında başta gelenlerden biridir. Melike Abasıyanık Uluslararası Seramik Sergisinde Alev Ebüzziya ile birlikte Danimarkayı temsil edecek ve her ikisinin orada yaptıkları çalışmalar görülecektir. Her iki sanatçı da geniş teknik imkânların bulunabildiği bir çevrede kendilerini içtenlikle sanatlarına vermişlerdir.

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki çalışmalarında tekniğin gelişmesine ve öğrencilerin daha iyi imkânlar kazanmasına

hizmet eden tanınmış seramik sanatçısı Sadi Diren mevsimin ilk sergisini Türk - Alman Kültür Derneği'nde açacaktır. Öteden-beri sergilerinde üslûbunu başarıyla geliştirdiğini gösteren sanatçının bu sergisinde de ilgi ile karşılanacağından şüphe yoktur. Sadi Diren sık sık karşımıza çıkan aldatmacalıkların ötesinde belirgin bir biçim ve renk araştırmasına girişen nadir kişilerden biridir.



TÜRK - ALMAN Kültür Derneği galerisinde 1967 yılının ilk sergilerinden birini açan genç sanatçı Utku Varlık ilgi çekici gravür çalışmalarını ortaya koyuyordu. Bu sanatçı gravür işçiliğinin hakkını vermek gerektiğinde iki farklı uç arasında kalmakta idi. Bir yanda eski taşbasmalarının masala hizmeti vardı ki, bir gözü kara, bir gözü putperest çakırı bir köylü tılsımını idi bu, düğümünün bir ucu uzak Çin göğündeki bir buluta öbür ucu bir Selçuk hanındaki nakışta idi; bir yüzünde üstad siyah kalemın pençesi olan bir yüzüne hat büyüğü kazılmış bir muska idi bu aynı zamanda.

Öbür uçta ise Utku Varlık keskin bir yaban ifadeciliğine yönelmişti. Acı kasılmalar, irkilmeler, dikelmeler, burulmalarla. İşte bu idi kendi ikiliğini sindirmiş, uysal masalın dünyasına zehiri akıtan...

Utku Varlık bir çeşit motif, klişe yorumu yapıyor resimlerinde. Böylece hem masalların dünyasından çeşitli eslenişleri kavranabiliyor, hem de kendisinin günlük düşünden haber getiriyor zaman zaman. Gizli bir içtenlik duyuruyor bütününde. Aynı şey belki de ona yukardaki uzlaşmaz kapıyı aralıyor. Bir yaban ifadeciliği ama, bunun nedeni genç sanatçılara yeni yeni malolan vurgulu olmak isteğinde bulunabilir. Ölçülü olmayı bilmesi hırçınlıkta başarı yolunu hazırlıyor ona. Sert bir ürkeklikle basıyor. Bu daha emin, daha yumuşak ve cesur basmanın ilk adımıdır. Utku Varlık bir besteciden çok bir icracı gibi dokunsa da çalgıya sağlam yollar tutturacak gibi geliyor bana.

Aynı Galeride ikinci serginin sahibi Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu öğretmenlerinden Ozanay Onur. Bu sanatçı eski yazma

motiflerinden esinlenerek yeni yazma düzenleri kurup tekniğe modern bir hava getiriyor ve bunda küçümsenmiyecek bir başarı gösteriyor. Halk sanatlarının yaşatılıp, çağa uygulanması yolunda her özentisiz dilek sevinçle karşılanmalı.



TÜRK - ALMAN Kültür Derneği önümüzdeki haftadan itibaren sürekli bir gelişmesi olan bir sanatçının, Ömer Uluç'un resimlerini İstanbul'un ilgililerine bir kere daha göstermeye başlayacak.

Ömer Uluç'un resimleri altında orijinal bir soyutlama fantezisi yatar. Düzen teşkili ve renk coşkunluğu yönünden bu fantezinin tamamlanmış ve kesinlik kazanmış bir akılcılık ve nesnel araştırmadan çok hesapsız, ölçüsüz bir atılımın eseri olduğu önceki resimlerinde de bellidir. Ritmik dış düzen ve parçalar arasındaki armoni bağıntısı önceki resimlere daha rahat ve kolay bir görel etki sağlar. Bu kolaylık genel soyutlama eyiliminin klâsik zevk ölçülerine boyun eğiş anlamı da taşır. ama içinde gizli bir şiddet ve tecavüz cevherinden yoksun kalmaz.

Ömer Uluç'un bir armoni dengesine yaklaşmış gibi görünmesi aslında yaygın bir soyutlama duyarlılığı içinde yer almaya çalışan kişisel çabanın henüz yerine tam oturmamış, erken görünüşünü getirir karşımıza önceki resimlerde. Ama kavgacı, hızlı yatkınlık giderek genel eyilime kafa tutmaya ve bu yoldan mahalli yüzey diyalektiğinin ferdi ürünlerine yönelmeye başlar.

Ömer Uluç denge ustalığı gösterisinden sıyrılıp gelişmeyi tersine sürdürür ve bu karşıkoyan espri onun erken ritmik düzen oyununda oluş halindedir. Böylece uçucu hafif parçaların yerine daha yoğun ve ağırlaşan parçalar belirir ve hareket dıştan içe döner. Bir yandan dağınık biçim toparlanıp kompakt bir hâle gelirken, renk cüretle duru bir kesinliğe hazırlanır. Zevkli ve kibar beylik uyumlu renk kendi hakkında vurucu yargıyı vermek zorunda kalmıştır. Bu yeni oluşum biçimde özel bir nakış duygusuna yol açmıştır. Ama bu garip, fantastik içe dönüşün kupkuru bir realizme yanaşmış olması daha da ilgi çekici-

dir. Soyutlama fantezisi Batıyla hesaplaşmak zorunluluğunu duydukça yenilenen Türk sanatına umut kapısı aralanmaktadır.

Gerçekte belki de bütün sorun işe sert, diri ve bir anlamda kötü ve acemi başlamaktadır. Biz ne çocuklar biliriz ki, işe usta gibi başladılar. Ama usta gibi sürdürmek, usta gibi bitirmek gerekince çıkmazda buldular kendilerini. Onlardan belki de hiç biri işe kötü ve acı başlamanın sağlıktan yoksun gibi duran bir ruh çırpıntısıyla girişmenin kıymetini bilmediler. Ömer Uluç kişiyi haksız, deneyden geçmemiş bir dengeye zorlayan statik ortamla hesaplaşmayı bildi. Gizli bir hırsı ve öfkeyi besleyerek bu yoldan kendisini bugün karşımızda duran ve kendi iç anlaşmasını araştıran özgür biçime erıştirdi. Bu olaya ebcet hesapsız kupkuru bir tarih düşürmek gerekir: on sekiz şubat bindokuzyüzaltmış yedi.



BU YILIN malzeme ve teknik yönden en farklı yolu tutturran resimleri Altan Gürman'ın Alman Galerisindeki sergisinde idi. Bu resimler hakkında ziyaretçilerin pek çoğunda olumlu etkiler uyandığı söylenemez ama, sergi gene de iddialı bir hava taşımaktan geri kalmıyordu. Altan Gürman'ın Paris'te iken özellikle yeni Amerikan resim akımından etkilenen çalışmaları giderek bu sonuçları vermiştir. Bu resimleri bir kalemde silmek doğru olmaz. Her ne kadar Avrupa resmine kafa tutan yeni Amerikan sanatı muazzam bir gösteriş mekanizması ortaya koyuyorsa da bir yanıla duyarlık alanına zengin malzeme olanakları getiriyor, bir bakıma Avrupa sanatının organik çizgiden ayrılamıyan estetiğine katı bir tepkidir bu, hele duygusal yönü hiç yoktur. Bir göz seçiminin buluşları, rastlantıları değerlendirmeye çalışan mekanik hareketine bağlıdır.

Altan Gürman'ın Paris'te yuvalanan Avrupa resmine bir tepki alanı olarak Amerikan sanatının etkisini arayışı ilgi çekici olmaktan uzak değildir. Ancak bu etkinin Türkiye'de yaygınlaşması en az Avrupa resminin taklidi kadar kişisel ağırlığa erişmekten uzak kalabilir kanısındayız. Çünkü kişisel duyarlıktan hareket etmeyen ve malzemeyi baştacı eden bir sanat

çabası en çok gösteriş alanına kadar varabilir. Etkilerden uzak kalınsın da denemez, ama etkilenme denemesine giren her sanatçının sıkı bir ayıklama, arıtma iradesine sahip olması gerekir. Bu irade de gücünü sadece mahalli bir sanat yapmak zorunluluğundan alabilir.

Altan Gürman'ın çalışmaları orijinal, değişik bir hava ve renk taşımakla birlikte donuk kalmaktadırlar. Bu gene de resimler bir yorum çabası gerektirmezler demek değildir. Ne var ki yorum bir zorlamanın ürünü olmamalı, sanatçı ile seyirci arasındaki rahat, yakın doğal ilişkinin sonucunda kendiliğinden belirivermeli. Altan Gürman'a sergisinin bir açıklık getireceği ve onun yeni denemelerini daha az tutuk bir mekanizma üzerinde kurmaya çalışacağı kanısındayız. Sergi sanatçının hiç de tıkanık olmayan usta bir yönü olduğunu, kişisel tada yönelmiş bulunduğunu ortaya koyuyor. Bu çeşit araştırmaların inatla yerinde saymayan bir sanatçıya yeni ustalık kapıları açacağından umut etmeliyiz. Altan Gürman seyirciye ilişki imkânını az veren bu işlerde bile özel bir titreşim bulabiliyor ve bu durgun toplu, sınırları belirli biçimlerde gizli bir kaygı, bir kargaşadan kaçış çelişmesiyle belirginleşiyor. Malzemenin çerçeve düzenindeki abartıcı rolü keskin geometrik kuruluşla bütünüyle uyuşmuyor. Bu uyuşmazlık en azından seyirciyi resimlere yabancı kılıyor. Bir yasak bölgeye girmiş gibi ilişki olanakları geliştirilmeden uzaklaşmaya çalışılıyor.

Altan Gürman'ın resimleri teknik amaca ulaştığı ölçüde başarılı sayılabilir ayrıca. Ama iş bununla bitmiyor elbette. Asıl niyet yeteri kadar yansıtmıyor.



AKADEMİNİN genç ressamlarından Gündüz Gölönü resimlerinde Türk sanatçısının gittikçe daha bir çerçevesine yakınlık duyduğunu, kendi sanat dünyasını, çevresinde sanat ve duyarlılıkla dolu olan herşeye bağlamak azminde olduğunu gösteriyor.

18. Yüzyıl Osmanlı kübik plâstığının bir şaheseri olan Top-hane çeşmesinin kabartma nakışlarından esinleniyor Gündüz

Gölönü. Çeşmede Osmanlı şematik dengesinin bozulma öncesi-
sini teşkil eden son bir toparlanma, kabartma nakışlarda natü-
ralist motifleştirmeyi başarıyla sürdürüyordu. Çeşmenin ağır
yapı bloku motiflerin tanzimiyle hafifleyip özel gerilimine ka-
vuşuyor. Üstü sarkıtlı köşe kesmeleri, nişler, sahte kemerler
yalın yüzey esprisine üstün bir hareket gücü sağlıyorlar. Gündüz
Gölönü nakışlardaki stilize tabiatı, meyvaları, çiçekleri ade-
tâ «tabiatın ta kendisi» yerine kullanıyor, hazır bir tabiat so-
yutlaması olarak çeşmenin nakışları ne kadar tabiata bağlı gö-
rünüşte olurlarsa olsunlar, gerçekte şematik kontrol altında
tabiata ait olmaktan bütün bütüne ayrılıyorlar. Ayrıldıkları öl-
çüde de «kendileri», yani çeşme yüzeyinin, çeşme taşının gül-
leri, sümbülleri, kayısıları, incirleri oluyorlar.

Gündüz Gölönü daha büyük bir önemsemeyle daha belirli
bir şema tadından yoksun olmayan İstanbul peyzajlarına yöne-
liyor. Artık genç ressamalarda İstanbul peyzajı demek, İstanbul-
un bir köşesini karşısına alıp manzaralar çizip boyamak değil.
Çeşitli yerini gezip görmüş, sonra onları zihninde bir araya
getirip biçimlendirmeye çalışmış sanatçının hem daha genel,
hem daha ferdi bir İstanbul'u. Bu tarz gençlerin evvelce buna
şöyle bir özenmiş bir Bedri Rahmi'yi aşip Matrakçı Nasuh'lara
uzanmak, işin temeline, köküne inmek niyetini taşıdıklarını
gösteriyor. O Matrakçı Nasuh ki, 16. Yüzyılın şanlı Osmanlı den-
ge ve ahenk ortamında bağımsız bir soyut çizgi iradesinin dış
dünyayı, tabiatı emri kontrolü altında ve adetâ bir haritanın,
bir krokinin kesin, açık ve yalın şema düzeninde duyarlık ve
sanatla dolu olarak nasıl tutabileceğinin büyük mucizesini or-
taya koyuyordu. O bir Mimar Sinan kadar Osmanlı sanatının
bütün İslâm dünyası içindeki özel yerini, büyük heybet ve kud-
retini ifade edenlerin başında yer alan biri olmuştur. 16. yüz-
yıl peyzajının Osmanlı sanatındaki yeri yaratıcı dâimî temelin
şaşırtıcı yüzey derinliğine en vurgulu işareti koyuyor.

Gündüz Gölönü önemli bir şema hamlesi taşıyan peyzaj-
larında asıl temeli kavramış olmaktan henüz pek uzak görünü-
yorsa da günün birinde o kapıyı vurmak üzere artık yanlış ka-
pılardan ayrılıp sokağa düşmüş izlemine de pekâlâ uyandırabi-
liyor.



BİRAZ DAHA SERGİLERDEN söz edelim. Abidin Dino sergisi için yaptığım tahmin hani birazcık doğru çıktı de nebilir. Dino o kadar çok adı edilmiş bir sanatçıdır ki, insan böyle bir sanatçı için ona bağlı bir olayı görmeden bir tahminde bulunmak hakkını kendisinde görebilir. Ayrıca çeşitli yerlerde onun yaptığı işleri görmüş olmak bu hakkı güçlendirir. Bu sanatçı benim gözümde fırçasının, kaleminin kolaylığı, her yeni çıkan oyunu hemencecik öğrenebilecek suplesi içinde, gerçek bir sanat adamı değil, sadece bir sanat gösterisi adamıdır. On da bir sanat, ya da hayat görüşü değil de, her yeni çıkan oyun izlenebilir.

Abidin Dino'nun Pertev Boratav'ın Türk Masalları kitabına çizdiği desenler ve bunun benzerleri onun diğer resimlerinden daha çok beğeniyle karşılanmıştır. Ben yalnız bunları değil, diğerlerini de antipatik bulmam. Yalnız bu desenlerin orijinalliği konusunda, bu çizgiye bir çeşit kolaylıkla intibak edilmiş olmanın ötesinde biraz kuşkulu olduğumu belirtmek isterim. Eğer yanılmıyorsam bu çizgi daha çok azerî üslûbuna malolmuş ve bozulmuş Asya-Moğol resmi etkilerini taşıyan bir çizgidir. Kuşkusuz buna modern Avrupa çizgisinden birtakım şeyler katılmış olduğunu söylemek de mümkündür. Desenlerin masal kitabında tamamen aykırı bir espriyi biçimlendirdiği ileri sürülemez, ancak Anadolu masallarının kaba realizmine yeteri kadar uygun düşebilmek yönünden bu desende büyük bir eksiklik ve içe kapanıklık vardır. Yani bu desen bu masalları yeteri kadar ifade etmekten çok Avrupalının Doğu masalları karşısındaki anlayışını, onlara atfettiği büyüsel havayı doğrulamak amacına yönelmiştir. Bu bakımdan eksikliğin, masalların eskisi gibi yanlış anlaşılakta devam etmesinde bir rol oynadığı da düşünülebilir. Bu desen Doğu üstüne Avrupalı kafanın genelleme eğilimini doğrulamaktan başka bir işe yaramıyor, uygun düşme ölçüsü ancak bu orandadır. Yani Abidin Dino bu desenle Anadolu masallarının Avrupalıyı şaşırtıp onu peşin yargılarından ayırabilecek olan sarsıntısını önlemek işini üzerine alıyor. Avrupalının genel yargılarına katılabilmek için de onun suyuna gidecek bir çizgi vesilesi icad ediyor.

Öye sanıyorum ki bu sanatçı, taklidi kendisine meslek edinmiş bir taklitçidir. Yoksa taklitten yararlanmış bir kişi değil. Galeri 1'deki sergisinde yer alan ve gösteri olarak birinci sınıf, ama etki yönünden sıfır olan resimleri bir İstanbul konusunu işliyor. Ezbere İstanbul bu kadar olur diye içli bir tevazu mu göstermek istiyor, yoksa uzakta bile onu sizden iyi biliriz diye kamış mı atmak istiyor? Herhalde birincisi, yani hüznü tevazuu resmini anlatırken, ikincisi gösteri yerine geçiyor. Ama bir bakışta tevazudan eser taşımadığı görülen, usta gösterişli, kolaylıklı, iddialı bir resim karşısında her şeyin, Paris'de yaşamaya alışmış bir sanatçının bulanık ruhunda birbirine karıştığı farkediliyor.

Abidin Dino ile birlikte Kuzgun Acar'ın heykelleri de Galeri 1'de sergilendi. Kuzgun Acar aynı çeşitten bir usta mıdır, yoksa bir nedeni mi vardır ki Dino ve Ferit Edgü gibi ağır entellektüellerin yanında yer almak fırsatını kaçırmıyor. Heykel sergisini tek başına açsaydı üzerinde düşünölmeye değerdenebilir. Bu sergide harem kapısına dikilmiş ağa etkisi yapıyor. Hani heykellerin boyu posu yerinde ama, gerisi kuşku. Üstelik bekçi fonksiyonunu da yapamıyor. Yani sızabiliyor bizim gibi yabancılar içeriye.

Taksim Galerisi'nde de Zerrin Kehnemuyi sergisi yerel bir duyarlığı aramanın nasıl modalaşabileceğini göstermek yönünden ibret vericiydi. Karagöz göstermeliklerini andıran evler, yukardan aşağı akar gibi dolambaçlı semt yokuşları, Dino'nun deseninden etkilenmiş figürler, dolara kiralanan Hisar sırtları ile Bebek züppelerine yönelen çalışmalar.

Sergilerin en iç açıcısı «İstanbul, 1897» doğumlu, ömrünün çoğu Ankara'da geçmiş baba Eşref Üren'in, şehir köşelerini, parkları gerçekten sevmiş, duymuş resimleriyle İstanbul'daki ilk sergisiydi. Çemberlitaş'da Darüşşafaka galerisinde. Bu galeriyi nedense seviyorum. XIX. yüzyıl sonundaki baba Türklerin sergisiyle ilk gördüğümünden mi burasını, yoksa İstanbul şehrini aşka alıştırın mazlum ve kavgacı İstanbul yakası çocuklarının Çemberlitaş Pasaj serüvenleri arasından geçilip gidildiğinden mi bilmem. Eşref Üren'in resimleri vesilesiyle Ankara'yı da selâmlayalım, baba Turgut Zaim'i, Oya Katoğlu'nu ve bizim çâresiz ağabeyimiz Fahir Aksoy'u.

BU ARADA genç ressam kuşağının dikkat çekici bir temsilcisi ilk sergisini açtı. Alaeddin Aksoy'un resim ve gravürleri içe dönük düşsel eğilimlerin bir biçim kargaşasından çok sematik bir arıtılma, figüratif bir netleştirme ile birleştiğini bize gösteriyor. Bu biçimlendiriş çok kez gerçeğe yaklaşıma isteğine denk düşer, hattâ bir noktada, belirsiz bir duyarlıktan hareket eden davranışla onu biçimlendiren davranış iki ayrı kutuptan birbirlerine yönelerek bir noktada çakışmaya yüz tutarlar. Alaeddin Aksoy bir figür ve düzen şemacılığını seçerek biçimsel çözüme yaklaşmak istiyor. Belli bir geometriye bağlı biçimsel sertleşmede bazan ifadeci çaba açıkta, çıplak kalabilir ve sırtabilir, sanatçı bu tehlikeden her zaman kendisini kurtarmıyor. Figürler çok kez kuklalar gibi teatral ifadelerle donuklaşıyor. Alaeddin Aksoy Paris Biennaline katıldığı resimde ve ona bağlı olan gruptakilerde daha gösterişli bir ressam olmasına rağmen yumuşak, çekingen, ürkek tek figürlerin boşlukta yer aldığı resimlerinde (sanırım bunlar önce yapılmıştır) asıl amacına daha yakın bir yeredir. Onlarda şema değerleri öbür denemelerinden daha olumlu, daha çekicidir.

Alaeddin Aksoy'un gene de bütün çalışmalarında bir usta adayı olduğunu, ayıklayıcı, arıtıcı bir espriye sahip olduğunu kabul edebiliriz.

Alaeddin Aksoy'un yanısıra genç kuşağı temsil eden sanatçılar arasında Utku Varlık, Mehmet Güler, Özer Kabaş, Metin Talayman, Komet Gürkan, İlgi Adalan, Burhan Uygur, vb. adları anımsanmalıdır. Hele Burhan Uygur genç kuşak ressamları arasında özel bir yeri olan bir sanatçıdır ve onun resminde henüz kolay kolay şemalara yönelmeyen ilgi çekici bir savruluk, bir kapıp koyverme vardır. Biçimsel çözüm isteği kuşkusuz bütün bu genç sanatçıları sarmış, ama hiçbiri sonuna kadar tutarlı bir yola girememiştir. Ne çeşitten bir senteze yönelmek gerektiğini, onlar, herkesten önce kendileri düşünmelidirler. Bu yolda ilk aşamada yumuşak ve kararsız kalmak, biçim yönünden en yatkın olanakları araştırmak için bir zorunluluk olarak ileri sürülebilir. Birden kalıplaşmış beğeniye hitap et-

memek, biraz dağınık ve savruk kalmak fazlasıyla teknik hünere girmi mek, hocaların aradığı değerlere hafifçe yan çizmek ve sürekli olarak araştırmak, kendisini en iyi ifade edecek olanaklara yaklaşmak bu kritik ortamda olumlu sonuçlar verebilir. Herhalde müphem duyu ların içindeki tazeliği, kalıpla maya hazır biçimlere tutsak etmemek gereklidir. Bizler gençlerin sergilerine neyle kar ıla acağımızı bilmeden gidebilmeliyiz. Onların yarattıkları yepyeni biçimlerle bir kez daha tazelenmek olanağını bulabilmeliyiz.

Alaeddin Aksoy'un Alman Galerisindeki sergisinden önce gene gençlerin ortak eğilimlerini yansıtan biri, Sabiha Ereng n l aynı yerde resimlerini sergilemi ti. Bu ressam resmi bazı tutkuların ifadesine ko ulmu  bir araç, t rk l , şiirsel fantezilerin bir çeşit illüstrasyonu olarak kavramı  görünüyor.

Galeri 1'de  adan Bezeyi  bu mevsim ikinci sergisini açtı. Onun resimleri hakkında bütünüyle olumsuz etkiler ta ıdığımı söyleyemem. Ancak  adan Bezeyi  sanırım denene  enene kolaylık kazanmış bir resmin rutin varlığına ustaca bir onur kazandırmakla yetiniyor. Nice resim heveslisinin bir çırpıda kendisini içinde bulabileceği bir tarzın meslekten, profesyonel mensubu niteliğini taşıyor. Bu da her halde bir yaratı  sorunu değildir. Sadece resim alanına bodoslamadan giren çok kimse- nin yanlışlarını düzeltecek bir örnek niteliğinde. Kötü  rneklerle kar ıla ılması mümkün bir resmin kaliteli g r n  lerini ortaya koyuyor. Adet  içinde en beylik biçim sorunlarını getiren kollektif bir modern soyutlama dogmasının programını karşımıza getiriyor, hatt  günümüzün aynı programı sürdüren eğilimleri içinde birtakım figürler de kazanıyor. Aslında doğru bir resim seyri, bu i  ustalıklı da olsa fazla tahammül edemez. Çünkü resimde bu çeşitten hafızlık yaşayan bir olgu değildir, sorunlarla hesapla mayan, onları ezberlemekle yetinen, için içine kendi kişisel varlığının çelişkilerini sokmayan bir davranıştır. Resim sorunlarına böyle bir başarıyla mensup olmanın tepkisizlik gibi bir tehlikesi de vardır. Bu koşullarda resim kendi içinde her kez yeniden olu muyor, her kez yenilenen duyarlığa, her gün yeniden doğan güneşe ayak uyduramıyor demektir.

Akademnin genç hoca kuşağından Adnan oker resim alanının aktif, hareketli, konuşkan kişilerinden biri olarak da önem kazanmıştır. Bu sanat Galeride açtığı yeni sergisinde alabil-diğıne incelmiş bir biçim ilgisini mahir bir itinaayla ortaya koyu-veriyor. Adnan oker daha önceki devrelerini kapsayan atılgan spontane eğılimlerini bu kez belli bir durgunlaşmaya gtrrken, bir yandan da kristal geometrik biçimler içinde yeni atı-lımlar bulmaya alışıyor. Ben fazlasıyla onun resminden yana değılsem de, elde ettiğı değırlere yaklaşmak ihtiyaını duya-rım.

Adnan oker'in resimlerinde, bu sergide karşılaştığımız yenilikler kaşarlanmış pentür ilgisinin dışına taşmak yeteneği-ni göstermiyor değıl. Bu seyirciye hafif bir soluk aldırıyor. Ne var ki bu cesaret müthiş bir zerafet kaygısıyla birlikte geliyor. Zaten Adnan oker'in bir iki yıl öncesindeki spontane cesareti küstah, sapısilik bir anlam taşımaktan çok, sonuçta amacı ha-reket ve renk uyumluluğu olan bir btnlk isteğine yöneliyor, bir ruh taşkınlığının atışık dışa vurumları halinde grnm-yordu. Bu spontane cesaret ancak resmi bitirmeye yarayan ve-silelerden biri olarak görünüyordu. Keskin ve şedit bir yüzey tutkusunun ürünü izlenimini vermiyordu. Bu bakımdan sağlıklı, kendisiyle anlaşmazlığı çok olmayan bir tutuma bağlı kalmak-taydı.

Adnan oker yeni çalışmalarında kuşkusuz hünerine, bil-gilerine borçlu olduğu cesaretini biraz da yeni Amerikan dal-gasından esintilerle başkalaştırarak, ama gene de aynı gerilim payı içinde ortaya koyuyor. Böylece Adnan oker'in resminde bu yollara düşen Batı resminin, içeriğini açıkça yansıtan r-neklerindeki gibi marazi bir kuvvet sezilemiyor. Düz zemine yaslanan biçim kristalleri gerçekte öyle bir süreç içinde oluş-malılar ki, bunların kapalı simetrik bütünlükler meydana getir-meleri, aralarında apaçık, net ilişkiler ihtiva etmeleri alabil-diğıne karmaşık bir bağıntılar serisinin ürünü olabilsin. Böyle bir dışa taşma, böyle bir yüzey arıtması yoğun bir i sürece iliş-kindir. Adnan oker'se, dıştan bir uygulamayla bunu gerçekleş-tiriyor. Öyle sanıyorum, özgün bir geometri arayışı, kıvrak ha-reketli bir biçim arayışından daha çok yüzeyle kaynaşma kolay-

lığına direnir. Bu yüzden böyle bir çalışmada yüzeye, mekâna ilişkin bağıntılardan yoksunluk daha çabuk kavranabiliyor. Düz zemine ve kristal geometrik oluşumlara karar vermek bu kadar kolay olmasa gerekir.

Adnan Çoker sergisini audio-visuel bir gösteri haline getirmek amacıyla İlhan Mimaroglu'nun elektronik müziğini de yardıma çağırıyor. İşin bu yönüne girmek pek bizim işimiz değilse de, bu işbirliğinin ilgi çekiciliğinden dem vurabiliriz. Müzikli resim gösterisi fotoğraf denemeleriyle caz müziğini birleştirme çabasında olan Teoman Madra'nın çabasını akla getiriyor. Çağımız, ses ve görüntü işbirliğinin birçok alanda parlak örneklerine tanık olageliyor. Deneysel araştırının bu iki öğeyi yanyana işletmek çabasında çarpıcı buluşları da oluyor. Özellikle deneysel sinema alanı bu ortaklaşmanın ölçülerini habire zorlamakta ve akla hayale gelmez ses olanaklarını görüntüyle eşleştirmektedir. Söz konusu müziğin niteliği, resimle kaynaşması konusunda ne söyleyebiliriz ki, ancak resimsel oluşuma parael bir prizmatik billûrlaşma, her bölümü ayrı ayrı ve iç içe sertleşen köşeli, yuvarlak, sivri, küt, seri ağır bir akış kavranabiliyor.

Belli ki sanatta öncülüğün, yenilenmenin tek bir yolu yok. Bu yolların seçiminde bazan bir çeşit uzlaşmacılığa da rağbet edilebiliyor. O zaman en çağdaş görünümünün içinde çağdaş ağrıyı duymanın da pek olanağı kalmıyor. Öncü deneysellik kuşkusuz bizleri bütün yerleşmiş anlatım yollarının inkârına ve yeni yeni yollar aramaya iter. Ama bu yollara her zaman aynı ihtiyaçla girilmiyor. Bazan yenilik isteği karar verilmiş bir amaç olarak belirip gerçek bir ihtiyacın dışına düşebiliyor. Bizlere her türlü yenilikten tad almak düşer ama, gene bizler her türlü yenilenme ihtiyacımızla başbaşa kalabiliriz. Bu kristal ve konforlu dünyada nice parıltılar, nice incelikler, nice keyifler, nice üstünlükler olabilir, gene de bizim sevgimiz uyanmaz. Bu dünya, her şeyi silbaştan edip ona insanî kaos'u bulduran bir ruhu davet edecek zenginlik ve cömertlikte değildir. Bunun cimriliği kolay kolay aşılabilir.

Adnan Çoker biçim ilgilerini dâima evrensel bir plânda uygulamak eğilimindedir. Bu da elbette onun evrensel değer-

ler getirmekte olduğunu ima etmek olmaz. Sadece resim sorununu kaçınılmaz birtakım özel gerçeklerden sıyırmak isteğini gösterir. Bu istekte bir çeşit soylulaşma dileği vardır, ama gerçek soyluluk çevreyle sıkı bir bağıntılar serisinden doğar. Adnan Çoker bu bağıntılardan yoksundur. Aslında eğitim mekanizmasına mensup biri olarak sınırlı olduğu da kabul edilmelidir. Ama sanatında sahte bir yan vardır yargısına varmıyoruz. Sadece yaratıcı iddianın sönüklüğünü saptamak zorunluluğu vardır. Genç hoca tabakası karşısında ılımlı yorumlara yönelmek gerekiyor ve onların eğitici espriye geçiş ustalıklarını izlemek ihtiyacı doğuyor. Adnan Çoker'in eğitici bir kişi olarak değerine inanmamız gerekiyor. Özellikle görüş açısının net ve tavizsiz oluşu önemlidir. Saf, arınmış bir soyutlama mekanizmasını apaçık bir hesaplaşma objesi olarak ortaya koymaktadır.

Genç hoca kuşağının silik bir tabaka teşkil etmesinin, ama eğitici yolda en sıkı şekilde bilinçlenerek bu kaçınılmaz olguyu gerçekleştirmesinin belki de zamanı gelmiştir. Evet, silik ve iddiasız bir tabaka, ama eğitici yönde eskilerden bin kere daha güçlü. Unutulmamalıdır ki,- yaşlı hocaların D hareketiyle ortaya çıkışlarındaki gibi bir heyecan şansı onlara nasib olmamıştır. Çünkü genç hocalarla yaşıt bir grup, yaratıcı coşkuyu o çatının dışında yakalayıp onların yeni bir akım olabilme yollarını tıkayıvermiştir. Onların dünya literatürünü izleyerek eğitimi sürdürmekten başka biçimsel çözümler getirebileceklerine inanılmaz. Bu biçim literatüründe başta Türkiye yer almaktadır. Nitekim genç hocaların aralarından bazıları Türkiye'yi ilgilendiren biçimsel sorunların, hem kendileri egzersizlerini yapmaya başlamışlar, hem de bunu öğrenci kuşaklarına iletme çabasını göstermişlerdir. Örneğin Devrim Erbil bu yönde değerlidir. Genç hoca tabakasının bir akım gürültüsü koparacak yazarları da olmamıştır. Onlarla sıkı fıkı bağıntısı olan Gültekin Elibal mütevazı merakı, iyiniyeti, öğrenme isteği, bunlardan da fazla olarak belgeci çabasıyla belirgindir. Bundan ötesi değil. Genç hoca tabakasıyla bağlı görülebilecek bir başka yazar Bülent Özer'dir. Ancak o da sıkı bir aktarmacıdır. Genç hoca tabakası içinde Özdemir Altan, Dinçer Erimez, Gündüz Gölönü gibi teknik seviyeli kişiler bulunmaktadır.

Sergiler bir hayli birikti. Bu arada üstünde durulmaya değer sergilerin başında sanırım Orhan Peker'in Galerî 1'deki resimleri gelir. Orhan Peker gene figüratif seçimlerle soyut leke düzenlerinin arasını bulmaya çalışıyor. Bu arada eski hırçın tayların ihtiyarlayıp filozoflaştığına tanık olunuyor. Renklileşmiş, yumuşamış, tatlılaşmış Orhan Peker. Yerel bir izlenim getirmekteki ustalığı da bir hayli ilerlemiş denebilir ama, buna kökten bir değişmeyle yanaşmaması Orhan Peker'i duyarlılığı ağır bassa da bir nakış gözlemcisi yapıyor. Bu yerel ilginin bayat Bedri Rahmi folklorculuğundan fersah fersah ilerde olduğundan kuşkusuz yok. Ancak bunu getirip öbürünün tam karşısına koymak cesaretini bulmak da pek olanaklı değil. Orhan Peker'in en özlü yanı bütün o dünyaya, o dünyanın ermiş büyüklüğünü kavrayan mazlum bir sevgi ile yanaşması ve kendini ukalâca ortaya koymuş bir nakış ticaretini asla benimsememiş olmasıdır.

Orhan Peker'in sergisinde yepyeni bir grubu tahta havanlar, çömlekler içinde resme girmiş aralarına küçük çalılar karışık Bozkır çiçekleri teşkil ediyor. Bunlar sanatçının ender rastlanır ustalığının birer işareti oluyorlar. Kedilere ve portrelere gelince, Orhan Peker onları da o kendine özgü dikkatle resimleştirmeyi biliyor.

Orhan Peker'in bu sergisi de öncekiler gibi önemli bir olaydır ve gelişen, olgunlaşan bir sanatçıyı haber vermekten uzak değildir.

Bu arada Galerî 1'de Orhan Peker'den başka Ferit Edgü ve Rasin sergileri yer aldı. Ferit Edgü'nün bakır dövmeleri zevkten, kaliteden yoksun olmayan ama Türkiye ortamına katkısı olduğu kuşkulu biçimleri kapsıyordu. Gerilimsel bir sürecin ürünleri olmaktan çok, hazırda bulunmuş bir iç drama kendini uygulama denemeleri gibiydi. Kesinlikle kişisel bir serüven olmaktan uzaktı ama, kişisel bir tad isteğine yönelmişti. Zanaat erbabına özgü bir keyif var Ferit Edgü'de. Eski bakır dövme bilgisinin yeniden uyanması kötü olmamış bu yüzden. Ama gene de malzeme ya da zanaat belli bir durumu kökten kurtarmaya yetmiyor.

Rasin sergisine gelince bu konuda herhangi bir şey söyleyebilmek mümkün ve caiz değildir. Günah işlemek istemem. Sadece şunu belirtmek isterim: Bu işler sahtekârca değil, ama zavallicadır.

Galeri 1 söylendiğine göre mevsimi Abidin Dino sergisiyle kapatacaktır. Bunun önemli bir sanat olayı olmayacağından zerre kadar kuşumuz yoktur ama, muhtemelen önemli bir sanat çevresi gösterisi olacağı düşünülebilir.

Alman Galerisi'nde önce Mengü Ertel'in afişleri vardı. Epeyce zaman geçti bunun da üstünden. Mengü Ertel bu tiyatro afişleri sergisini renkli bir katalogla takdim etmiş ve bu katalogda Muhsin Ertuğrul, Nuri İyem gibi sanatçıların düşüncelerini de yayımlamıştı. Mengü Ertel galiba duvarda gerekli etkiyi yapabilecek ve konuya uygun düşen simgesel izlenimleri araştırıyor. Amacı kendisinden başka bir şey olan biçimsel bir çağrı sonuçta gene kendi özellikleriyle değerlendiriliyor. Sırası geçip duvardan kalktı mı bu kez o biçimsel çağrının bir anısı oluyor, çağrı eyleminin değerlerini yaşıyorsa ne mutlu, müzeye de kalkabiliyor. Mengü Ertel'in afişlerinden çoğu galiba çağrı eylemine girmemiş, bu yüzden çok kimse yadırgıyor bu işleri. Yani çoğu duvara asılmamış afiş denemeleri. Onlar da biraz haklı galiba. Bir afiş eylem yönünden sınanmadıkça ham kalabilir. Ama Mengü Ertel'in afişleri çoğaltılıp asılabilirdi de. İyi de olurdu. Hiç olmazsa o oyunlardan bir kısmı o kadar çok sahnede kalmak olanağını bulamazdı belki de.

Öteden beri resimlerine ilgi duyduğum Nevin Çokay sergisi bu kez beni o kadar sarmadı. Yeteri kadar etki sağlamayan biçim ve renk değerleri stilize bir değişime ancak zorlanmış bir tekrar niteliği taşıyordu. Bu figüratif stilizasyon yer yer düşsel içli bir pay arayan duyarlılığa aykırı bir anlayışı getiriyor, birbirine sarılmıyor, karşılıklı olarak birbirini oluşturmuyor.

Alman Galerisi'nde Günseli Aru heykel sergisi dikkat edilmiş olduğunu tahmin ettiğim yerleştirme içinde amacından epeyce uzaklaşmış bir görünüşteydi. Biçimsel etkiyi arayan doluluğa, kuntluğa özenmiş soyut hacimler nedense susak, güneşten nemden yoksun büyümüş birer göz tırmalayıcı gibiydiler.

Taksim Galerisi'nde de bir heykel sergisi yer almıştı. Sanırım Tatbiki Akademi'den Halûk Tezonar'ın işleriydi bunlar. Bu eserlerle daha yakın bir ilişki kurabildiğimi söyleyebilirim. Bu sanatçı Opera binası için düzenlenen yarışmada da ikincilik kazanmış. Çağdaş malzeme ve olanakların kullanımı kadar klâsik heykel malzemesini de değerlendiriyor. Teknik benimsemenin çok ötesinde bir güç taşıdığı söylenemez, ama heykelde köklü bir arayışa muhtaç olduğumuz düşünülürse bu sanatçının değişik ifade eğilimi üzerinde durmak gerekir. Tatbiki Akademi mensuplarının çoğundaki garip tazelik belki de çağa paralel bir teknik zevkten ileri geliyor. Bu sanatçılar hiçbir zaman çerçeveyi zorlayan bir kuvvet getiremiyorlar ama, canlı bir tazelik gösteriyorlar. Gene Taksim Galerisi'nde eserlerini sergileyen Mustafa Aslıer ve Mustafa Plevneli de aynı görüş açısı içinde ele alınabilecek sanatçılardır. Ortak bir atmosfer'in rolü yadsınmamalı. Örneğin heykel deyince öbür akademiye mensup Kuzgun, Aloş, Tamer, Gürdal v.b. gibi sanatçılar daha kesin bir biçim ağırlığı ortaya koyuyorlar ve daha kallavî sanatçılar izlenimini uyandırıyorlar. İstedikleri kadar malzeme ve biçim yeniliklerine gitsinler bu sanatçılarda da garip bir ihtiyar rûküşlüğü, bir bilgiçlik, bir yapılan işe süs niteliği katarak cıcığına çıkarma hali seziliyor. Bu da belki bir ortak hava sorunudur. Bu karşılaştırma ile bir yanı öbürüne tercih ettiğimi söylemek değil, belli bir saptamayı ortaya koymak istiyorum.

Taksim Galerisi'nde Metin Eloğlu'nun sergisi de vardı. Şiirli miirli bir Balıkpazarı bohemi. Eş dost portreleri. Hani bu romantizm çoktan beri Balıkpazarı'ndan çıkıp Mavi Anadolu kıyılarında mitos avlamaya başlamasaydı bir diyeceğimiz olmayacaktı. Balıkpazarı'nın yalnız kılçığı kaldı. Mitos balığının os'u da yok ya!

Taksim Galerisi'nde Jülide Atılmaz, Mümtaz Işingör, Cemil Eren, Niyazi Resnelioğlu sergileri de o yandan bu yana birbirini izlediler. Resnelioğlu sanırım eski çiçek resimleri ve ebuların inceliğini arayan bir soyutlama peşinde. Nakkaş baba-lığa özeniyor. Bu yönde çok biçimsel sınırlar içinde kalmış biri. Yaklaşmak istedikçe uzaklaşılan bir yolu seçmek gibime geliyor bu. Hani şöyle bir açılıp, uzaklaşıp da öyle yaklaşabilmeli

o dünyaya diyeceğim de geliyor. Görür o zaman kendini hangi çağdaş belâların ortasında bulacağını. Cemil Eren sergisi de belli bir kalite tutturmuş olmaktan uzak değildir. Ancak seyircinin tutunabileceği kuvvetli biçim dallarını budamakta bir hayli ustadır.

Bu arada resim konusunda önemli bazı işler daha oldu. Örneğin Resim Heykel Müzesi yeniden düzenlenip açıldı. Bunu bir yazının başlıca konusu yapmak istiyorum. Bir de Çemberlitaş'daki Darüşşafaka Sitesi'nin galerisinde 19. Yüzyıl Sonu Türk Primitifleri Sergisi açıldı. Bu sergi başlıbaşına bir olaydır. Kısaca söylemek istediğim şudur: Bu resimler o kadar büyük bir değer taşıyor ki, dünyanın başka bir yerinde daha benzerine rastlanamayacak, yalnız bu ülkenin sanatına ait değerler getirmekte, üstelik bunu bir resim sanatı genellemesinin içinde ortaya koymaktadırlar. Robert Kolej Festivali'nde düzenlenen açık oturumda da resim konusu yeniden tartışıldı. Bu oturumda sanatçının özel bir yerel dünyaya mensup oluşu sorununa en canlı karşılıkları bulmakta Cihat Burak başarı göstererek bu konuya uyanan ilgi ve bağlılığı destekleyip içtenliği büyüüttü.

üçüncü bölüm 1970 1975

«... Sergi mevsimi: biçim ve renk deneylerini sunan dişili erkekli, ırılı ufaklı keşiş ya da dervişlerin zıyaretçi gözleyip durdukları, o bir bir canlanmaya çalışan galeri inzivasının mevsimidir. Ressam, heykeltıraş ve benzeri sanatçılar için eleştirel her türlü eğitime katlanmayı bilmek yönünden bu aynı zamanda bir keyif ve hüsran mevsimidir de. Bu katlanması bilinecek şeyler arasında eleştirel şiddet ve şakalar da vardır. Eleştirinin sık sık birbirlerine dönüşen gazabı ve rahmeti galeri inzivasını şenlendirmekten öte bir amaç taşımaz. Gerçekten de böyle bir amacı olmasa eleştiri susar ve seyrederdi: Inzivanın hüznü inzivanın sevinci haline kendi kendine nasıl dönüşür, görelim bakalım. Bakardı ki olmuyor gene şenlendirmeye başlar, öfkesini bile gene sevinç halinde sunardı. Biz onlara biçimin yoksul vefalılığını anlatalım, çıplak gelinip çıplak gidildiğini söyleyelim. Onlar da dalma bizden üstün olup gösterişli çizgi, renk ve hacim yaratışlarıyla bize nimetlerin kıymetini bilmeyi öğretsinler.

1970 —

1975

denemeler

**SOYUTUN GERÇEKTEN SOMUTLANMASI
BEYANINDA 1**

1970'LERDE RESİM 2

VEYSEL DÜZENİNDE 3

TARİHSEL DİNAMİKLERE DAİR 4

ANA BİR KURUM OLARAK AKADEMİ 5

TOPLUMSAL AÇIDAN PLASTİK

SANATLAR 6

PLASTİK SANATÇILARIN SORUNLARI 7

YENİ SERGİLEME YILINDA (1972) 8

PLASTİK SANAT SORUNLARI 9

KURAMLİ ELEŞTİRİLİ SANAT 10

ELLİ YILIN RESMİ KONUSUNDA 11

BİR GÖRÜŞ AÇISI TAVSİYESİ 12

KISA KESİLMİŞ İZMİR HAVASI 13

YÜKSEL ARSLAN'IN SONU 14

YÜKSEL ARSLAN'IN 'KAPİTAL'I 15

KADIN SANATÇILAR 16

BENİM İÇİN RESİM SORUNU 17

1

BİRKAÇ aydan beri değinmek istediğim bir konu var. Türk Dili dergisinin Eylül 1969 sayısında felsefe doktoru Önay Sözer'in «Soyut'un Somutlanması» adını taşıyan ve içinde Ömer Uluç'un resminin açıklandığı bir yazısı var. Bu yazıda Önay Sözer, Ömer Uluç'un resminin Batıdaki soyutlamadan farklı özgün bir geleneğe mensup olduğunu, kısaca yerel bir anlamı bulunduğunu söylüyordu. Önay Sözer'e göre en soyut özelliklerle figüratif özellikler bu resimlerde birbirini içten tamamlayan bireşimler ortaya koyuyorlar ve bu birleşimlerin de anlamını çözümlemek gerekiyor. Çeşitli nitelikleri yüzünden soyut adına hak kazanan bu resmin anlam çözümlemesinde Batı soyut resminin çözümlendiği öğretiler işe yarar mı diye soruyor Önay Sözer ve kesinlikle hayır cevabını veriyor. Çünkü diyor soyut öğelere sahip olsa da, bu resmin soyut öğeleri doğal nesneden soyutlanmış değildir, bunlar apriori soyutturlar. «Bir şemanın kurucu niteliğini taşırlar.» Soyut şemalar soyut anlamları dış-

laştırmak için değil, figürü çizmek için yer almıştır bu resimlerde. Figürün belirmesi işe soyut biçimin belli duyarlıkla canlandırılmasının sonucudur. Bu resim hem soyut, hem figüratif olduğuna göre hangi anlamda figüratif olduğunu çözümlemeliyiz diyor, bunu da şematik soyut biçimlerin ve salt renklerin kullanımını çözümleyerek yapabiliriz. Bu çözüm kaynağını Önay Sözer geleneksel Türk soyutlamasının şemalarında bulacağına inanıyor ve bu sözlerini Ömer Uluç'un Yeni Dergi'deki konuşmada bu şemalar hakkındaki düşünceleri izliyor. «Bir renk yığınının bir kuşa, bir çiçeğe dönüştüğü, bir yazının insan yüzüne dönüştüğü eski şemalar. Doğadan soyutlamak yerine, soyut bir tasarlamanın blinen genel, ortak bir anlama yönelmesi. Bir taraftan bakılınca soyut bir düzen, öbür taraftan bakılınca bilinen, genel bir figür. Bir resmin çift anlamlı olması gibi bir şey.» Bunlar da Ömer Uluç'un düşünceleri ve Önay Sözer'in bütün hareket noktasını ve yazısındaki birçok eğilimlerin mekanizmasını bu düşünceler ve yazısına almış olduğu gelenek ve yaşanan çevreyle ilgili bulunan, Ömer Uluç'un diğer bazı düşüncelerinin teşkil ettiği besbelli. Ömer Uluç hiç sanmıyorum ki Önay Sözer'in deyimiyle en yüksek soyutlamaların kaynağı olan geleneğimizle, kendi resminde bu en yüksek soyutlamanın çağdaş örneklerini verecek ölçüde tam ve yüksek bir bağıntı kurduğunu iddia edebilecek olsun. Ancak Önay Sözer'in yazısı onu böyle bir iddiaya yeterince maletmekle karşılaştığımız olgulara hem pek onların dışında, hem pek fazla sahip çıkan ve pek tepedenleşmeye çalışan, pek akademik bir yaltaklanma teşkil ediyor. Ömer Uluç'un Yeni Dergi'nin 53. sayısındaki konuşmada söylediği sözler, kanımca içinde ancak geleneksel yaratışa erişme çabalarının, niyetlerinin bulunduğu yer yer eksikliklerin ve yanlışlıkların bulunduğu sanatçı fantezileridir. Ama bu konuşma belki de içindeki gizli iddialardan ötürü bazı kimseleri iğfâl etti. Turan Erol'un, o konuşmada Ömer Uluç'un kendi tavrını belirleyen fantezilerini de, eksik ve zayıf yanlarını da nasıl avlamaya çalıştığını gördük ve tartışma yazılarımızda bu avcılığın pek de uygun düşmediğini belirttik.

Önay Sözer örneğinde ise o fantezilerle birlikte ve onların kanat çırpışlarını izleyerek uçmaya yeltenen bir tüyleri par-

lak hüma kuşu görmekteyiz ki, şimdi bizim o haddini bilir şahinimizi salmakta fayda var.

Önay Sözer yazısının sonraki kısmında Worringer'in «Soyutlama ve Einfühlung» adlı önemli kitabındaki tanımlamalardan esinlenerek doğanın taklidi olmayan ama doğalaşan, figürleşen şema kavramının Osmanlı - Türk süslemeciliğindeki örneklerle Ömer Uluç'un resmini, onun çizdiği desenler aracılığıyla etkilediğini söylüyor. Ömer Uluç'un deseninin bildiğimiz anlamda desen olmaktan uzaklaştığını söyleyen yazar, bu desenlerin hareket ve kitle vermediğini, ritmik oluşumlarının imgeyle değil evrensel güzellik yasasıyla ilgili bulunduğunu ileri sürüyor. İmge kavramını daha önceden reddediyor, çünkü imgenin şema kavramına aykırı olduğunu, bunun görünen nesneye özdeşlik taşıyan bir tasarıma bağlı bulunduğunu, imgenin duyusal nesneye götürdüğünü, şemanınsa öze, kavrama doğru taşıdığını söylüyor. Bu bakımdan Önay Sözer'e göre Ömer Uluç'un desenleri soyut çizginin bir motifi oluşturması, şemalaşması, nesnenin ilk örneklerini teşkil etmesi plânında kalıyorlar. Liebermann'dan naklen yazıda «çizme sanatının dışarıda bırakma sanatı» olduğu belirleniyor, dışarda bırakılansa ressamın taslaktan tuvale geçirdiğinde elde edeceği, yakalayacağı ışık-renk-gölge olduğu söyleniyor. Böylece bilinen anlamdaki desende sezdirilen imge resimde tamamlanmış olur deniyor. Ömer Uluç'da ise desen resim ilişkisinin böyle olmadığını, ancak başka bir plânda sıkı bir ilişkinin bulunduğunu belirten yazar, Sartre'ın arabesk üstüne yaptığı bir açıklamadan yararlanarak doğallaştırılan şemanın çizgilerinde bir tasarımın bulunmadığını, ancak seyrettiğimizde zihnen, imgeyi elde edenin bizler olduğumuzu söylüyor. Ancak Sartre bu elde etme sürecinin gözün arabesk üzerinde dolaşmasına bağlı bulunduğunu söylerken Önay Sözer bunun bir çırpıda, şemanın bir bütün olarak algılanmasıyla türü önceden belirlenmiş bir imge halinde zihnimizde uyandığını belirtiyor. Bu imgeler Ömer Uluç'un konuşmada sözünü ettiği bir çiçek, bir insan yüzü örnekleriyle örnekleniyor. Yazar, Ömer Uluç'un desenlerinde canlı tasarımlar yerine şemalar bulunmasını bir yoksunluk olarak değil desenin resimle başka yoldan bir ilişkisi olarak ele almak eğilimi-

ni gösteriyor. Bu desen şemalarından resme nasıl geçilmiş olduğu sorusu da şöyle cevaplanıyor: resim desende çizileni tekrarlıyor ama, çok önemli bir ayrımla. Bu ayrım desenin renklerle doldurulmamış olması ama renk bükümleriyle deseni tekrarlayan yeni bir örneğin yaratılmasıdır. İskeleti et ve sinirle canlandırmak yerine iskeletin kendisini canlandırmak diyor Önay Sözer buna. Böylece desenden renge geçiş resmin bir iç gelişmesi olmuştur, kısaca renklerle çizilmiş bir desen karşısındayız diye de ekliyor Önay Sözer.

Desenden resme geçiş süreci olarak verilen bu açıklamaların ben bir yapmalık ve yakıştırmalık niteliği taşıdığını sanmaktayım. Bir bakıma Önay Sözer'i bu açıklama yolunda faaliyete geçiren uyarmalar Ömer Uluç'un adı edilen konuşmada söylediği başka fantezilere dayanıyor. «Desenlerde hızlı çizimle elde edilen keskinliği, boyada ışık ve çok renklilikle bulabiliyorum,» diyordu Ömer Uluç. Yani bu ifade bir bakıma deseni çeşitli renklerle ya da boyalarla yeniden çizerek resimleştiriyorum anlamına kolayca gelebilir. Ömer Uluç'un benim ancak bir çeşit ressam fantezisi olarak niteleyeceğim bu lâfları bir yazarın bin dereden su getiren ve özgün bir resimleştirme süreci diye yutturan açıklamalarına galiba kaynak teşkil ediyor. Ancak Önay Sözer Batıdan farklılık, özgünlük ayrımları konusundaki büyük buluşunu özellikle bu resimleştirme süreci sorununda çalımlandırıldığı için işin püf noktasında Ömer Uluç'dan alıntı yapmıyor. Zaten Önay Sözer şu Ömer Uluç konusunda nice Batılı yazarların onunla doğrudan doğruya hiçbir ilişkisi bulunmayan açıklamalarına başvururken, bu sanatçının resimleriyle yerel duyarlık ve gelenek sorunları konusunda iyi kötü ilişkiler kurmaya öteden beri çalışan yazarlardan da alıntı yapacak erkekliği gösteremiyor. Tabii bu arkadaş sokağın haşın parıltısına yeterince itibar edecek bir dürüstlükte olmadığı gibi, fersudeleşmiş, cılk bir fakültenin adamı olarak daha çok gelişmesi, daha çok somun ekmek yemesi gereken bir ressam örneğini idealleştirerek bundan düşünce çıkarları elde etmenin yoluna bakıyor.

Yazının daha sonraki kısımlarını ele alarak nasıl çalımlı bir açıklama oyunu biçiminde geliştiğini de görelim. Bu kısmın

başlangıcını rengin bir anlamda resimde çizginin yerini almakla varlık kazandığı, maddeleştigi sorunu teşkil ediyor. Ama bunun ne suretle olduğu sorusu da, soruluyor ve bu sorunun şemanın canlı bir figüre dönüşmesinin ne demek olduğu sorusuyla da eşdeğer olduğu ortaya konuluyor. Ömer Uluç'un bir nü'sünü insan vücudu biçiminde bir yazı resimle karşılaştıran yazar, hat örneğinde bu insan vücudu imgesinin hattın kendisinde bulunmadığını ancak onu bizim kurduğumuzu söylüyor. Ömer Uluç'un nü'sünde ise yazara göre durum ayrı. Bu renk bükümlerinin oluşturduğu biçime, zihnimizde uyanan bir insan imgesi yansıtılmıyor, biz bir resim önündeyiz, imge karşımızdadır diyor. Şemadan bu imgenin nasıl doğduğu sorusuna da şöyle bir çözüm teklif ediyor: şema yeşil, kırmızı, beyaz renk tasarımlarıyla yeniden kurulmuştur. Bu yeniden kurulmanın sonucu olarak da figür kendisine benzeyen bir şemada hiçbir zaman olmayacak bir biçimde, kaplamadığı bir oylumu kaplama gerginliği ile kıpırdamaktaymış, gerçekte sahip olmadığı bir büyüklüğe erişerek çerçeveye dayanmış. Ancak orada da durmayıp ok gibi Önay Sözer'in üstüne atlamaya başlamış bütün biçimler. Renklerse siyah zemin üzerinde canlanarak büyüyorlarmış, renkler biçimi yadsıdığı gibi biçimler de renkleri yadsıyormuş. Bu noktada hemen gene Ömer Uluç'un konuşmasından bazı cümleleri hatırlamalıyız. «Bizi ilgilendiren, resmin meydana geliş çatışmasına tanık olabilecek bir canlılığı sürdürerek bitebilmesidir. Seyirci o zaman, sessiz, duran bir nesne karşısında olmadığını, karşısında geçmiş bitmiş de olsa, kalan izleriyle önemini koruyan, hareket eden, hem de kendisine doğru hareket eden bir olay bulunduğunu anlar.» Ömer Uluç biraz aşağıda, «Bir resim bunu yapabiliyorsa unutulmaz diye ekliyor.» Önay Sözer de bu işbirliği içinde bu unutulmazlığın ispatlayıcısı rolünü yükleniyor, biçimlerin kendisine doğru hareket ettiğini hem de abartılmış bir biçimde söyleyerek.

Yazar bu figür olayını tekrar insan biçimindeki hat-resim örneğine kayarak yeniden karşılaştırmaya vesilesi yapıyor. Bu örnekte hattın biçiminden yani şemadan, yansıtma yoluyla şemanın üzerinde gördüğü insan vücuduna geçiyor, bu yansıtmanın belli bir inanış ile birlikte gittiğini de ekliyor. Bu durumda ta-

sarım, şemanın yerine geçmemiş şemayı yok ederek onun çizgilerine sahip çıkmıştır. Şemadan imgeye geçiş bir yadsımadır diyor ve bunu hat-resim örneğinde, insan vücudu oradadır, değildir, oradadır cümlesi izliyor. Yazar, Ömer Uluç'un resminde ise bu geçişlere imkân olmadığını söyleyerek tek bir bakışla bütün bir imgeyi kavramadığını ileri sürüyor. Yazar, Ömer Uluç'un resmini hat örneğinden ayıran niteliği bir bütünleşme olgusu, insan biçimiyle bir özdeşleme sürecine bağlı renk tasarımlarının şemayla ilişkileri içinde şemayı canlı kılmaları olarak tanımlıyor. Bunu renkle biçimin birbirini karşılıklı inkârı olarak da tanımladığını ileri sürüyor. Ama renklerle biçimin özdeşleşmiş olduğunu hemen belirterek yadsımanın tek bir yadsıma olduğunu, bunun da koymak olduğunu söylüyor. Neyi koymak? Şemanın biçimi figürleşerek resme girdiğinden, şemanın biçimini yadsıyan renkler gene onun biçiminde kendilerini açmakla ortaya koymaktadırlar diyor. Salt renklerin maddeye dönüştüğü, soyut biçimin canlanarak soluklandığı bir yolda imge doğmuş bulunuyor. Önay Sözer bu mevhum bir kökü söktürme çabasını daha da sürdürüyor ve bizim gibi düşünce yoksullarına da bu zırvaların peşinde bu mevhum kökü sökme işi düşüyor. Namus belâsı. Yazar, Ömer Uluç'un resmini hattan ayıran başka bir özelliğin bu resimdeki anlatım gücü olduğunu, bu figürlerin müthiş bir oluşma devinimi ve varolma atılımı taşıdıklarını, renklerin bakışımıza direnerek, olmak istedikleri şeyi olduklarını söylüyor. Hat örneğinde ise anlatım bulunmadığı gibi, şemayı yadsıyan tasvirin doğuşunda bazı duygulanım ve heyecanlar uyanabilmesine rağmen, çoğun mistik bir anlamı olan bu heyecanlar tıpkı kendisine eşlik eden imge gibi seyircinin yalnızca kendinde yaşadığı bir olaymış, sadece şemadan imgeye geçiş anında yaşanan bu heyecan şemanın kendi anlamı olarak onun kendi içinde barınmazmış. Biraz öncesini hatırlarsak bu duygulanma imgesinin bir çeşit göz dolaştırmakla arabesk üzerinde bizim tarafımızdan kurulmakta olduğu sorunu Sartre'dan esinlenilerek ortaya konuluyordu. İşin bir püf noktası da bu. İslâmî yaratışa öteden beri Batılıların edilgin bir süs niteliği atfetmelerinin belli bir ürünü olan Sartre'ın düşüncesi ele aldığımız yazarda en önemli hareket noktalarından birini teşkil etmekle kalmıyor, çağdaş bir resim sanatçısının gelenek-

le ilişkisine de alet ediliyor, üstelik çağdaş sanatçıya, bu yolda bir yaltaklanma havası içinde özel bir kuvvet de atfediliyor. Gelenek sorunlarıyla hiçbir ilişkisi olmamış, onun yaratılışlarındaki kuvveti hiçbir zaman hissetmemiş bir yazarın sırf sağdan soldan duyduklarından ötürü ve sırf onlardan daha üstün bir nitelikte bu işi beceririm psikoza içinde çağdaş bir sanatçının gelenekle olan ilişkilerini çözümlmeye kalkışması görüldüğü gibi ne temellere dayanıyor. Batılı yazarların İslâm sanatı hakkındaki önyargıları ve sanatçının eski alışkanlıklarından kurtulamayarak hâlâ geleneksel yaratışın sorunlarıyla ilişki kurmadığını belirten iddialı fantezilerine dayanıyor. Onay Sözer yapmacık, açıklamaların, çapraşık felsefeci bilgiçliklerin, pipolu entellektüelliğin zırvalarıyla geleneksel ifadenin bu çağdaş örnekte gerçekleştiğini ileri sürüyor ama, benim kanımca Ömer Uluç örneği henüz geleneğin içindeki kuvvetin yüzde birini bile elde etmiş değildir. Onun benim gözümde duyarlı, ama basit biçim ve renk egzersizlerine böyle değerler atfetmek büyük bir yanılgıdır. Önay Sözer ressam davranışının Ömer Uluç'un dilinde bir kültür sorunu olarak ortaya konmakta olduğunu belirttiği satırlarda ne demek istiyor, bir kültür sorununun çözümlenmiş olduğunu mu? Adama gülerler. Ömer Uluç'un davranışını gene onun fantezilerine dayanarak, hele devrimciliğin, kalıplaşmış zevklere başkaldırmanın parlak alemi haline getirmek gülüncün de gülüncüdür. Ömer Uluç doğal çevresi itibarıyla belli bir zevk ortamının içinde ve karşısında, ancak gene de resmini o zevke satmak isteyen bir fenomendir. Ben Önay Sözer'in yaptığı işe bir örneği değerlendirmek değil, birtakım yaltaklanan zırvalarla harcamak adını veririm. Sanırım bu yazar tipleri büyük ölçüde düşünce esnafları olarak, bir sanatçının çevresinde uyanan ilginin yönelmek istediği idealleştirme bölüğünü istismar etmek arzusundadırlar. Ömer Uluç'un gizli bir kabarma niteliği taşıyan mahut konuşması da bu hayranlığı çekmeye yönelmiştir. Bu konuşmaya tepki gösteren bir Turan Erol'u da ben karşıladım; Ömer Uluç savunduğum, yazarlığımı geliştirmek ve onun gelişmesine hizmet etmek için değerlendirdiğim bir ressamdır. Ama Önay Sözer'in onu idealleştirmeye çalışan yazısını da ben karşılarım. Önay Sözer, Ömer Uluç'un

her şeyden önce resim yaptığını ve bu resmin, minyatürün, hattın, süslemenin ilkeleriyle apriori yoldan aydınlatılamayacağını söylediği yerde sanırım Turhan Erol'la pek paralel bir yönde bana ders vermeye kalkışıyor. Öbürü de beni eski kalıpların içinde kalmakla suçlamış mıydı? Ancak Önay Sözer örneğinde hiç şüphesiz bir ressam onuru taşıyan Turan Erol'dan açıkça direniş biçiminde değildir. Önay Sözer'in karara bağladığı çok daha fazla aşağılamak isteyen bir şey vardır. Onunki gibi tarzda şemaya karşılık insanî özün ele alınışı, şemanın imgeye dönüşmesi, bireyin gerçekleştirmekte olduğu, geleneğin bir yaşama dürtüsüyle birleştirilerek, resmin gerçek anlamda bir kültür olayı haline gelişi benim için böyle kolayca karara bağlanacak olgular değildir. Ömer Uluç resminde çağdaş bir çözüme varmadığı gibi, ben de yorumlamakta dört başı mamur bir çözüme varmadım. Görevim ancak bunu araştırmak, geliştirmektir. Ben nice çağdaş sorunlarımı çözümleyememişim, hayranlık bekleyen her eğilimin karşısında yeniyim. Ama bu kafamı ve kalbimi susturmamı gerektirmez. Pırıl pırıl yükseklerde uçan çözümler Önay Sözer'in olsun ve isterse şu tavrımdan Ömer Uluç da memnun kalsın. Bana vız gelir, ben sokakların adamıyım.

2

1970'LERDE RESİM yaşanacak dönemin açılması mukadder olan yeni defterine önsözdür. Yaşanmış dönemin defteri kapandı. Bu defter Anadolu Türklüğünün tarihinde soldan sağa yazıyla yazılmış ilk resim defteridir. Bu defteri tüketen ustalar sağdan sola yazıyla yazılan çağların anılarıyla arka kapağı kapattılar. Yaşanmış dönemde yapılanın tersine yürüdüler, yaşanmış dönemin cayamadıkları kürk sevdasını tersine çevirip giyindiler. Onlar defterin arka kapağıdır. Defter onlardan başlanıp geriye açılmayacak, çünkü onların taşıdıkları anılar ne olursa olsun defter soldan sağa yazıyla yazılmıştır. Şimdi yeniden soldan sağa yazıyla yazılacak yeni bir defter açılacak.

Yaşanmış defteri kapatan ustalardan hoşnut değiliz dene-
mez. Yeter ki kürk sevdasını bırakıp hırkayı giyerek yeni def-
tere yazılsınlar, çünkü yeni deftere halkın adı yazılacak.

Yaşanmış dönemin defterini okudum ve arka kapağı ön ka-
pak kadar önemli buldum. Ön kapakta paşaların isimleri yazı-
lıdır, arka kapakta ise paşa çocuklarının değil. Yaşanmış döne-
min defterinde önemli isimler var, ama biz yalnız defteri ka-
patanlardan söz etmeliyiz. Yeni defterin açılmasında bu gerek-
lidir.

Yaşanmış dönem defterinin temel sembolünü soldan sağa
yazı teşkil eder. Bu Türklüğün, temelinde Yunan ve Lâtin kay-
naklarını bulan Avrupa dünyasının biçimlerine tarihte ilk defa
el koyuşu ve bu dünyayı acemice ilk yorumlayışıdır. Soldan sa-
ğa yazılacak yeni defterde bu yorum daha da gelişecektir. Ya-
şanmış dönemin defterinde resmin her türlü yazının sembo-
lik serüvenini yansıtır. Bu kendi kaynağından yeterince bilinç-
siz serüven bilinç aramanın son aşamasında, yöneldiği kültü-
rün kaynaklarını kendi kaynakları sanmak yanılgısına düşer
ama, aynı anda kendi özgün kaynaklarının bilincini de edinme-
ye başlar. Bu güneşin doğduğu yeri idrak eden Batıya yönelmiş
seyridir. Bilinç arayışı ustaları İslâm çağlarının anılarına gö-
türdü. Defteri kapatanlar bu anılara fazlasıyla mensupturlar.
Sağdan sola yazılan yazının geçmiş çağ anılarına. Bu pek ga-
rip bir olaydır, ama anılar bizi geriye götürmez. Bu defter ter-
sine açılmaz, yeni bir defter açılacaktır.

Resmin yaşanmış dönem defterini kapatan ustalar bu dö-
nemde idealleştirilmiş figürü arka kapakta katlettiler. Bu döne-
min çizgisine arka kapakta düğümü attılar. Dönemin renklerini
de ters yüz ettiler, renk urbalarının astarlarını dışa çıkardılar.

Defteri kapatan ustalar kendilerini büsbütün farklı, hattâ
yeni bir şey yapıyor sanmakta da belki haklıdırlar. Ama onları
defterin dışında saymak mümkün değildir. Kanımca defteri ka-
patmak sorunu ancak yeni bir defterin açılma zorunluluğu ba-
kımından önem taşır. Resmin yeni defterini açan da onlar ola-
bilirler.

Bu resmin defteri hikâyesini bütün alanlara şumullendir-
mek olanağı vardır. 1970 başlarında Türk Sanatının her alan-

daki durumunu bu yoruma bağlamak bizce pek kolay, ancak muhtemelen alanların uzmanları henüz yeterince, temelinde Batı kaynaklarını arayan idealleştirmeden caymamışlardır. Sanırım bu davranış daha çok sürerse idealleştirilmiş figürünü kendi kendini katletmesi anlamına da gelecektir.

1969 sergisinde Cihat Burak şairin ölümü adındaki resminde şair Nâzım'ı çiçek buketinden bir hançerle katletti. Bu pek çok şeyi anlatan bir semboldür, yaşanmış döneme saygılıdır, ama sonunu getirmekten çekinmez. Anıların her biri zaten birer çiçekten hançer değil mi ki?

Çizgiye düğümü atan Yüksel Arslan'dır. Çizgiyle giydirilmiş bereketsiz donu çizgiyle Yüksel Arslan çıkardı. Bereketsiz donu giydirilen çizginin tersi bereketsiz donu çıkaran çizgiyle bereketin sembollerini sergilemektir. Bu bir figür neşesiydi ki Batının mağmum düşüncesine sığdırılıp neşesini yitirmesinde bile bir sır olmalıdır.

Rengin eskimiş urbalarından, tüyleri dökülmüş kürklerinden utanıp tersini deneyen, parlak renk astarlarına bürünüp ortalıkta salınan ise Ömer Uluç.

Bir de Orhan Peker vardır defteri kapatanlardan. Onun resmi yaşanmış dönemin kopyadan yaratışa kadar bir dizi ustalık serüvenini özetler. Figürü önce çağdaş lekeye tâbi kılarak beygir resimlerinde tüketen, beygirin en rahvanına nazar deymesin diye mavi katır boncuğunu takan da Orhan Peker'dir. Beygirin sırtına örtü yeşilin en soğuk umursamazını atan, bozkır çiçeklerini sarının, kahverenginin en ruhsuzuyla yorumlamaktan kaçınmayan da Orhan Peker. Resmi korkak sevdanın barınağı haline getiren odur. Oysa sevdanın mayası cürettendir. Yeni dönemin derteri sevdanın cür'eti ile açılacak ve oraya halkın adı ve çehresi yazılacaktır.

3

ORHAN PEKER'in TRT jürisince değerlendirilen yoğun duyarlıklı Aşık Veysel düzeni imanlı coşkunuğu yeniden dile getiren ve çağdaş resim tecrübesinin bütün verilerini kendisinde toplayan ender eserlerdendir.

Veysel düzeni bozkırın kıraç ve iniltili heybetiyle âşık tevekkülün yenilmez yoksulluğunu birleştirir. Bizim gönüllerimiz de yenilmez bir taze kılar. Veysel'in yanık bağız-başındaki heykel azameti üzerine insan - tabiatın Tanrı yazılarını yazdığı kayayalnızlığındadır. Mahir elleri gösterişsizdir.

Bozkır'ın belirsiz renk zenginliği Veysel'in yaslandığı o kendi türküsü üstünde açar. Dikenli vahdet çiçekleri göğsünün hırıltılarıdır, türkünün sözcükleridir. Sözcüklerinin bize duyduğu hasret bedenimizin ona duyduğu hasret gibidir. Veysel'in urbası karanlığı, sazı aydınlığın aracısıdır, dinleterek gördürür. Resmin kendine özgü vurucu büyük şiirini getiren bir resimdir bu. Bu bizim kuşağımızın çağı halk büyüklüğü ve duyarlığına götüren başlangıçlarındandır. Bu insan çehrelerin resme girdiği ilk örneklerdendir.

Bu çağda hiç kimsenin böyle bir resmi yapılmadı bu ülkede. Örnek olursa güdümlü sanata götürür diyorlar, insanı put yüceliğine götürür. Varsın götürsün. Put yüceliğine erişen halkın temsilcisi olduktan sonra o put yüceliğini de kendisi kırarak getirir.

Orhan Peker gerçekçi resim geleneğinin çağdaş bir yenilenme ve duyarlık kazanmış bir örneğini veriyor. Belki bir çığır da açıyor. Nice Türk ressamının halk gerçekliği adına bağlandığı ve çok defa ya resim yeteneksizliğine ya da duyarlık noksanına kurban ettiği eyilimlerini bir hamlede aşır, kendi kişiliğinde tümüne onur kazandırıyor.

Sanırım nice ressam hünerini gerçeklikten uzaklaştıran duyarlık yoksunluğudur ki, figüratif yabancılaşma fantezilerine yol açmıştır. Ne idüğü belirsiz iç dünyalar kendilerini figüratif atraksiyona dökerek entellektüel zümre ilgileri toplamaya çalışmışlardır. Genç ressamalarda çok yaygın olan bu maraza biz itibar etmiyoruz. Bizim gerçekliğimiz halkın gerçekliğidir. O marazda büyük etkisi olan yabancı ifadeciliğin nasıl aşılabildiğini Orhan Peker kendi tedbirli resim serüveni içinde ortaya koymuş, tıpkı çağdaş tekniği bu ülkeye malettiği gibi duyarlık etkilerini de kendi, ortaklaşmaya elverişli kişisel duyarlığına mal etmeyi bilmiştir.

Orhan Peker'in teknik ustalığı öğrenim kurumlarındaki hocaların tümünden defalarca ileridedir ve bu ustalıktan öğrencinin yoksunluğu gerçekten acınacak bir durumdur. Orhan Peker Batı yolculuklarından getirdiği kopya çalışmalarıyla ve bunlarda ortaya koyduğu alay edercesine büyük maharetiyle o diyalara yapılacak teknik muameleyi de bilmiştir.

Orhan Peker bireysel figür lüksünün karşısında tutunamıyacağı, ortaklaşma zorundaki kişisel duyarlığın örneklerini herhalde çoğaltacaktır.

Biçimsel bir leke fantezisine ısrarla bağlanmak istenen at resimleri döneminde de bu sanatçının yoğun bir duyarlık araştırması içinde olduğu gözden kaçacak bir iş değildi. Ve araştırması aşama aşama gelişti. Nitekim Ankara'daki son sergisinde sergilediği yeşil peçe torbalı kısrağın mahcup hırçınlığı, mayası cür'et olan sevdanın cür'etten yana gerçekleştiğini simgeliyor. İster her hava kararışında kısrağ kakavanlaşsın ve üstüne her ışık düşüşünde hırçın şımarıklığı sürdürsün, bu iş böyledir. Ama kuşkusuz bizi cüretin sürekliliğine eriştirecek simgeler de gerekiyor.

4

ÇAĞDAŞ Türk sanatının ulusal ve yerel ayrıcalığı sorunu özellikle edebiyat erbabının diline düştükten sonra can sıkıcı, yavaşak bir sorun haline geldi. Edebiyat erbabı bu sorunu mace-ra ve taklit düzmeceliği içinde işledi. Tarihsel dinamikleri neredeyse inkâr yolunu tuttu. Bu sorun allameleştirilip hikâyeleştirildi.

Ulusallık ve yerellik sorununa halk kavramının, onunla ilişki kurmak isteğinin sokulmasında da pasif ve statik bir tavra yanaşıldı. Yanlışlıkların kendini sığdırmak hevesine kapıldığı bir sorun oldu bu. Soruna sahtecilik el koydu.

Bilimsel yöntemlerle sorunu bağdaştırmak isteğinde erbabın içine düştüğü büyük çelişki tarihsel olgunun gelişmez duragan olduğu yanılgısıyla çağdaş olguyu pekiştirip temellendir-

mek eyiliminde görüldü. Gelişme dinamiklerinin gözden kaçırıldığı bir ortamda çağdaş gelişmeye kaynak arandı. Edebiyat erbabının yanısıra bazı ekonomi, sosyoloji ve felsefe erbabının bu soruna bulaşmasında insanı şaşırtan ve güldüren yanlardan biri bu oldu.

Tarihsel gelişme olgusunun ayan beyan görüldüğü malzemenin başında vizüel plâstik kaynaklar geldiği içindir ki, biçimsel görünüşlerden sıyrılan gelişme dinamiklerinin kendisini çağdaş düzeye çekmekte ilk olumlu rol bu alanda oynandı. Üstelik fazla gevezeliğe gelir bir alan da değildi bu. Edebiyat ve emsali erbabın sorunun üstüne ağır bir kasvet gibi çökmesi karşısında şüphesiz ilk tepkiler de bu alandan gelecekti.

Tarihsel gelişme sorununun dinamikleriyle çağdaş vizüel alanda içten ilişkiler kurulabilmesinin nedeni çağdaş biçim devrimleri ve çağdaş teknikle dolaysız yüzyüze gelmiş ferdi taşkınlığın kendisini temellendirmek ihtiyacı idi. Bu ihtiyaç biçim değişmelerine paralel yatkinlığıyla tarihsel oluşumun duragan yanıltısını zorluyor, statik cansız donuk şemaların ardındaki yalın gelişme kuvvetini kavramaya yöneliyordu. Bu hiçbir biçim olgusuyla sınırlanmayan sürekli bir oluşum kavrayışı idi.

Tarihsel yapının gelişmesini kavramayan hattâ inkâra yönelen davranışların çağdaş sorunlara tarihsel kaynaklar aramak istediğindeki inanılmaz budalalık, aynı zamanda çağdaş gelişmeyi engelleyen bir ihanet sayılmalıdır. Yavaşak gevezeliklerde tarihsel dinamikleri çürütmeye yönelen bu tutumlar, bilincin Batı dünyasında bulunacağından dem vuran çağdaş idealistlerden daha yanlış bir yerdedirler. Bu ikinciler biçim değişmelerinin içinde sakladığı kuvveti kavramışlar, ama bunu yerel bir duyarlık ve bilinçlenme içinde temellendirememişlerdir. Bunlar tarihsel yerel malzemenin Batılı bir sanatçı gibi ele alınması gereğini düşünürler, tarihsel malzemenin, içinde biçimsel oluşumları aşan bir duyarlık ve bilinci sakladığını görmezler. Bunların İslâmî çağa duydukları nefreti antikite romantizmiyle yumuşatmaya çalışmaları çağdaş biçim dinamizmini hazırlayan bütün kaynakların islâmî çağlar içinde olduğunu bilmediklerindendir. Bunlar çağdaş kaderine sahip çıkmaya çalışan, büyük çağdaş hareketin içine giren halk yığınlarını hâlâ mitoslarla anlatan ve kendi ülkelerinin içinde turist olan avanaklardır.

Ama şüphe yoktur ki, günümüzde süregelen ve en büyük realiteyi teşkil eden islâmi çağlara duyulan yivışık, esnafça ilgiler çağdaş Türk yaratıcısına bilincin kırıntısını bile sağlamaktan uzaktırlar. Öbürleri turistlerse bunlar da turistlere uydurma, taklit tarihsel objeler, ağızlık, tesbih ve piştov satan işportacılarıdır.

Kanımca çağdaş yaratışı gözeten tarihçiliğin en önemli davranışı biçim devrimlerinin ortaya koyduğu şu tarihten kopan olguyu yeniden tarihe bağlamaktır. Nesnel bilimsellik kisvesine bile bürünen ağır baskının karşısında yoksul kalbi ve duyarlılığı ayaklandırmaktır.

5

GENE sanıyorum ki, oldukça Batıya özenen bir bakışla Akademi gibi sanat öğreten bir kurumun ikinci plânda kalabileceği, buna karşılık özel atölyelerde çalışan ustaların asıl resim vizyonunu meydana getirecekleri kanısı oluşuyor. Doğrusu istenirse Batı için bu bir gerçektir. Ama Batı'da sanatçıyı destekleyen, beğeni ölçüleri kesinleşmiş bir çevre var. Bu üstelik satın alan ve büyük paralar da ödeyen bir çevredir. Sanatçıyı lâıyk olduğu biçimde yaşatan ve ondan kendi sahip olduğu imkânları esirgemeyen bir çevredir. Avrupa ve Amerika'da büyük ve zengin çeşitli özel koleksiyonların meydana gelişi bu farklı ekonomik gerçeklerden doğmuştur.

Öyle bir çevrede akademi temel bilgileri veren, yetenekliyle yeteneksizi bile ayırdetmekte bir iddiası olmayan, fakat temel kaynakları itibariyle, özel biçimlerde kendisini yansıtan sanat anlayışının eğitimsel dayanaklarından birini oluşturan bir kurumdur.

Türkiye'de ise akademi, tarihsel organizasyonun çağdaş bir uzantısı olarak ele alındığı zaman, onun böyle yan bir kurum değil, ana bir kurum olması gerekmektedir. Çünkü bu çevrede sanatçının himayesi özel bir alanda mümkün değildir. Bu çevrenin himaye edebilecek gibi görünen elit zümresi, değil

beğenileri kesinleşmiş olmak, kendi iradesine bile sahip olmaktan yoksun, bayağı bir özeniş içinde sanat zevkiyle firma ya da isim reklâmını bile birbirine karıştıran, bunu da en ucuzundan halletmek yollarını araştıran bir tabaka teşkil etmektedir. Bu tabakanın mensup olduğu şu ya da bu kurum, şu ya da bu firma aracılığıyla yaptığı sanatçıyı destekleyen hiç bir hizmete güvenilemez. Şu halde ana iradeyi temsil etmiş olan ve temsil etmek zorunda bulunan devlet bu ülkede esastır. Ancak devlet geleneksel, onurlu yaratış iradesinin mensubu çağdaş fertlerinde beğenisi kesinleşmiş olarak insanî ölçüler içinde bir sanat himayesinin tek kaynağıdır. Akademi sorunu karşımıza bir devlet kurumu olarak beğeni ve iradenin giderek aczin eline geçmeye yüz tuttuğu bir görünüş koymaktadır. Belli bir eğitim fonksiyonunu iyi kötü yerine getirmiş olan eskilerin birer birer emekliye ayrılıp bu dünyadan çekilmeleriyle yerlerini dolduran yeniler, öyle görünmektedir ki, büyük bir çoğunluğuyla öğretecek hiç bir şeyleri yok niteliğindedirler.

Yaratıcı bir usta - çırak ilişkisinin bu ülkede üretici duyarlılığı çağdaş kılmak için kendini gerçekleştirme zorunluluğu vardır. Çağdaşlaşabilen orijinal, sahici sanat biçimleri bir gelişme ve kalkınma yolunun evrensel tamamlayıcılarıdır.

Çağdaş olmak kütlenin yaşamak ve devam etmek için girdiği çabayı dinamik bir biçim olgusuna yansıtmaktır.

Yaratıcı iradenin sürekliliğini temsil etmeye lâyık olanlar biçimlendirme olgusunun da ustalarıdır ve hak onlarıdır.

6

PLÂSTİK sanatlar sorunu Türkiye'de toplumsal ekonomik tabakalaşma ve ürünleri paylaşma dengesizliğinin biçimsel yaratış yönündeki yansımalarında çözüm beklemektedir. Bir yanda halk sanatlarının geniş ölçüde yozlaşarak kaybolmaya yüz tutması ve bunun yerini giderek çağdaş eğitim yoksunluğunu istismara yönelen başıbozuk bir fabrikasyonun alışı, öbür yanda işe zümre anlaşmaları içindeki çıkarıcı bir eğitimden hız kazanan elit ve fantazi iddialara sahip entellektüel bir sanat yozlaşması vardır.

Türkiye'nin çağdaş evrensel ortama iştiraki açısından meydana gelen krizler ve çağdaş endüstri ve tekniklere intibak sorunları, yeni yerleşme tarzlarına ilişkin kütle hareketlerinin tümü, geleneksel biçim yaratma iradesinin, arada derin bir uçurum meydana gelen bu iki yanlı kudretsizliğinde rol oynamışlardır.

Türkiye'de modern tekniklerin yarattığı zorunluluklarla sanat alanında yeni plâstik biçimlere yöneliş yüzyılın ilk çeyreğinde Batı dünyasıyla kurulan dinamik ilişkilerin ürünlerini verebilmiştir. Ancak teknik intibakın süreci biçimsel yaratış yönünde bu dinamizmin yavaş yavaş yitirilmesine yol açmıştır. Giderek ölü bir noktaya gelinmiştir.

Çağdaş zorunluluklara intibak süreci içinde bu gerilemenin meydana gelmesi, kökü 19. Yüzyıl başlarına uzanan biçim yenilenmelerinin geniş halk potansiyeli ile bir ilişki kuramamış olması yüzündendir. Ancak bu üst zümrelerin kendi yenilenme dinamizmini gerçekleştirebildikleri devreleri kapsamış ve bu yöndeki tarihsel görevini de tamamlamıştır. Bu yenilenme dinamiklerinin halk kütleleri üzerinde kendini kabule zorlayan karakteri ancak bu kütlelerin derme çatma bir endüstriyel plânda istismarına yol açmış olan karakterdir. Bu yenilenme dinamiklerinin halk kütleleriyle kurabildikleri tek ilişki bu kütlelerin tarihsel bir değişim suplesine sahip olmalarının kavranmasından ve salt biçimsel bir plânda onların çağdaşlaşmış olduğu sanısına kapılmaktan ibarettir.

Giderek yüzyılın ortalarında evrensel ekonomik zorunlulukların da bir sonucu olan büyük kütle hareketleri sadece dıştan biçimlendirilmeye çalışılmış başıboş grup ve yığınların kendi kendilerini çağdaşlaştırmak ve istismarına tâbi tutuldukları tüm çağdaş biçimlere kendi duyarlıklarında sahip çıkabilme olanağını aramanın yoluna düşüklerini de gösteriyor.

Ancak şöyle bir gerçekten daha söz etmek mümkündür ki, elit zümrelerin kudretli plâstik yorumlar uğruna, bağlılıkta ısrar ettikleri biçimsel yağmadan caymaları için gerekli şartlar var olmadıkça ne şehirlerin ortasında ne de kütlelerin kuşattığı kıyılarında ortak bir duyarlık ortamı meydana gelmiyecektir.

Biçimsel yağmanın ortadan kalkması yeniden, yaratıcı fertlerle ana örgütlerin arasında yeni ilişkilerin kurulmasını ve zümre çıkarlarını aşan yeni biçimsel yorumların meydana gelmesini de gerektirmektedir. Bugünün sanat eğitimi atölyelerinde karanlıkta bırakılmış olan mahalli yaratış bilincinin yeniden aydınlığa kavuşmasının şartlarından biri budur. Halk kütleleriyle, yeni bir kademelenme sistemi içinde tekniği ve duyarlılığı paylaşacak olan da budur.

Plâstik sanat alanındaki yaratış ve yepyeni biçimsel yorumlara yönelik sorunu tüm duyarlık yozlaşması ve biçim kudretsizliğini tasfiye sorunudur. Plâstik sanatların geçmiş ve çağdaş görünüşleriyle uğraşan teorik ve pratik kurumlar olanakların sömürölüp tüketildiği kurumlar halindedirler. Bunların arasında kurulması zorunlu olan ilişkiler de müphem ve dağınıktır. Ne birinde geçmişin taze yorumlarını arayabilen duyarlık ne öbüründe çağı yeniden yaratışa teşvik eden ruh vardır.

Çağdaş istismara çanak tutan elit yozlaşmayla aynı açıda olmamanın ilk şartı, savının aksine onun hâlâ ayakta durduğu inancına katılmamaktır.

7

PLÂSTİK sanatçıların ve bu sanat dalının sorunları ve dertleri üzerine ilk konuşmamızı mimar ve karikatürist Tan Oral'la yapmıştık. Bu konuşmadan çıkan sonuçlar hayli ilgi çekici oldu. Soruna genellikle devrimci, ilerici bir perspektiften bakan Tan Oral, sanatçının «seçim» yapması konusu üzerinde özellikle durdu. Bugün, sanat tarihçisi, sinemacı ve yazar Sezer Tansuğ ile bu konuda sürdürdüğümüz konuşmayı sunuyoruz okurlarımıza... Tansuğ, öfkeli ve alaycı tavrının dışında, soruna temelden, kökten çözüm yolları arama çabalarında... Cevaplarının okurlarımız tarafından ilgiyle karşılanacağını sanıyoruz.

SORU — Bilindiği gibi yurdumuzda alabildiğine ihmal edilen sanat biçimlerinden biri de, plâstik sanatların özellikle, resim, heykel ve rölyef dallarıdır. Sezer Tansuğ, yurdumuzda

plâstik sanatçıların eserlerini yeteri kadar sergileyip yayamalarını hangi nedenlere bağlıyorsunuz? Örneğin sergi salonlarının az oluşu, özellikle adlarını yeteri kadar duyuramamış amatör sanatçıların bu yüzden eserlerini sergilemek konusunda güçlük çekmeleri etken bir sebep olabilir mi?

CEVAP — Sanatta yaygınlıktan neyi kastedtiğinizi anlamalıyız önce. Sanatçının sergiler yoluyla yaptığı işi yaymaktan amacı ne, önce bu konuda ne anladığınızı bilelim. Hem etkin olmak hem refaha ulaşmak diyorsanız çok saf bir iyi niyetlisiniz kanımca. Bu ancak bir ülke sanatçısının dünyada rol oynadığı çağlarda olabilir. Böyle bir hazırlık ve geçiş çağında ise etkinlik ve refah, ülkemizde birbirlerine karşıttır. Yani bir yanda etkinliğin refahsızlığı, öte yandan etkinsizliğin refahı var.

Sergi salonlarının azlığı çokluğu önemli değil. Refahı mı seçiyorsunuz, etkinliği mi, siz önce onu belirtin. Hem o, hem o demeye kalkışmayın. Bunun bu şartlarda imkânı yoktur. Hangisini seçerseniz o yönde yaygınlaşmanız mümkün. Bunun için sergi salonları da yeterli, yaygınlaşmaya yardımcı eyilimler de. Ama şuna dikkat edin, refahı da, etkinliği de gözünüzde büyütmemeye. Her ikisi de kütlenin ilgilenmesi, dünyanın ilgilenmesi demektir. Kütlenin ve dünyanın ilgilenmesi de refahla etkinliğin buluşması demektir. Şimdilik refahı da etkinliği de birbirinden ayrı şeyler olarak kendi küçük çapımızda düşünelim. Seçimimizi bir küçük ölçüler içinde yapalım. Diyebilirim ki, bu ülkede sanatçı refahının erişebileceği önem etkinliğin kolayca sırt çevirebileceği kadar basit. Ama doğrusu etkinlik de o basit refahın ağızını sulandıracak kadar büyük ve değerli değil. İşte bu yüzden bir buluşma sürecini her ikisi de henüz akıllarından geçirmiyorlar. Yoğun bir ihtiyacın duyulup sergi salonlarını çoğaltmaması da bundan, yaygınlaştırıcı yan eyilimleri fazla uyarmaması da. Halihazırda plâstik sanatlar bir yandan Şakir Paşa'nın yaşlanmış kızları, öbür yandan da onların yanında büyümüş burjuva kızın onlara ustalıklarla gizlediği nefrete duyulan aşktır. Yani her ikisi de bir çıkmaz.

SORU — Plâstik sanatçılar, yeniden ve bağımsız bir biçimde örgütlenmek istiyorlar benim anladığıma göre... Bu eğilimi, bu isteği nasıl karşılıyorsunuz?

CEVAP — Bu sorunuzu Ece Ayhan'ın bir mısraını kullanarak cevaplandırayım. «Aşk örgütlenmektir abiler», diyor bu şiirinde. Bense şaşıyorum yoksun, kayıp duygusunun gerçekliğini taşır bir şairin işi bu ölçüde garantiye almasına. Kanımca aşk yalnız örgütsüzlenmek değil, her türlü örgütlerin ona karşı kurulduğu yalnız bir garibanlık. Ece Ayhan yukarda sözünü ettiğimiz o ideal etkinlik ve refah birliğinin vakitsiz bir fiyakasını yapıyor. Mısraı afili deyişinden de beili değil mi? Böyle bir fiyaka çok eski fonksiyonelliklerden arta kalmış alaturka bir süsten ibarettir.

SORU — Bu sanat dalının biçimi ve tekniği itibariyle getirdiği bazı bazı problemler var ki, bu problemler plâstik sanatçıların faaliyetlerinin geniş bir perspektif üzerine yayılmasını önlemektedir. Sanatın biçim özelliklerinden, kendi tekniğinden ileri gelen bu sorunların çözümlenmesi konusunda neler düşünüyorsunuz?

CEVAP — Bu sorunuzu da şöyle cevaplandırayım: Demeliyim ki doğanın ve toplumun gerçekliği insanın, elinin altında, onun her istediği an kolayca teslim olmaya hazır bir şey değildir. Çözümün yolunu ancak direneni, teslim olmayanı teslim alacak bir tutku ortaya koyabildiğin zaman bulursun. Ama bu da nihai bir şey değildir. Gerçeklik direnişi tazeler, sen de tutkuyu tazellersin. Gerçeklik direnişi yokluğu çevirse, sen yokluğu bile tutkuya çevireceksin.

SORU — Her sanat dalında olduğu gibi, biçim sanatları ile uğraşanlar için de ekonomik şartlandırmalar önemli bir problem olarak belirmektedir. Sanatçıların sendikal bir biçimde örgütlenmeleri, sanatsal çalışmalarını rahatlıkla sürdürebilecek bir düzeye erdirmeleri için neler yapılmalıdır? Örneğin, sanatçıların sendikal bir biçimde örgütlenmeleri, yapıtlarına karşılık alacakları ücretin düzenlenmesi ne yolda ve hangi kurum tarafından yapılabilir? Bu konuda devlet mi harekete geçmeli, yoksa plâstikçilerin kendileri mi örgütlenme yoluna gitmeliler?

CEVAP — Bu sorunuz çok ciddi. Bense hiç bir zaman bu meselelerde o kadar ciddi değilim. Bu işler bence bir bilinç kazanma, bir bilinç kazandırma vesilesidir. Eğer asıl ciddi olan budur diyorsanız o zaman yukarda sözünü ettiğimiz seçimi de

yapmış oluyorsunuz. Yani sanatçının ücretlendirilmesi, kesesi beni hiç mi hiç ilgilendirmedeği gibi ümid ederim ki, sizi de ilgilendirmesin.

8

1971 - 72 SERGİ YILINDA önceki yılların bir çoğunda olduğu gibi, tasnifli, sistematik bir ilgilenmeyi zorunlu kılabilen yaratıcı kişisel gösteriler yer bulmamıştır. Biz tarihçi-eleştirmeciler kibrit kutusu koleksiyonu yapmadığımıza göre bir alay biçim muzarafatının sözde bilimsel dökümüne girişecek değiliz. Plâstik sanat eserlerini sergileme ancak bıkkınlık vermeye yüz tutan bir tekrar olarak sürüp gidiyor ve bu da alanın son yılda büsbütün bunalıma düştüğünü açık ve kesin olarak ortaya koyuyor.

Sergi açmalara paralel bir açmaza düşerek gösterileri eleştirel kalemle izlemek olanağını bulamadığım, daha doğrusu içimden gelmediği için şanslı sayılmam gerekir. İşin memuru olsaydım bir alay sanatçı sünepenin gerçekliğe aykırı biçim dilekçelerini dosyalar, tümünü rafa kaldıran cevaplandırmalara da girişirdim. Buna kalkışmadım. Kanımca işin garip yanı bu rahvan yaratma ortamında son yıl bu alandaki yazarlığın gösterişli dergilerde patırtıya niyetlenmesi oldu. Önemsiz işlere cafcacılı cümleler, naneli fikirler giydirmenin en hızlı yolu idi bu yıl. Bu mayonezli yazarlık sanat yaratmadaki keyifsizliği kendisine gülünç bir zevk edinmeye de kalkışmış oldu. Bir yanda elit çetrefil başını alıp giderken, öbür yanda da sanatta popüler yaygınlaşma özentisinin temsilciliğine gündelik gazete ekleri sert verdi. Gündelik gazetenin hafta sonu şaklabanı bile cesaret aldı sanatçı duyarlığı ile dalga geçmeye.

Yaratma yolunda iş kalitesizleşti mi yaldızlı söz sahipleri, duyarlığın üstüne işeyen şaklabandan gocunmaz, çünkü onlar da tazesini postun altında olan üslûbun bayat özentisini hardallı bir tavırla yutturmaya çalışırlar. Çetrefil de öylece züppele-

şir. Oysa bu konuda yazı yazmanın güçlüğü ne denli arttı bilmezler. Bu konuda içtenlikle, kendini vererek yazı yazmanın bir yaratma keyfiyle ilişkisinden de haberleri yoktur. Baksınlar da görsünler, bu derde katlanabilmek için açıktan açığa mizahçı Süavi'nin salata argosuna nasıl başvurduğumuzu. Elâleme yutturmak için değil, bu tatsızlaşıp giden plâstik sanatla ilgilenme sorununu kendi boğazımızdan geçirebilmek için. Mübarek ancak salata, hoşaf ya da kombalak-bastıyla tepilebilen tadı tuzu yok bir taam haline geldi.

Ustalık el marifetine dönüşüverince kulak asmamaya başlıyorum. Tıpkı kalem marifetlerine de kulak asmadığım gibi. Beş saniye süreli etkinliklerdir onlar. Sonra bir anda can sıkıntısına dönüşüverirler.

Bakalım bu yıl nice olur? Yeni sergi yılının başlangıcında Taksim'deki suluboyacılar sergisinde eski babalardan Malik Aksel'in çehresi simgesel bir umut verici. Biz Malik Aksel'in sayesinde Amentü Gemisini de yürütmüş, Baharı da tamam etmişizdir. İlkin Tonguç'la ikincisini de hem Tonguç, hem Merâl'le. Besmele kuşları ötüp uçunca gün ısınıp ışımış, Hak Kapısı aralanmış. Muhammed'in Gülü açmış, Şavk Ali suretine düşmüştür. Kuş Hakk'ın kapısından çıkıp gülü koklamış, sureti öpmüş, aç mı susuz mu dinlemeden Allah dalına konup o eğilmez elifin dikenine yüreciğini yaslamıştır. Kuş Allah'a erişmiştir ama bu küçük hikâyenin canlandırıldığı kısa filim o Allahsız Koza Festivaline elbette ki erişmemiştir, şaşacak bir şey yoktur bunda. Suluboyacılar sergisinde Aksel'in eski bir rûfai tekkesi örneğinden alınmış motifleri, bir çeşit yazı-resimleri eski bir kahve kalabalığının ardında gösterdiği suluboya resim seçiliyor. Resme dönüşebilen eski hatlar bu örnekte o dönüşümü inkâra çabalayan garip birer yazı-motif oluyorlar. Yani hem resim oluyorlar, hem de resimlikten çıkıp asıllarındaki soyutluğa yeniden mensup olmaya çalışıyorlar.

Her neyse şimdilik rufailer karışsın o bilimsel işlere. Tâ ki sanatı gerçek ilgiye sunmak belâsına müptelâ oluna.

1971 - 72 YILINA ait bir plâstik sanat yaratışları dökümüne girişmekten çok, bu vesileyle Türkiye'nin bu sanatlar alanındaki bazı sorunlarına deyinmek isterim.

Sorunlardan biri, sanat yaratışlarının muhtaç olduğu değer yargılarının açık seçik bir programı belirleyecek bir duyuş ve düşünüş güvenliğine kavuşmamış olmalarıdır.

Sanatlar kendi sürekli niteliklerine uygun bir eğitim programına ihtiyaç gösterirler. Bu eğitim programının maddeleri de hazır biçim formülleri değil, yaratılan biçimlerin uygun düşüp düşmediği değer yargılarıdır. Bir program düzeni içinde biçim eğilimleri bu değer yargılarından hareket ederler ve oluşup somut birer biçim olgusu haline geldikleri zaman gene bu değer yargılarına yönelip onlarla kontrol edilirler. Bu yargılara uygun düşen biçimsel olgular bu yargılarla alışılmış bir alışverişi yansıtmakla kalmazlar, aksine bu değer yargılarının sürekli bir kendini yenilemelerini zorunlu kılarlar. Program ne bir doğma programı, ne de bir güdüm programıdır. Program gelişmekte, çağdaş olmakta süre giden bir hayatın fonksiyonel ve vizüel ihtiyaçlarına uygun düşmesi gerekli olan bir programdır.

Türkiye'de bu program sorunu çağdaş dönemde klâsik akademi programının deneyinden geçirilmiş ve değer yargıları bu yolda saptanmaya çalışılmıştır. Batı sanat tekniklerinin öğrenilmesine yardımcı olan bu program değer yargılarının saptanması yönünden ancak bir dogma programıdır ve her türlü yeniliği kendi dogmatik bünyesi içine hapsetmek üzere kabul eden bir karakteri vardır. Klâsik akademik programın çok yakın bir zamanda çağdaş endüstriyel dizayn programıyla birleşerek ya da ona dönüşerek kendisini yenilemesi ancak bu karakter açısından görülmesi gereken bir olgudur.(1)

(1) Bu hususa batılı yazarlar da dikkati çekiyorlar: «Basic design is in danger of creating for itself a frighteningly consistent and entirely self sufficient art-form, a deadly new academism of geometric abstraction for young

Bu programa iki yönde itiraz edilmiştir. Biri bunun yerine gerçekte onunla aynı karakterli olan bir güdüm programı teklif etmektir ki, üzerinde durulmaya bile değmez.

İkinci yöndeki itirazsa çağdaş bir yaratma realitesini tarihsel araştırmadan kazanılmaya çalışılan bir bilinçle, yukarda sözü edilen seyyal bir program haline getirmek düşüncesini kapsar. Bu konu gittikçe sanatçı duyarlılığının sorunu kavramaya yatkın bir hale getirildiği artistik bir biçimde işlenmeye de başlanmıştır. Çünkü programın bizzatını kendisi kuru bir dogmatizm içinde ifade edildiği zaman sanatçı muhayyeleri hiç bir zaman onunla gereken bağıntıyı kuramamaktadır. Bağıntıyı kurabilmek sanatçının kendi biçimsel bünyelerinde eş bir seyyalliği gerçekleştirilmesi, bağıntı kuramamaksa bir doğma programının değer yargılarına mazhar olabileceği bir biçimperest tekrarcılığın yolunu tutmasıdır. Dogmatik programın kendi bünyesi içinde idealize edilerek dogmalaşmış bulunan ferdi ve kişisel üslûp sorunu da bu yoldan kişisel ve ferdiliğin mükemmel bir iflâsıdır.

Bütün bunlar göz önüne alındığı zaman, çağın vizüel biçim ihtiyaçları endüstriyel dizayn sorununun gerçekleriyle birleşmek zorunda da olsa, çağdaş atölyenin temelinde ancak geleneksel Türk atölyesinin derin duyarlık uzantıları bulunmalıdır.

Plâstik bir kütleye artistik ifadenin kazandırılması yönünden çağdaş Türk heykelinin içine düşmüş olduğu dikkat çekici bunalım hiç bir zaman bir rastlantı değil, sadece plâstik kütlenin artistik çözümsüzlük karşısında direnmekte, doğal bir kaçınılmazlık içinde bulunuşunun belirtisidir. Plâstik kütleyi ifadelendirme sorununun çözümünde çıkar bir yol öteden beri yaptığımız teklif, hacimli kütleye bunun yüzeyleri arasındaki derin bağıntının kavranmasına ilişkindir. Çağdaş plâstik soyutlama heykelde kütleyi yüzey olarak değerlendirmenin önemini

painters, and for young designers a quick route to the slick sophistications of up-to-the minute graphic design. «Maurice de Sausmarez, Basic Design: the dynamics of visual form, Newyork, 1964 s. 11.

kavramış ve belirtmiştir.(2) Tarihsel çağda kütle ve yüzey unsurlarının aynı birim içinde kendilerini kendi ekstremlerinde ilân eden plâstik gerilim örnekleriyle Türkiye'dedir.

Türkiye'de kütle ve mekân boşluğunun iç içe değerlendirilmesine ilişkin mimarlık sorunu geniş çapta kuram ve uğraşların konusu haline gelmesine rağmen daha da büyük bir çözümsüzlük tehlikesiyle karşı karşıya kalmış durumdadır.(3) Çeşitli

-
- (2) Özellikle Worringer'in önemli eseri Soyutlama ve Einfühlung'da heykel sanatıyla ilgili bölümler bu gerçeğin aydınlanmasını amaç edinmişlerdir. Heykelin asıl karakterinin yüzeyde olduğunu belirten Worringer uzay içinde yer tutan ve doğal mekânla birleşen klâsik ve benzeri heykel anlayışının heykel soyutlamasına aykırı olduğunu belirtmiştir. Bu durumda gerçek heykel anlayışı mekâna giren kütlenin kendi yüzey kabuğuna çekilmesidir.
- (3) 1969'da Ankara'da düzenlenen ve tümüyle yayınlanan Mimarlık Semineri bu uğraşların ilginç bir tablosunu ortaya koymuştur. Çözümsüzlüğün tipik bir örneği olarak sayın Prof. D. Kuban'ın seminerdeki bildirisinin son paragrafını alıyorum: Kısaca özetlemek gerekirse şöyle bağlayabilirim: Bugünden öteye Türkiye'nin Türkiye olarak yaşama sorunu, toplum yaşantısının bütün alanlarına hâkim olacak güçlü bir eylem yönteminin yaratılmasına bağlıdır. Bu mimariyi de içine alır. Fakat bu eylem yöntemi, bugüne kadar toplumların karşısına bu yoğunlukta çıkmamış bir duruma cevap vermek zorunda olduğu için, geçmişte şu veya bu koşullar için tanımlanmış hiç bir kuram, eylem biçimi, değer yargısı üzerine kurulamaz. Tarihte süreklilik vardır, bu kabil değildir denilebilir. Fakat tarihin çıkmaz sokakları da çoktur. Demek ki sayın Kuban toplumların karşısına, çıkmaz sokak gibisinden bugünkü kadar yoğunlukla çıkmış durumların bulunduğu bazı çağların olduğunu da farkında. Ama kendi düşüncesinin çıkmaz sokağın ta kendisi olduğunu farkında değil. Neden mi farkında değil? Eğer İstanbul'un Kanlıca semtine uğrar, orada Doğan Kuban'ın elinden çıkma geleneksel Türk mimarisine özenmiş gülünç apartman yapısını görürseniz bunu o zaman anlarsınız.

konut sorunlarını da kapsayan çağdaş Türk mimarlığı örnek yapılarına henüz erişilmiş değildir. Eski mimari unsurları çağa taşımaya kalkışmış eski bir rejyonelizmi daha rafine (süzülmüş) bir gizlenişle tekrarlayan yapılar bu ihtiyacı karşılayamaz. Eski rejyonelizmin bir süs olma niteliğini ancak daha da lükse doğru geliştiren onu öylece aşan bir gösteriştense ibaret olur.(4) Mimarlar arasında deli-dahiliğin prototipi kanımca örneklerini sahte dahilerle sahte delillerde ayrı ayrı yaratmaktan öteye gitmemektedir. Mimarlık alanında halihazır akademik programın çıkmazı, hayali projeler peşinde dolaşması, yapının plâstik biçimleriyle gerçek ihtiyaçlar arasında fonksiyonel bağlar kuramamasıdır. Mimarların çağdaş teknikler, ihtiyaçlar yüzünden mimarlığın bir sanat olmaktan çıktığını ileri süren görüşleri öylesine yanıltıcı ki... Çağdaşlığın bütün fonksiyonel ihtiyaçları mimarlığın sınırsal sonuca varması için tam birer gerekçedir. Üstelik bir çok mimarlar mimari fonksiyonla, mimarî teknikle sanatın eşsiz birleşmesini kapsayan örneklerin Türkiye'de olduğunu bilirler. Evet bilirler, ama gerçek bilginin sanatı yaratmanın kendisi olduğunu da bilirler mi? Bilginin en azından bir biçim çözümlemesinin temeli olduğunu da bilirler mi? Bunları da bilebilirler. Mimarlar çok şey biliyorlar, ama mimarlığı bilmiyorlar.

Resim ve diğer grafik sanatlar sorunu belli bir akademik figür ilgisine figürü yitirerek yaşanan eyilimlere karşı çıkarak figürü yeni baştan araştıran eyilimlerin sınırlı çabaları içinde çözümlenmeye çalışılmıştır. İnsan duyarlılığının resimde direkt bir yoldan kendini araştırdığı çözümler öbür plâstik sanat dallarından daha özellikle belirgindir. Ancak bu konuda da fazla umuda kapılmanın nedeni yoktur. Resim sanatının çizgi ve renk yönünden çağdaş vizüel zenginliklerine erişmek öyle kolay bir iş olmasa gerektir. Şimdiki durumda en açık seçik ve en gizlenmiş vizüel ilişkilerin çatışmasından doğan sükûnet ve huzur yaratıldığı kaynağa iade edilmiş durumdadır. Ama bu gerçek vizyonun sahibine teslim edilmiş olduğu anlamına gelmez. Bu,

-
- (4) Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin yakınında bulunan, mimar Turgut Cansever'in yaptığı Türk Tarih Kurumu yapısı bu açıdan ele alınmak zorundadır.

kanımca yepyeni bir yaratma sürecinin başlangıcıdır. Gerçek vizyonun çağdaş ihtiyaçlara en uygun şekilde çehresini değiştirerek ortaya çıkması da mümkündür. Yani eskisinden daha güzel daha genç bir başka çehre altında. Kanımca bu alandaki olay heykelde olduğu gibi en doğal haliyle kütlenin bir çözümsüzlüğe direnişi anlamını taşıyor. Buradaki durum tamamen tersine çözüm yollarının vizüel soruna direnmesiyle açıklanabilir. Çünkü basit ve kolay bir malzemeyle kendini gerçekleştirebilecek vizüel olgu sanatçı muhayyelesinin yumuşak kıvrımları içindedir. Bu olgu ağır ve katı heykel malzemesinin içinde değildir. Bu katı malzeme çözümsüzlüğe karşı nasıl insafsızsa, nasıl kolay kolay kendini ortaya koymazsa sanatçının yumuşak kıvrım muhayyelesindeki çözüm de kolayca, kolay malzemeyle kendini gerçekleştirmek isteyen vizyona karşı o ölçüde insafsızdır. Ama eğer sanatçı muhayyelesini anıtlaşmayı arayan bir kütlenin sertliğinde tasarlıyorsanız o zaman heykel sorununun da çözümüne doğru gidiyorsunuz. Bu da çözümün kendi kendisini yumuşatan, seyyalleştiren değer yargılarına kavuşması yolunda kendi değer yargılarına direnen alçak gönüllü öz-eleştirisidir.

10

SAYIN Doğan Kuban çağdaş Türk sanatı dünyasının kuramsız ve eleştirisiz kalmış olduğunu belirtirken bazı ufak tefek çabalar dışında bunun önemli bir yoksunluk olduğuna değiniyor. Kendisine hak veririm, ancak şunu belirtmek isterim ki, kuram ve eleştiri var olabilenden hareket etmek, yani kendisini ancak çağdaş Türkiye’de meydana getirilen yapıtlar ve yaratış olguları üzerinde temellendirmek zorundadır. Bundan çıkarmak istediğim mantıki sonuç şudur: Kuram ve eleştiri gereksinmesi hakkındaki düşünce de kendisini burada var olabilen, yani çağdaş Türkiye’de meydana getirilen kuram ve eleştiriler ölçüsünde temellendirmek zorundadır. Aksi takdirde bu konuda düşünmeye kalkışan biri akademik cephenin idealist-

ce süslü cephesine sığınmış olmaktan kurtulamaz ve girişilecek kurtuluş çabalarına teknik üniversite jargonu bile yetmez.

Sayın Doğan Kuban'ın dikkatimi çeken bir eğilimi, kuramla gündelik eleştiriyi birbirinden ayırd etmeye yönelen davranışı oluyor. Yani bir yanda böyle -belirtmek lûtfunda bulunduğu şekilde- bizim gibi hafif yollu gündelik kalem oynatıcıları var, öbür yanda ise kuramcı denebilecek bazı -onları belirtmemiş- yüksek düzeydeki kişiler. Sanırım Mazhar Şevket, Suut Kemal, İsmail Tunalı vb. gibi bazı profesörleri kastediyor.

Sayın Doğan Kuban'a kuramla eleştiri arasında, hattâ yaşayan, gündelik bir sorun olarak kalem oynatıcı eleştiri ile kuram arasında çok sıkı bir bağ olduğunu, kuram meydana getirebilmek için ilk şartın eleştirel yetenek ve güce sahip olmak zorunluğunu getirdiğini hatırlatmak isterim. Yani şunu istemem ki, yüksek bir teknik öğretim kurumunun medarı iftihar olan Doğan Kuban, bir kuram yapma hevesine kapılırsa eleştirel zekânın dürüstlüklerinden yoksun bir kuram kurnazı olsun.

Sayın Doğan Kuban'ın descriptif sanat tarihçiliği hakkında şöyle bir yargıya varmıştım: teknik dünyanın içinde yaşadıkları halde onun farkında olmayan descriptif kurumlarda hâlâ kese kâğıdı kullanılmakta, yaşadığı teknik dünyanın farkında olan Doğan Kuban ise aynı descriptionu plâstik ambalâj içinde sunmaktadır, demiştim. Şimdi bu yargıyı sayın Kuban'ın sanat kuramcılığına uygulamayı düşünüyorum.

Günümüzde kuramla eleştirinin sıkı sıkıya bağlı olduğu tüm şartlarda var olandan hareket etmek zorunluğu bir yana sanatçının bir insan varlığı olarak eğilimlerini de adım adım izlemek gereği doğuyor. Bu noktada hakiki bir yaratma eyleminin temellendiği yaratıcı dürüstlikle karşılaşmak sorunu da var. Örneğin:

Bir tarihte ressam Y. Arslan, S. Eyüboğlu ile A. Benk'in kafa kafaya verip dünya gazetesinde yayımladıkları kendisi hakkındaki bir yorum palavrasını şaşkınlıkla karşılamış, benim Dost dergisinde sergisi hakkında yazdığım yazıdan büyük bir kıvanç duyarak, benim hakikatim budur demişti. Fakat ondaki hakikat ifade edene sığınmadı. Dünya gazetesinde Avrupa çapında bir ressam olduğu söylenmiş olduğu için ilk iş saçının bi-

çimini değiştirip (eski romalı stilinde) bu yargıya sığındı. Belki iyi de yaptı, çünkü bu yollardan Roditi filân gibi tiplere katlanmak pahasına Avrupa'ya göç imkânı buldu, sergiler açtı, tanındı, hattâ belki önemsendi de, önemsenecek de. Ama bula-bildiği kadarınca imkân ve itibar hiçbir zaman ifade ettiğim hakikatin ölçülerini aşmayacaktır. Hattâ sanırım bunun bir nebze gerisinde kalacak.

Gene bir tarihte Yeni Dergi okuyucuları ressam Ömer Uluç hakkında sayın Önay Sözer'in giriştiği akademik heveskârı kuramcı yorum palavrasını nasıl şiddetle bertaraf ettiğimi ve Önay Sözer'in bu metafizik açıklama çabasının bir köşesinde Ömer Uluç'un akademik düzeyde değerlenmeyi aradığı bir küçük işbirliğini ima ettiğimi hatırlayacaklardır.

Kısaca Türkiye'nin çağdaş sanatçıları, kuşkusuz idealist cephenin süslerine düşkünlükleri yüzünden eleştirel hakikatin dürüstlüğünden yoksun yüce kuramlarda menfaat ararlar. Bu bakımdan sayın Doğan Kuban eğer bir kuramcı olarak ortaya çıkarsa şanslıdır, rağbet görecektir. Ama eğer kuram sorununu tekml ön-yargılardan uzak bir büyük içtenlikle ortaya koyuyorsa işi zor. O takdirde iki şıkla karşı karşıyadır. Ya çöl, dağ ve deniz cephelerinde birden ve sürekli olarak savaşı bu Osmanlı ordusunun karşısında yerini alacak, ya da onun bir müttefiki, yardımcısı olarak işe girecek.

11

ÇAĞDAŞ Türk resim sanatının kendine özgü biçim dünyası, elli Cumhuriyet yılını temellendirmede diğer alanlardan geri kalmamıştır. Bu temellendirmede doğrulanan başlıca özellik Türk resminin dünyaya, özellikle Avrupa dünyasına açık ilgilerinin yoğunluğuna rağmen, kendi içine dönük bir ortak olguyu gerçekleştirmiş bulunmasıdır.

Kişisel üslûpların ancak bir çeşitlilik sağladıkları bu ortak olgu çağdaş bireysel biçim yaratışı olgularının tek tek her birinden daha büyük bir değere sahiptir. Ama bu üslûp çeşitlilerinin hiç biri Batı'daki çağdaş birey etkinliğinin değer öl-

çülerine erişmemiştir. Eğer yararsız bir çaba, o ölçülere erişme isteğine yönelmese de bu ortak olgu konusunda bilinçli olunsaydı, bu çeşitlenmelerin her biri çağdaş birey yaratışına eş bir etkinlikte de olabilirdi.

Türk resminin Batıyla bağıntılarından doğan sorunların yargılanmasında düzeltilmesi gereken bir başka sonuç, batıyı taklide kadar varan etkilenmelerin, aynı zamanda kendi görsel geleneklerinin çekingenliklerine sığınan nice duyarlılıklarla da birleşmiş olduğudur.

Kişisel üslûp arayışlarının Türkiye'nin büyük çağdaşlaşma atağını renklendiren çeşitliliği Batıdaki bireysel üslûp sorunlarından apayrı davranışlar serisinin biçim kazanışıdır. Böylece kişisel-bireysel Türk yaratıcı davranış ve eğiliminin Batıdaki eğilimlerden kesin bir mahiyet farklılığını yansıtmakta olduğu da apaçıktır. Bu yüzden Batı insanının bir yaratıcı davranış örneği olarak Türk sanatçısı için bir imkânsızlık olduğu da hesaba katılmalıdır.

Çağdaş Türk resminde, tarihsel bir değişim zorunluluğunu uygulama araştırısının son elli yıllık kararlı aşaması, batıyı «batıya rağmen» yorumlamaya girişen bir çaba olarak benzersizdir.

Türkiye'de batı resmi adım adım izlenmiş olsa da, bu süreç gittikçe artan bir yoğunlukla, bir hesaplama ve kendi yaratıcı özellikleri hakkında bir bilinçlenme özüne bürünmeye yüz tutmuştur. Ancak, bu elli yıllık dönemin resim sanatı içtenlikle benimsenebileceği kadar, kıyasıya eleştiriye de hedef olabilir. Resim sanatının bazı durumlarda ülkenin görsel sanat gelenekleri sezgisi ve tarihsel çağların anıtsal ifade düzeyine yansımaktaki yetenek eksikliği bu eleştirel isteği çağırان durumların başında gelmektedir.

Türkiye'nin çağdaş resim sanatında ana hedef, teknik ve biçimsel değişmelerin yarattığı ortak olgu içinde, batının bireysel üslûp farklarıyla eriştiği etkinliğe erişmektedir. Bu hedef üslûp çeşitlenmelerindeki özelliklerin bireysel bir ideal dram keskinliği ile, bir üslûp farklılığına dönüşmesini gözetmez. Bu onun temel yönelişine aykırıdır. Bu da ancak her türlü çağdaş biçimsel eğilimden etkilenme ve yarar payı çıkarıp so-

nuçta ancak kendisini doğrulayan bir yorum yapabilmektir. Bu yorum kendi mahiyetini ispatlayacak aşamalara eriştiği zaman biçimsel etkilenmelerin tümü bu mahiyeti yansıtacak kökten değişmelere uğrarlar. Batı biçimlerinin yerlileşme süreci böyle bir olgunun gerçekleşmesine bağlıdır. Biçimsel tüm çağdaş kaynakların bu eritilmiş başkalaşmaya uğraması evrensel düzeydeki söze de sahip çıkmaları demektir.

Türk resim sanatının kendi temel kaynaklarına bağlı bulunan bu gelişme sorununu, hergün yenilenen biçim anlayışları, modalar, çağdaş endüstriyel hareketin ortaya koyduğu türlü biçim serüvenleri karşısında tereddüt ve kuşku filozofisinin iman yoksunluklarında boğmaya çalışmak beyhudedir. Hem çağdaş batılı gelişmeye bir aşağılık duygusu içinde ayak uydurmaya çalışmak, hem de kendi kültürünün sorunlarından sorumlu olmak, bazı düşünce çabalarını böyle bir istifham çıkmazına sokmuştur. Buna bir örnek olarak, Doğan Kuban'ın Türk Dili Dergisinin, 50. yıl için hazırladığı özel sayısında yayınlanan ulusal kültür sorunlarıyla ilgili yazısını gösterebilirim. Düşünce bu eğilim, kendi yönelişlerine gözü kapalı olan, ya da kendine güven duymayan bir tutumdan doğmaktadır. Bu eğilimin altında her zaman ulusal kültürün çağdaş endüstrinin getirdiği yenilikler karşısında yok olup gideceği kuşkusu da gizlenir. Türk Dili Dergisi'nin aynı sayısında 50. yılda Türk Çağdaş Resim Sanatı'nın yavan descriptif kronolojisini tekrarlayan Nurullah Berk'in, Varlık Dergisi'nin Aralık 1973 sayısında, yazdığı yazıda ulusal kültüre onca yanaşma cıvılarından sonra, ilerde Türk Sanatçısı yerel kültürden uzaklaşacaktır gibi yargılara varması da Batı'nın karşısındaki eksiklik duygusuyla, aynı iman yoksunluğunun bir belirtisi olmuştur.

50. yılda çağdaş Türk Sanatı'nın gelişim sürecini belirleyen açıklamaların, bu süreç içindeki temel dinamikleri görmekten yoksun statik bakışlara emanet edilmiş olması bu işe eğilen her kurum için yanılgıların en büyüğüdür. Kalıplaşmış dosya bilgileri ile bir tarihsel dönemin kendisini yeniliklere dönüştürebilmiş iç hareketi ortaya konamaz. Oysa dönemi geleceğin temeline bir bilinç harcı olarak yerleştiren budur.

Tarihsel çağların aynı bilinç özünü teşkil eden bir veriler

ocağı haline gelebilmesi de o çağların engin bir yorumundan elde edilir.

Sanatçıyla yorumcu ya da açıklayıcının el ele verdiği, gerçek yaratış olgusunun elde edilebileceği kesin şartlar da ancak o noktada bulunurlar.

12

ANKARA'lı ressam ve heykeltçilerin birleşik sergisi (Taksim Galerisi) İstanbul seyircisinde pek parlak bir izlenim yaratmadı. Aralarında bulunan, kişisel sergilerle daha etkin olabilecek sanatçılar bu grup içinde pek dikkati çekmiyorlardı. Topluluğun bir ekol duyarlığını biçimlendiren ortak fantazileri belirgin değildi. Eğer var idiyse, kuşkusuz susak kalmış, bir şeyleri az gelmişti. Kısaca sanırım İstanbul seyircisi derinlemesine sanatsal bir neden yokken bu kadar çok kişinin bir araya gelişine gülümsemiş olmalıdır. Benim fikrimi sorarlarsa ilk fırsatta dağılmalarını söylerim, çünkü birlikten bir güç doğmadığı gibi ters bir sorun yaratıyorlar ki, bu da klâsik kurala aykırı düşüyor.

Bu Ankara'lı ressam ve heykeltçiler birliğinin kurulmasında yanılmıyorsam Turan Erol önemli bir rol oynamıştı. Bu serginin kataloğunda da ismi var, ama teşhîrde bir yapıtı görölmüyordu. Şu sıralarda Turan Erol'un Paris'te açılacak bir çağdaş Türk resmi sergisi için hazırlıklar içinde bulunduğu bildiriliyor. Adnan Çoker'le birlikte serginin yapıtlarını seçmek ve düzenlemek işini yürütüyorlarmış. Her ikisinin de bu konuda pek titiz davranacaklarını, mükemmel bir düzen tutturalacaklarını, Türk resminin vardığı pek kritik bir dönem içinde ağır bir sorumluluk yüklenmiş olduklarını, başarısızlığın ise sanat ve ünlerine pek zararlı olabileceğini sandığımızı belirtmeliyim. Sergi seçim ve düzeni konusunda pek açık seçik bir görüş noktasına sahip bulunmadıkları gibi bir söylenti yazık ki çevreyi sarmış durumdadır. Kendilerine bir yardım olarak şöyle bir görüş açısı tavsiyesinde bulunacağım: «Türk resmi Batı resminden şu çağdaş

dönemde de ana mahiyeti bakımından kesinlikle farklıdır. Bu farklılığın temel ilkelerinden birini, çağdaş Türk sanatçısının ortak bir biçim yenilenmesi olgusu içinde Batı'daki ferdî üslûp sorunlarından ayrılan bir üslûp programına mensup oluşunda görmeliyiz. Türk sanatçısı Batılı ressamla aynı ferdî davranış süreci içine girmemiştir. Batıda ferdî üslûpta farklılaşma yolunda verilen dramatik savaşın bizim ülkemizde hiç bir anlamı yoktur. Batı'daki üslûp sorunları seyirciyi yabancılaştıran bir içeriğe sahiptir. Türk sanatçısı ise biçimleri yaratmak yolunda bu çeşitten bir dramatik gerilime sığınmıyor. Bir bakıma adeta eski ortak biçim kalıpları ve klişelerini kullanıyormuş gibi bir biçim yeniliğini paylaşıyor. Biçimlerdeki dramatik kaynak anılarını görmezlikten geliyor, onlardan dış olgular olarak yararlanıp etkileniyor ve yorumunda onları gerçek bir soyutlama geleneğinin duysal sınırları geçen aşkınlığına ulaştırmak istiyor. İstiyor diyoruz, çünkü bu aşamada bu istek henüz gerçekleşmemiştir ve bir bilince muhtaç olan bu erişme Batı duyarlığına özentî ve hayranlık yüzünden geri bir aşamasını sürdürüyor. Batı'nın biçimlerini etkilere açık bulunan geleneksel yetenek kıvraklığımızla kendi malımız gibi kullanabiliriz. Ama Batı duyarlığına mensup olmak, bilinci Batı ekolünden kazanmak diye hiç bir sorunumuz yoktur. İsterse Batı bizim duyarlığımıza mensup olmaya çalışsın. Bizim çağdaş görevimiz her zaman olduğu gibi anlamlarından sıyrıp yabanileştirerek ele aldığımız yeni biçimleri geniş ve derin bir yorum süreci içinde kendi uygarlığımıza malettiğimiz yeni bir ehilleşmeye tâbi tutmamızdır. Bu gerçekleştigi zaman en alçakgönüllü, program ortaklığını en iyi bilen sanatçımızın Batı'nın büyük üslûp ferdiliklerinin yanında lâayık olduğu büyük yeri alverdiği de görülecektir ve sanırım buna Batılı ustanın kendisi de pek şaşacaktır. Ve bir de öyle sanıyorum ki, Batı biçimlerinin kendilerini sürekli kılmakta muhtaç bulundukları yorum kaynaklarından biri de bizim sanatçılarımızın sahip bulduğundan başka bir şeyde değildir. Gelecek süreler içinde Batı uygarlığı her yeni etkiye sınırsız açık bulunan yorumun bu güvenli kaynağına kendini itade etmekten başka bir çare bulamazsa punda da şaşmamak gerekecektir.

GEÇENDE ziyaret ettiğim İzmir Resim - Heykel Müzesi, resim heykel müzelerinin yeteneksiz beşinci sınıf sanatçılar elinden ve kılkuyrak akademik sultadan kurtulup çağdaş sanatı araştırıp yorumlayan, değerlendirmeyi bilen bir sanat bilginleri kadrosunun eline geçmesi gerektiği sorununu bir kez daha anımsattı. İzmir müzesi depremden bir iki çatlak görmüş, ama aydınlık, modern bir yapı. Atölyeleri, kitaplığı, mükemmel sergileme salonları var. Bir de duvar diplerine sıralanmış, bakımsız, tozlu çağdaş Türk sanatı yapıtları. İhtimal ilerde çerçevelenip tozu alınarak yerlerine konulacak. O yapıtlar arasında hatırı sayılır on eser seçmek de mümkün. Müze bu yıl içinde her yıl tekrarlanması kararlaştırılan bir İzmir sanatçıları sergisi düzenlemiş ve bir de broşür yayınlamış bu sergi üstüne. Her sanatçıya bir sayfa, müze müdürü Turgut Pura'ya ise iki sayfa yer ayrılmış bu broşürde.

Müze Konak'dan Güzelyalı'ya giden yolun başında. Turgut Pura'nın heykeli Hasan Tahsin'in şanlı anısını, değil aynı şanlı hiç yad edecek bir iş görmüyor, ama yalığüzele varılacak yolu kesmiş bir ağyar haseti gibi sarsak ve şirret estetiğinin tümünü simgeliyor.

Bir toplumun değerlendirdiği bu ise, lânet olsun yalının güzeline de, çirkinine de.

Önemli olan müzeler sorundur bizim için elbette. Bizler gibi, hor görülmüş tarih müzeciliğinin ezik aydınları kuşkusuz bir umut duyar, güzel aklını şiirle yoğurmuş alçak gönüllü Bülent Ecevit'in aydın, dürüst düşünceyi, kasıntı, cahil teknokratların karşısında muzaffer kılıp halkın sevgilisi olduğundan.

Gelgelelim, İzmir kültür ve sanat kıpırdanmalarının, uyanışlarının hevesi içinde imiş. Kiminle mi? Buca'nın el işi öğretmenleri, avanak şair eskisi mimarlar, üstübaşı pis çeviri kokan ve mavili romantizm yardakçısı olan acemi pilot bölge eleştirmecisi ve kabiliyetsiz heykeltraşlarla.

Bir heykeltarihi de Namık Sevinç Arkun'dur bildiğimiz. İstanbul müzesinde madeni çerçeveleri üst üste yapıştırdığı kazık

gibi, ama iktidarsız bir yapıtı var. Heykelci Namık Arkun'un sevincini iptal ederek, sanat üzerine şaka yapmanın, malını kendisi reklâm eden mal sahibine ait olduğunu hatırlatmalıyız.

Bir Cevat Şakir vardı geçen yıl. Rahmetlik oldu. Duyguî, sürgün zorunlusu bir İzmir erbabı idi. Severdim, ama bana söylenmiş bir çift söz anısı (ki hepsi bundan ibarettir) beni hiç sarmamıştır. Birincisi, sevmem demişti kubbeleri o piş, tas gibi örtü biçimlerini mimarının. İkincisi de, bir kez bir sorum üzerine, geçelim dedi. İslâmî çağlarını Türkiye'nin, ilgilendirmez bizi, işimiz değil bizim o.

Bu iki söz ile Cevat Şakir'in anısı bir balıkçı teknesinde yola çıkıp bir gün ülkemizin ufkunda kaybolacaktır. Günün birinde belki hurda halinde dönüp gelir. O kadarını da esirgemyelim.

İzmir'de kederi keder, sevinci sevinç, öfkesi öfke bir şair Turgay Gönenç vardır sadece benim bildiğim. Onunla da birçok genç öğrencinin matematik istikbali kurtulabilir, ama İzmir'in sanat ve kültür istikbali kurtulmaz. Hadi diyelim ki gene de umut ondadır.

Ve o bana dedi ki: «Ecevit, kin insan yüreğine yüküdür diyor.» Ben de kendisine dedim ki: «Allah beni sevdiklerimin hayalinden ve düşmanlarımdan bolluğundan mahrum bırakmasın» ki hayali gerçek kılmaya olanak veren başlıca kaynaktır.

İşte böyle İzmir havası. Körfez kokmuş bir deniz leşi. Kordon boyundaki kaldırım deseni ise bir türlü kusamayan sürekli kabarmış bir mide bulantısına benziyor.

14

ESKİ yavuklularımdan olup da 1961'den bu yana Paris'e yerleşerek beni terkeden ressam Yüksel Arslan (Artslan) Başbakan Pompidou'ya iki tane resim satmış. Milliyet sanat ekinin 27 Ekim 1972 Cuma günü taze bir havadis olarak sunduğu bu satılış bildiğimiz, hattâ ilk el ve ağızdan duyduğumuz kadarınca birkaç yıl öncesindedir. Gerçi Milliyet, satılışın ne zaman

olduğunu belirtmiyor, ama haliyle gündelik gazetenin ek havadisı daima taze olarak anlaşılmak zorundadır.

Böyle bir girizgâh yapıldığına göre Artslan, önümüzdeki yıl Türkiye'ye gelmek niyetinde. Artslan'ın eski müşterileri de ellerindeki eserleri Pompidou ölçüsüne göre değerlendirmeyi pek sevebilirler. Ama gene de Artslan için değil, sadece kendileri için.

Yüksel Arslan'ın bir sıra ahvaline, 1967'de ABC gazetesinde yaptığım gibi yürekten bir girizgâh yapmayı gene pek isterdim. Ama 1970 ziyareti ve sonrasında ona güvenimi yitirdim. Çünkü bir yandan topal bir psikoloğun kafasını bizden öğrendiği lâflarla doldurmuş, Türkiye'nin tarihî ve kültüründen büsbütün habersiz bir adamı, Türkiye'nin derin ve eski sanat gelenekleriyle onun sanatı arasında bağ kuran bildiriler vermeye memur etmişti. Üstelik bu adamı gitmezden önce bize ısmarlayıp kongreye gelişinde ona yardımcı olmamızı da sağlamaya çalışmıştı. (Kongre 1970 ekiminde Kültür Sarayı'nda yapılan Psikopatolojik Sanatla ilgili olandır. Bu konuda başka bir yazım Mimarlık Dergisi'nde yayınlanmıştır). Arslan saf yüreğin, o yüzeyi seven ve dramı hep şakanın ardında gizli kalan müslüman Türk yeteneğini de batının anlayış ve beğeni ölçülerine feda etmiş. Fransız çocuklarının lisede okuduğu anatomi kitaplarından yararlanan sıyrık ve temeli hristiyanlıkta olan gerçeküstü bir figür ilgisine de sığınmıştır. Böylece şaka kendini başka bir çevreye beğendirmek isteyen bir dram özentisinin arkasında toz olmuştur. Artslan'ın önce ölçülü olduğu halde sonradan iğneyle kuyu kazmaya yönelen ince hüneri gerçekte muhayyalesinin iğneyle kuyu kazan bireşimleri için bir temeldir: Kanımca Yüksel Artslan'ın psikologların ilgisini çeken yanı, o acaip bireşimlerin gerçekten ilginç bir patolojik yapının ürünü olduğunu sanmalarından ileri geliyor.

Onun muhayyalesindeki acaiplikler patolojik bir dramın eseri değil, sadece fantastik drama bile el atan mukallit bir el hünerliliğidir. Artslan bu marifetiyle yalnız M. de Sade ve benzeri ilham kaynaklarından arta kalan bireşimlere girişmekle kalmaz, bunları Karl Marx'ın kapital dünyası içine bile giren bir kuyumculuğa da yöneltir. Alın götürün Çini maçine orada da

bulur hünerli elinin üstündeki muhayyelesiyle taklit edecek acaiplikler.

13 Mart 1971 tarihli mektubunda son yıllarını teşkil eden u ra ı hakkında bana yazmıştı ama yazdıklarını buraya aktarmadan önce  unu da belirtmem gereklidir. Eğer sözünü ettiğim de dahil, özellikle bendeki eski mektuplarının kli elerini yayınlasam göreceksiniz ki bu mektuplar bile batılı sanatçıların birbirlerine yazdıkları o ötede beride kli esi yayınlanmış mektupların bazan resimli, bazan resimsiz birer özentisi gibidir. Onların dramı böylesinin kalem cilvesi oluyor galiba. Eğer Ferit Ed  , İlhan Berk gibi daha hafif mukallit, taklidi Artslan gibi soyadlarının arasına bir (t) harfi gibi inandırıcı bir ustalıkla sı ındıramamı  entellektüel ve şairlerin mektuplarına da sahip olanlar varsa, benzer bir cilveyi daha da  zden yoksun bir pl nda onlarda da görebilirler. Kabaca bir d r stl  e ihtiya ımız olduğu bir  a da kaymaklı bir kaypaklık bu adamların kendilerini bin yıllık Avrupalı zannettiren el yazılarına bile yansıyor. Oysa bu millet L tin Alfabetesi'ni   reneli daha elli yıl bile olmadı. Yüksel Arslan (Artslan)'ın taklide inandırıcı bir hava getirmekle, bir bakıma taklit olgusunu yüceltmekle yapt  ı i  e sizdir. Ama her yeni şarta uyabilen Türk geleneksel ruh yapısının direnmeyen, dürüstlüğü bozulmuş hüneriyle. Direnme hakkını ise uzakta yapt  ı resimlerin fotoğrafını görmek isteyen dosta karşı kullanıyor. Şimdi bakalım Yüksel Arslan'ın yazdıklarına:

«Capital» serisine 1969'un ekim ayında ba ladım. Demek  radan 1,5 yıl geçmiş ve elimde gece gündüz çalışmama rağmen 8 resim var. Bir resim 3 ay sürüyor anlıyaca ın. İlk resim (arture) bu seriye bir çeşit giriş,  ns z gibi bir şey. Sonra «ali nation des ouvrier», «La lutte entre le machine et l'ouvrier» «marchandise», «La guerre entre le capital et le travail», «les classes», «la gr ve» geliyor. Şimdi de «LA CR SE»e hazırlanıyorum. Oldukça zor ama «la crise», onu da halledece im. Ne yapacaksın bu resimlerle diyeceksin? Her şeyden evvel bu seri resimlerimi 1975'lerde seri biterse, veyahut yeteri kadar resmim olursa elimde bunları sergileyece im ve iyice bir kitap bastıraca ım  zerine. Washingtonlu bir resim satıcısı, çim-

diden herşeyi yapmaya hazır olduğunu söyledi. Sergi kendi galerisinden sonra Amerika'nın büyük şehirlerini dolaşıp, Avrupa'ya gelecek falan filân! Benim için önemli olan bu seriyi ilerletmek, gerisi kolay!.. Bu resimleri saklayıp satmadığım için, anlayacağın fotoğraflarını çektirmedim daha, ve acelem de yok. Hazret-i Eyüp sabrı vardır bende biliyorsun. Zamanı gelince sana da fotoğraf yollarım.

Yüksel

Eyüp'te doğup büyümüş olan Yüksel'de Eyüb'ün sabrı olmalı, ama bende de hazretin sabırsızlığı vardır. O kadar çabuşundan fotoğraf istememin nedeni, bütün ince hünerine rağmen bu «capitale»i resimleme hikâyesinin saçmalığına dikkati çekmek için de olabilir. «Sermaye»nin resmini yapmaya cüret edememek, Artslan'ı «Capitale» mistifikasyonuna yöneltti.

Milliyet ekinin haberinde dikkatimi çeken bir başka yan, Yüksel Arslan'ın 40 yaşında bulunduğunu belirtmesi oluyor. Şanırım henüz kırk yaşına basmadı. Kırk yaşın duvarını aşip da kemaline ermek için, bir ilkbahar mevsiminde koç burcunu boğazlayıp bıçağın altına yatırmak, sonra da yüzüp postuna sahip çıkmak gerekir. Bu da yetmez, bir güz mevsiminde güneşin birdenbire girdiği koç burcunu, bir deve gücüyle boğazlayıp bir daha postuna sahip çıkmak gerekir.

Kırk yaşın duvarını aşmaya yeltenecek kadar akılsız, yani hiçbir zaman o kadar deli olmadı Yüksel Arslan. Paris sefaletinin günlerini ancak esrarla beraber çekti. Yani hiç bir kayba uğramamaya dikkat ederek.

Bizim Artslan iğneyle kuyu kazan kuyumcu, anlaşılan Marks'ın tarihî kapitalinden o titiz arkeologlar gibi altın eser çıkarıyor ve gene o tarihin değerlerine parazit cimri arkeologlar gibi kıskançlıkla fotoğraf esirgeyip yayın hakkı peşinde dolaşiyor. Sadece bir görmek için fotoğraf isteğimi baştan savmaya kalkışıyor.

Ben de onun aksine o eski, İstanbul'da çizdiği figürlere parazit olacağım. Elimdeki fotoğraflardan büyüttüğüm figürleri sunî köseleden kesip, kunduracı trokuyla, yeni Karagöz tipleri olarak mafsalladım bile. O figürler en uygun masalı da ben arayacağım, onun mukallit muhayyelesine inat. Kare be kare

ederek o figürlerle animasyon bir film yapacağım. O mukallit hünerin kıymetini bundan fazla bilmeye de değmez. Üstelik bu iş kanımca eski yazı resimlerden yararlanarak yaptığımız filimlerden de, mahiyet itibariyle ayrılacak, çünkü onlar kendilerini günümüze kadar yaşatıp, alçak gönülle bir sinema yorumuna teslim olmuşlardır. Artslan'ın figürleri gibi Avrupa'nın piyasa şartlarını kollayan bir cimrilikle değil. İşte bu yüzden sözünü ettiğim filim belki hiçbir zaman yapılmayacak, figürler sunî köseleden kesilip mafsallanmış olarak kalacaklar. Her zaman onlara bir uygun masal arayacak, ama o çizginin de kökeninde taklit bulunduğu için, belki onlara uygun masalı da, uygun tekniği de hiçbir zaman bulamıyacağım. Bilsinler ki, bu mukallit hünerin en dibinde Abidin Dino'yu taklit ederek işe başlayan bir sır da vardır. Bunu da ifşa etmenin zamanı, Artslan'ın 1955 yılında Maya Galerisi'nde açtığı serginin öncesindedir. Taklidi sonra Bizans-Selçuk kuşları, bozkır mandaları, İskit tokalarından siyah kaleme kadar uzanan nice taklitler izledi. Sonra da Marki de Sade'dan Karl Marx'a sıçrayan vakitsiz hünerin gadrine uğramış text taklitleri. Herşey taklit edilebiliyor, ama insanoğlu değil.

Artslan'ın çizdiği çizgide eski hatların ancak uzak bir esintisi vardır ve o da gene muhayyelenin bir taklidi olarak. O çizgide eski yazı-resimlerin büyük değerinden zerre bile yoktur. Bir daha Türkiye'nin acemisi topal psikologları kandırmaya çalışmasın, bizim kocabıyıklı ferç aslanı.

Bu adam kentimizde iken, o mektup belâsına uğramamış olduğumuz çağlarda güzelmış sadece. Sevdanın ancak onun birazcık yanağını kızartabildiği çağda. Yıl 1970'e gelmiş, encamını sorduğumda, ben yaparım, biter diyor, ama ben yapınca, işte sürüp gidiyor. Şimdi demeliyim ona: Ulan arslanım, sana ben sevmeyi böyle mi öğrettim, sen miydin o bana, ben senin aşk çırağınım diyen. Şimdi öğreteyim sana öyleyse, insanın gerçekten taklitsiz taklit edilmezliğini. Senin yalnız yaptığın değil, yaparım dediğin bile yalan. Başlamadın ki, yapıp bitiresin a Artslan.

1961'DEN BU YANA sanatçı yaşamını Paris'te sürdürmekte olan çağdaş Türk resminin ustası Yüksel Arslan 6 yıldan beri üzerinde titizce, sabırla çalıştığı, Karl Marx'ın Kapital resimleri dizisini tamamlamış ve bu dizi Paris'te Librairie de la Nouvelle Faculté (LNF) tarafından bir albüm halinde yayınlanmıştır. Bir Türk sanatçısının dünya çevrelerinin dikkatini üzerine toplayacağı yönünden bir başarısı sayılabilecek olan albüm 176 sayfa da 54'ü renkli 58 reproduksiyon kapsamaktadır. Albüm fiyatı 120 F. (1'den 200'e numaralanmış özel lüks baskı 240 F.) Librairie de la Nouvelle Faculté, 30 rue de Saint-Pères 75007 Paris adresinden sağlanabilir.

Yüksel Arslan'ın 19. Yüzyılın ünlü yapıtı Kapitali resimleyen düzenleri üstün çarpıcılıkta bir dizi oluşturuyor. Batı resim zevkine yaklaşma çabası içinde bile Artslan'ın diziye kattığı yerel nakış ve şema zevki gerçeküstücülüğü bile yenileyen bir yanı oluşturduğu kadar, Batıdaki benzer dışavurumcu grafik eğilimlerden kesinlikle ayrılan değerlerini getiriyor karşımıza. Batıyla bu kişilikle bir yanı uzlaşmayan, ezilmeyen ilişkinin büyük bir adaptasyon yeteneğinden doğduğu, yaban eğilimleri ustaca kendine maledebilen kıvrak bir «taklit» hünerine dayandığı yargısı olumsuz karşılanmamalıdır. Bu yanıyla Yüksel Arslan sözcüğün adı anlamında bir taklitçi değil, aksine Batı resim kültürünü Türk yeteneğiyle kuşatan bir gerçek ustadır. Yüksel Arslan'ın bu büyük yeteneği kanıtlayacak vesileyi Kapitalde bulmuş olması da Türk duyarlık ve düşünce mekanizmasının, işe kendine özgü bir gerçekçilikle el koyduğu bir çağdaştırma işlevidir. Kapital adlı evrensel yankılar bulmuş bilimsel yapının kaba illüstratif yorumlarından sıyrılarak bireysel anlamda yüksel bir insancıl imaja kavuşturulduğu da diziden edinilen izlenimler arasındadır. Üstelik bu insancıl düzey tarihsel üretim olguları içinde diyalektik sürecin açıkça kavranabildiği, içtenlikle bir resim emekçisinin üretici ruhuyla da özdeşir.

Albümün kendine özgü inançlı bir zekâ cezbesi içinde yaratılmış bir diziden oluştuğu kanısındayım. Ancak Kapital adlı

yapıtın da bir anlamda kapsamını aşan, onu salt bir cezbe vesilesi haline getiren, bu dizi somut üretici bir emeği, hattâ öğretinin bile sırtından geçindiği bir yaratışı simgeler. Bir paradoks gibi görünecekse de Kapital adlı yapıtı bölüm bölüm resim yorumlarına döken bu dizi sanırım marksist bir dizi değildir. Marksist bir çabanın ürünü de değil, sadece içine girdiği toprağı delip yeşeren bir emek bitkisinin tohumudur. Marksist kesimlerin bu emek tohumunu ne türlü ekip, ondan ne türlü bitkiler yetiştirecekleri de şimdiden bilinemez.

Arslan'ın yerel duyuştan taşıyıp götürdüğü izleri dizinin her yanında saptamak olanağı var. Bu yeniden figürleşen yeni kaligrafinin ustası, Tanrısı kendisi olan bir mümin gibi öğretici çığırkanlığına kalkışanları küçültür ve yalın, üslûpçu bir biçim üretme gerçeğini ortaya koyar.

Bir yandan da Yüksel Arslan'ın bu Kapital resimleri dizisi ünlü Meksikalı Fransız sanatçısı Diego Rivera'nın Detroit müzesinin bir salonunda tüm duvarları kapsayan ve Ford fabrikalarının üretim temposunu gerçek kişiler ve simgesel motiflerle bir düzen bütününde başarıyla toplayan yapıtlarını çağırıştırır, fantastik tasarım gücü ve şema zevkiyle biraz farklı bir plânda da olsa kıyaslanabilecek değerler ortaya koyar. Arslan'ın resimlediği dizinin bir kitapta toplanışı eski yazmaların bile tadını anımsatıyor, yer yer naif görünümünün yer alışıyla da kanıtlanıyor bu izlenimler. Ama anıtsal nitelik yönünden Arslan'ın dizisi de büyük duvar resimlerinin görsel etkinliklerinden aşağı kalmıyor, bazı düzenlemelerde aşıyor da o türlü örnek yapıtları. Yukardaki kıyaslamadan Arslan'ın temalara soyut bir imgelemi katma yönünden kolay erişilebilir bir düzey ortaya koymadığı söylenebilir. Ancak sözü edilen fresk ustasında da onun erişemeyeceği yanlar bulunmadığını söylemek anlamına gelmez bu.

Şimdi Arslan'la 20 yılı aşkın ortak coşkuların aşamalarını anımsadım. 1971'de ve 1972 sonlarında ona ilişkin bir kaç yazımda sanırım yaptığı işleri yakından izleyememiş olmanın hırçınlığı vardır biraz. Anımsanmaya değer bazı etkenler de rol oynamış olabilir bu hırçınlıkta. Ama ne olursa olsun 1972 sonlarında bir gazetede Yüksel Arslan'ın sonu başlığıyla yayınladım.

diğim yazı gerçekten bir sondur. Bu kanım değişmedi. Ama neyin sonu? Arslan'ın bu yazıdan sonra «o beni sever» yargısı bana ulaştırıldı. Ulaştırılmasa da bilirdim öyle olduğunu tepkinin. Arslan benim için bir de 1961'de İstanbul'dan ayrılıp giderken sunduğu emaneti korumaya çalıştığım bir dosttur. Ne kadar korudum, ihtimal çok korumuş olmalıyım ki sonunda emaneti müptezel bir cife haline getirdim. Sonunda ikrah getirdim emanetten. Arslan'ın onu sevdiğim yargısına lâıyk olabilmek için. İki paralık emanet için neler ettin dendi koskoca Arslan'a. Oysa yanılıyorlardı... 1972 yılının sonlarında sadece emanetin sonunu getirmiştım. Çünkü hiç bir zaman, hiç bir sanatçı hakkında bir yeniden başlangıcın içten tepkisi uğrunda o ölçüde rezil bir emanet tanımamıştım. Sanırım emanete ettiğim fallik ihanet bizim koca Arslan kont de Phallus'ü neşelere boğmuştur. Bu emanet öyküsü ruhlarımızı tertemiz silip çöpe attığımız bir paçavranın öyküsü olarak her zaman sermaye karşısında emekle arıtılan erkekçe insan dostluğunun tarihinde yer alabilir.

Kapital sermaye demektir, ama sanırım başka hiç bir dilde insanlığın yüzkarası fuhuş metaini tanımlamaya yaramaz. Gerçekte resim dili yoğun erotik ilgilerle dolu bulunan Arslan bu Kapital dizisinde fallik ve dişi imajlara yer vermemiştir. Ama bu fallik bir tutkudan kendini sıyırdığı anlamına gelmez. Arslan bu dizide tümüyle yapıtın dışında kalan ve sermayeyi kısıtırmaya çalışan bir üslup fallisizmini denemiştir. Gerçeküstü bir artistik orgazmın düzenli ritmik sarsılmalarıyla doludur bu dizi.

Marquis de Sade vb. dan kalkarak marksist öğretiyeye ulaştığını sanan pek çok ahmağın alacağı dersler de var bu diziden. Yüksel Arslan bu yolda öğretinin çığırtaıklılığına ulaşamayan doğal bir çevre sürecini yaşadı. Ülkemizdeki fikir hokkabazları ise özü zırvalanmış bir süreci temsil ettiler. Arslan burada kalsaydı sanırım burada ancak ıkınaklı bir zorlanma olabilecek böyle bir işe girişmeyecekti. Üslûbunda Avrupa'ya gidişinden sonra başgösteren değişiklik burada kendine özgü başka yollar da bulabilirdi elbet. Onun resminden bende kalan asıl sıcak izlenimlerin 1960 öncesinde İstanbul'da açtığı sergilere bağlı

olduğunu itiraf etmeliyim. O resimlerinde varabildiği büyük iç kıpırtının, hümorist değerlerin güç canlılığına Batıda bir kez daha varamadığı kanısındayım. Gitti, ölçülü ödünlerle üslubunu Batıda da gösterdi. Ancak Batının aynı çapta değerlendirmeyi göze alamıyacağı asıl çarpıcı resim gücü burada kaldı. Kapital dizisindeki üslubun kaynağını araştıranlar herhalde 1960 öncesine dönecekler ve orada kolonijalizm resmiyle biten, (bir Türk kentine uzanmış koskoca bir eli temsil eden resimle biten) dizinin kolonici resim üslubu eğilimlerini kıran gücüyle karşılaşılabilecektir.

Arslan'ın 1967'lerde Türkiye'de geçirdiği bir birbuçuk yıl da onun giderek yeni bir üslup şematizmini kanıtladığı dizinin bir başka kaynak süresi olmalı. O sırada Paris'ten getirip sergilediği resimler müstehcenlikle suçlanarak yargılanmış ve be-
raatla sonuçlanan bir serüveni oluşturup gitmişti.

Yüksel Arslan tekrar temelli Paris'e dönüşünden sonra 1969'da yaptığı kısa bir İstanbul ziyaretinde diziyi tasarladığından söz etmişti yanılmıyorsa. Daha sonra İstanbul'da toplanan psikopatolojik sanat kongresinde onun resim kaligrafisi ve buna kattığı garip sözcükler konusunda bir bildiri yapmak üzere Daniel Bobon adlı genç bir psikolog gelerek Arslan için yazdığım yazılar konusunda benimle de görüştü. Belçikalı ünlü psikolog Jean Bobon'un oğlu olan bu bilginin bildirisi sorunu pek de iyi kavramadığını gösterdi. Daha ilginç olanı Jean Bobon'un Psych' Art adı altında topladığı bir dizi psikopatolojik resim örnekleri arasına Arslan'dan aldığı iki resmi katalogda yayınlamış olmasıydı. Kataloğun sonunda Henri Michaux'dan örnekler konulmuş ve bu deha düzeyine oldukça yaklaşan bir sırada Arslan'a da yer verilmişti. Yüksel Arslan'a psikologlar çevresinde gösterilen ilginin bu Kapital dizisi ile başka alanlara kayacağı tahmin edilebilir.

Nouvelle Observateur'ün(*) önemli yeni kitapların tanıtıldığı sayfasında Bernard Teyssedre'in yazısı, Arslan'ın resimlerini temasına uygun bir yönde açıklayıp eleştiriyor. Bu yazının çevirisi anlayabildiğim kadarıyla şöyledir: «Neden Kapital de resimlenmesin diye başlıyor yazı.» Rahat bir koltuğa gömülür gibi, tablo zevkinin çoktan modası geçti. Günümüzün sanatçısı

yaptığı işi cennet şöleninden, münzevi bir ben sırrını açmak ya da sessizliğin sesine kulak vermekten başka türlü kavrayabiliyor. Eğer Arslan, grevi, krizi, iş kazalarını resimlemekten öte bir amaca da bağlanmamış olsaydı, ortaya «sosyalist realizm»'in bir çeşidini koymaktan başka hiç bir şey yapmış olmayacaktı. Soyutlamalara yaslandığı ölçüde yenilik getiriyor, hem de güzel imajlar amatörü olmayı bir yana iterek. Arslan ciddi bir hümor ve beceriksiz militan bir yaklaşımla «kapitalist üretim sürecini», «iş gücünün alım satımı»nı, «artık-değeri» resme döküyor. Kışkırtıcı duygusu naif. Ne denli öyle olduğunu bildiği ölçüde de pek o kadar naif sayılamaz hani. Ayrıca bu Türk orijinli sanatçı bizim Avrupa geleneklerimize yabancı geleneksel tekniklere de sığınıyor; toprak rengi tonların, tuğla rengi, aşı boyası, özen gösterilmiş bir çeşit soluk mavinin egemen olduğu doğal renkler kullanıyor. «Kapitalin Birikimi» resminin iç içe (konsantrik) daireler halinde Uzakdoğu mandalaları gibi düzenlenişinde, «Sosyal Sınıflar» resminin üçlü figür düzeninde bir başın öküz, birinin altın para, bir diğèrininse sıkılmış yumruk biçiminde oluşunda bu «primitivizm» hayli çekici bir iş de görüyor. Bununla birlikte üslûbun hoşluğu müphemliğı de yanına alıyor. Kapital'i görsel bir olay haline getirmek için doğruca kapitalist dünyanın imaj kaynaklarını istismar etmeye, söz gelişi reklâm afişlerinin ştereotiplerinden, resimli dergilerden, televizyon zehirlenmesinden yararlanmaya değmez miydi, kapitalist dünyayı kuşatıp hırpalamak için. Bu arkaizm keyfi ise daha hileli bir estetik alibi (suçlanan birinin suç yeri ve suçun işlendiğı sırada orada olmadığını ispat etmesi) olmuyor mu acaba? «Yazının son cümlesi ise Fransızca olarak aynen şöyle: «Ne pouvait-on comdamner le capital autrement que pas des tableaux, d'embleé a leur place dans un circuit capitaliste par excellence-dans le marché de l'art.»

Bernard Teyssedre'in bu yazısının oldukça alengirli bir kapsamı olduğu gözden kaçmıyor. Bu Kapital temasının ele alınmasını doğal karşılamakla, bu özel üslûpçu yaklaşımı yadırgamış olmak arasında pek özel yorumlar gerektiren bazı uyumsuzluklar var. Fransız yazarın kaypak ve kırıttık entellektüel açısı bir kaç paragrafa gereğinden fazla anlam sığdırmak isteğı-

ne dayanıyor denebilir. Bu yazarın bazı haklı değinmelere rağmen yapılan işi pek de anlayabilmiş olduğu kanısında değilim. Çünkü bu iş verdiği ödünlere rağmen fazlasıyla bir Türk sanatçısının duyarlık eğilimlerini yansıtıyor. Farklı gelenek ayırımlarına değinmekse işin anlaşıldığını göstermeye yetmez. Sanırım albüm çeşitli çevrelerde farklı yorumlar bulacak, ama hiç birinin tam bir yaklaşım hedefi yansıtabileceğine olasılık veremiyorum.

16

YANILMAKTA MIYIM, değil miyim, buna karar verecek ben değilim ama, gençlerin sanat gösterileriyle her karşılaşmamız bana onların sorunlarına değinmek isteğini veriyor. Bu sorunlardan biri de öteden beri sanat çevresindeki faaliyetin oldukça geniş bir ölçüde gehç kadın sanatçılar tarafından temsil edilişi. Geçenlerde Malik Aksel'le yapılan bir radyo konuşmasını dinledim, sanatçı bu konuda pek nazik, pek çelebi bir davranışla eski gergef işleyen hanımların yerini şimdi sergiler düzenleyenlerin aldığını söylüyordu. Bu lâfın bir gerçek yanı var belki de. Ama ben bu soruna daha ihtiyatlı bakmayı tercih eder ve hayatın yaratıcı her yanına kadın parmağı ve kaprisinin girdiği bir toplumda yaşadığımızı sezinlerim. Kuşkusuz bir çeşit kadın düşmanlığı yapacak değilim. Sanat alanının erkek sanatçıların tekelinde olduğunu söylemeye kimsenin dili varmaz, ama sanat alanı rahat cirit atılan bir ortam haline geldiği zaman kadın sanatçılar yarım kalmış bir feminizmin kurbanı olarak kendilerine düşen role saldırmaktan geri de kalmazlar. Erkeğe erkekliğinin iade edilmesi gerektiği pek belli olan bir ortamda, kadına da kadınlığının iade edilmesi zorunluluğu vardır. Sanat alanının lüks, fanatik ve bâtil duvarında gerek sanatçı, gerek sanat öğreticisi kisvesiyle bu çeşitten erkek ve kadınların şımarık gölgeleri oynayıp durmaktadır. Dilerim bu sözler yaptıkları eserleri sergileyen kadın sanatçılara ölçüsüz bir taş atma olarak yorumlanmasın. Kanımca bütün sorun, kadın sa-

natçıların salt bir hatırı sayılma, taassubun hışmından büyük çabalar harcamadan kurtulmuş olma gibi kolay bir güvenlik ortamında sorumsuz ve romantik bir keyif dünyasına âlet olmalarıdır. Gazetelerde sık sık rastlanması mümkün olan, cici hanım sanatçılara övgüler kanımca bu ülkede acı çekmekte devam devam eden gerçek kadınlığa saplanmış yeni hançerlerden başka bir şey değildir. Sanat ortamının sorumlu, kaygılı ciddiyetinin çeşitli ellerde, gazete satıcılığının dolambaçlı yollarında lâçka edilmesinde bu ipsiz sapsız kadın sanatçı sorununun büyük ölçüde payı vardır.

Kabul edilmelidir ki Akademi'den gelsin gelmesin kadın sanatçıların kendi gerçek değerlerine yönelenleri bu romantik ve sorumsuz keyif dünyasının alışkanlıklarına onurlu bir başkaldırma bilincini edinmeye başlamışlardır; kimse onları bundan bütünüyle yoksun sayamaz. Ne var ki benim gözleyebildiğim, tanık olabildiğim kadarınca bu bilinç büyük tereddütlerin içinde yeni bir tuzağa, bir çeşit içine dönüş mistifikasyonuna sürüklenmektedir, kolay elde edilmiş yarım özgürlüklerin kadınca çalımı içinde maddî varlığın gerçekliğini görmeklikten gelen sinik iddia almış yürümüştür. Yaptıklarına önem vererek kulak assan-böbürleniyor, kulak asmasan mutsuz oluyorlar. Kim bu böbürlenmeye tahammül edebilir, ama kimin onların mutsuz olmasına gönlü razı olur. Bu çıkmazın nedeni bugün kadın sanatçıların birçoğunu saran ve bilincin bulunduğu yerde tahrib edilmeye başlandığı bir çeşit başkaldırma mistifikasyonudur. Hepsi eserlerinde büyük insanî sorunların yükünü yüklenmiş gibi davranıyorlar, ama bu istek onların aynı zamanda kendilerini bütün eskimiş süs ve cilvelerden arınmış bir biçimde ortaya koyabilmelerine bir kaynak teşkil etmiyor. Demek onlar bu insanî sorunları analarının öğrettiği çıkarları uygulamak için, karşısında takıp takıştırdıkları bir ayna zannediyorlar. Bu insanî sorunları birçoğu, sanatsal beğendiri kaprislerinin, isterse en ifadeci, en çarpıcı özentili, en dramatik teatrallliği içinde olsun, üstünde fink atılan bir zeminî haline getiriyor.

Kadın resimlerinde bir çeşit çocuksu tutku ve heyecanların da belirgin olduğunu düşünelim. En bilgiç dünya tasarımlarıyla en çocuksu davranışın birleştiği bir işte bir aynı resmi

çocukların çizgi ve renkleriyle paylaşmayı göze alır gibi, ya da bir doğa dekoru içinde bir çocuğu eğlendirmek, hoş tutmak için çizmek gibi bir şeyler de kavranıyor. Orada hangi boynu pörsümüş yıkıntının doğurğan, bereketli, seven ve katlanan büyük ve kutsal anneleşmeyi protesto edercesine doğaya ve insana nasıl eziyet etmekte olduğuna tanık oluyorsunuz. Kuşkusuz bu genel yargılar sergilere kadar uzanan ve içinde biçim ve düzensel kuruluş sorunlarının bulunduğu genel resim amaçlarına hesapsız ve ölçüsüz bir suçlama teşkil etmez. Bunlar temel yönde farkına varılmış, yaşanan toplumsal olgular ve vesileler ölçüsünde değerlendirilen, ya da değersizleşen ana cevherin kavranmasına bağlı yargılardır. Ben bunun ötesinde sanat eğitiminin gelen kadınların birçoğlarının bir sergide boy göstermek cesaretlerini içe dönüş mistifikasyonundan sıyrılma isteği olarak da kavrayabilirim. Ancak burada eleştiriye düşen görev bu cesareti en cesaretli biçimde karşılamak ve bunun içindeki bütün iğvayı seçebilmektir. Bu iğva deyimi de yanıltmamalı, çünkü yaratış sorunlarının ötesinde kavranabilecek hiçbir şey yoktur. Ancak sanatsal yaratışa kadının her iştirak edişinde toplumun büyük ve üretici kesiminin, üstelik onun adına girilmiş inkârından söz ediliyor. Tıpkı bir çocuğu oyalamak için yapılan manzara resimlerinde denize, insana, yelkenliye, kıyıdaki ağaca, havadaki kuşa eziyet etmek gibi bir şeydir bu. Bu toplumun büyük kesimini, ondan yanaymış gibi görünen bir aldatma, bir avutmadır.

17

RESİM sorunu benim için nedir, arasına bunu düşünüyorum. Acaba bazıları, dayalı döşeli evlerin odalarına asılmakta olan, sergi günlerinde üstüne çeşitli zevzeklikler yapılmış tablolarla çevrelenmiş bulunan bir topluluğun zevk ortamına pezevenklik ettiğimi mi sanıyor, ya da en azından etmek istediğimi izlenimini mi taşıyorlar? Maksadımı bu açıdan görmek dileğini taşıyan elit kuşkulular varsa alınlarını karışlarım. Ama öbür yandan da bu zevzekliğin ortasında harcanmakta olduğum ka-

nısını taşıyanlara dur demek geliyor içimden. Resmin dar ve belirli bir çevreyle bağıntısı herhalde beni maksadımı ortaya koymaktan alıkoymaz ve ben bu darlaşma sorununu sadece, herkesin payına düşmekten sakınan bir nimet olarak çözümlemem. Benim maksadımın esasını bir bakıma zihinsel bir çıkış noktası teşkil eder ve ben resimde çağdaş duyarlığı bütün ayrıntılarıyla simgeleştiren çeşitli vizüel yaratış olanaklarını gözlerim. Bu olgular istedikleri kadar dar bir çevrede oluşmakta olsunlar, bunlar yaşanmakta olan bütün koşulların bağımlı ya da bağımsız yansıtıcılarıdır. Üstelik bu olgularda çağdaş duyarlığın kendisini ferdi sınırlar içinde simgeleştirerek dışa vurmak gibi kaçınılmaz bir ihtiyacı vardır. Bu somut ihtiyaç açısından da resim olgusu bütün tarihsel görevi ve fonksiyonu ile aynı gelişme yönünde bulunur. Tarihsel ve geleneksel gelişme sorunlarıyla çağdaş resmin arasını bulmak eğilimi de gerçekte resim misyonunun çağdaş anlamına erişebilmek tutkusunun ürünüdür. Ancak ne var ki, genellikle Batıda doğup gelişerek dışa bulaşmış olan bir çeşit eleştiri, üslûpların oluşumuna mekanik bilimsel doğrultuda bir görüş açısı getirerek sorunu nötrleştirmiş ve kuru bir estetizmi egemen kılmıştır. Bu eleştirel tutumun Avrupa dışındaki etkileri kendi içinde hesaplaşma olanaklarına sahip Batı dünyasında aynı ölçüde büyük bir tehlike teşkil etmemiştir, ama örneğin Türkiye gibi bir ülkede resmin kuru ve standart çözümlemelere uğramasının nedeni olabilmıştır. Yalnız çağdaş gündelik eleştiri açısından değil, tarihsel incelemeler açısından da aynı kuru ve standart bilgiçlik, bütün gerçek ihtiyaçların ve insan sorunlarının ötesinde, bu işle uğraşan kurumların üstüne bir felâket halinde çökmüştür.

Bütün bu çıkmaz yönler, öyle sanıyorum ki açıktan açığa bir hesaplaşma tavrının kendi olanaklarını bu çevrede de araştırmasını koşullandırmaktadır. Diyebiliriz ki kalabalıkları gidererek resimden de, öbür sanatlardan da tiksindiren, bu olguların hem kendilerinde, hem de oluştukları ve sunuldukları çevrede bütün derin duyarlık uzantılarından, insan duyusunun bütün çağdaş simgeleriyle birleşmek ihtiyacından kopmaya, uzaklaşmaya yüz tutmasıdır. Kısaca standartlaşmaya yüz tutmasıdır. Bunu söylerken aynı zamanda evrensellik kisvesine bürünmeye

alışan ihanetin de adını etmiş olmuyor muyuz? Ama gene de ihanetden söz edip geivermek caiz değil. Her defasında sergilerde ressamların slp ayrılıklarıyla karşı karşıya geliyoruz. Bunların arasında kendini şu zgr eleştiriye zorla kabul ettirmek, ona egemen olmak dileğini ortaya koyanlar vardır. Alakgnlllkle bu eleştirinin yargısını bekleyip, ksen ya da ksmeyenler de vardır, bu eleştirinin doğrultusunda iş görmeye abalayanlar da vardır. Bütün bunlar gerçekte bu eleştirinin gözlemine sunulmuş olmanın ötesinde bir anlam taşımıyorlar. Onların ağdaş düzeyde tarihsel bir görevi yerine getirmek yolundaki davranışları kendisinde başlayıp gene kendisinde tamamlanan bir süreçtir. Nasıl ben kendime düşen görevi yerine getirmek üzere oralarda bulunuyorsam, bu resim işiyle ğraşmaya da elbet devam ediyorum, çünkü bu işlerden anlamak istediğim bir şeyler var. Yaşanmakta, her gün deneyi yapılmakta olan bir şeyleri anlamak ihtiyaında ise ancak gerçeklik tutkusunu andıran bir şeyler vardır. Gerçeklik tutkusunun kendi içindeki anlamı da tek kelimeyle her örnekle, her slpla hesaplaşmak ve gelişme. zorunluluğunun dinamiğini, yalnız sözünü etmek değil, elle tutulur hle getirmektir. Bana yle geliyor ki, bu resim olgusu örneğinde öyle her alanda kolay kolay mümkün olmayacak bir yan, ağdaş sorunun aydınlığa kavuşmasında kaynak olabilecek bir vesile, bir bahane var. Sorunların en kaba, en fanatik, en doğma açısından çözümlenmeye çalışıldığı bir kültür dünyasında işin üstüne üstüne gidecek en sınırlı, en şahsileşen, en karmaşık yönünden hareket etmek için elverişli bir cevher yoğunlaşması var bu resim olgusunda. Bu arada ister istemez ulusallık, bağımsız bir kültür ortamı yaratmak sorununun çözüm yollarında, standartlaştıran tekliflere rastlanmakta olunduğunu da hatırlıyorum. İster bölgesel coğrafi, ister ırkçı, isterse toplumsal sınıflaşma açısından sorun ortaya atılmış olsun, ulusallaşma teklifinin standart ölçüler dışına çıkamadığını, belli bir insan yapısının, ancak gerçek ayrımları kazanabilen kişisel slplarda ifadesini bulması anlamında gerçek araştırı ve tekliflerden uzak kalınmakta olduğunu da düşünüyorum. İşte bu resim olgusu bu açıdan da sorunun doğru bir biçimde konabilmesi için insan yapısıyla en yakın karşılaşmaların mümkün olabildiği bir fırsat olarak gözüküyor.

1970 —
1975

eleştiri



TAKSİM galerisinde modern resim tekniğinin ustalarından Şadan Bezeyiş akademizmin üstüne titreyerek meydana getirdiği ustaca bilgili resimlerini bir resim düzeni ve intizamı örneği olarak sergilemiştir. Şüphesiz eskimişliği epeyce eski bir zamana uzanan resimsel düzen oluşumlarına biraz önce yapıp bitirilmiş gibi bir tazelik verebilmek önemli bir hünerdir. Herhalde tabiat da böyle biçimsel oluşumlar vardır ve bunlar da dıştan bakınca hep taze gibi dururlar. Taksim galerisinde resim eleştirmeni olarak da bilinen Nihat Akyunak resimlerini sergiledi. Hiç de teknikten yoksun olmayan bir ressam bileğine musallat olmuş bir büyük ustalık özlemi gibi görünüyor. Büyük bir resim ustalığının hayal ve tasavvurlarını tenefüs etmekten ileri gelen bir çeşit allerji. Tam bir usta düzeni ve dokusunda ama yazık ki, mayasıl olmuş bir resim. Bu çeşitten bir allerjinin şifası henüz bulunamamıştır.

DARÜŞŞAFAKA galerisinde Gündüz Gölönü şemacı bir yolu izlemenin zayıf da olsa işaretlerini veriyor. Şemaları tarihe maledecek kadar güçlendirmenin yolunu aramalı, bir de eskiyi

hatırlatmakta fazla geveze olmamalarını. Çoğunluğunu şematik İstanbul resimleri oluştürüyor. Bu işte tarihsel bir peysaj duyarlığına bağlanmanın bir çok niyetleri var. Ama şemacılığın şema kıran tutkusu yok.

Darüşşafaka galerisinde Mustafa Ayataç sergisi eski temaşa anılarından ve köy folkloru dünyasından esinlenmiş motiflerle bunlara modern bir resim mistiğinin katılmış olduğu adetâ feerik bir parıltı kazanmıştır. Böyle garip bir başarıda, bir yanı acemi bir şiirselliğın kaba ve sıcak taşralılığı hissedilmektedir. Bunda dünyanın zengin oluşumları karşısında adetâ alınan ve sitem eden, ama böylece biçimlendirici çabasına belki de derinlik kazandırarak eksiğini gidermeye çalışan yoksul bir tavır da sezilebilir.

Sergi Sarayı civarındaki belediye tiyatrosunun istirahat balkonunda da Burhan Uygur resimlerini sergiledi. Belediye tiyatrosunun yavan ruhuna saplanıvermiş ender duyarlıklı şiirsel ve dramla yüklü bir resim hançeri gibi. Tanımlanabilmesi çabuk bir eleştirinin imkânlarına şığmayan, çocuksu ve trajik, savruk ve düzenli, az rastlanır bir ressam yeteneğinde. Belki de birkaç nesilden bu yana oluşan bir resim geçmişinin çarpıla vurula incelmış, artık ötesindeki yokluğu gösteren bir duyarlık ve biçim danteli gibi. Örneğın böyle bir inceliğe ulaşmakta Fikret Andoğlu gibi bir sanatçının kırk yıl daha uğraşsa başaramayacağı bir iş. Cihat Burak gibi bir ressamınsa bütünüyle haklı olarak şöyle bir resim yapabilseydim diyebileceği çeşitten. Eleştiriye heyecan veren ve aynı anda heyecanı bastırmının da zorunlu olduğunu hatırlatan bir iş. Belli resim anlayışı yönünden Burhan Uygur'un, nice birikimi yüklenmiş bir kişi olarak Türkiye'nin en iyi ressamı diye gösterilmemesi için bir sebep yoktur. Ama bu iş resim dünyasının nice hünerlere, nice kapanışlara, nice yıkım hüzünlerine sahip kapkara zemini üzerinde oluşuyor. Zeminin aklanması gerektiği yerde Burhan Uygur aynı çizgideki beceriksizlerin, işte bu idi, biz değildik diye kaçışarak günahlarını yükleyecekleri, tüm kötülüklerin cezasını çekmeye razı bir onura da sahip çıkabilir.

Aynı yerde Ferit Özşen heykel sergisi açtı. Serinkanlı bir biçim duyarlığı içinde birbirine bağlı kıvrılmış, bükülmüş yüzey

ilişkilerinin araştırısı yönünde olan çoğunluğu maden çalışmalarıydı.



YILLARDAN beri zaman zaman satış amacı pek belirgin sergiler açan İbrahim Safî bu yıl da olgunlaşma enstitüsünün galerisinde dikkat çekici bir biçim coşkunluğunda olan resimlerini sergiledi. Kendi ülkesine ve şehrine belki de bir çeşit satış egzotizmiyle bakan bu sanatçının biraz gecikerek türk-leşmiş bir levanten esprisinde olduğu söylenebilir. Ama bu aynı zamanda kendisinin, kenti temaşa etme zevkinin canlı anılarını taşımakta olan biri olduğunu da belirtmektedir. Yaptığı peysajlar empresyonizm artığı işler olmasına rağmen bu eyilimin yerel bir ışık barbarlığına kavuştuğu kıvrak ve sürükleyici bir görünüştedirler. Türk empresyonistlerine özgü, reel, gündelik ışığı zihinleştirme ve değişimlerini aynı zamanda içte, aydınlattığı objenin ötesinde izleme eyilimi diğerlerinde olduğu gibi, o dönemin artığı bu sanatçıda da vardır.

Galeri 1'de düzenlenen eski ve yeni asker ressamı sergisinde Cumhuriyet öncesinin önemli paşaları ve binbaşılardan, önemsiz emektilere doğru gelişen bir çizgi gözleniyor. Bununla birlikte bir sanat coşkusunun yaşayageldiğini de kabul etmek gereği var. Cumhuriyet öncesinin asker ressamı imparatorluğun büyük mirasını Batı dünyasıyla olan büyük çelişkinin içinde duyup duyurarak yeni bir dönemi açabilecek nitelikte ender bir gerilim ortaya koyuyorlar. Bu hazırlık noktasına yerleşen diğerleriyle birlikte, onların da Batı resminin mutlak etkisinde olduklarını ileri sürmek boşunadır. Bu dönemin etkin görünüşü onların gerçekte Batı resmiyle gizli bir çekişme içinde olmalarından geliyor. Üstelik bu dönemde yeni bir dünyanın biçimlerine sahip çıkmaya başlamanın tedirgin cüreti de söz konusudur. Kanımızca Cumhuriyet döneminde resmin gidecek bu çelişkiyi duymamaktaki ısrarı, hattâ bunu kavradiğı yerde bile tâviz vermekten kaçınamaması, onu evrensel sıçramayı yapmakta tökezleten belli başlı nedenlerdendir. Çünkü millî gururunu kaybeden bir sanat hiç bir zaman gerçek bir sanat değeri taşımaz.

Taksim galerisindeki sergisinde Füsun Onur çağdaş Amerikan dünyasından esinlenmiş cüretli bir heykel soyutlamasıyla ortaya çıktı. Çağdaş Batı heykelinin duyarlık ve biçim yönünden bir çeşit azmanı, ama aynı ölçüde de bilimsel dışlaşmayı arayan bir nesnellik ufanması. Batıdaki dışlaşma olgusu gücünü bağımsız bir çizgi ya da hacim duyarlığından almıyor, bir gözlem sürecinin zahmetli, trajik bir yoğunlaşması gibi. Oysa aşamaları hızla kateden göz rahat, meşakkatsiz, sevinçle biçimi dışlaştırabilir.

Heykeller galerideki büro eşyaları, masalar, koltuklar, bodur ayaklı tahta küllüklerle uzaktan akraba biçimler de ortaya koyuyorlar. Ucuz malzemeden bazan adam boyunu aşanlar, mekânı tehdide yönelen gizli ışıklar, ters-yüz allâk ve yumuşak dönümlüler, üstlerine kara boya çalınmış çoğaldıkça küstahlaşan balkabakları, biçimini koruyan ama devrik ve kör endüstriyel yaratış simgeleri.

Füsun Onur'un heykelleri galerinin yarısına sığmıyor. Galerinin öbür bölümünde ise gravürcü artığı bir İngiliz seyyahı manzaralarını sergilemiş ve bu heykellerin yer alacağı geniş bir mekânın duvarlarına cilâ vermekten başka bir işe yaranmaya da razı olmamış. Kendi bölümünün duvarlarına yalın desenleri ve az renklileriyle kendi cilâ veriyor Füsun Onur..

Taksim galerisinde daha önce sergi açan Yaprak Berkan ilginin açık seçik figüratif, üstelik halk köylü temalarıyla birleşenini daha duyarlı daha ince, hattâ daha soylu bir kılığa sokuyor. Ama yetersiz bir hoşluktan öteye gitmiyor bu. Bunun ilerisinde ne var? Sanırım bu ifadeyi idealleştirme isteğinin kendisinden başka hiç bir şey. Onunla birlikte sergi açan Bilge Özdemir'e gelince, o da bozulmuş, fantastikleşmiş figür ilgisi-ne bir çeşit dişilik getiriyor. Bu eyilimin örneklerini Utku Varlık, Mehmet Güler yüz gibi sanatçılarda yeterince gördüğümü-zü düşünelim. Ama herhalde o erkekliğe böyle bir dişilik de gereklidir.

Taksim Galerisinde bir de Uğur Üstünkaya'nın sergisi açıldı. Tatbiki Güzel Sanatlar adını taşıyan sanat karantinasında dezenfekte edilmiş temiz sürrealizm örnekleriydi. Sanatçı üzerine resim yapılmış postu da karantinaya alarak galiba gerçek sağlık üstü - memuru olmuş.



DEVLET Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen bir Rus sanatçısının sergisi oldukça soğuk bir hava içinde ve Akademi öğrencilerinin protesto bildirileriyle açıldı. Jitomirsky adındaki Rus sanatçısı Türkiye izlenimlerini siyah beyaz resimlemiş ve karşılıklı ilişkilere bir sempati katkısı olarak ortaya koymuş. Öğrenciler bu sergiyi zayıf olarak nitelemiş olacaklar ki, bildirilerinde Rus menşeli büyük sanatçıları adını ediyorlar ve onların yetişmiş oldukları bir çevrenin bu eserlerle temsil edilmesini, üstelik önemli gösterilere sahne olmasını istedikleri Akademi salonunda hoş görmüyorlar. Pratik hiçbir tutarlılığı olmadığı için ben bu bildiriden yana değilim. Ancak öğrencilerin sempati şarkısına tempo tutacak bir rahatlık içinde olmadıklarını, üstelik Akademi'de öğretimin aşağı yukarı sıfır olması yüzünden şaşkınlıklarını unutmayalım. Onları bildirilerinde adı geçen ressamın özlemlerine iten biraz da budur. Hatâ şaşkınlıkları ressam Mondrian'ı (Mondrean yazmışlar) Rus sanatçısı olarak zikretmelerinin de nedenidir. Bu hatâ herhalde çocukları bağlamaz, ama hocalar bakımından bir darbe teşkil eder.

Rus sanatçısı bana kalırsa mütevazı bir görünüş içinde eski uygarlıkların beşiği yurdumuza turistik bir nazar atfediyor. Yurdumuz özellikle Batılı meraklıların sayesinde bu turistik nazarlara öteden beri aşinadır. Onlar yurdumuzun eserlerine ve güzelliklerine hayran kalırlar, biz de onların hayran kalışlarına hayran kalırız. İyi ki Rus sanatçısı böyle karşılıklı hayranlıkların vesilesi olamıyor. Hayranlığımızı uyandıran bir küçümseyişle bakamıyor yurdumuza, böyle bir atraksiyon yok üslûbunda bu sanatçının. Bakışında içine dönük, çekingen, yabancılığını gidermeye çalışan bir tavır var. Yurdumuzun bu pitoreski aydınlatan cömert güneşinden bile yararlanmaktan çekiniyor çizgisi, öyle çoğu yabancıların yaptığı gibi sere serpe soyunup dökünemiyor, kalpağı ve kürküyle dolaşıyor. Eserlere ve güzelliklere hayran kalıp da onları resmettiği sırada o ülkenin kendisini seyreden insanlarından tedirgin, soğuk ve bilgiç bakışlı pitoresk bir ressamın, yabancıların o peşin kendine güveni de yok bu

sanatçıda. Tam aksine seyredenlere yaptığı işi beğendirmeye çalışan, izlenmekten memnun, marifetini birde izleyenlerden bazılarının resimlerini yaparak göstermeye hevesli saf bir davranışı var. Ülkemiz insanı nice yabancı fırça hüneline de saygılıdır. Ama hüner sahibinin fırçası fazla bilgiç, fazla mağrur- sa ona hayran kaldığı ölçüde boşverip geçer de. Şu Rus sanatçısının fırçası ne bilgiç, ne de mağrur.



TAKSİM GALERİSİ'nde iç dünyasının irkiltici mistifikasyonunu simgeleştiren azraillerle iskeletlerin şiirsel fanteziler yolundan isimlendirilmiş çeşitlileriyle karşımıza çıkan genç bir kadın sanatçı, Sevin Atatür, bu resim altlarından birinde insanı yargılarlar, mahkûm ederler gibi birtakım lâflar ediyordu. Korkarım yargılanmaya pek hevesli görünen bu lâflar bizim düşüncelerimizi de böyle ele almak ucuzluğunu gösterir ve gerçekte yargılanmakta olanın bizler olduğunu da pek farketmez. Tıpkı bu hayalet resimlerinin bilinen alışılmışı pek ucuz bir başkaldırma oluşu çeşidinden. Bizim ülkemizde kadınlar insanî sorunların her civarında dolaştıklarında, henüz karşılaşmadan, ama sadece lâflarını ederek bu sorunlara sahip çıkmak olanağını bulabildiler. Bundan daha kötüsünü tasarlamak artık gücüme gidiyor.

Taksim Galerisi'nde öbür bölmede Necdet Kalay'ın resimleri vardı. Geçen yılki sergisinde soyut bir renk örgüsünün içinde biraz güçlkle seçilen oldukça duygulu ve sütun kaymağı olarak kavranmış Anadolu peyzajı, bu sergide aynı özellikleri koruyarak belirginleşmiş. Objeye uzaktan bakmaya yaran bütün dürbünler gibi ayarı zaman zaman değiştirilmek ihtiyacı gösteren bir sistem. Bazan flu, bazan net, sistem olarak aynı kapıya çıkar.

Taksim Galerisi'nde bu olayları ortak bir heykel sergisi ile Mehmet Gülerüz'ün resimleri izledi. Heykel sanatçılarından biri geçenlerde çalışmalarını Darüşşafaka Galerisi'nde sergileyen Metin Haseki idi. Öbür heykeltci ise Sevinç Arman adındaki kadın sanatçı. Metin Haseki'nin tek başına bir bölmeyi yeni

baştan doldurmaması için bir sebep yoktu sanıyorum. Gene aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyeceğim, yorumlara ipuçlarını vermemekte direniyor diyeceğim ama, onun bir çeşit tedbirli ve ölçülü soyut denemeler içinde gizli bir irkilmesi de var. Elverişli bir ortam buldu mu o zaman asıl biçimleriyle ortaya çıkacak sabırlı ve soğukkanlı bir direniş. Umarım en iyi sabrın sabırsız olduğunu da bilmekte. İlginç denemeleri aşmakta fayda var, o zaman irili ufaklı kütleleri uyarılmış izler, uyarılmış gerilip büzülmeler kaplayacak, bütün bu izler koloni stilinde yaşayan bir zümrenin biçim isteklerini süsleyen duygusal, ya da şehvî kabarmalar olmakla kalmayacaklar, bunlar bütün bir halkın hayat karşısındaki gündelik tepkilerini ölmezleştirecek, sökülüp atılamayan bir sükûneti her an yenilenen taşkınlıklarla birleştirecekler. Metin Haseki örneğini neden bu düşüncelere vesile ettiğim sorulabilir. Bunun bence büyük bir önemi yok. Burada hayatını biçim yaratışlarına bağlamış delikanlının sembolü var. Üstelik burada işin ta başında göreve girmiş bir hesap sorma sorumluluğunun da sembolü var. Haydi bakalım delikanlı diyoruz, biz senin saklanmak zorunda kalmış niteliklerinden işe başlayalım ve onu halkın hizmetine koymayı bekleyelim. Bu bizi hayal kırıklığına uğrattığın ilk fırsatta sana nasıl saldırıp allak bullak edeceğimizin de bir ön işaretidir.

Öbür heykелci Sevinç Arman'ın işlerini tutmadım. Hepsi yeterince «kompoze» ve güçsüz kalıplar halinde. Birbirine akıbalığı, yakınlığı, ortak eğilimleri olan iki heykелin temel farklılığını kavramak yönünden bir işe yarayabilir. Bunun dışında öbürüyle birlikte olmasının bir anlamı yok. Biçimlerin dış yakınlıkları ve benzerliklerinde kalan bir bakış için ikisi de aynı nitelikte, bu da öbürü kadar yapmış demek kolay. Bir kere Sevinç Arman kendi başlıca eğilimlerinin arasını bile bulamamış. İri figür hacimlerinin köşesi yassı yüzleriyle serbest maden işlerin kıvrımları arasında bir bağıntı kurulamıyor. Hacim gösterişlerine rağmen kararsızlık çok belirli. Kalın gövde yontuları, oymalı metal tabakalar, tel ve kaynak oyunları bu bir eliş sergisi. Biz değil Akademi iftihar etsin.

Öbür bölmede sergilenen Mehmet Güteryüz'ün resimleri gençlerin fantastik saldırgan eğilimlerini en iyi örnekleyen ça-

lışmalardır. Mehmet Gülerüz'ün bir değeri de etkilere açık olmasından geliyor. Bu sanatçı onu vasat bir seviyeye maletmek isteyen eğitim ortamına kırgındır. Ayrıca bu ortama mensub olmak çaresi de başarılammıştır. Mutlu bir rastlantı. Bunun nedeni muhtemelen Mehmet Gülerüz'ün işini ciddiye alması, eğitimsel telkinlerle maledilmek istendiğı vasatı aşma taşkınlığını belli etmesidir. «Bu adam gerçek sanata özeniyor, ona güvenilmez, çünkü bizim amacımız gerçek sanatçı yetiştirmek değil, gerçek sanata özeneni bile aramızda barındırmak değil, şuracıkta rahatça ekmeğimizi kazanacak, üstelik itibarlı bir vesileyi gerekli cambazlıklarla sürdürmektir,» dedikleri muhakkaktır. Mehmet Gülerüz işte böyle bir ortamla alışverişin sonucunda bir çeşit özgürlük sözcüğünü seçmiş ve yetişme zorunluluklarının elverdiği ölçüde hayatın soluğunu taşıyan dış dünyayla ilişkilere girmiştir. Mehmet Gülerüz'ün resmini yapan esas doku, renk anlayışı, desen özellikleri, açık olmaktan kaçınmadığı etkilerle yeterince uzlaşacak nitelikte değildir. Bu onun esas dokuyu teşkil eden eğilimlerinde ustaliksız olduğu anlamına kesinlikle gelmez, ancak bu eğilimlerin bir çeşit levantenliği ile kaba, iğneli, taşkın, grotesk bir etkilenme arasında besbelli bir açıklık vardır. Gene de çağdaş Türk resminin en vasattan farklılaşmış, en seviyeli örneklerine yönelen etkilenmenin değeri üzerinde duralım, ancak şunu da unutmayalım ki, amacı en belirli olan etkilenme, etkilerin kaynaklarını inkâr etmeyi amaçlayarak kendini yeni baştan kurmanın başlangıcıdır. Ancak bunun bir dil, bir üslûp sorunu olduğunu anlamak da kaçınılmaz. Resmin levanten, tatlısı frengi sözcükleriyle temelinde kinin ve hüsrânın bulunduğu bir değişim etkilenmesi yoluna girilmez, çünkü kinin ve hüsrânın bir dönüşümün başlangıcını teşkil ettiği kendi özel şartlarında, kendi özel sözcükleri ve özel küfürleri vardır. Hançere kaymak gibi ses vermez, göğüsten gelen hırıltıyı taşır. Mehmet Gülerüz'ün sözcükleri taşı gedğine koymayan cinsten değilse de sertliği peanut butter (fıstık ezmesi) kıvamında. Bu alaylı sözlerle Mehmet Gülerüz'ün resmini ciddiye almadığım sanılmamalı. O diğer birçok genç ressam gibi, hattâ bir bakıma onlardaki eğilimleri dürüstçe itiraf eden bir temsilci olarak, eskimiş, pasif sanatçı biçim düşkünlüğüne, insan figürünü hırpalayan, onu

yüzeyin boşluklarında tedirgin eden, onu yüzey boşluklarının rahat değil, ürkütücü ifadeleriyle karşılaştıran, karşılıklı ilişkilerinde ona birleşmenin romantik, köksüz uysallığını değil, korkusunu, yakıcılığını, hışmını gösteren bir cevap teşkil ediyor. İnsan figürünü sınırsız açlıkla, bolluk açgözlülüğünün zıt uçurumlarında kısıtırmaya yöneliyor, en işlek ten birleşmelerinde onun kudretsiz iştahasını resimliyor. Bu tecavüz kendisine olduğu sürece, kendi pisliğini ifşa etmek amacını taşıdığı sürece alabildiğine değerlidir. Bu çocuklar bu doyumsuz saldırıda çöküşün azabını dile getirecek kadar kuvvetlenmelidir. Belki de onların bir kısmına düşen görev budur. İsterse sözcükleri levanten olsun, Mehmet Güleryüz etkilenme açıklığından kazandığı gücü daha ilerilere götürmeli, kırılmamalı ve bu aşama sebatlılığını elden bırakmamalıdır. Çöküşün acayip yaygarası yeniden kuruluşun keskin ve tedbirli akıl pençesi kadar etkili ve güçlü olabilir, bunlar karşıt ve beraberdirler. Bu çocuklar gerçekçi ipuçlarına yönelen bu resimlerinde levanten sözcüklerin bağlı olduğu kaynağı da tahrip edeceklerdir. Çünkü bu saldırının o üslûplara yakışmadığı, bu kadar yıldır bel bağlanmış biçim zorunluluklarını en ağır açmazlara sokacağı besbellidir. Yeter ki eskiyi aşma hırsını elden bırakmayıp ehlileşmesinler, onların birçoğunda eskinin temsil edildiği çevreye bu saldırıyı bir şantaj olarak kullanmak imkânı da yoktur. Özellikle hayat şartları resmi iş edinmelerine kolayca fırsat veren sanatçılar, hayat şartları bunun için güçlük teşkil eden fakir fukaradan daha çok ve daha dürüstçe bu eğilimlerin hakiki sahibidirler. Öbürlerinin bu çöküş yaygarasına katılmak hakları değildir. Bu kendini kabullendirmeye yarayan bir şantaj olur olsa olsa. Onlar ancak resme devam edebilmenin sırrını hayatı kazanmanın arasına sıkıştırılmış satılsız ve yabancı biçim mucizelerinde bulabilirler. Öbürleri bol, bunlar enderdir, ama az oldukları ölçüde resmin yeniden kuruluş mucizesine de katılmak hakkını onlar kazanırlar. Onların azlığı halkın çokluğuna benzer.

Mehmet Güleryüz bir atölye rahatlığının, ortak duyuları olan bir çevreyle kuşatılma heyecanlarının pratik sonuçlarına dürüstçe yöneliyor. Bu atölye ve çevreden söz etmişken Meh-

met Güteryüz'ün yaptığı resimle ortak yanları olan ve hepsi kendi üslûp olanaklarını geliştirmeye yönelen, ortak eğilimler içinde kişisel ifadelerini belki daha da sıkıca belirginleştiren, bu bakımdan ayrı ayrı önem kazanan Utku Varlık, Alâaddin Aksoy gibi genç sanatçıları bir kere daha hatırlayalım. Bir grup teşkil eden bu ressamlar hakkında daha çok konuşulabileceğini sanıyorum. Onların biçimselleşebilecek, tavsayabilecek her eğilimin karşısında tedirgin, yerinde duramaz, sürekli olarak aşma ve çöküşü hızlandırma ihtiyacını yansıtan özgün bir grup değeri kazanmalarını sağlamak, onları bu yolda uyarmak bir görevdir.

Sanatın pratik ya da teorik, yüksek seviyede öğretici kurumları toplumun farklı tabakalarından gelen çocukları aynı çatının altında topluyor ve onların olanak ve ihtiyaçlarını ayrı ayrı gözönünde bulundurmadan, hepsini dibinde evrensellik efanesinin bulunduğu karanlık bir küpe bastırıyor. Bu çocuklar orada heyecanlarını birbirlerine iletme ve hocalardan çok daha üst bir seviyede, aşkları ve arkadaşlıklarıyla birbirlerini eğitmek fırsatını da buluyorlar. Ama küpün ılık ve rahvan beraberliğinden sıyrılıp aşklar ve arkadaşlıkları bile umursamadan gün ışığına kavuşabilen pek az sayıda çocuk bulunuyor. Öbürleri ya küpün amacına uyup turşu oluyorlar, ya da amacına uymayıp küpü patlatacak kuvveti arayan çürümeyi ve bozulmayı temsil ediyorlar. İşte bunlar benim gözümde sanatçı turşularından daha makbul ve daha bilinçlidirler. Sadece onların bir zümreye mensub oluşlarına ve bu mensub oluşta asla gün ışığına çıkabilecek atak ve cüretin bulunmayışına acır, kalbimi gizlice de olsa onların kalplerinin yanına koymam. Yeniden kurmak ya da yaratmanın iftiharla anılacak tek ve şaşmaz kaynağı yosulluktan başka hiç bir şey değildir çünkü.



GALERİ 1'de Paris'de yaşayan ressam Selim Turan'ın «Memleketimden Çehreler» konulu sergisi açıldı. Bu sergi geçen Yıl Alman Kültür Derneği'ndeki sergiye kıyasla iyiydi. Bunda Selim Turan'ın kendini hayalinde tamamlamaya çalışan

kendi mahzun çehreleri vardı. Kadın, erkek, ihtiyar, genç memleket çehreleri muhtemelen bir gece Selim Turan'ı uykusunda bastırmışlar, figürsüz düş kabuklarını kırarak onların altında saklanmakta olan çehrelerini ona zorla göstermişlerdi. Kabuklar düş olduğu gibi, ehreler de düştür. Ancak bu işte pek dokunaklı bir şey de yok değıl. Selim Turan düş meydanında gezinirken şipşap çekmiş de olabilir, bu kimi düşün içinde düş, hayalin içinde hayal olan ehre resimlerini. Hani bir makinacığından başka bir şeyi olmayan fotoğrafçılar vardır; yaşadığı şehirde banyo ettirecek yeri bile yok ki, bunu da düşündeki ülkede aramış. Bunun niteliğine uygun bir banyo formülü bulamazsan yandı demektir hayal çehreleri. İtinalı bir laboratuvar uzmanı gibi davranacaksın bu hayali gerçek kılmakta. Yiğma apraz düzen makinasının ne kadar yeteneğı varsa, o kadar tesbit etmiştir ama, sen testler yapıp en kontrast verecek formülü arayacaksın. Düşü belirginleştirecek, hayali gerçek yapmaya çalışacaksın. Vatandaşlık bunu gerektirir, bu vatandaşlıktan yoksun kılınmış vatandaşa.

Galeri 1'de yeni sergisini açan Hasan Kavruk ne düşündüğümü sorduğunda, kendisine, «Bizler sizin yarattığınız bu güzelliklere hayran olmaya çalışmalıyız,» diyorum. Hasan Kavruk bilmem kuşkuluyor mu, oysa ben gerçekten samimiyim. Samimiyetim hemen ilk çırpıda sembollerini Hasan Kavruk'un kendi yaptığı resimlerde değıl, onun çocuklar ve onların resimleriyle kurduğu geniş ilgilerde buluyor. Çünkü ben çocukları severim, büyükler değıl, onlar benim hakiki adamlarımdır. Kendimi onlarla özdeş kılacak fırsatlar da yaratırım. Bu yüzden Hasan Kavruk'un resimlerine de çocuksu bir bakış atıyorum ve gördüğüm ilk şey bütün mavi erkek gözlerinde rastladığım, hiçbir çalâk renkler gösterisinin saklayamadığı, gururla yan yana yaşayan derin hüznün oluyor. Ama bir çocuk kadar sevecen ve bir çocuk kadar zalimim. Kapıdan çıktım ya da oyalanacak bir şey buldum mu, hemen unutuveririm. Sevecenliğim hüznün, zalimliğimse gururun cevabını teşkil eder.

Darüşşafaka Galerisi'nde Mehmet Aksoy ile Ferit Özşen'in heykelleri bir arada bulunmak yönünden ilgi çekici bir biçimlendirme farklılığını yansıtıyor ki, bu eğilimler genelleştirile-

bilir nitelikler de taşıyorlar. Ferit Özşen kapalı, şemacı bir düzen zevkiyle yüzey tablalarının küçük girintili biçimlerle ilişkilerini araştırıyor. Donuk izlenimler bırakıyor, ama kararlı tutumuyla, Memet Aksoy'un yüzeylerden kıvrılarak elde edilmiş ve dikişlenip zimbalanmış yayvan, dik, irili ufaklı madeni figürlerinin üniformalı teşrifatçılığını da yapıyor.

Taksim Galerisi'nde Gürdal Duyar'ın heykelleri sergilendi. Bu sanatçının figürlü düzenleri ve büstlerinde ustalık izleri aşikâr, ifadeci yönü de çok belirgin. Ancak bu yönün abartılması işe pek garip bir duygu edebiyatı sokuyor. Sanırım bu heykele ister patetik cephesinden yanaşılsın, ister kütlenin temel biçimlendirme sorunlarından girilsin, varılacak sonuç aynı. İşe pek artist bir yandan başlanmış; kokunun en keskini seçilmiş, adamın burun kemiğini sızlatıyor. Bu sergide çok adam avlandı, ama değmez de değil doğrusu. Çünkü hayat hayalden ibaret değildir, insan biraz da hovardalık etmeli.

Galeri 1'de İhsan Cemal Karaburçak sergisi önemliydi. Bu alalede bir sanatçı değil, kendine göre düzen ve renk anlayışı var. Kır ve şehir manzaraları çizip boyamış. Manzaraları mor-eflâtun, yeşil ve diğer bazı kirli renklerle yorumluyor. Sanırım bu manzaralarda çizdiği evleri, çayırları, limanları ve daha birçoklarını tümüyle kendine ait kılan, üstelik kendine göre gecesı gündüzü de olan, yani zamanı da kendine göre yorumlayan bir içe kapanış eğilimi var. Bu da kendi duyarlılığından işe başlayan bir sanatçı olmalı ve dünyasını resimleştirmedeki hakkı verilmelidir. Karanlık, umutsuz ve unsurları seçilemeyen bir dünyayı aydınlık ve seçik kılacak bir ışık üslûbu icadediyor ama renklerini ışıqla zor anlaşıandan seçiyor, bu zıtlığa da bağlanıyor. Yalnız bir resim yapıyor kanımca, nice çehrelerin boşuna kendilerini arayacakları bir resim.

Taksim Galerisi'nde Nevhiz Aksın'ın öğrencilerin bağımsızlık ve protesto gösterilerinden esinlenen resimleri sergilendi. Genellikle ön plânda uzun boyunlu, ağzı alabildiğine açık bir figür oluyor, geride de dövizli öğrenci yığınları var. Böyle işlerin eleştirel özeti bağımsızlık gösterilerini tasvire çalışan resmin kendisinin bağımlı oluşu değil midir? Resim kendi bağımsızlığını, hem de böyle böyle değil, en büyük resim atağıyla

ilân etmediği zaman tasvirini ve feryadını duyurmaya çalıştığı bağımsızlık nerede kalır?

Alman Galerisi'nde Ali İsmail Türemen'in «Taşda Gördüm» adını taşıyan ve çeşitli duyarlık sembollerini geç devir mezar taşlarının rokoko biçimleri üzerinde, tezyini bir biçimde araştıran gravür ve yağlı boya sergisi açıldı. Tatbiki Akademi'nin bu genç hocası, biçimleriyle öbür Akademi'deki sinek kralın dikine kalkık örneklerini hatırlatıyorsa da daha az bohem bir iş yapıyor. Bu öyle villâ sanatı da değil galiba, sadece duyarlığı sınırlı, süs yanı ağır çeken işler.

Alman Galerisi'nde bir de Tülây Tura'ların, Devrim Erbil'lerin, yani şimdikilerden öncekilerin kuşağından İnal'ın resimleri sergilendi. Bu resimlerde leke araştırısı yolundan şimdiki tutarsız fantastik içe yönelişin ilk işaretleri vardır, harcanıp gitmiş bir resimdir denebilir. Bu kuşağın hiç de kaygısız olmayan çabaları biraz boşuna çıkmıştır. Kanımca Akademi'nin tarihinde en talihsiz öğrenci tabakasını bu kuşak teşkil etmiştir. Kimi Parislerde harcanmış, kimi Akademi'ye hoca olmuş, kimi ancak umutsuz yenilenme çabalarına bağlanmıştır. Resmin bu dokunaksız geçiş dönemi onların eserlerinde görülebilir.

Darüşşafaka Galerisi'nde mesen ve ressam Jale Yasan'ın kendi koleksiyonunda bulunan ve Türk resim sanatçılarının tanınmış, tanınmamış birçoklarına ait olan eserlerden kırk kadarıyla açtığı sergi toplu bir gösteri olarak ve ayrıca birçok kişinin göreceği bir yer seçmiş olması bakımından önemlidir.

Taksim Galerisi'nde Gürol Sözen «erotik» konulu resim sergisini düzenledi. Sanatçının teknik gelişmesi yönünden ilgi çekici olan bu resimlerin erotik amaçlarını birbirine yumulan çift figürlerin yaratmak istedikleri mitosun dışında gerçekleştirebildikleri söylenemez. Buna damıtılmış su gibi eczane erotizmi denebilir. Eminim çeşmeden akan böylesi değil.

Taksim Galerisi'nde bir de Hâle Sontaş halı-resim ya da resim-halı sergisi vardı. Emek verilip tezgâhta bir yıl içinde dokunmuş bir de halı örneği sergileniyordu. Resim umutsuzluğunun telâfisi yolunda yeni bir umutsuzluğa kaynak olabilecek böyle çetin bir alanın seçimi bana rastlantı olmayan bir garabet gibi geldi. Halı örneğine resim yolundan varılmış de-

sen ve yüne atlamış ressam boyaları pek de yakışmamış denemezdi ama, sanatçıyı bu yolda umuda sevkedebilecek hiçbir yanı yoktu.

Galeri 1'de Rasin Arsebük sergisi ressam ve yağlı boya markası Rembrandt'a taş çıkaran bir ustalık içinde açıldı. Rasin Arsebük Rembrandt'ın ışık-gölgede yaptığını renk ve biçimde yapıyor. Sıcak biçime soğuk renk, soğuk biçime sıcak renk vererek dengeyi sağlıyor. Renk ve biçimler birbiri içinde eriyerek varoluyorlar. Emsalsiz palete boya tüplerinden biçim sıkılıyor. (Bunu B. Rahmi'den aldım, eski ressamlarımızdan biri için, «Tüpten güneş ışığı sıkıyor,» diye yazmıştı.)

Beyoğlu Şehir Galerisi'nde Erdoğan Değer'in uçarı, satışa yatkın resimleri salt dekoratif yönden hayli başarılı olarak sergilendi.

Aynı galeride Hintli sanatçı Battacherjee'nin resimleri sergilendi. Hint erotiği ve mistiğinden, ayrıca Hint plâstik figür geleneğinden esinlenmiş bu resimlerin Hindistan'ın çağdaş realitesinden ne getirdiği sorusu cevapsız kalabilir. Dünyadaki egzotik ilgilerin büyük hedeflerinden birini teşkil eden Hindistan'ın sanatçı çoğunluğu, daha önce İstanbul'da sergi açan Hintli ressamların da eserleri hatırlanırsa bu hedefin bağı açık temsilcileri olmakta ve bu yoldan haklarına ulaşması mümkün olmayan yararlar sağlamaktalar kanısındayım.



GALERİ 1'DE Leylâ Gamsız resimlerini sergiledi. İlk gördüğüm sergisinden bu yana kişisel bir üslubu parlatmaya çalışan değil, ama sahici bir duyarlılığın müphem ve bulanık izlerini resmine aktaran bir kadın sanatçı örneği karşısında bulunduğum izlenimini kaybetmedim. Bu sergide de kapanık ve çarpışık ifadesine rağmen aynı örneğin karşısında olduğumu belirtmek niyetindeyim. Bu resimler ağıdalandıkça çözümlenme olanağını yitiren bir iç davranışı ortaya koyuyor. Şanırım en basitinden bir duygusallığa en ağır yaşantı kıvamı vermeye çalışan her tavır aynı akıbete götürür. Gözle yetinmenin fırsatını arayanlara da bu resimlerde biçimsel karşılıklar bulunmaya ça-

İlişilmesi kanımca aynı çapraşık yolda bir iştir. Resim çerçevelerinin içine çizilmiş başka çerçeveler belki tesbit edilmiş, ama bağıntıları belirlenmemiş bir bütünlük yoksunluğunu haber veriyor. Sanatçı bu bütünsüzlüğün en yıkılacağı kıyıya bir çeşit resim alışkanlığını destek etmiyor değil. Hem de dokunmaya fazla kırılamayacak bir destek, çünkü çöküş gürültüsüne de fazla dayanılmıyor.

Yedi çağdaş İngiliz heykelticisinin eserlerini kapsayan sergi olmasaydı bizim de şu Kültür Sarayı'nın kapısından ne zaman gireceğimiz belli olmazdı. Sarayın içinde bir de galeri varmış, ama heykellerin sergilendiği yer orası değilmiş. Çağdaş İngiliz heykelinin İngiliz sanat geleneğinde evvelce erişilememiş bir düzeye, dünyada büyük ölçüde söz sahibi bir niteliğe eriştiği düşünülünce doğrusu, önemli bir sergi. İngiliz sanatının İngilizliğinden söz edenler bile şaşıyor heykelin bu çağdaş gelişmesine. Örneğin Nikolaus Pevsner, Henry Moore için kesinlikle, ama öbürleri için muhtemelen, İngiliz heykelinin daha önce Avrupa'da böyle bir yeri olmadığına değiniyor. Aynı yazar çağdaş İngiliz resminin aynı ölçüde söz sahibi olamayışını çağın şiddet isteyen ruhuyla İngiliz duyarlılığının uyumsuzluğuna bağlıyor. Bu yazara göre İngiliz şiddetten hoşlanmaz ve evrime inanır. Ama Pevsner heykelin İngiltere'deki gelişmesine çağdaş bir yorum teklif etmiyor, ancak ulusal karakterin durum değil akıcı ve değişken olduğunu söylüyor. Özellikle resim örneklerinde İngiliz sanatının İngilizliği üzerinde sık sık duran Herbert Read, heykel söz konusu olduğu zaman Henry Moore ve Barbara Hepworth gibi sanatçılara verdiği büyük önemi ulusal karaktere bağlamakta fazla ısrar etmemiştir. Zaten Read XV. yüzyıldan bu yana heykelin yalnız İngiltere'de değil bütün Avrupa'da sönmüş olduğunu da ileri sürüyor. Çağdaş aşamada heykelin asli onuruna yeniden erişen Batı sanatçısının başta gelenlerinden biri olarak ele alıyor Henry Moore'u. İngiliz heykeli çağdaş evrensel yorum metafiziğine iyi bir fırsat veriyor olmalı. Eğer bu sorun, İngiliz heykelinin, bıçak gibi keskin, yumurta gibi kararlı biçimlerinde kokmamak ve bulaşmamakta direnerek ulusal karakteri yansıttığı sonucuna varırsa o zaman bizim gönlümüz olur. Bu İngiliz heykellerinde birkaç ay önce

yurdumuza örnekleri getirilen çağdaş Fransız resminin akıbetini görmemek de ayrıca elde değildir. Eskiden bizler görmeye giderken şimdi onların göstermek için getirmelerinden de belli oluyor.

Bu defa Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergilere de değinmek istiyorum ve yemin ederek başlayacağım ki, Moran İnkolu'nun 6 - 11 yaş arasındaki öğrencileri, Güney dergisinin, ressam ve şairlerini teşkil eden kocabebeklerden daha makûl, daha olgun, hattâ daha yaşlıdırlar. Sergileri yan yana idi. Bende derhal uyanan kaygı ne yapıp edip, ister yoksul, ister zengin olsunlar, ilkokul küçüklerini aynı işlere kalkışmayacak, aynı duruma düşmeyecek şekilde yetiştirmek sorumluluğunu duymamızdır. Radyonun reklâm saatlerinde okunan suluzırtlak şiirlerle figürlü figürsüz uydurma tasvirlerin hele böyle bir topluluk içinde büsbütün sırnaşık bir hal aldıklarını görmek acıklıdan acıklıdır. İşte yüzeye baktın mı büyük bir kesiminde bunları da görüyorsun. Önemi ve ciddiyeti tartışılmaz. Ve gerçekten tartışılmaz.

Ama Şehir Galerisi'nin altındaki salonunda Kirkor adında bir genç vardı ki, iflâh etmez, fırçası kırılacak bir Kapalıçarşı ressamı olmasına rağmen, benim gözüme sanatçı mahviyeti ve alçakgönüllülüğünün bir timsali gibi görünüyor. Kaliteli resimler yaptıklarını sanan, geçim ve şöhrat dâvaları peşinde ve eleştiri karşısında yüzlerinin ifadesine hakim olamayan huysuzlar, en az onlar kadar yalnız, ama sevimli utangaçlığıyla hepsini aşan Kirkor'a baksınlar. Bu sevimli utangaçlık sanat denen şeyin çok uzağında bulunuyor, ama bugün en iyi sanatçılar diye gösterilen adamlar da mahviyetsizlik ve haksız kasılmaların dikalâsını yaşıyorlar. Benim görevim Kirkor'a sanat öğretmek değil, ama sanatçı bellediğim adamı kendi mazlum yollarında eze eze ona Kirkor'daki ya da Mehmet'deki, Ali'deki, Veli'deki, Hasan'daki, Hüseyin'deki insanlığı öğretmektir.

Taksim Galerisi'nde Hüseyin Bilişik'in sergisi bir çeşit ince grafik işçiliği ile birleşmiş narin bir resim dünyasının belirtilemini taşıyordu. İş bu yolda abartmakta iyice maksatlı olursa «dokunmayın kırılır» çeşidinden bir duyarlılığa erişebilir ve fena da olmaz. Ama bu davranışın üstüne gitmek gerekir ve ger-

çekten resim o zaman değ erlenmeye de ba lar. Ama bu incel-meyi hiç de  a ırtıcı olmayan düzen a ı kanlıklarının üstünden a ırmayı da bilmek gereklidir.

Gene Taksim Galerisi'nde Cihat Aral sergisi genç resim ku a ının kuvvetli sözcülerinden biriyle bizi tanıştırdı. Cihat Aral bazı  amatacı düzenlerine rağmen ilgi çekici bir figür ala-nını zorlayıp duruyor. Bunun yanısıra o kaygısız boya tekniğini de yer yer yırtıp çürüterek arkasında insancıl hizmete girecek bir şeyler keşfetmeye  alı ıyor. Bütün bunlardan daha fazla dikkatimi çeken Cihat Aral'ın doğrudan doğruya kendi arkadaş-larının etkisinde kalı ı oldu. Cihat Aral, Al addin Aksoy'un b -y cek ilk figürleriyle Burhan Uygur'un duygulu atmosferini, hem onun küçük figürlerinden de esinlenmi  bir uygulamayla kendisinde ara tırıyor. Üstelik daha çok bu bir çeşit bulanık atmosfere ba lı kalıp, onun i  bağıntılarını ussalla tırıp netle -tirmeye, onun da ılıp gidebilecek görsel izlenimlerini sağlam-la tırmaya  alı ıyor. Bana kalırsa Cihat Aral etkilendiği arka-da larından daha makbul bir i  yapıyor. Bütün figür sorunla-rını, resim tekniği karşısındaki elle tutulur ilgileri yüzünden, henüz tam kararlı değilse de, farklıla mak isteğinin kavranı-bildiği bir biçimde çözümlüyor. Bu davranış peşine d   lecek hocanın kalmadığı, bulunmadığı bir yerde, genç bir sanatçının kurtuluş u runda arkadaş  sl buna yönelmekte, ona kendinden bir şeyler katıp kendisine maletmeye  alı maktaki vefak r ve yılmayan azmini gösteriyor. Bu gene öbürlerinden daha mak-bul, çünkü birdenbire  sl pla ıveren, birdenbire figürle  evre-sinin ba ıntılarında  zg nle ıveren ötekilerin olu umlarındaki m phemli e de dikkati çekmiş oluyor. Bu iddiayı ileriye sakla-yan bir davranıştır. İsterse bu eri ti i noktada kalsın gene de bu benim gözümde değerlidir. Ötekiler belki de, bu ve bunun benzerleri için varolmu lardır ve bu örnek kurtuluşa onların sa-yesinde y nelebiliyor. Bunda  b rlerinin eskiye kıyıcı bohem-li i yok, ama eskiyi yıkıcı ba langı lardan biri var.



DEVLET Resim ve Heykel Sergileri üstüne son yıllarda pek olumlu izlenimlerden söz edilmemiştir. Bu yıl da serginin d -

zenleniş sorunları ve ödülleri konusunda bir sürü tepkiler oldu. Ben de bu yılın sergisini geçen ay Ankara'da gördüm. Tanınmış tanınmamış birçok resim ve heykel sanatçısının yer aldığı serginin üslup programları yönünden sahte ve başıboş bir manzarası olduğu söylenebilir. Devlet sergilerinin ilk düzenleniş amaçlarını hatırlatan birkaç sanatçı ve onları izleyenlerin ötesinde sergi bir üslup ve ifade keşmekeşini yansıtmaktadır. Resim eğitiminin içine düştüğü bunalım, haliyle bu sergide de yansıyor. Bu işin yeni baştan ele alınmasındaki zorunluluklar daha belirginleşmiştir. Ancak bu yeniden ele alma ve değerlendirme bu işlerin başladığı devirden daha büyük güçlüklerle karşı karşıyadır. Çünkü sahteleşen programlar hakiki üslup programlarının yerleşmesine karşı direnerek başlangıcın serbest gelişme şartlarına imkân vermemektedir. Ama bu direnişin sırnaşık inadını kırarak çağdaş biçim yaratışlarının ulusal ve halkçı eğilimlerini yüceltmek gereklidir.

Devlet sergisinin birinci resim ödülüne lâyık görülen Hasan Kaptan'ın sonucu pek zavallıca olan bir hikâyenin kahramanı olduğu hatırlanabilir. Sergideki resmi Paris etkisinin bayatlamış bir örneğidir. Heykel ödülünün kıtlık içinde de olsa daha isabetli bir seçim olduğu söylenebilir.

Bu arada İstanbul galerilerinde çeşitli sergiler yer aldı, onlardan kısaca söz etmeliyiz. Taksim Galerisi'nde Mustafa Plevneli'nin Ana Tanrıça Kibele'nin stilize çeşitlenmelerini kapsayan gravür serisi teknik başarısına rağmen modalaştığı ölçüde değerini yitiren antikite düşkünlüğünün bir örneğiydi. Memleketimizdeki arkeoloji ve mitoloji hayranlığının modalaştığı ölçüde yanlış bir kültür temellendirme çabasının bir parçası olduğu hatırlanmalıdır. Biçimsel eğilimlerinin, muhteva yoksunluğundan ötürü çaresizliğini bu yolda gidermeye çalışan sanatçılar kanımca suni bir iş yapıyorlar, entellektüel şatafata rağbet ederek en azından kendi kişisel gerçeklerinden ayrı düşüyorlar. Adamın içinde bir şekillendirme isteği oluyor da kalkıp bunu beleş kalıpların içine dökme isteğine kapılıyor ve bunda da teknik alışkanlık ve bilgiler çalınmış minarenin kılıfı oluyorlar. Bu kılıf karşısında bazı akar sular durabilir, ama bizim hiç de böyle bir niyetimiz yoktur.

Taksim Galerisi'nde genç resim sanatçısı Birol'un resimleri sergilendi. Yeni figür eğilimlerinin öbürlerinden daha az haşın, daha duygusal bir cephesini oluşturmaya çalışıyor Birol. Ama nerde yaşadığımız şehir ikliminin o kendine özgü ışığı diyesi de geliyor insanın. Neden bu çocuklar bizi o renklere, o kokulara götürmüyorlar, neden resmin sınırlarını büyötmek, onu çevrenin değışken oluşumuna alıştırmak varken kendi üstlerine kapatıp ona mahpus oluyorlar.

Daha sonraları aynı galeride genç sanatçıların en tanınmış olanlarından biri, Utku Varlık, gravür çalışmalarını sergiledi. Onun da trajik ifadelere yönelen anlatımında belli bir gerçekçi yumuşama oluşunu olumlu karşıladık. Ama gene akıl almaz bir yabancılik var figürlerde. Masa, tezgâh kenarlarında dirsek dirseğe, omuz omuza gruplaşma törenleri yapıyor, ama hepsi biçim ve ifade alışkanlıklarının gadrine uğramış, yarım yamalak, bulanık gözlemlerin sonucu. İnsandan hareket edip insana yani figüre varmanın üslûpçu davranış yönünden nice yollar var. En çalimli olanı değil, belki en zahmetli olanı götüreceğ figüre, yani şu insanın kendi içinde taşımakta olduğu figüre.

Taksim Galerisi'nde Füreyâ ve Nasip İyem gibi seramik sanatçıları da sergiler düzenlediler. Nasip İyem köylü kadın başlarını tek tek ve bir arada düzene koyarak ele aldığını geniş bir figür ilgisinin yanısıra Anadolu çeşnisini gözetten dekoratif panolar meydana getiriyor. Gayretli ve seviyeli görünüşüyle tam seramik adına değer bir bütönlük meydana getirmiyorsa da malzemeyi seven onurlu bir davranışın ürünlerini elde edebiliyor.

Füreyâ seramik adına yeni araştırmalarını da yer aldığı sergisinde bazı biçimsel tekrarlara düşmüyor değildi. Seramiğin formunda, nakışında ve rengindeki arıtma çabasını ben yeteri kadar kendiliğinden varılmış bir sonuç olarak görmüyorum. Fakat genel plândaki ilgileri bu sanatçıyı yalın ve etkin seramiğin pek çoğu isimsiz olan sahiplerinden pek de o kadar aykırı bir yere düşürmüyor. Hiç olmazsa onların arada bir engel bulunmaksızın uzaktan seyredebildiği bir yerde bulundurabiliyor. Füreyâ'nın sergisi hakkında Yeni Gazete'nin arka sayfasında yer alan yargıların olumsuz işaretleriyle haksız oldukları kanısındayım.

Taksim Galerisi'nde açılan Agop Arad sergisi boyaları ve temalarıyla sevimli işleri kapsamakla beraber fazla ciddiye alınabilir çeşitten değildi. Ahbaþ işi illüstrasyon denebilir böyle resimlere. Sahibinin kişilik yönünden babacan, keyifli bir adamı olduğuna şüphe yok sanırım.

Modern Galeri'de açılan bir sergiden söz etmek fırsatını bulamadığımızı itiraf etmeli ve ressam Mustafa Ayataç'dan özür dilemeliyiz. Ben bu modern galeriye yazık ki hiç uğrayamadım, belki de önemli şeyler kaçırdığım oldu. Bunlardan birinin Ayataç'ın sergisi olması pek muhtemeldir. Gazetelerin birinde yayımlanan bir resmine bakarak sergisini görmüş gibi bir eleştiri yazmak aklımdan geçti, ama sonradan vazgeçtim. Beceremeyiz biz böyle şeyler.

Galeri l'de yer alan sergileri de sıralamak isterim. Önce bir karma sergi vardı ki bunda Paris'de bulunan sanatçıların yanısıra Cihat Burak, Rasin ve Hüseyin Yüce gibi ressamlar yer alıyordu. O Paris'tekilerin arasında en çok dikkati çeken de Avni Arbaş'dı. Duyarlıklı, has bir sanatçı Avni Arbaş, ümid ederim gelecek yıl bir sergisini görürüz. Cihat Burak ince ustalığını kanıtlayan yeni birkaç işiyle katılmıştı bu sergiye. Ancak bu serginin sürprizi hiç şüphe yoktur ki, bir süredir adını duyup herhangi bir isini görmediğimiz Hüseyin Yüce idi. Böyle bir doğa duyarlığı ve fantezisine sahip bir sanatçıya hasrettik doğrusu. Resmin ve nakışın, bütünlük ve detay kavrayışının bambaşka bir plânda birleşebildiği, o ağaç dallarıyla örülmüş manzaralar ustalığı, ölçüsünde iddiasız bir kişiliği karşımıza koyuyor ve gerçek bir naifliğin ölçülerini bize tanıtıyordu.

Galeri l'de Süleyman Velioğlu ve Jülide Atılmaz birlikte bir sergi açtılar. Süleyman Velioğlu, klâsik bir etkinliği araştıran resimleriyle amatörce çalışmanın sınırlarını aşmakta ve hatırı sayılır bir ressam olduğunu belli etmektedir. Resimlerindeki figür üslubu tecrübeli bir gözün ve tedbirli bir proportion duygusunun ürünü olarak gösterilebilir. Resim yüzeyinde titizce değerleri belirgin olan dokusal oluşum bazan trük izlenimi uyandırdığı halde düzensel kuruluş bunun olumsuz etkilerini ortadan kaldırılabilmektedir.

Jülide Atılmaz büyük ve sarsıcı leke formları içinde istediğini elde edemeden, gevşek kalmış olmasına rağmen, geliş-

mekte ve araştırmakta azimli bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Galeri I'de bir başka sergi de Paris'deki sanatçılardan biri olan Tiraje'nin sergisiydi. Tiraje'nin resimleri bende kişisel bir  sl bun parıltısı yönünden değil ama, şaşkın bir ressam açmazına hiçbir zaman düşmemiş olması bakımından pek olumlu bir etki yarattı. Mayıs olaylarından esinlenerek meydana getirdiği desenleri de özgün bir çizgi araştırısı olarak ilgi  ekiciydiler.



GALERİ I BU YIL biraz geç açıldı. Sanatseverler Cemiyeti hangi kuruluşsa bu cemiyetin çoğu resim sanatçılarından birer ikişer eser toplayarak düzenlediği karma sergi yer aldı orada. Ayrıntılara girip l fı uzatmak amacında değilim bu sergi hakkında. Yaygınlaşan belli bir resim eğiliminin nasıl patlatılıp açılmak ihtiya ında olduğunu açıkça yansıtan bir toplu gösteri bu. Bu ihtiya ı belli bir bilinçle ve  sl bun durup oturmaya el-verişli olmadığı bir hırçınlık içinde aniden farklılaşmasıyla  mer Uluç'un temsil ettiğini il n etmekten kaçınmam. Ama bu gerçek usta niteliği taşıyan birtakım sanatçıları ink r ettiğim, hesaba katmadığım arlamına gelmez. Bu ustaların arasında Cihat Burak, Orhan Peker hatt  Bedri Rahmi gibi özel etkisi olan biri başta gelirler.  ağ aş Türk resminin Batı esprisine boyun eğmekte ısrar eden yaygın anlayışı kısırlaşmıştır. Tazelenmeye, somut yaşantımızın bütün ayrıntılarına yeniden girmeye, itilen, umutsuzluğa d ş r lmek istenen bedeni yeniden denemeye muhtacız. Bu toplu sergide bir de ayrıca sözünü etmek istediğim genç eserleri var. Bunlar bir ucu gerçeküstücülüğe uzanan, çarpıcı g   bir ifadeyi gerçekleştirmek amacı taşıyorlar ama, resmin yaygın muhtevasına karşı girişilen bu saldırının, onun önünü keserek bir anlaşma olanağı aradığı ihtimalini de gizlemiyorlar. Onun için hissettiğim kadarınca resmin monden çevresine gizli bir iltifat addettiğim bu genç taşkınlığına fazla itibar etmediğimi belirtmek istiyorum. Bu sözünü ettiğim sanatçılar Metin Talayman ve Komet'dir.

TAKSİM GALERİSİ'nde Sadi Diren'in seramikleri ile beraber Sevestet Alispahi'nin resimleri de sergilenmişti. Bu resimler büyük yüzeyler üzerinde küçük küçük figür yığımlarından, karışımlarından ibaret, renk kaygısı ağır basmayan düzenlerdi. Çeşitlenmiş espride bir diziye oluşturuyorlar ve duyarlık çabası altında gizli kalmış bir biçimciliğin kendisini ele vermesine engel olacak bir davranış sahteliğine de ait görünmüyorlardı. Akademiyi bitirip ressam kişiliklerini ilân etmeye başlayan genç sanatçılar için, belli bir ortak yan arama hedeflerimde bu sorunla da karşılaşabiliyorum. İç dünyalarını dışa vurma çabalarında ancak özenişlerin sınırları içinde sahici olduklarından, çoğu kendi varlıklarını cür'etle ortaya koyma dileğinden yoksun göründüklerinden, yeni bir çağa dönüşmenin esasını oluşturabilecek kesin ve kararlı bir tavır gerçekleştiremiyorlar; ancak alışılmış, bilinmekte olanı bulandıran bir iç dünya debelenmesinin sınırlarında tükenmek tehlikesini ortaya koyuyorlar. Bu iç dünya debelenmesine yükledikleri değişik anlamlar onları yaratıcı moral yönünde, dıştan ve kararsız bir itirazın sahipliğine, kendine yanlış ve ham güvenler besleyen çatlak ve gölgelenmiş bir kişiliğe sürüklüyor. Kanımca genç resim sanatçılarının içinde bulundukları yanlışlardan biri bu hedefi belli olmayan kafa tutmayla karışık sinik bir iddia. Akademi çevresinde hiç olmazsa belli bir süre için benimsenmiş usta çırak alışverişinin bile açmaza girdiği söylentisine kulak vermek gerekli. Zaten bu çevrede gerçek anlamda bir usta çırak ilişkisinin olabildiğine de inanmadım. Benim bu ilişkiden anladığım bir çeşit mahviyetkâr teslim içinde asıl değiştirici itirazın uzun bir süre itinayla korunması, içten içten büyütülmesi ve günün birinde yeteri kadar oluştuğu ve gerekli koşullar ortaya çıktığı zaman şak diye eskinin suratına çarpılmalıdır. Oysa gençler böyle bir çömezliğe itibar etmeden ve dolayısıyla gerçek bir karşı koymayı oluşturmak olanağını da bulamadan ortalıkta fiyaka satıyorlar. Kör kör parmağım gözüne bir ustayı taklit davranışını bir çırpıda özgün, bir çırpıda kendisi olmayı uman bir yırtınmaya yeğlerim. Ama elbette bu taklit bir aşamadır ve amacı da

en doğru bir biçimde ona kendisini buldurmaktan ibarettir. Gerçek bir yaratma onuru hiçbir zaman dayanıksız bir yönde ustanın inkârı olamaz, ama belki de dayanağı ustayla olan ilişkilerden edinerek onu günün birinde silip süpürmeceğine ortadan kaldırmaktır.

Gene Taksim Galerisi'nde sanırım akademiden gelme üç kadın sanatçı aynı süre içinde resimlerini sergilediler. Özden, Edis Tezel, Hatice Humbaracı. Bu sanatçılar arasında Ediz Tezel yorucu bir gerçeküstü atmosferi yaratmış kendi bölmesinde. Yalnız yorucu değil, üstelik bıktırıcı, salkım saçak, bölük pörçük bir çağrışımsal gevezelik. Hatice Humbaracı ile Özden toplumsal ifadeye girişen figürler, gruplar meydana getirmişler. Biri açık ve uçuk öbürü koyu ve çarpıcı makyaj yapıyor, ikisine de yakışmış denebilir.

Taksim Galerisi'nde onlardan önce resim ustası Cihat Burak'ın sergisi vardı. Bu sergi vesilesiyle Mimarlık dergisi çeşitli yazılar ihtiva eden bir bölüm hazırlıyor, ben de oraya uzuncâ bir yazı yazdım ve sorduğum bazı sorulara Cihat Burak'ın verdiği cevaplar da bir yazı haline geldi. Cihat Burak'ın resmindeki asıl dinamikle söz konusu olursa bu sanatçının saf duyarlılığından hareket eden, günlük yaşantı ve ilgilerini çeşitli yönelişler içinde değerlendiren, ama bunu her zaman sağlam bir düzen duyarlığıyla birleştirmekte başarılı bir kişiliğe sahip olduğu ifade edilebilir. Tekniğin de büyük ölçüde yatkın olduğu grotesk dışa vurum ve taşlama bu sanatçıya Türkiye'de pek yaygın olan kuralcı biçimperest, alelâde resmin ötesinde bir yer sağlıyor. Bilgece güvenli bir hayatı yorumlayış çağdaş hunharlığın karşısında kendisini ezdirmeyen hayal ve hatıranın insancıl yumuşak, ama kararlı direnişini yansıtıyor.

Beyoğlu'ndaki Şehir Galerisi'nde, sık sık sokakta sergiler düzenleyen Ali Demir, nadir kapalı salon sergilerinden birini açtı ve yıllık sanat bildirisini yayımladı. Bana bu sanatçının sarı resimleri pek çok ressam özenişleri taşımasına rağmen içten ve gizli bir yoksulluk simgesi olarak görünüyor. Onun işinde emekçi, hiç de seviyesiz bezirgân niteliği taşımayan bir özelliği olduğu kanısındayım. Ali Demir munis ve kaygılı, soluk ve mahzun bir renk katıyor İstanbul'un resim dünyasına.

Daha ne işler oldu; hatırlayalım. Amerikan Haberler Merkezi'nin salonunda Amerikan baskı işleri vardı. Yeni Amerikan sanat atağının bir kolu. Bu yeni Amerikan sanatı bana süreye bağlı ve akıbetinden haberli bir akım gibi görünüyor. Önce gıcır gıcır; hurda sahasına dökülmezden evvel bir de «kullanılmış» olarak kullanılma şansı belki vardır. Her uygarlık kendisine yaraşan sanat anlayışına erişiyor.

Bu arada Akademi'de bir gürültü çıktı. Yedi Avusturyalı genç Ramazan ayında erotik nitelikte eserler sergilediler, öğrenciler de bu sergiyi protesto etmek gereğini duydular. Forumlar da yapılmış bu arada. Öğrenciler, «Batıdan her geleni kabul mü edeceğiz?» demişler. Akademi'de düzenlenen Malik Aksel retrospektifi üzerinde ayrıca durulmaya değer.



BU YILIN lik sergisi Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği altın madalyalı yarışma idi. Katılan sanatçıların tek tek ele alınabileceği nitelikte bir sergi değildi bu. Ancak bu sergide Hasan Kavruk, Aliye Berger, Şerefur Ayiter ödülle değerlendirildiler, böylece onları bir de burada değerlendirmek gereği doğuyor.

Hasan Kavruk resminde karşılıklı hareketler serisini alabildiğine geliştiren biri olmasına rağmen, oldukça etkisiz ve soluk bir üslûp ortaya koyuyor. Bu resim karşısında birleştirici bir nitelikten de yoksunluk duyulur; resmin kaynaştırılmaya çalışılan, birbiri ardından gelen değerleri gittikçe artan bir tempo ile bütünlenmez, hareket yumakları parça parça lif lif çözülür, amaç resmin uzağına düşüp kalır. Bu iş pek bayağı bir iş değildir ya, yüceliği, baygın keman melodisi niteliğini de çok çok aşmaz. Hani seyircinin gereksindiği bu hareketler serisinin diri ve tok bir ifadeye kavuşması ise buna kolay kolay erişmek olanağı yoktur

Sergide ikinci ödül Aliye Berger'e verildi. Bu sanatçı bana kalırsa biraz eskimiş bir iç dünyadır. Ama gene de resminde müphem keşiflere de yol açsa makbul gizlilikler vardır. Motif fıkır dağıtımları merakı, eğilmeyi kışkırtıcı nitelik gösterir. Bu

uyarma yeterli de sayılmaz, çünkü çekiciliği başladığı yerde biter bu resmin. Amaçsız, inanılmamış bir büyü yapar gibi, tabiri kasvet veren bir düş gibi esneyişin ardında kalıverir. Kendi kendisini yok eden bir meraktır seyircideki etkisi. Buna sahtecilik demeye kimin dili varır. Hiç de öylesi değil bu, ama inancı yitirmiş bir sahiciliktedir.

Aynı serginin hesapta olmayan bir ödülü de kendine yeterli olma çabasında, kabartma, yalın biçimlerin yer aldığı resimleriyle dikkati çeken, hattâ basbayağı öbürlerinden ayrılan Şerefnur Ayiter'e verilmişti.

Taksim Galerisi'nde Hamit Görele ve Şadan Bezeyiş'in yan yana sergileri iki kuşağın eğilimlerini yansıttı. Görele yeterince doğaya dönük resimler yapar, peyzajlarını pek de amacı belirli olmayan bir yolda çeşitlemeye koyulur, portrelerinde zaman zaman unutulmaz izlenimler elde etmeye yönelirken buna bir de figürsüz soyut resmin esintisine kapıldığı örneklerini eklemiş. Resimsel zenginliği fakir ve çıplak biçim parçalarında aramış, güçlü görüneyim derken cılızlığı belli olmuş. Bu tutum sanatçının başarı yolunda, ona özgünleşen bir kapı açtığı halde, engeli de oluyor. Zaten Hamit Görele gösterişsiz biçimlerle büyük resim etkisini aramak işinde öyle pek yalnız kişi de değildir. Bu nice sanatçının eğilimi, onların çoğunu büyük ve vurucu resme gitmekten de alıkoymuştur.

Şadan Bezeyiş teknik yönden hünerli bir işçilikle ve boya karışımlarının arasında beliren figürlerle yenilenmiş bir görünüş taşıyordu. Bakış tarzını temel sorunlara götürmeden önce bu resmin küçümsenmez bir ustalık deneyine kendisini borçlu olduğunu kabullenmek görev oluyor. Ancak bundan sonra Şadan Bezeyiş'in resmine biraz ihtiyatla yaklaşmak zorunluğu vardır. Bağıntılarında tutarlılık olan biçimler hayati ifadeyi kazanmaya adetâ zorlanıyorlar. Adetâ havası boşaltılmış bir fanus içine yerleştirilmişcesine, hünerli ellerde tahnit edilmişcesine hemen hayati ifadenin aksine dönüşüyorlar. Birlikte getirdikleri koşullardan dikkatli bir bakışla onları sıyırmak ve tutarlı düzen ilişkilerinin nasıl çürümeye koyulduğunu seyretmek de gerekiyor.

Taksim Galerisi'nde yukardaki sergilerden sonra Cihat Burak ve Necdet Kalay'ın yan yana sergileri açıldı. Cihat Burat

birkaç eski sergiden kalma resmine yenilerini eklemiş ve büyük bir triptik resmi sergisinin eksenine haline getirmişti. Bu sanatçı özgün ve ender resim çabası ile şimdiden tarihsel bir yer edinmiştir kanısındayım. İçinde, düşler, anılar ve gündelik yaşantılardan süzülüp arınmış, bir yanı mizah dolu, bir yanı kaygılı izlenimlerin kaynaştığı dünyasıyla tektir. Resmi sanki onun yaşadığından da uzun bir geçmişi içinde taşımaktadır. Bu resimde unutulmuş, kadri bilinmemiş bir tek renk, bir tek biçim bile bulunamaz.

Aynı günlerde Taksim Galerisi'nde resimleriyle ilk kez karşılaştığımız Necdet Kalay çoğu açık renklerle meydana getirdiği çalışmalarında resme ilişkin güçlü izlenimler elde etmenin sırrına yeni yeni yönelmiş biri gibi göründü gözüme. Çoğunu peyzajların, doğa köşelerinin teşkil ettiği resimlerde çarpıcı renk vurguları, özentisizce resmin kendi renk zorunlulukları ile oluşmuş gibi yoğunlaşmış doğal birikimlerdi.

Taksim Galerisi bu sergilerden sonra genç sanatçı Metin Talayman ve daha sonra da Fikret Andoğlu ile Mehmet Güler-yüz'ün sergilerine sahne oldu. Metin Talayman en gençleri iyiden iyiye saran fantastik resim eğiliminin biraz da şirazeyi zorlayan bir temsilcisidir. Nasılsa bu sanatçının içtenlik yetisi, birbirine karışmış, sarmaş dolaş, türlü bağıntılar içindeki acayip yaratıkların tutarlı bir içerikten yoksunluğunu hoşgördürüyor. Belki de umutsuz, geleceği belirsiz bir renk kapıp-koyvermesi figürleşmenin entipüften fantezisine sıkıca bir dikiş atıveriyor da sökülüp yırtılmanın önüne geçilmiş oluyor böylelikle. Sonradan Fikret Andoğlu usturuflu, ölçülü bir figür fantezisini anlayışlı, yeterince tutarlı, eksiksiz fazlasız bir biçim duyarlığı ve arınmışlıkla koydu oracığa. Çevrelerindeki renk havasına kaynaşmış figürler serginin bütünü içinde zaman zaman yeniden renk parçalarına bölünüp figürsüzleşiyorlar, sonra toparlanıp başkalaşan figürlere dönüşüyorlarmış gibi içten canlı bir diziye kuruyorlardı.

Mehmet Güler-yüz desen ve gravür çalışmalarını sergilediği bölümde genç sanatçıların en işini bilir olanlarından biri sıfatına hak kazanıyor. Bu çalışmalarda gene genç sanatçıları saran eğilimlerin bir toplamı görülüyor. Ama Mehmet Güler-yüz

onlardan gerçek izlenimlere düşkünlüğü ile ayrılıyor ve figür çiziktirmelerinin ardında bizi gündelik hayatın sivriltileriyle şaşırtmasını biliyor. Bu yüzden figür fantezisini çokça yadırgamak mümkün değil bu sanatçının. Belki de fantastik yola dökülen resmi belli bir gerçeklik duygusuyla sarıp, böylece uçucu, buharlaşıcı olmasını önlemek bir çıkar yoldur.

Ekim başlarından bu yana Galeri 1'de karma sergiler düzenlendi ve bunların ilki Galatasaray lisesinden yetişenlerin resimleriydi. Aralarında Avni Arbaş, Fikret Muallâ, Cihat Burak, Selim gibi sanatçıların da bulunduğu sergi yüzyılın başlarından bu yana resim serüvenini Paris tutkularıyla birlikte ortaya koyması yönünden ilgi çekiciydi. Kuşkusuz, Galatasaraylı ressamlar topluluğu ortak ölçülere ve niteliklere sahip olmak gibi bir sorun getirmez. Hattâ belki de Galatasaraylılık resim alanında herhangi bir anlamı bile olmayan bir bağlılıktır. Sanırım ne Galatasaraylı olmak ressamlığa bir özellik sağlar, ne de ressamlar Galatasaylılığa bir özellik verirler. Galatasaray lisesinin temsil ettiği Fransız kültürü sorunu ile ressamların Paris yaşıntı ve deneyleri arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu sorulabilir elbette. Ama bu sorunun cevabı bir seri çözümler gerektirir. Paris resminin Japon ya da Hintli ressamı da bir süre kendisine çekmiş olduğu düşünülürse bu bir Galatasaray sorunu olmaktan haydi haydi çıkar. Burada göz önüne alınması gerekli sanatçı tutumu kendi üslûbunu araştırma yolunda Paris resmini bile silkelemekte olanıdır. Bunu çeşitli zorunlu tâvizler altında da olsa gerçekleştiren kişiler yok değil.

Galeri 1'deki ikinci karma sergi tanınmış bazı ressamların eserlerini bir araya getirdi. Bunda neyin ölçü olduğunu bilmiyoruz, ama hiç olmazsa karşılaştırma olanaklarını taze tutmak yönünden, sık sık sergiler düzenlemeyen sanatçıların eserlerini bir daha görmek fırsatı bulundu. Bir de varılan gelişme çizgisi hakkında fikir edinildi. Hatırı sayılır hoca sanatçılar yönünden pek lehte yargılara elvermiyor bu sergi. Yılların kötü harcanmış olduğunu bile düşündürüyor. İlerleyen yaştan bilgece olgunluğu nerede, sanki yıllar basılmamış da ayakların altından kayıp gitmiş gibi. Birkaç ayak izi de ispatlamıyor doğrusu yılların tabana verdiği ehlî yorgunluğu. Kolay, kaçamak yaşanmış

besbelli. Keşki inat edilseydi bir eski biçim anısında, ama incelenerek, uygunlaşıp da bir sıcaklığı sürdürerek. İşte böyle si bir Turgut Zaim.

Ersin Alok, T. Madra gibi fotoğraf sanatçıları da bu sergide yer alıyor. Ama anlayamadım, niye Divriği Ulu Camiinin portallinden bir motif tersine asılmış, imza dosdoğru konmuş da motif tersine. Motifi tersinden mi sevmiş, yoksa unutmuş mu yüzünü tersini.

Akademide yabancı kültür dernekleriyle işbirliği edilerek düzenlenen sergiler Avrupa resmiyle Türk seyircisini programlı bir buluşturma niteliğinde olmayan parça buçuk, rastgele işlerdir. Bu konuda olanakların ötesine çıkılamadığını bilmez değilim. Ama şunu da unutmamak gerektir ki, ister çağdaş, ister tarihsel olsun, resim sorunlarının yöntemlice sunuluşu daha büyük bir çaba ile olur. Bu belirli bir evrensel çizgiye yerleşmek bakımından da zorunludur. Akademide açılan birkaç yabancı sergiden başka resim-heykel müzesinde uluslararası bir gösteri niteliği taşıyan Hayter grubunun sergisi açıldı. Grubu teşkil eden gençler arasında Türkiye'yi temsil eden Gündüz Gölönü bir yıllık Avrupa deneyini olumsuz bir yolda harcamış sayılmalıdır.

Yabancı resim gösterileri olan galeriler arasında Türk-Alman Kültür derneği de var. Yönetmen Dr. Anhegger'in veda sahnelerine Alt Othmar adlı Alman sanatçının tiz perdeden keskin ve küt renk kesimleri hayli dekor teşkil etti. Bu arada önemli bir yabancı sergi çağdaş Amerikan sanatından örneklerin yer aldığı Amerikan Haberler Merkezindeydi. Şaşırtıcı ve vurucu nitelikte örnekler pek çoktu oradaki işler arasında. Giderek yavanlaşan, duruk bir olaylar ve çabalar dizisi haline gelen Batı resminin yeni Amerikan aşısı bu örneklerde belirginleşiyor. Her şeyi hızla kapıp giden bir sürenin zorla gemlerine asılarak zaptedilmiş dinamik bir anı yansıtılıyor. Şematik, içe dönük düzenlerde her şey belirgin bir dışlaşma haline dönüşüyor. Gerçekliğin, düzenli görünen bir yaşama tavrının gizli karmaşası ancak böylesine net bir durulmuşlukta kavranabilir.

Akademide Zeki Faik İzer sergisi ihtimal beylik değerlendirmeler bir yana bırakılırsa örneğinden sakınılması gerekli bir

sanatçı tutumu karşımıza çıkarıyor. Uzun yıllar sürüp giden bir resim balosunda hayli renkli sohbetler kurup bir 'ara çeşitli müzik yapan ve ara sıra da büfede atıştıran komple bir sanatçı örneği ki, hayran olmamak elde değildir.

Belediyenin Şehir Galerisi'nde genç sanatçı Muhsin Kut her sergide Haliç gibi, çalgıcılar gibi, evler gibi ayrı bir birleştirici konu ile ortaya çıkmasına rağmen, pek de tutarlı bir resim bütünlüğü taşıyor işlerinde. Bunun dışında bir de ayrıca illüstratif bir hafiflikte dağılıp unutuluyor. Şehir Galerisi'nde aynı zamanda resimler sergileyen Aylâ Seli üslûpsuz, dağınık peyzajlar sıralıyor. Beceriksiz ve resme ilişkin her türlü kıvraklıktan yoksun. Acemiliğin bir çeşit çekicilik olabildiği resim anlamlarına bile ulaşamıyor.

Bu arada bir de Türk-Alman Derneği'nde resimlerini sergileyen Holandalı genç bir sanatçının resimlerini hatırlamak ve onun eserlerinde günün eğilimleriyle birleşen bir araştırma çabasının hiç de eksik olmadığını belirtmek isterim. Bu sanatçı hakkında Yeni Gazete'nin arka sayfasında oldukça ağır, haksız yargılar yer aldı. Oysa bu sanatçı orada yerildiği ölçüde döküntü işlerle çıkmıyordu karşımıza. En azından özgün bir kullanıştaydı tualî, zengin ve alışılmadık bir fanteziye sahipti. Aynı gazetede daha önce Cihat Burak hakkında varılan yargıları da hatırlamalıyız. Bu sanatçının renk yoksunu olduğundan dem vurmak kolayca akıl alır bir yorum olmuyordu. Faydalı bir iş gören bu arka sayfanın kaprislerinden uzak olmasını da dilemeliyiz.

Çağdaş ressamlar cemiyetinin Türk-Alman Derneği'ndeki geleneksel gençler sergisini bu yıl pek gözüm tutmadı. Şişirme bir sergi düzeni zaten pek ahım şahım olmayan resimlere bûsbütün gölge düşürmüştü. Epeyce umutsuz bir manzarası vardı bu serginin. Ayrıca resimlerin seçiminde toplayıcı, bütünleyici bir anlayış da yoktu. Resimlerin herhangi birinde de çarpıcı bir ustalığın biçim üretmelerine rastlamak mümkün değildi. Yılın genç sanatçısı olma sırası kendisine gelen Devrim Erbil birinci ödülü almış, kutlarını kendisi.

Taksim Galerisi'ndeki eski usta Nuri İyem kişiliğinin sebatlı izlerini taşıyan resimlerini sergiledi. Bütün sağlam biçim iliş-

kilerine rağmen donuk portreleri gene de ustalığının bilgili izlerini taşıyor. Bu yekvücut ve ayık tip biçimlendirmesi bir dışa-vurumlar serisinin meydana gelişi yolunda harcanmış bir çabadan ibarettir. Bir dışa-vurum kataloğu. Sükûnet hallerinden şiddetli acı hallerine doğru uzanan sonsuz bir bölünmenin parçaları gibi. Kendi içlerine bakan gözleriyle sizden hemen hemen bütünüyle uzaktırlar. Nuri İyem figür anlayışına az çok özgün bir farklılaşma getirmekte ve figürü soyut bir mesafe içinde değerlendirme yolunu tutturmak amacındadır. Bu anlamda figürü mekân ilişkilerinden de koparmaktadır. Ama bütün dışa-vurum çabalarına rağmen figüratif biçimlendirme aynı zamanda bir kıvanç vesilesi olacak nitelikleri taşımadığı için rahat edilmiyor bu resimler karşısında. Göze takılan, tedirgin, rahatsız eden bir şeyler var. Nuri İyem'in bu sergideki peyzajları ise üstün bir nitelikte, duru ve büyüleyici işlerdir. Peyzajlarda sanatçının kolaylık ve egemenliği belirgin oluyor. Olağanüstü değerleri hatırlatan bu peyzajlarda aynı soyut mesafe sorunu kuşku uyandırmaksızın yerine oturmakta ve bunlar resim seyrinin mutlu vesileleri olmaktadır.

1968 yılı sonunun meraklı resim olaylarından biri de Opera yarışması oldu. Resim, heykel, fresk ve seramik dallarında sanatçılar heyecanla sonuçları beklediler. Çünkü ödüller oldukça yüklü paralardı. Resimdeki iki birincilikten birini Oya Katoğlu kazanarak resim alanındaki birkaç yıllık özgün çabasını tescil etmiş oldu. Başarılı bir sanat tarihi öğrenimi ve Turgut Zaim gibi usta ressam bir babanın anlayışlı nezareti resimde sanat çevresine su götürmez bir kişilik kazandırıyordu. Oya Katoğlu geçen yıl çağdaş ressamlar cemiyetinin «genç sanatçı» sergisinde de özel jüri ödülünü kazanmıştı. Bu yeni ressam gençlerde yaygınlaşmaya yüz tutan resim cıvıklığının ötesinde diri bir biçimlendirmeyle ortaya çıkıyor.

Resimdeki birinciliklerden ikincisi Mustafa Plevneli adındaki sanatçıya verilmiş bulunuyor. Heykelde birinciliğin Cevdet Bilgin adlı sanatçıya verildiğini öğreniyoruz. Freskte ödül hiç kimseye verilmemiş. Seramikte ise Tatbiki Akademi mensupları ödülleri paylaşmış bulunuyorlar. Kazanan eserler hakkında düşüncelerimizi söylemeyi daha sonraya bırakıyoruz.

Bu arada İstanbul'da açılmış ya da açılmak üzere olan sergiler arasında Selim Turan, Turan Erol gibi önemli kişilerin eserleri var. Geniş bir yer ayırabilmek amacıyla onları da gelecek yazıya bırakıyorum.



YILLIK faaliyetin hemen başlangıcında olayları çeşitli nedenlerle izleyememiştim. Zaten fazla bir şey de var mıydı bilmiyorum. Bazı seramik sergileri Taksim'deki galeride yer almıştı sanırım. Onları iyice bir gözden geçiremedim. Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin yarışmalı düzenlediği yıllık sergiyi de kaçırdım. Ancak Heykeltraşlar Cemiyeti'nin düzenlediği yıllık sergiye yetiştim.

Bu olaylar Taksim'deki Galeri'de idi ve aynı yerde heykeltraşlardan sonra Sadi Diren seramiklerini sergiledi. Seramik sergilerini gidip görmek ve seramik örneklerinde genel biçim kaygısının hiç de kendinden memnun görünmeyen o daima başkalaşmak yönündeki yaygın bunalımına tanık olmak isterim. Hem fazla dağılmış olmamak, hem de kişisel biçim ifadesinin rastlantısal olmayan araştırıcı plânında sürekli yoğun kalabilmek için seramiği işe karıştırmamak amacındayım. Ama gene de bu işin önemsiz olduğunu söyleyecek değilim. Hattâ malzeme ile varılan biçim sonuçları arasındaki bağıntılar bakımından bu işi yüceltmek de mümkündür. Seramikçi çağdaş düzeyde tarihsel duyarlılığı dinamik bir olgu olarak elbette ele geçirebilir. Çağdaş biçim tasarımları seramiğin yüklendiği bütün tarihsel fonksiyonlarda da temellenebilirler. Maddî ya da manevî kültür açısından seramik fonksiyonel anıları yaşatmak kararında olan bir sanattır. Onun yaptığı belki de sadece malzemesi olan toprağın doğasına uygun, her ayrı görünüşte ister istemez onu yansıtan sayısız biçim ayrıntıları araştırmaktır. Seramikçinin en özgün biçim tasarımlarında bile kendi sınırlarını tanımak zorunda bulunuşu toprağın doğasında yansıyan ve geçip gidişi devamlı, sürekli kılan tılsımdır. Kişiliğin gerçekçi sınırları doğrudan doğruya seramikçinin biçim tasarımlarında kendini belli etmeye hazırdır. Bu yüzden seramiğin

en ihtiyatlı tutum içinde «authentic» olması bir zorunluluktur. Seramiği engin tasarımlardan yoksun saymasak bile onun çarpıcı biçim kaygılarında bile alçakgönüllü bir teslim ararız. Eğer onda bir güzellik buluyorsak bu onu varlığında duyup ona rıza göstermiş sanatçı kişiye toprağın sürekli kılmaktaki cömert lûtfudur. Bugün isterse içine su da konmasın, şerbet de, seramik, onu belirli kılan bütün ayrıcalıklarında kendi tarihsel biçim anılarıyla birlikte gelen gizli bir fonksiyon direnişidir. Köşeye konulan da, duvara raptedilen de bu anlamı taşır. Bu bakımdan seramik biçimi bir yandan gündelik hayatın üretici fonksiyonlarıyla eşleşirken, bir yandan da bağlı olduğu mimarının mekân ve yapısal kuruluş ilişkilerinin bir uyum detayı halinde kendini ispat edebilir.

Türkiye’de seramiğin bir çeşit üretici mekanizmayla yeterince eşleşebilmiş bir sanat olduğunu söylemeye henüz dilim varmıyor. Büyük tarihsel geleneğin mirasçıları olarak seramik sanatçılarının kendilerini duymaya başlamış olduklarını kabul etsek dē bu sanat çağdaş gururun idraki anlamında Türkiye’nin koşullarını aşabilmek olanağına sahip değildir. Seramik ancak ortak bir gururu temsil edecek kişilik getirir. Gereğinde saldırgan ve protestocu olan ve bireyleşme hakkına kuvvetle sığınan sanatçı bilinçli seramikçide yer almaz. Onun biçim tasarımlarında bütün fantezilere rağmen sınırlı oluşu biçimi sınır tanımaz azdırma eğilimleriyle birlikte koşturmak yolunda tutamayacağındandır.

Seramiğin Türkiye’de elit bir refah çevresiyle içten bir bağıntısı olduğu aşikârdır. Seramik yeteri kadar kendi bilinci-ne sahip olduğu takdirde bu durumu kınamaya hakkımız olmaz. Ancak bugünkü seramiğin ortak bir kendine güveni, ortak bir kararlılığı ifade ettiği kesinlikle söylenemez. Adetâ tarihsel çağların hayat koşulları, uygarlık sorunları hakkındaki ilk yargıyı seramik unsurlarında arayış gibi bir durumdur bu. Refah çevresiyle anlaşılan seramiğin ortak üretim yaratıcılığını ortaya koymak bakımından pek hazin görünüşte olduğunu ayrıca belirtmeye hacet bile yoktur. Bu gizlenmeye çalışılmış hüznün parlak fanteziler arkasında kalması, teknik yönden de mükemmellik, çağdaş seviyeye erme çabası içinde giderilme gös-

terisi gerçek durumu ortadan kaldırmaya yetmez. Ayrıca seramik sanatçılarının tarihsel biçim verilerinden, özgün yerel biçimlerden esinlenerek yaptıkları çalışmaları içten bir üretici kuvvetle birleşmediği zaman bir çeşit istismardır demesek bile bunun çağdaş dünyaya verilmiş aykırı bir taviz olduğunu ileri sürebiliriz. Biz toprağımızın değerlerini evrenselliğin çağdaş fırtınası karşısında siper etmek için ileri sürmüyoruz. Onların ardında saklanarak da beğenilmek amacıyla değiliz. Onlar, ancak çağdaş bir bereketin içinde evrensel anlama katılabilen bir ruhla yakalarsak değerlenirler. Aksi halde bu, biçim anılarıyla uyuşuk bir evde kalmış avunması olur. Madalyalar bile takılıp gönüller alınır ama acı giderilemez. Böyle bir durum karşısındaki beğeni, katlanışa yani insanı parlak gösterişler ardında köhneleştiren bir şeye övgüdür.

Bir yandan büyük kentir. refah çevresi cicihanımın motiflerini ve azim esrarını yitirmiş sır parıltılarını överken Avanos kazasının atölyesinde fukara testisi yapıp pişiriyorlar. Orada da rutubetten on sekiz yaşında ihtiyarlayıp gitmiş bir çocuk vardı. Birini öbürüne yeğleyecek ne var. ikisinin de durumu acıklı.

İşte Akademinin seramik hocalarından Sadi Diren bu seramik ortamında eserlerini içtenlikle kararlı bir gelişme içine sokma çabası gösteriyor. Eğer seramik kendi malzemesinin yoğun bilincini gerektirmeseydi işi kolaydı derdim. Tasarımları çeşitlendirmedeki hüner mekanik bir yolda kolay işler de, ustanın büyük damgasına lâyık biçimleniş tutarlılığı her zaman bir engel bulur karşısında. Sanıyorum ki, o işini dikkatle sürdürüp gidecek, ama özlediği damgayı eserine basamayacak. Çünkü seramikçi diğer sanat mensuplarından daha çok kendisini ortamın zorunlulukları içinde bulan adamdır. Önce anlaşılması gerekenin bu olduğunu sanıyorum. Çıkar yol bu hayati faaliyeti sürdürmek ve seramiğe yapışan mekanik biçimsellik pençesinden kurtulmaya yönelmektir. Birçok faaliyet bazan ta baştan bir yenisinin ortaya çıkmasına temel de teşkil edebilir. Sadi Diren'in kaygılarını bu yönde değerlendirmek daha çok işime gelir. Onun yaptığı kendi işinin bir yolunu bularak yücelmesi değil, ama önemli bir araştırı temeli teşkil etme-

sidir. Yalın ya da salkım, saçak rüküş, ama sahici bir öz biçimlendirmesine elverişli koşullarda Sadi Diren'in anılmayacağını düşünemem.

Şu seramik konusu da beni bireysel oluşum sorununa ilişkin yönde daha titizleştiriyor. Genel sanat faaliyeti üstüne yargıyı bir kere olumsuz koyduktan sonra bu olumsuz yargıyı tanımlayan alışılmışlığı, kalıplaşmayı, dar çerçeveyi değiştirip patlatmak, ötesine geçmek yeteneğinde güçler tasarlamak geliyor içimden. Seramiği yeterince bir çeşit çaresizlik olarak tanımladım mı bilmiyorum, amacım biraz buydu. Ama öbür alanlarda koşulları zorlayan etkin yabancılaşmayı hırslı değiştirme isteğini, boyun eğmemeyi, farklılaşmaya yönelen yırtıcı iradeyi tanımak dileğinde daha belirliyim. Hiç bir faaliyeti yabancı atmak eleştirinin kârı değildir, birçoğuyla kaynaşmak, lâfını etmek müşkül de olsa meydana gelen olguları aşma, bu tüketim gevelemesinin bile en azından günün birinde geveleyecek çerezin bulunamayacağı bir üretim kaygısı taşıdığından söz etmek yolunda eleştiri alesta. Sanırım bu dönem, bu yönde bir çok vesileler ortaya çıkacak.

Heykeltraşların sergisinde dikkati özellikle birkaç sanatçı çekiyor. Bunun dışında kuşak farklılaşmasından ya da eskilerin, yenilerin eğilim zıtlaşmalarından söz etmeye olanak bulmak güç. Eskiler köşelerinde donup kalmışlar, korkarım yeniler de buna yönelecek çâreleri arıyorlar. Genel olarak heykel sorunu üzerine küçük bir denemeye girerek özgün bir yerel duyarlıkla rahat bağdaşacak bir heykel hakkında ne söylenebilir diye düşünüyorum da, aklıma ilk gelen hacimsel ana kütle yapısıyla dış yüzeylerin oluşumu arasındaki bir çeşit ikiliksel bağıntının, bir çıkış noktası olabileceği sorununu kapsıyor. Herhalde heykel kütlesinin eksen dönüşleriyle kendi içinde merkezileşmesi ve bunu parça detay erimelerinin organik bir birim teşkil edecek tarzda izleyişi, bu ikiliksel bağıntıları yansıtmayan klâsik anlayış için karakteristiktir. Geometrik şematizmin temel soyutlama esprisine bağlılığı klâsik dışı çevrede söz konusu ikiliğe dayanak teşkil eder. Bu espri ortamında isterse büyük bir yönelişe insan figürü ya da genel anlamda figür ilgisi vesile olsun, soyut temel geleneksel rolünü oynar. Heykel-

traşların böyle bir konuda bilinçli ve farklılığa mensup oluş isteğini taşıyıp taşımadıklarını bilmiyorum. Ama farkına varabildiğim kadarında heykeltraşların bazıları organik birimleşmeden uzak ancak bir çeşit biçimsel tutukluk ya da kendini koyveriş bunalımı içinde bir farklılık ortaya koyarlar. Örneğin bu sergide iki ayrı davranış yolunda da olsa iki ayrı heykeltipinin bu yolda kavranmaya çalışılması mümkündür. Birinde birdenbire yüzeye taşan kütleyi dalgalandırıp kıvrıp bükerek duygunluğun abartılışı, yüzeyi hareketlendiren parmak balesinin hünerini ileri sürme isteği, yarı patetik yarı şehvani bir kendinden geçiş gibidir. Buna ustalığın suistimali demeliyiz. Bu davranış sanatçının biçimlendirişte temeli teşkil eden maddî kütleye ilişkisini zayıflatmaktadır. Kütle yeterince duyulmadan, adetâ ondan kaçılır gibi, ilgi zihinsel bir yüzey alanına sür'atle kayar. Böylece heykel kendi iradesine hakim olamadan sürekli bir orgazm haline seerek tabi olmaya koyulur. Belki de sağlıksız görünüş içinde değerlenmek gibi bir önyargıdan geliyor bu. Yoksa gerçek bir sağlıksızlığın biçimlendirme yönünde inkâr eden, hırçın muhtevasını ortaya koymuş olması bakımından değil. Kütle inkâr edilebilir ama, ondan kaçılmaz. Kaçış biçimlendirici gücü kötüye kullanmaktır. iradenin teslimidir. Gerçek kaygısı hiçbir zaman temeldeki maddesel zorunluluktan kaçışla bağdaşmaz. Ama ona direnmeyle bağdaşır. Bu inkâr onu sonuna kadar duyma isteği ve uzantılı akışkan, kıvrak hareketler kazanmış yumuşak kaygan dış hamurda salt kütlenin onunla çelişen robuste varlığını duyurma isteğidir. İşte Gürdal Duyar'ın yaptığı işi bu yönde eleştirirken Tatbiki Akademi'den Halûk Tezoner'la Tankut Öktem'in işlerini buna zıt bir yönde eleştirmeye girişiyorum. Onlarda da aksine sağlıklı görünüşün değerlenişi gibi bir önyargı var sanki. Robuste kelleler, iri güçlü hacimler, hattâ sıtmal, savaş felâketiyle karşı karşıya bir zenci çocuk heykelinde bile belirgin bir kütle duyuruşu ile sarsma yollarını arıyor her ikisi de. Ama bütün bu diri ve sağlıklı çaba dış yüzey biçimlenişi ve ifade arayışı yüzünden donuk ve kuru görünüyor. Yalın ve güçlü biçim etkisine cesaretsiz bir sığınış bu. Biri dış tabakayı aşırı duygunlıkla abartıp ifadenin hazla içini bayarken, öbürü bu yönde fazla

ca tutuk kalıyor. Bu ikinciler sanat ve düşüncenin çuvallama-ya başladığı yerde ortaya çıkan üst seviyeden teknik zanaat erbabını, sanat teknokratlarını akla getiriyorlar. Bir aşamada kuvvetli görünen bu davranışın pek dayanıklı olacağını sanmam. Çünkü bu alanda biçim dilinin birtakım hizmetlere uyar olmaktan ötede bağımsızlık arayan şansı büyük değildir. Bu yüzden kendi kuvvetine sığınmakta cesaretsiz olan kütle dış ihtiyacını örneğin toplumsal kaygılar yönünde, ama kendisinden ayrı olarak kavranmış vesilelerde gerçekleştirilmeye başlıyor. Eğer bu kaygılar doğrudan doğruya kütlenin kendi iç ihtiyaçlarından doğmuş olsaydı biçim dilinin bağımsız yönde gelişmesine olanak vermesi de doğal olurdu. Ama o diri ve sağlıklı kütle yapısı anlayışı o kadar ham bir görünüş ortaya koyuyor ki, onun birtakım ifade hizmetlerine tabi olmaktan başka bir çaresi olamayan bir çeşit kaba kuvvet olduğu izlenimi uyanıyor. Sözün kısası bu iki davranıştan biri helmeleşirken, öbürü çiğ kalıyor.

Heykel sergisinde bir de Vahi İncesu'nun süpürge, kürek boncuk vb. gibi bir sürü acayip malzemeyi bir araya getirerek figürleştirdiği pop birtakım işler var. Bu işler de aslında pek öyle oynak, işveli olmayan birinin düşünüp taşınıp bundan böyle cilve yapmaya karar verişini andırıyor. Heykel dediğin bu kadar da hoş olmaya gelir mi? Çok hoş.

Tamer'in işleriyse bakır plâklardan meydana getirilmiş, yassı hacimlerin bütünü oluşturacak tarzda telle bağlantılarından meydana geliyor. Bu tel bağlantıları bir başka heykelde irice bir taş yontuyu havada tutmaya yarıyorlar. Bakırdan yassı hacimlerde yüzeyleri kabartmalarla bezemek, eğer bağlantılara dair sıkı bir düşünceden geçirilmiş olsa bütünün oluşumuna belki de yardımcı olacak. Ayar, akord edilmemiş bir iş, takılmış tellere dokununca anlıyorsun akordun bozuk olduğunu. Bilinen düzeni kurma her türlü biçim araştırısında bir amaç haline geldi mi uyumsuzluk heykelin içine işleyiveriyor. Duruşuna bakıp da kullanmaya kalkıştın mıydı çatlak ses veriyor. Tamer'in Akademi'deki hocalar sergisinde büyük kütükleri kullanarak yaptığı daha yeni işleri vardı. O hacimlerin belki de yüzeylerdeki bir çeşit hareketi verme uğruna zayıflayıp büzül-

düklerini, içlerine çekildiklerini duymak adetâ hayal kırıcı. Oysa daha yaşlı biri örneğin Zühtü Müridoğlu kütükleri, tahta parçalarını, demir pencere kafesi içine oturtulmuş iri takozları ağır ve iflâh etmez bir biçimcilik yolunda da olsa çalındırabiliyor. Şadi Çalık'ın boyalı tahta işini de pervasız bir yönde bulmak mümkün. Ama garibime giden bu kocaman boyalı işin bütün çalıcılığına rağmen sık sık dikkatten kaçışı oldu. Anlaşılan ağaç yaygın bir malzeme ilgisi haline gelmiş ki Teoman Germaner de toprak işlerini bile ağaç izlenimine bürümüş. Serbestçe didiklenmiş küçük biçimlerden bir idol serisi meydana getirmiş. Ağaç izlenimi uyandıran, ama topraktan yapılmaması modern bir tılsım, büyü dizisi.

Türk-Alman Kültür Derneği'nin galerisinde safyürek resmin sözcülüğünü yapan Fahir Aksoy resimlerini sergiledi. Onun işlerinde abartılmış bir düzen kaygısı da yok, incelemek isteklisi bir renk ve çizgi duyarlılığı da. Teknik yönden çok bilgili olacaksın da ne olacak, nasıl canın çekiyorsa öyle çizip boya. Olmadı mı biraz daha üstünden git, bozulursa düzeltmeye çalış. Resim işi bitmiş ve bir köşeye konmuş olsun, bir süre sonra çek karşına bir köşesini değiştir. Ne kadar pentür soyluluğuna aykırı iş varsa hepsini yap. Al çevresi yazılı mutasavvıf göz tılsımını, al Hazreti Ali'nin devesini bir kere de sen çizip boya, şu ya da bu yönde gözünü ilgilendirmiş her şeyin resmini yap, zaman zaman da resme hüznü kat, yalnızlık anılarının hüznünü. Bir de zaman zaman gizli bir humor koymaya çalış, karikatürleştiriver. Ne yaparsa Fahir Aksoy ben hepsine pekâlâ derim.

Şimdi biraz da gelelim Akademi'de açılan öğretim üyeleri ve asistanları sergisine. Ben bu sergiyi Türkiye'de üst seviyedeki bir sanat öğretiminin sorunları açısından ele almak ve çok aktüel bir kaynaşmanın canlı hedeflerinden biri olarak görmek eğilimindeyim. Bu konuda daha uzun boylu bir yazı işine Mimarlık Dergisi'nde, giriştiğim için burada üst seviyedeki öğretim sorunu üzerine bir özet şemayı uygulamakla yetineceğim. Bu da kısaca sergide eserlerini gördüğümüz öğretim temsilcilerinin evrensellik kisvesi altında açıkça Batı sanat anlayışının buyruğunda kalmaları ve kendi gerçeklerimize uygun bir bi-

linçlenmeye, verdikleri tavizlere rağmen gizliden gizliye direnmeleridir. Bu gerçekler Akademi'deki sanat öğretimi programının yerel ve ulusal sanatımızın eksenini etrafında yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Benim şu resim konusunda bir de Memet Fuat'a bir çift lâfım var. Turgut Zaim'in resminden söz ettiğim sayının yeşil yapraklarında, ressamın tasvirlerinde köylü onuruna verdiği değeri yorumlayışımı, Anadolu köylüsünü sefil göstermemekle iyi yaptı değişimi sanatçıyı kurtarmak çabası sayıyor Memet Fuat. Bu hiç aklımdan geçmemiştir. Türkiye'nin gerçekleri adı altında yapılmak istenen sefalet edebiyatını hiçbir zaman benimsemediğim gibi bunun resme yansıyan örneklerinde de his-şaklabanlık havası bulmuşumdur. Bu tipten işler halkları yönetenlerin kendilerine haksız bir güven duymalarından başka bir işe yaramaz. Köylünün sefaletini teşhire çalışanlar önce kendi iç sefaletlerini görsünler. Ama bunu gördükleri zaman da sanat yapmaktan vazgeçmeleri gerekirdi. Bu sefaleti gizlemek için elin sefaletiyle avunup gidiyorlar. Avunmadan başka bir şey görülmek istendiğinde sadece bir tek sanatçı tipine rastlanabilir, o da hakiki, vakur tecavüz erbabıdır.



RESSAMIN bir üslûpçu olarak kendi tutumuyla ilgili sorunlar, eleştirmenin de tavrını belirlemesine vesile oluyor. Bağintıyı kurabilmek bazan üslûbun asıl dayanağını teşkil eden iç öyküler dizisini, birbiri içinde erimiş anıları, düşleri resmin dışına ait değerlerde tanıyabilmek çabasıyla gerçekleşiyor. Biçimsel kuruluşlarda, kapalı, kayıtsız, gizli kalma yolundaki iç değerlerle terazilenmek zorunluluğunu duyuruyorlar. İçe dönük anısal bir dünyanın bu yoldaki belirgin niteliği kendisini dilediğinde dışa çıkaran simgelere başvurmak, hattâ bunu naif bir dilin ortaklaşmaya, hep birlikte tad alınmaya, paylaşılma-ya elverişli sözcükleriyle yüzeye aktarmak oluyor.

Kişisel bir iç dünya ile figüratif bir sanat arasındaki bağintılar sorununu özgün bir görünüşü, örneğin Cihat Burak'ın resimlerinde karşımıza çıkar. Halk fantezisinin süsleyici esp-

risinden bile esinlenişleri olan bu resimlerin her biri kuru bir estetiğe zorlanmamış duyarlıklı anımsayışların ifadesi olma yolunu tutturmuştur. Gerçekte bu anımsayışlar bizim de yaşadıklarımıza karışmış, çok kez bizim de yabancıları olmadığımız bir dünyayı karşımıza getirmiştir, ama bu aşına dünyanın bu kişisel gizleniş içinde kavranabilmesi başlıbaşına bir sorun oluverir. Cihat Burak bu ortak dünyayı sırf kendisine ait kılmakta alabildiğine başarılıdır. Bilineni tekrarlamamak için elinden geleni hünerle yapar.

Bu resimlerin çekici yanı belki de ortaya koydukları o garip bulanıklığın seyredende yarattığı gerilimdedir. Biçimler dışa ait değerlerinden ötürü değil, bu gizlenişin araçları oldukları için üstüne gidilmeyi, araştırılmayı çağırırlar. Üste gitme, araştırı, gene de umutsuzdur seyreden için, çözüme varılmaz, gizlilik kalır. Gizlilik kalmasaydı zaten çerçeveleri dolduran her biçim, renk renk solgunlaşır, ufalanır, dağılırdı. Tazeliğin, diriliğin sırrı gizliliktedir.

Seyrediş süreci neredeyse sırf bu resme ilişkin bir görsel eğitimi gerekli kılacak ölçüde farklılaşır ve bu süreç içinde resmin çözümsüzlüğü içine geçici çözümler, geçici aydınlanmalar karışır. Buna sanki manastır, tekke resimlerinin insanı tedirgin, huysuz eden estetiği egemendir. Acımasız, uysal bir yok oluş, aslına dönük her figür için düzenlenmiş rengârenk çelenkli bir cenaze töreni. Bu fırça sevecen ve salimdir, samur bir silâhtır.

Paris efsanesinin ünlü kişilerinden Selim Turan, Alman Galerisi'nde açılan sergisinde bir dizi çoğaltma düzeni sıralayıp bizlere çalışması, üslûbu hakkında bir fikir verdi. Bunca yıllık emek ve deneye saygı duymakla birlikte, Selim Turan'ın Türkiye'deki meraklıları doyuracak bir niteliğe ulaşmadığını kabul etmeliyiz. Bu üslûbun birçok incelikleri olduğundan kuşumuz yok, ayrıca Selim Turan'ın bu incelikler arasında tutunacak bir dal bulamadığını da söyleyecek değiliz. Ancak yaptığı resmin bize Paris kırıntılarından ötede bir şeyler getirdiğini söyleyebilmek de olanaksızdır. Selim Turan'ın resmi, gereği olmadığı halde tasvirine girişmek zorunlu olsa bu yolda güçlük çıkaracak bir düzen kargaşası içinde değil, ama tasvi-

ri aşıp da yoruma, etkileniŖe ulaşmak gibi kaygılar, gereksinimler belirse bu yolu rahatça açabilecek sağlamlıkta görünüşler de ortaya koymuyor.

Taksim Galerisi'nde Cem Kabaaga sergisi amacına yete-
rince ulaşmasa da, resimsel çabadan yoksun olmayan bir pey-
zaj örgüsünü deneyip duruyor. Kıyı, köşe boşluklarının yer al-
dığı yüzeylerde düzen elstiki bir sıklasma gösteriyor ve uzan-
tılar atışık yönlerde açılarak seyrekleşiyor. Bir çeşit mozaik
eklemesi, peyzajlarda, gizli figürlerde sanatçının belli belirsiz
amaçlarla ortaya koyduğu her şeyde, ardını düzensiz gösteren
Çatlak bir saydamlık meydana getiriyor. Bu da yapıcı bir ekle-
nişten, bir tamamlanma, bütünlenme sürecinden çok, önceden
karar verilmiş bir bütünlüğün resim yollu hırpalanışı oluyor,
olumsuzlaşıp etkinsizleşiyor.

Gene Taksim Galerisi'nde Gündüz Gln gelişmekte olan
resim çabasının dikkate değer örneklerini sergiledi. Bir yıllık
Batı deneyi sırasında kazandığı teknik olanaklar ona çekingen,
ama sıcak bir slbun sınırlarını zorlamakta kolaylık getiriyor.
Gündüz Gln'nn resimlerinde bir kargaşanın durulduğunu,
parçalar arasında tutarlı ilişkilere ynelindiğini, sahte bir mo-
tifleştirme kaygısından uzak kalındığını, kişiliği abartmanın
ucuz yollarına başvurulmadığını görüyorsunuz. Eksiğini eksik
olarak duyan ve bunu bir cil arkasında saklamaya çalışan bir
resim işi. Gündüz Gln genç eğitici tabakanın içinde özel ve
değerli bir yer kazanmakta ve resminde büyük iddialar yerine
gelişmeye açık biçim alıştırmalarına yönelmektedir. Bu da ye-
teri kadar önem taşıyan bir tutumdur.

Galeri 1'de Turan Erol sergisi Türkiye'de yaygınlaşan i-
Üçlü bir resim anlayışı ve zevkine hakkıyla cevap teşkil ede-
cek nitelikte değerler getirdi. Belli bir doğa hayranlığından işe
başlayıp da bunu resimsel izlenimlere dönüştüren ağırbaşlı,
sakin bir kişiliğin eseri. Doğa karşısında duyduğu sevgiyi resme
yatkın gözlerle paylaşmak dileğinde bir usta. Bazan bastırıl-
mış, çekingen coşkuların birkaç kaçamak renk ardından gözle-
nebildiği, ama daha çok geometrinin egemenliğine sığınmış bir
figür ve evre alışverişi. Klişeleşmiş doğa mitlerinden uzak,
kendi gerçeğine yatkın sezdirişler için eylemi benimsemiş.

Resmin çok kez dikkatini çekmeyen o çorak, biraz yabansı gariban kıyıcı köşeyi onurlu bir çerçevede şerefletirmek yolunu tutmuş. Ölçüye, uyumluluğa ilişkin değerlere varışı küçümsenmemeli Turan Erol'un. Hele bu değerler Anadolu doğasıyla birlikte geliyorsa en azından taze ve sert rüzgârlıdır, en azından düşünceli ve kaygılı tutar, en azından resmin batılı görevinde kaypaklaşıp orospulaşmaz.

Galeri 1'de Turan Erol'dan sonra ikinci kişisel sergiyi Ömer Uluç açtı. Son yılların Türk resim serüveninde Ömer Uluç'un önemli bir yeri vardır. Resmi minyatürden süslemeye ve hat'a kadar sınırsız olanaklar içinde tanımış bir ülkenin özgün sanatçı zincirine katılmak isteğinde yeterince bilinçlidir Ömer Uluç. Bu yüzden Batı eğilimli resim öğretiminin bilinçsiz, kendi değerlerimizi yıkıcı ya da o değerlere tutkuyla yönelmeyen davranışını yadsıyan bir tutumu vardır. Pırıl pırıl renk üreten güçleri hesaba katar yaptığı işde.

Hazıra konulmuş, zahmetsiz kabul edilmiş, hattâ belki oluşum tarzına alışılmış yenileniş çok kez yenileniş bile değildir. Ömer Uluç ise sarsıcı ve sinirli değişimlerin adamıdır. Bu açıdan onun kişisel resim serüveni dikkat çekici bir başkalık gösterir. Sanırım daha önceki bir sergisi vesilesiyle belirttiğim gibi bu üslûp zenginleştirmesinde daima sonraki aşamayı haber veren, seziren başlangıç alıştırmaları yer alır. Ömer Uluç'un çıkış noktası kendi resimsel kuruluşlarıyla sürekli bir hesaplaşma, onları sürekli bir bereketliliğe kavuşturma heyecanıdır. Bir noktada renk boğumları, boya halatları ile oluşan ana motifin çeşitlenme ve rastlanmadık bir figür hayatiyeti kazanma süreci ilgiyle izlenebilir. Başlangıçta geometriyi yumuşak renk dağılımları, müzikal bir dalgalanma içinde aşmaya yönelen dokunaklı, hafif kayganlık giderek parlak renk bağıntıları içinde, bazan gerilimi gittikçe çoğaltan bir tarzda yoğunlaşmaya yüz tutmuş ve buna paralel olarak zemin bütün bütüne düz bir boya tabakası haline gelerek hafif yumuşak titreşimlerden arıtılmıştır. Ancak motif çeşitlenme olgusu içinde zaman zaman gerilimsel amacına uygun olmayan bir yorgunluğa uğrayarak çözülmüştür. Ama aynı anda ilgi çekici bir toparlanma çabası uyanmış ve bir iki resimde örneği görülen yeni

bir geometrik kuruluş motife müdahale ederek onu yeni baştan zemine yedirmiştir. İlerdeki biçimlenmenin işaretleri kanısında olduğum bu örneklerde, söz konusu ettiğim yorgunluk, ade-tâ yaratışı besleyecek bir kaygılanma, bir içten duyuş haline dönüşmüştür.

Bir de zeminin yeniden parçalandığı örneklerde motifi kuvvetle belirlemeye yönelmiş bir görünüş vardır. Ancak bu yalnızca motifi yüzdüren ya da askıya alan ama ona amaçladığı gerçek vurguyu getirmeyen bir özellik taşır. Motif'in diğer örneklerde kuruluşu ise kendi biçimlenişindedir, ama henüz yeterince keskinleşmemiş geometrik toparlanma ancak bir gerilim süreci içinde kuvvetle gerçekleşebilir.

Ömer Uluç'un resminde diğer resim sanatçıları için alınacak ders vardır.

Resim sorunu «Yeni Dergi»nin ve öbür dergilerin sayfaları arasında belki geçmiştekinden daha çok önemini duyuracak, Türkiye'de orijinal bir sanatın oluşması yolunda görevini de yapmaya yönelecektir. Hattâ belki genç resim eleştirmenlerinin ortaya çıkmasına da yardımı olacaktır.

Nurullah Berk'in 1969 Varlık Yıllığı'nda her zamanki yakınan, umutsuz tavrı ile Türkiye'de resim eleştirmesinin olmadığından söz etmesi büyük bir anlam taşıyor. Bu konuda da tepeden inme ölçülere başvurulduğuna, durumun idealize edilmek istendiğine tanık oluyoruz, tıpkı doğrudan doğruya resim konusunda olduğu gibi. Ne kadar var ise o kadar var demektir resim eleştirmesi de. Hattâ, özgün bir yaratış dinamiğini hesaba kattığı, buna ilişkin çağdaş çözümler aradığı ölçüde varlığını daha da doğrulayabilir. Bu konuda aykırı düşünceler bile ileri sürmek, Türkiye'de resim eleştirmesinin edebiyat eleştirmesinden daha etkin olduğunu belirtmek olanağı vardır. Edebiyat eleştirisi ayrıntılı bir tahlil çabasının sınırlarını aşıp da sentezci, yorumcu, kavrayıcı bir niteliğe ulaşamamıştır. Hele tarihsel ve çağdaş denen iki yakayı bir araya getirmek cesaretini de henüz ortaya koyamamıştır.

Resim eleştirisi vardır, hem de yeterince. «Papirüs» dergisinde Kaya Özsezgin, Nurullah Berk'in yıllık resim bilânçosu konusunda, eleştirme sorununu ele alışına da ayrıca değ-

niyor. Kaya Özsezgin'in de elbet emeği var bu alanda, N. Berk'in onu es geçmiş olması haklı değildir, ama bu emek ancak «Papirüs» dergisinde ve ancak İstanbul sanat ortamında kendisini doğrulamak olanağına sahiptir. Ankara'da birçok usta sanatçılar olduğundan, belli bir resim hareketi bulunduğundan kuşくumuz yok, ancak Ankara henüz yeterince orijinal bir düşünce ve sanat çevresi haline gelmemiş, henüz kendine özgü nitelikleri belirleyememiştir. Belki daha sakin, daha ciddi bir sanat çalışması ortamıdır, ama gene de İstanbul'un dümen suyundadır. Ankara'da yayımlanan Türkiye'nin tek plâstik sanat dergisi bile İstanbul'da dağınık olan eylemin hareketliliğini karşılayacak nitelikte değildir.

Nurullah Berk Galerî I'n üstün nitelikleri vesilesiyle az-buçuk kendisini borçlu olduğu İstanbul şehrinden de yakınmadan geçememiş. Resme yok, eleştirmeye yok dediğı gibi neredeyse şehre de yok deyiverecek. İnsan ezik, yenik ama onurlu bir ortamın güzelliğine sırt çevirip de incelik ve zerafet peşinde harcanmayı göze aldığı zaman hiç de olumlu bir etki yapmıyor.



DEVLET GÜZEL SANATLAR Akademisinde açılan Feyhaman Duran retrospektif sergisi uzun ve patırtısız bir ressam ömrünü tüketen tek yanlılığı, gelişmezlik üstüne varılmış kararlılığı yansıtan ilginç örneklerden biriydi. Ama bu resim hünerrinin adetâ kutsal bir titizlik, dokunaklı bir feragat hâline gelmediğı anlamını içermeyiz. Çağın yabancı bir araştırı yolundaki gelişim şiddetine bencil bir çelebi direnişidir. Dünyadaki huzursuzluktan bihaber ama gene de paçası sıkışmış resim aristokrasisinin duygulu, yalnız ve hüznünlü bir öz savunusu. Kökü son padişahlara kadar uzanan bu resim özgün olmak yönünden bir yokoluş döneminin hatıralarıyla beslenmiştir. Bu yokluğun veni baştan varlığa çevrilişinde de çağı gizlice suçlayan, nereden bu yaşamak başa geldi diyen, ama bunun altında en rahat vaşama şartlarını arayan, yeniden varetme zorunluğunu çağır feryadına figanına bakmadan en ağırdan alarak tiksintiyle ger

çekleştiren bir tavır vardır. Bakmayın siz böyle bir resmin hasas yüreğine, cellât olmaya gücü yetmediği için böyle olmuştur. Çağın yeniden varoluşuna sanki bir varediş ortaklığı içindelermiş gibi görünen bu adamların gidişi herhalde çağın kurtuluşudur.

Hüseyin Avni Lifij'in garip bir su hakikatinde olan karısı Nişantaşı'nda, onun ruhunun türbesidir dediği evinde, o hatâ edip nerkis olmuş sanatçı gözlerin nice bakışlarını sergiledi. Ben mezar ziyaretinden hiç hoşlanmam. Ama böyle bir emrivaki olursa su hakikatini sanatçıya ait kılar, yaşamakta direnen nerkisi de içimde yok ederim. Bu güneşe yatkın renkli su pırlıltılarını biz yavan elektrik ışığında gördük. Cumhuriyet resminin, üzerinde yıllardır tepine geldiği, figürün de, soyutlamada dürüst köklerinden biri olan bu hakiki temel çok zulüm görmüş. Avni Lifij'in kısıpaca alınmış, bu yüzden kendini gizlemiş büyük resim cüreti, duyarlıklı belgəciliği, ışığı doğrulayan renk bakışı yüzyılın başlarında aşkın şehit edilişi gibi. Ama yüzyılın sonlarında sanatçı haram edilen su hakikatini yeniden teslim almayı da bilir, şehit edileni yeniden hayata iade etmeyi de.

Darüşşafaka galerisinde Türk mizahının 100. yılı vesilesiyle açılan karikatür sergisi Türk mizahının yüzyıllık yüz karasını gözler önüne bir kere daha serdi. Bu dönem şüphesiz özellikle son onbeş yirmi yıl içinde özgün çizgi araştırmalarına vesile olması bakımından büyük önem taşıyor değil. Biraz daha önce-
sinin de, gündelik siyasî toplumsal mizahının sonradan lâçka edilmiş, entellektüel hava verilmeye çalışılmış, ince zekâ ayaklarına yatırılmış olan sevimliliğinden söz etmek mümkündür. Ama eğer karikatür mizahın zorlanmadan çizgide kendini bulduğu, bulacağı bir işse bu karikatürlerin hiç birinde, mizahın zeresinin tozu bile yoktur.

Yıllardır gazete, dergi sayfalarında abartılmış bir çok karikatürcülerin ne kadar kötü karikatürcü olduklarını anlamak için de bu sergi oldukça iyi bir vesiledir. Bir çeşit resim ölçüleri içinde gerçekten mizah denebilecek bir özelliği yakalamış olan üstad Cem, şüphesiz ilerde aşılır mizaha varılabilecek bir duvarı ya da aşılammış bir mizah ustası olarak da anılabilir. Sözü edilen duvarın aşılacak gereken bir engel yö-

nünden yaratılması belki de bir zorunluluktur. Ama sergideki karikatürcülerin çoğu bu duvarı aşacak çapta değildirler.

Bu konuda fazla da haksızlık etmiş olmamak için bu çizgisel çabanın mizah geleneğiyle bağlarının zor kurulabildiği çağdaş bir alan teşkil ettiğini söylemeliyiz. Karikatürcülerin hemen hepsinin gizlice kendilerine Batıdan ustalar seçmelerinde bu zorluğun büyük payı olmalı. Geleneğin biçimsel bir plânda yakalanmasının imkânsız olduğu ve bu yüzden büyük geleneksel mizahın karşısında garip bir yenilgi haline gelen bir iş bu karikatür. Bir yandan palavra cakalar satan bu yenilgide derin bir hüznün de var. Bir yandan da bu yenilgi karikatürcüleri sinema reklâmcılığı yollarına itiyor. Birçokları bilmem kimin satılacak malı uğruna perdede karikatür bozmalarını oynatarak avunup gidiyorlar. Geçim zorunluluğu adı altındaki bu iş biraz da tiyatrocuların Türk sinemasına musallat olmalarına benziyor. Bu arada işin en namuslu yanını karikatürcünün reklâm uğruna girdiği bozmaların yanısıra kendi özgün çizgi araştırısına ilişkin karikatürlerini de perdede oynatmaya kalkışması teşkil ediyor ki, bu da sanırım bir vakit israfından ibaret. Çizgi dostları önce iyi ya da kötü birer çizgi teknisyeni olduklarını idrak etmeliler. Çünkü herşey yoksulluk, herşey mahviyet, herşey tevazuyla başlar. Karikatürcüler üstüne yergilerinin yanı sıra de yanlış anlaşılmalı. Gündelik, haftalık gazetelerde çirkefe taş atan çizgi fıkarcılığı dolmuş yapılan taksinin içinde dolmuşçuluğu eleştiren yarı kızgın sohbet çeşidinden bir birikim amacına da yönelmiştir belki. Ne var ki şoför ince kamışların hepsine göz yumarak, hepsini etkisiz bırakıyor. Öbür yolcularsa hayırlı işler taraflısı. Bu çizgi araştırısının henüz mizah olmadığını anlayan, bu yüzden çizgiye bile bile garip bir hüznün yükleyen duyarlıklı az karikatürcü var. İnsanın kendi sevinci haline getirebilmesi için önce kendi hüznünü bilmek ihtiyacı olağan. Kâğıda kaleme bu yolda en saygılı adam da belki Tonguç. Güvercinli cami meydanları, ibrik, desti dizilmiş çeşme başları ile çizgide hüznün ağır bastığı şiirsellik de onda. 6-7 Eylûl yağmasında topuk lâstiklerinden biri eksik olan fıkaranın bir yığın topuk lâstiği karşısında vazgeçmekle sona eren komik tereddüdüne benzeyen bir şiir. Yaralı kuşu kurtarmak üzere yüksek bir

yere kaldırıp orada uyumakta olduğunu bilmediği kendinin önüne koyar gibi bir komik şiir. Müthiş fırtınalı bir denizde uzakta çırpınmakta olan adamı kayıkla kurtarmaya gidip, adamın saat kaç sorusuna cevap vermek zorunda kalan ve ondan bu havada fazla açılma öğüdünü alan iyi yürekli fıkaranın şaşkın şiiri.

Şüphesiz Sinan gibi bir sanatçıda da çizgiyi duyarlıkla birleştirmenin özgün kişisel dramını söz konusu etmek gerekir. Bir bakıma Sinan karikatür legende'ını bozma yolunda çizginin üzerine yüklenen dağınık araştırının en sebatlı temsilcisidir. Karikatür çizgisini bir çeşit resim estetiğine götürmekte, hattâ bu çizgiye renk katmakta da o çaba harcıyor. Ama bu bir yandan çizginin pratik değerini gözden kaçırarak, ayrıca yeterince bilinçlenmemiş, sadece inat etmekte olan bir teorik çabadır.

Turhan'ın çok belirgin bir biçimde özgün olan çizgisi öteden beri gündelik fıkra tipleri ve klişeleri için biçilmiş kaftandır. Keskin bir şema duygusuyla mizahı birleştiriyor, ama bunu yıpratarak, tüketerek gerçekleştiriyor. Bu çizgi kendi dramını anlatmaya çalışacağı her yerde sanırım kıça ya da omuza konulmuş yamaya başvuracaktır. Sanırım Turhan'ın bilmediği, çizgi şemacılığındaki ustalığın duygu klişeciliğine yakışmadığıdır. Elin ustalığı kendi biçimsel motiflerini araştırırken, her an yenilenen coşkular üretir, onları zengin ayrıntılarına kavuşturur. Geçmiş motifleri ve klişeleride tekrar değil, oluşumu amaçlayan çeşitlenme tanımlamıştır. Belki de Turhan çizgi şemacılığının çağdaş tutsaklığını ortaya koyuyor. Her bahçedeki çiçeğe sataşan pervasız, özgür, baba mizah kuşunun kafesini yapıyor yani. Karikatürün 100. yıl sergisinde bir tek Ali Ulvi vardır ki, değişken iddiasız bir çizgiyi gündelik gazete kamışının hizmetine en yalın biçimde koyuyor. Yıvıfık bir zorlanma, abartma olmadan doğal bir basitlikle. Çizgi dostlarının hasları gene de, bizim şedit eleştirmimize katlanması zorunlu olan sokak arkadaşlarımızdır. Eğer eleştirinin karşısında rengin de renkçilerin de küsmeye kalkışan zengin eyilimleri hiç sökmüyorsa, çizgilerin küsmez görünerek bizi yalnız bırakmaları hiç mi hiç sökmez.

Çizginin idealleştirilmiş zerafetinden ötürü kolay kolay küsmeyen bir acaip redingotlu zengini, plâstik, polyester ve sentetik halılı saraylısı yok mu o da var. Hani bu karikatür değil, re-

sim çizgisidir, ama bu kez rengi kafesinde solgun kuşa çevirmiş olması yönünden sinirli, mizah yoksunu bir çizgidir de. Rengi soldurmanın ahını almış bir çizgidir, yabani bir gelişmeye direnmesi de bu yüzdendir. Dirensin direndiği kadar, yoksul usta renk gelir solgun kardeşini kurtarmaya ve bitiriverir bir çırpıda bu çizginin işini bir gün, böyle kafes çizgisinin işini.

Umarız Galerî 1'de sergisini açan Devrim Erbil'i bu sözlerle de küstürmemişizdir.

Saraylı galerisinden kültür saraylısına geçerse orada çağdaş Amerikan baskıları ve heykellerinin taşıdığı değerlerin hâtıralarıyla karşılaşırız. Sanki bu işlerin mekanik bir oluşa, mekanik bir geçip gidişe uymakta olduğunu bilir gibi, mekanik geçip gidişin garip hüznünü ifade edişlerini kavrar gibi, yangın onları da yakmak istemiş midir? Tümü bu trajik çağdaş hüznün kültürünün garip mistik araçlarına benzeyen o küçük heykeller, o baskı işleri yanıp gittiler mi? Yanmamışlar ve zaten insan şimdi öyle hatırlıyor ki, duvarda acaip kabartmaları andıran küçük yangın alârmı tablolarıyla tümü yakından akraba idiler, mekanik, endüstriyel biçimlerin o acaip, o anlatılmaz güzellikleriyle.

Türk Alman Kültür Derneği Aralık ayı programında fotoğraf sanatına kuvvet vermiş. Erkal Yavi'nin kesit adını taşıyan ilginç sergisi de bu arada yer alıyor. Afiş yazıları ve duvar sloganlarını kullanarak meydana getirilmiş tamamlayıcı bir bütünlükte. Objektife verilmiş bir yüzey izlenimciliği görevi. Hattâ izlenimi, seyircinin parça parça izlenimlerinden de yararlanarak bütünüyle çok yakına getiren seri, süratli bir gösteri. Bir bakıma sanki o an için düzenlenmiş gibi. Parça parça izlenimlerin temsilciliğini yüklenerek paylaştan, tümüne ortak olan bir canlılıkta.

Bu arada bir de Taksim Galerisinde yaşlı, genç bir bölük sanatçının yer aldığı karma bir sergi açıldı. Akılda kalan Bedri Rahmi resminin ibret alınacak manzarası ile Cihat Burak'ın, resmi neredeyse gül edip koklatacak ustalığı. O bülbülü öldürmek uğrunda gül kesiledursun, biz de bu hazin mevsimin devamında gül bahçesini ıslah edip, gül fidanında gülü yeniden bitirmek için bülbül kesileceğiz.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açılan Avusturya Fantastik resim ekolünün sergisi tek tek sanatçıların katıksız bir

üşlûp kişiliğini bölüştükleri, daima trajik ifadeyi amaçlayan erotik ilgilerin, yüzeyle ağ gibi ören düşsel fantezilerin, inandırıcı kılınmış acayip tasarımların yoğunlaştığı bir bütünlüktü. Yabancı sergilerin tümünü burdaki sanatçının duyarlık yollarını araştırmak için hesaplaştığı bir cepheye mal etmek zorunluluğu da vardır.

Taksim Galerisinde Melike Abasıyanık (Kurtiç) seramik sergisi kadın ustalar arasında pek yaygın olan bu sanatın hem teknik, hem de biçim yönünden en vakûr örneğini karşımıza getirdi. Biçimsel araştırının malzemeyi didikleleyen eski bir aşamasında bile kendini duyuran martıksal sadelik, malzeme karşısında sü-kûnetin sert ve soğuk kavrayışına erişildiği zaman çatlayarak güzelleşiyor. Topaklaşan çamur sanki kendisi devinerek kendi biçimlerini alıyor, eski yaratışların biçimsel anılarına çarparak ezip lip pekleşiyor, anlamı olan derin yarıklar meydana getiriyor. Yalınlık düşüncesinden değil, düşüncenin yalınlığından hareket ediyor, duyusun yalınlığından. Toprak sert pişirme ile yüzeyinde oluşan soğuk kayganlığa rıza gösterip ustalığa hakkı olan rahatlığı vermekten de kaçınmıyor. Devamlı toz istihsal edilen hamursuz tapınağının ihtiyar rahibesi ile, elektrik süpürgesinin tozları temizlediği modern kilisenin müdavimi orta yaşlı değerli bayan dikkat etmelidirler. Seramik sanatı fazla kibarlığa dayanmaz, başkalarına saygılı görünmek başka kendine saygılı olmak başkadır. Toprak Melike Abasıyanık'ın yaptığından daha çok kaygılı üretimin cömert sevabını ister. Sanatçı topraktan kendisini servetlere kavuşturan karşılığı beklemedikçe, ondaki tevekküle karşı toprak kendisi uyanır, kendi has biçimlerini de o zaman verir. Çünkü o kendisi sevabını maddeleşmiş isimdir. Kim ne derse desin Türkiye'de seramik sanatının kadınlar arasındaki rağbetinde, en farfara tavırlar içinde de olsa garip bir iman vardır.



ÖMER ULUÇ'un yakında sergilediği resimleri (Galeri 1) bu resimlerle ötedenberi bağıntı kurabilmiş olanları gene yeterince sardı denebilir. Duyarlığına, yöntemine çabuk bir davranışın kesin bir göz alıcılığa dönüştüğü, ama kendi kendisine fazlaca

ahşmış çarpıcı bir furya bereketinde idi. Biçim bağımsızlığından yola çıkmak ve esrik bir renk dramını gerçekleştirmek uğruna girişilmiş bir çeşitleme olgusuydu. Yumuşak boğumlu, bumber halkalı, tombul motifin figürleşme serüveni de ilgi çekicidir. Düz zemin üzerindeki oluşum hışmı motifin yumuşak biçimlenişine zıt düşer. Figürü duygusal bir yoldan biçimlendirme eğilimleriyle boya malzemesinin soyut atak seçimi arasında da bir gerilim vardır. Bu yüksek gerilim cerbezeli bir tavır sağlar, ama tehdit eden dinamizmi, sigorta edilmiştir.

Ömer Uluç'un renkçi eğilimleri daha çok düz zemin boyaların çeşitlenmesinde duyulan, kavranan bir sorun haline geldi. Motif-figür oluşturan renk halatları, renk topları, müşekkel izlenimini uyandıran her türlü renk unsuru zemin boyasıyla motifin kendi bütünlüğünden, kendi içindeki bağıntılardan farklı özellikler gösteriyorlar. Böylece her renk zemine ayrı ayrı uygun düşen, yakışan bir biçim madalyası takılıyor.

Resmin kendi gerçeğinden, soyutlamanın nesnel yönelişi eriten şema kesinliğinden, öz kavrayışının biçim olgusunda somutluk kazanışından çok vesileyle dem vurabilir. Ama bu olgının insani yapısı insana kendi gerçeğini pekiştiren duyarlıksal ipuçlarını sağlamasından kendini gösterir. Resme ait bir gerçeğin benimsenmesi, olgunun paylaşılabilmesindedir. Kanımca bu örnekte ortak bir duyarlık geleneğine verilmiş tâviz vardır. Ama çıkış noktası onun kendisi değildir.

Çağdaş Türk resminde ilgi çekici tavırlardan biridir Ömer Uluç'un renk tutkusu. Figürü çevre sınırlarına rağbet etmeyen bir davranışla, boğumlu renk ataklarıyla yapmak. Figürün oluşumuna sınırsız imkânlar tanımak belki de. Bu figüratif oluşumların tümünde bir çeşit bebek yapmak, bebek kundaklamak, gibi bir eğilim, figürü kuklalaştırmak gibi bir yaklaşım da seziliyor. Renk fırdöndüleri, bazan koyusundan açığına doğru bir hız edinenek rölyef taşkınlığına erişiyorlar. Bazan da gölgesini çağırıyor figür kabarmak için. Kendi koyduğu baskıya mı direniyor, herhalde bütünüyle kuralların baskısına değil. Sığındığına direnmek bir bakıma da. Havası ahşmış düz boyanın mekânında mimikler ve jestlerle salınıp nispet veriyor. Biraz da barok ifade süsü ile.

Gerçi bütün bu davranış renk lekelerinin hareketinden yola çıkmış, sonunda toparlanarak figürleşmeyi aramış olması bakımından bir çok Türk ressamının yolundan ayrılıyor da değil. Ancak burada doğrudan doğruya renk lekelerinin kendi kendilerini figürleştirmek isteğine bağlandıkları dikkati çekiyor. Bu işte kendini gösteren plâstik duyarlık renk hamurundan parçaları çekip uzatarak, bölerek parça parça eklemeye ve bu eklemelerle figürü meydana getirmeye koyuluyor. Ne var ki basit bir sürece bağlı görünen, biraz da el ve göz gibi duyu çabukluğuna deyin olan bu oluşumda figürleşmeyi rengin daima soyut bir şema disiplini zorunlu kılan kendi iç hayatıyetinden doğmuş göstermeye çabalamak, desenle renk ilişkilerini tanımlamaya çalışan pek karmaşık duyarlıklı bir tavra yanaşmak hiç de olumlu ve mümkün görünmüyor. Hızlı çizimle meydana getirilen desenin kendisinde bütün renk karşılıklarını bulabilmesi sorunu da tepeden inme giydirilmiş bir teori kılıfı. Mamafih bu davranış biraz aceleci de olsa belki bir renk bağımsızlığının peşine düşmemiş, ışığın tadına varmamış değildir. Ancak dengelenmiş oluşumların taşkınlığı sükûnet içinde gizleyerek taşımaları zorunluluğu hesaba katılmadan en yaygaracı aşamalarında iş sonuca bağlanmak istenmemeli. Gelişim kapısı açık durmalı.



İSTANBUL'DA son iki aydır açılan ve yeterince ilgi çekici bulmadığım bir sıra resim sergilerinden kısaca söz etmek gerektiğini düşündüm. Bunlar arasında Nevin Çokay, Ferruh Başağa gibi tanınmış ressamların sergileri de vardı. Nevin Çokay'ın ifadesi figür üslûbu kanımca zamanla güçsüzleşen bir sürece girdi. Oysa hatırladığım eski sergilerinde daha etkin bir görünüşü vardı. Olumlu bir yüzey anlayışını bu çeşitten bir stilizasyona kurban etmek gerçeğin çok ötesine düşmek gibi göründü gözüme. Ferruh Başağa soyut, figürsüz resimde her yönden tutarsız bir ısrarı sürdürüyor. Bunun yanına muhayyelenin iflâs bayrağını çeken figüratif örnekler katması da biraz keder verici idi. Kâinat Barkan'ın eski süsleme ve figür unsurlarından yararlanarak meydana getirdiği resimlerine resim demek müşkül bir işti. Böylesi

dıştan yararlanmanın tadı yok kanısındayım. Ama satış için yapılmışlar. Yapılırlar ya. Jale Gün resim sergisi bazı kesit düzenleri halindeydi. İtinalı ama yavan, susak işlerdi. Bu arada bir de halen Amerika'da hocalık yapan Nüsret Suman'ın desenleri sergilendi. Bir kaç anıt projesi ile birlikte. Desenlerin zırnık kadar özelliği olmadığını belirtmeye hacet bile yok.

Tümü Taksim Galerisinde açılan bu sergilere aynı yerde Ay-lâ Seli'nin açtığı, müptediliğin bilmem kaçınıcı aşaması denebilecek sergiyi ve Naci İslimyeli'nin figüratif kasaba temalarını kapsayan sergisini de katmak gerekli. Taksim Galerisinde daha önceleri Selâhaddin Taran ve Bedia Taran da birlikte bir sergi açmışlardı. Selâhaddin Taran dokunaksız insan figürlerini tekniğin zayıf karakteristikleriyle resmediyor. Bedia Taran'sa teknik yönden daha başarılı görünen çalışmalarında bir dizi çiçek resmi yapmıştı.

Galeri 1'de Cern Şakir Kabağağaç'ın sergisi vardı. Akdeniz manzaraları, deniz kıyıları, kayıklar vb. yer alıyordu bu sergide, yani bunların tümünü rezil rüsva eden resimleri.

İstiklâl Caddesindeki Şehir Galerisi onarılıp İş Bankasının öteden beri topladığı resimlerle bir açılış sergisi yapıldı. Eski sanatçılardan bir çokları yer alıyordu bu sergide. Ama Çallı İbrahim ile Hikmet Onat sayıda ağır basıyorlardı. Hikmet Onat kişilikli izlenimciliğiyle en çok akılda kalan sanatçıydı bu toplulukta.

Şu sıralarda İstanbul'da genç sanatçılar çevresinde sınavları kazanıp Avrupa'ya gitme sorunu var. Geçen yıl gönderilen altı ressam bu yıl dokuz ressam daha ilâve olacak. Bu onbeş sanatçının arasında ustasını kendi ülkesinin yaratıcılığından seçip bellemiş bir tek kişi çıkarsa öpüp başımıza koyalım.



1. — PLÂSTİK sanatlar alanında son ayların en ilgi çekici olaylarından biri, resim sanatçılarına iletilen bir bakanlık tamimidir. Bu tamimde ressamların Batı taklidinden kaçınmaları, dış ülkelere gönderilen eserlerin bu yüzden önemsenmediğinin haber alındığı, (dışışleri yetkililerinden) belirtiliyor ve Avrupa ül-

kelerine gönderilecek yeni bir sergi için hazırlanıp eser vermeleri isteniyordu. Tamimde gerekirse dışardan bir seçicinin çağrılacağı da belirtilmekte idi.

Sanatçıları Batı taklidi konusunda uyarmak olumludur ve bu çağdaş bir üslûp programına ulusal ve yerel bir yönde sahip çıkma eğiliminin ilk kez resmi bir destek buluşudur. Ancak asıl önemli olan belli bir süreden beri yürüyen üslûp sorunları üstüne ilke ve kuram araştırmalarının bu desteğin temeline konmasıdır. Bu takdirde haberi dışışleri yetkililerinden almaya lüzum kalmayacağı gibi, dışardan seçici çağırma çelişkisine de düşülmemiş olur.

2 — Devlet Güzel Sanatlar Akademisi geçen yıl Avrupa'ya ihtisas eğitimine gönderilen sekiz dokuz sanatçıya ek olarak bu yıl da dokuz on sanatçıyı aynı amaçla göndermiştir. Bu sanatçıların büyük çoğunluğu dört yıl Paris'de çalışıp yurda dönecekler ve sanat öğretimi yapacaklardır. Bu sanatçıların dışarıya gönderilmesiyle sergilerin dışarıya gönderilmesi arasında büyük bir fark olduğunu sanmıyoruz. Bu genç sanatçılar kanımızca daha iyi giyinip kuşanmayı öğreneceklerdir. Ama daha güçlü, daha uyarıcı, daha sağlam bilgiler getireceklerine ihtimal vermiyoruz. Çünkü ancak bir şey götürenin bir şey getirebileceğine inanıyoruz. Avrupa bir şey almadan bir şey verecek kadar akılsız değildir üstelik. Türk işçilerinin Batı atölyelerinde endüstriyel değerler yaratıp yurda döviz getirdikleri bir çağda, genç ressamların döviz çarçur etmekten başka ne yapacakları sorulmaya değer. Şuna inanılmalıdır ki, tıpkı Türk işçisinin endüstriyel katkısı gibi, Türk aydınının da kültürel bir katkısı olmadan Avrupa metelik bile vermez. Çünkü çeşit çeşit insan duyarlığının emeği o kültürü zenginleştirir ve bu zenginlikten taklit ve özentisi olan, yurttaki ihtiyaçları gözetken, yurt kültürüne eklenecek yeni değerler hakedilerek kazanılır. Bu değerleri de Türk duyarlığının emeğini bileğinin, kafasının, kalbinin gücü olarak oraya götüren gerçek sanat adamları hak eder, Akdemi'nin zaafından ibaret olan hocalarından sınavgeçer notu alanlar değil. Giden gençlerin en güvenilir sayılanlarını iyi tanırım, onların hiçbirinden önemli sanatçı çıkmayacaktır.

3. Plâstik sanatlar alanında yapılacak resmi işleri yürüt-

mek üzere bir komisyon kuruldu. Bu komisyonda Ankara ve İstanbul'dan, çoğunluğunu resim profesörlerinin teşkil ettiği kimseler yer alıyor. Programı belirsiz bir komisyonun sağlam iş göreceğine inanılmaz.

4. Ankara'da birleşmiş ressam ve heykeiciler cemiyeti «Sanat» adlı bir dergi çıkarmaya başladı. «Ankara Sanat» adlı dergiye böylece bir «Sanat» daha eklenmiş oldu. Derginin ayrıntılı bir eleştirisine girecek değiliz, ancak «Sanat» dergisinin ne önemli bir sorun getireceği var, ne de önemli sorunlara yeni bir hız kazandıracağı. Pahalıca baskısına lâayık olmaya çalışan edalı yazıları kapsıyor. Kısacası doğuştan mevta.

5. Son sergi döneminde İstanbul'un lüsk Galeri 1'i açılmadı. İhtimal açılacağı da yok. Öyle sanıyoruz ki, Galeri 1'in bu kayıtsızlığı hiç kimse için hayal kırıklığı değildir. Çünkü başından beri Galeri 1'in istersem kapatırım ha, gibi bir hali vardı.

6. Bu yıl Paris gençler biennale'inde Türkiye'yi iki kadın sanatçı temsil etti. Resimde Oya Katoğlu, heykelde Füsün Onur. Her ikisi de beğeniden uzak kalacak kişiler değil. Özellikle Oya Katoğlu köy kasaba görünümüleri ve insanlarını ince bir nakış duyarlığı ile anıtsal bir düzen etkinliği arasında dengeleyen özgün, benzersiz bir sanatçı. Babası Turgut Zaim'in derin gelenek ilgisini, sanat tarihi öğreniminden kazandığı benimsenmiş bilgilerle gerçek bir miras sahibi olarak pekiştirerek, onur ve azimle sürdüren, bohem özentisi atölyelerin biçim ukalâlıklarından uzak bir sanatçı. Füsün Onur temel biçim ilgilerinde heykel kütlesinin ifade arılığını arayan bir sanatçı. Kütle yüzey ilişkilerinin diyalektik çözüm yollarını gerçekleştiren geleneksel anıt duvarlığına erişmesi belki hiçbir zaman mümkün olmayacak, ama heykel sorununa kaygılı bir ciddilikle eğildiği şüphesizdir.

7. Heykeltraş Hadi Bara'nın ölümü heykel sanatçılarının onun anısına bir sergi düzenlemeleri için vesile oldu. Bu sergiden akılda kalan işler Hadi Bara'nın gergin, madeni çatmaları gene de. İlgi çekici birkaç deneme ötesinde sergi önem taşıyordu. Ancak ortak yanıla serginin araştırıcı bir sorumluluğa yönelmiş kişileri bir araya getirdiği belli idi.

8. Önemli resim sergileri arasında Orhan Peker'in, Melda Kaptana'nın galerisinde yer alan son çalışmaları başta geliyor.

Orhan Peker fırçasının işlek, takıldığı yeri zorlayıp aşan, motifi boya ezer, ondan yeni bir renk ayrıntısı elde eder gibi ezip yenileyen değeriyle gene sıralıyor resimlerini. At tutkusu bu defa da Orhan Peker'in yakasını bırakmamış. Ama ifade değişikliğine uğruyor kısarak başları. Değişerek, çeşitlenerek biçimlenmenin özgünlük haklarına lâîk olmaya uğraşan baş cilveleri yapıyor, hak etmediklerinden yanaysa utancı gizleyen hırçınlıklar, hışımlar soluyorlar. Sağrı sorunu çözümlenmiş diye artık çoğu baş gösteriyor, yele nazi ediyorlar. Orhan Peker'in ilk kez resmettiği koçtan gözlerini ayırmıyorlar.

Bir başka resim sergisi de Nurullah Berk'in retrospektifi idi. Figürçülük ve nakışçılığın en soğuk anlamsızlığıyla kuru akademizmin yavan donuk ciddiyetine sığmıyor.

Nuri İyem sergisine gelince, bu gittikçe değersizleşen bir tekrardan ibarettir. Fazla sözü edilmeye değmez. Türk resminin yenilenmek ihtiyaçları yönünden bir tepkinin nedenleri arasına girebilir bu resimler. Önemleri bunu aşmaz bundan böyle.

9. Çok önemli bir olay Fikret Muallâ'nın hayat hikâyesi ve resimlerinden renkli örnekleri kapsayan yayındır (Milliyet Yayını, Sanat Dizisi: 3) Kitapta bir de Fikret Muallâ'nın sanatı hakkında Nurullah Berk'in yazdığı bölüm var. Koca Fikret Muallâ'ya ölümünden sonra atılmış bir kazık. Bu bölüm Fikret Muallâ'nın kitabın başında yer alan ilginç hayat hikâyesini bile değerlendirmiyor. Ara Güler'in Fransa'dan getirdiği renkli slide'ları hiç. Kitabın bu bölümünde Avrupa resmine Türk duyarlılığının çağdaş katkısını yapan tek büyük sanatçının, resminde onu evrenselleştirilmiş olan Türk yanı inkâr ediliyor. N. Berk, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Modigliani, Soutine gibi sanatçıların hayat hikâyelerini Fikret Muallâ'nın sanatını açıklamak için âlet ediyor, ama ikide bir onlarla kıyasladığıma bakmayın, bu sadece bir sanatçı tipi yönündendir, yoksa Fikret Muallâ gerçekte onlar kadar büyük bir sanatçı kişilik değildir diyor. Kanımızca Fikret Muallâ en az onlar kadar büyük bir sanatçıdır. Bu da çağdaş dünya resmine Türk görsel geleneklerinin nakış, renk ve fantazi zenginliklerini çok derinden ve çok içten bir yoğunlukla kattığı içindir. Bu böyledir, ama soğuk ve kuru akademizmin kıskançlığı cırtlak borusunu öttürebiliyor, neylersin.

10. Seramik alanında söylemek fırsatını biraz geç bulduğumuz söz geçen dönemin sonunda açılan Füreya sergisi hakkındadır. Bir çeşit retrospektif olan bu sergi hobby'nin azmanlaştığı köksüz, temelsiz bir fanteziyi ortaya koydu. Sırlarına ermeyen bir oyun karşısında önce boyun bükten toprak, üstüne süs edildiği yaldızlı zeminden hakkını ister sonunda. Seramikçi Füreya yoğurduğu toprağı kıskanır kanımca. Belki sezer onun güzelliğindeki derinliği, ama ona hiçbir suretle lâayık olamaz.

11. Sanat yaratma ve sergileme olaylarının yanısıra sanat tarihi alanında büyük emeğı geçmiş Celâl Esat Arseven'in ölümü bir hazırlık döneminin de sona erdiğini simgeliyor. Bundan böyle tarihçilikte, kuramcılıkta daha çağdaş bir ileriye.

12. Doğan Kuban'ın 100 Soruda Anadolu Sanatı adlı kitabı, sistemli bir derleme olması yönünden ilginç, tarihçilik alanında. Ancak Anadolu sanatındaki yaratıcı duyarlık ilişkilerinin açıklanması, dolayısıyla çağdaş sanata ışık tutması yönünden hiçbir sentez yeterliliğı taşımıyor. Sanat tarihi sorunlarına bir mimarlık tarihçisinin descriptif tekniğı geliştirmesi yönünden yenileyici bir yaklaşma var, o kadar. Bu da az şey değil.

Yeni Dergi'nin Kasım 1970 sayısında yer alan Ayda Arel'in «Az Soruda Sanat Tarihçiliğı» adlı naziresi ise senteze sadece özenen bir tarihçiliğın ipe sapa gelmez bilgiçlikleri ve dipnotlarını kapsıyor, Türkiye'nin sanat tarihi perdesindeki star sistemi sorununun iflâh etmez bir boğuntuya dönüştüğünü gösteriyordu. Bu da sözünü etmekte geç kaldığımız bir olaydır. Ne var ki sözü edilen yazının dipnotu mezarlarından birine diri diri gömülmek istenışimiz bu gecikmenin bir nedeni olmalı. Şimdi sözünü edebiliyorsak kefeni bir kez daha yırttığımıza alâmettir.



İSTANBUL 2. Uluslararası sanat festivalinin düzeni içinde yer alan plâstik sanat sergilemeleri Devlet Resim Heykel Müzesi ile Taksim Belediye Galerisinde izlendi. 20. yüzyıl ilk yarısı Fransız resim sanatı sergisi bu katılışların önemli ilk alanını oluşturdu. Bu sergi konusunda çağımızın büyük resim ustalarının eserlerinden orijinal bir kaç örnek görmenin kıvancı duyul-

larak söz etmek gerekir. Ancak bu da okuyucu, çağdaş resmin bazı büyük kaynak ve ürünlerini görmekten yoksun kaldıysa yâzık oldu diyerek haberlemenin sınırlarını aşmaz. Eklenmesi gereken bir nokta serginin çok sayıda kapsadığı Gromaire yapıtlarıyla bu sanatçının anısına dair bir hava getirmesidir. Bir de sergiyi oluşturan yapıtların sanatçıların Fransız resminin çağdaş kozmopolit dünyasına farklı ulusal orijin ve kaynaklardan yaptıkları katkılardır. Soutine, Chagall, Modigliani ve diğerlerinin bu kozmopolit dinamiklerini yad etmek olanağı da bu sergi vesilesiyle bulunabilir. Haliyle bu sergiden aynı kozmopolit dinamiklere bir katkı olarak Fikret Muallâ'dan bir kaç haber sormak gerekirdi. Hem Muallâ bizimdir, aranızda alamazsınız diye kıyâmet koparılırdı, hem de bak biz de çağı temsile eriştik diye gurur duyulurdu. Fikret Muallâ oradaki büyüklerden daha küçük değil de, bir nedeni bu.

Resim Heykel müzesindeki öbür sergi 17. Yüzyıldan bu yana İran minyatür sanatı örneklerini kapsıyor ve kendi dünyamızın aynı türden yapıtlarıyla karşılaştırma isteklerini uyaran ilginç bir dizi oluşturunuyordu. Belirtilmesi gereken yan İran minyatür ressamlığının 20. yüzyılda bile geleneksel bir yol izleyerek farklılaşan, yeni gelişimler yansıtan örneklerle sahip olmasıdır. İran'da da çağdaş tual ressamlığı gelişti kuşkusuz ve örneklerini gördüğümüz kadarınca (kısa bir süre önce açılan İran resmi sergisinde gördüklerimizle) kendi duyarlıksal ve düşünsel gelenek izlerini arayan bir çabayı çağdaş teknikler ve anlayışlarla buluşturmayı da başardı. (Genel olarak bizdeki çağdaş resim olgularıyla yaklaşık bir klâsmâna tâbi tutulabilir niteliklerle) Ancak bu sergi İran'da bazı sanatçıların eski hüner inceliklerinin kendine özgü lirik geleneklerinden cayamadıklarını bize gösteriyor ve bu işin ülkemizdeki bazı sınırlı ve eskiyi kopya etmekle yetinen nakış talimlerinden daha has bir görünüş ortaya koyduğu da anlaşılıyor. Yani kısaca İran'da gelenek kendi özgün akışı içinde sürdürülmüş oluyor. Ama renk sorunlarının ikinci plâna itildiği bir çizgi hüneryi eşliğinde çalışıyor bu duyarlık.

Geçenlerde Ankara ve İstanbul'da açılan ve Farah Diba koleksiyonundan oluşan serginin bir yapıtlar grubu gene minyatür geleneğini izleyen geç devir örneklerini topluyordu. İran lirizmi-

nin tarihsel gelişmesinde her halde bu gelenek bağlılığının top-
tisi hesaba katılması ve lirik vizyonun giderek edebi bir yük ta-
şımaya başladığı, giderek illüstratif olduğu da belirtilmeli. Söz
konusu sergide asıl ilgi çeken resim grupları saray resimleri adı
verilen bir dizi ile Kahve resimleri adı verilen bir başka diziden
oluşmaktaydı. (*)

Bu diziler vesilesiyle birçoklarının aklına gelen soru şu:
acaba bizde de bu çeşitten, özellikle kahve resimleri çeşidinden
dinsel konuları kapsayan çok sayıda resim vardı da bunlar kay-
boldu ya da çeşitli nedenlerle imha mı edildiler? Anadolu tekke
resimlerinden kalan tek tük örnekler bu soruya ister istemez
bir cevap aratıyor. Acaba yurt ölçüsünde girişilecek bir araş-
tırma saklanmış bazı örneklerin ortaya çıkarılarak, zengin bir
koleksiyon oluşumunu sağlayabilir mi?

Festival sergilerinin pek ilginç bir başkası Çin Halk Cum-
huriyeti sanatçılarının baskı - resim yapıtlarından oluşuyordu. Bu
resim tarzının popüler çoğalma elverişli yanını da hesaba ka-
tarak geleneksel bir çizgi hünerine dayandığı belirtilmeli, an-
cak yenilen resim coşkularının geleneksel mistik atmosferden
uzaklaştığı da eklenmeli. Bu sergi bir ülkenin hiç bir sağlıksız
yabancılaşmaya fırsat vermez görünen salt dinamik eylem ve
üretim sevinçleri cephesi halindedir. Hüneri gerçekten hüner,
çizgisel atlayıp sıçrayışları, denge incelikleri vb. larıyla resim-
sel bir akrobasi gösterisi olarak bakılabilecek işler. Çinli sanat-
çılar bu yapıtlarıyla baskı - resim jimnastiğinde usta kişiler ol-
duklarını belirtiyorlar. Ancak pek önemli bir yan, gelenekleriyle
orantılı bir teknik kavrayış içinde bulunmaları. Kişisel üslupla-
rın toplu ortak bir üslup alışverişi elverdiğini belirtmeye ay-
rıca hacet bile yok. Sergide bazı eski geleneksel üslup işleri de
yer alıyor, ama çoğunluğu kolektif ekonomik toplumsal tema-
ları yansıtan üretimsel konular oluşturuyor. Herşey gür, se-

(*) Milliyet Sanat eki yukarıda sözü geçen yalnız minya-
türlerden oluşan sergiyi değil, çoktan sergilenip götürülmüş
bulunan DİBA Koleksiyonunun İstanbul festivali münasebe-
tiyle açılan sergi olarak göstermekte ve aktüaliteyi izlemekteki
acemiliğini de ortaya koymaktaydı.

vinçli, azimli vs., ama hiç bir ülkenin manzarası böyle tek yanlı da değildir. Hani öbür yanları, hani dilediğini dilediği gibi resmetmek isteyen kişiler diye sormayacaksak, bari bu resimlerin, bir ağaçtaki meyva gerçekliğinde olamayacağını düşünelim. Tüm meyvaların reçel kavanozuna girdiği bir işleme dönüşmüş herşey. Üretim temaları ve benzerlerinin baskı-resim fabrikalarında kutulanmış konserve olması gibi: İlginç olmasına ilginç de, resim denen olgudan tatmak isteyenlere lehimli kutuları süsleyen kapak örnekleri sunmaktan başka bir işe yarayacaklarını sanmıyorum.



ESKİDEN olduğu gibi her açılan resim sergisini elbette gezerek değil sadece, ama yazarak da peşinde dolaşmanın artık bu yaşta bana yakışmadığını söyleyebilirim. Ne var ki bu işin adamsızlıktan ötürü bir zorunluğu da var. Biliyorum sanatçılar gazete muhabiri tipte eleştirilenlerin sade suya tirit, mizahsız, saldırısız, imgesiz, simgesiz yazılarından hoşnut kalmıyor, tatmin olmuyorlar. Gerçi ürünlerini taze tutmakta hafif gübreli bir sulama olarak o yazıların da değerini gözden kaçırmazlar, ama akıllarının bir ucu daima bende kalır. Ben de kendi beş paralık ünümü taze tutma yolunda onların çoğunu hafif gübreli sulama sanatçıları olarak kabul edip peşlerinde -zaten geziyorum ya- yazarak da dolaşmayı boşlamayayım diyorum.

Yaşım ilerledikçe fobilerim arttı, bu yüzden uzaklara, örneğin Kadıköy'e geçip oradaki galerileri de izlemek zor olacak. Bazı sanatçılar belki bunu bilerek gelmez deyip şerrimden kurtulacakları umuduyla Kadıköy'de henüz hiç görmediğim Cumalı galerisini seçmeye başladılar (galeri fikdani ve sanatçı bolluğu nedeniyle bu sözlerimin tam bir şaka olarak alınacağını umud ederim.) Akademi asistanlarından bir grup sanatçının Cumalı galerisinde yapıtlarını sergilemeye hazırlandıkları haberi bu galeriyi ihmal etmemem zorunluluğunu önüme çıkarıyor. Bu akademi asistanları sorunu hâlen Paris'de bulunan birçoklarının da gelip katılmasıyla önemli bir sanat krizinin ortaya çıkabileceği gerçeğini bana düşündürüyor. Birçoklarını yaratıcı çabalar

ortaya koymakta kaygılı kişiler olarak biliyorsam da, hiçbirinin yeteri kadar bilinçli olduğu kanısında olmayışım beni sorunun ciddiliği karşısında bırakıyor. Paris'deki asistan adayları ve buradaki diğer tümünün ihtisas eğitimi yönünden Paris menşeli oluşları Paris'in çoktan çaptan düşmüş, «aşağılaşmış» bir kent olması nedeniyle esef verici bir görünüm de ortaya koyuyor.

Bunun yanı sıra Akademi asistanları arasında resim atölyeleriyle ilintileri bakımından yeni sayılabilecek bir başka olay karşındayız. Bu da resim atölyelerinde hoca olmaya hazırlanan kadın asistanlar sorunudur. Profesör Neşet Günel atölyesinde çalışan asistan Neşe Erdok'un kuramsal (çeviri) çabaları ve geçen yıl akademi holünde açılan sergisiyle «başarılı yapıt» esprisi ve niteliğinden yoksun olmayan biçim uğraşları henüz «akademi çapında» doruk bir düzeye ulaşmamakla birlikte beğeni ve ilgi çekicidir. Neşe Erdok'un tekniği hayli başarılı, tualleri yanı sıra içtenlikli bir collage araştırma ve örnekleme faaliyeti de makbul sayılmalı. Ancak Neşe Erdok'un aşırı ifadeci ve bazan dramatik allegorilere yönelen biçim eğilimleriyle, kuşkusuz entipjften bir trajik muhtevayı temsile yönelmesi, kendi karşısına koyduğu, kendi gözünün görüşünü bulandıran kendi gözünün sebepsiz yaşı gibi bir engel oluşturuyor gelişmesine.

Akademide öğretime katılıp da sonraları kimbilir hangi nedenle ülkeyi terkederek Amerika topraklarında kaybolmuş bulunan portre ustası Mihri Müşfik hanımdan bu yana resim atölyelerinde kadın hoca sorunu Neşe Erdok'tan başka hâlen Paris'de bulunan Nevhiz ve Zehra (galiba biri daha var) ile yeniden canlanmış. Ümit ederiz onlar da Neşe Erdok gibi çabalı ve yararlı olsunlar Akademi'ye. Resim atölyesi çıkışlı olup Paris'de sanat tarihi öğretimi için hazırlanmış olan Semra hanım ve Yeşim hanım da halen Akademi'nin sanat tarihi hocalarından Nermin Sinemoğlu'nu bu yönde sürdürecekler. Bir sanat tarihçisi yolunu seçen bu asistanlardan Yeşim hanım Akademi'nin 50. yıl için hazırladığı dergide doçentin biriyle birlikte yazı yazmak zorunda kalmış. Oysa bu işleri çağdaş Türk resmiyle yakın ilgili bir sanat tarihçisiyle birlikte yapmak daha etkin bir isabetle kavrayışa olanak verebilirdi. Belki Yeşim hanım'ın aklından geçmiş olmalı, ama Akademi ruhundan etkinlik yolunda izin alabilmek biraz güç bir keyfiyettir.

Bir de değinmek istediğim sorun Akademi resim bölümü asistan ve hocalarının önemli bir şikâyetini oluşturan bir husus olarak mimarlık bölümünün, tümüne egemen bir unsur gibi, okul yapısı içindeki aşırı, her gün biraz daha genişleyen ve artan haklarıdır. Konut ve benzeri mimarlık sorunlarının pek kötü bir durumda bulunduğu ülkemizde çoğunluğunu geri plânda birtakım proje tüccarlarının teşkil ettiği mimarlık bölümcüleri bu hakları giderek çoğaltmak değil, bunların en azından utanç duymalıdır.

Şimdi gelelim sergilere ve Taksim galerisinde Gülsen Tuncel ve Gün İrk Gezen'in resimlerine. Gün İrk Gezen çıkışından bu yana bir hafif karamizah eğilimi içinde bazı kalıplaşmış ifade ölçülerini aşarak ilgi çekici çeşitli biçim deneyleri ortaya koymaya çalışmış. Mizah deyince bunda eşi Müjdat Gezen'in şakaları bir rol oynamış mıdır orasını bilemeyiz, ancak Gün İrk Gezen'i alçakgönüllü, içten, çevresine uysalca eğilmiş bir sanatçı olarak kutlayalım.

Galeride, öbür serginin sanatçısı Gülsen Tuncel'e gelince, Botticelli ile eski atölye hocası Adnan Çoker arasında bir tercih yapması zorunluluğunu hatırlatmak ve Botticelli'yi seçmenin daha akıllıca olacağına değinmek gereklidir.

Bu arada bir de kendine özgü bir kişiliğin vasat gravür sanatçısı Aliye Berger'in vefatından duyduğumuz üzüntüyü ifade edelim. Tabii ben, örneğin üstad Haldun Taner gibi, ne usta bir yazar, ne de onun kadar resimden, gravürden anlayan biri olmadığım için, hele müteveffayı yâd güllerine boğacak kadar kendisiyle bol anılarım bulunmadığı, hattâ bundan kaçınmış, Narmanlı Yurdu'ndaki atölyesini ziyaret edebileceğim her fırsat ve vesileden tüymenin yolunu aramış biri olarak uzun bir yazı yazamayacağım. Pek çok rastlanmış biri olmasına rağmen pek az konuşmuşluğum, ancak anlatılanlardan biraz bildiğim (nitekim gravür sanatındaki eşsiz hünerlerini de Haldun Taner'in yazdıklarından öğrendiğim) Aliye Berger için herkese başsağlığı dilerim.

Yukarda sözünü ettiğim Kadıköy'ün Moda semtindeki Cumanı Galerisi'ne bu aynı yazının içinde ulaşmak kismetmiş. Hem de Cihat Burak, Nedim Günsür ve Nuri İyem gibi üç namlı us-

tanın ortak sergileri vesilesiyle. Galeri Cumalı Kitabevi'nin ar-
dında sergi düzenine elverişli bir küçük salondan ibaret. Ancak
çevresinin tüm semt düzeni içinde, öteden beri elitin sanat de-
ğerine sallapati yöneldiği bir ortamda işlevini sürdürmekte.

Sergi üç ünlü ustanın eski yeni yapıtlarından oluşuyor. Üç
usta hakkında da eski ya da yeni herhangi bir yorumda bulun-
mayarak, ilgili okuyucuların yakında bu sanatçılar ve daha bazı
diğerlerini kapsayan bir kitap dizisini beklemelerini, onların ve
diğerlerinin çağdaş ulusal sanatımızı oluşturan hünerlerine lâ-
yık olmaya çalışan kalemimin bir dileği olarak ifade edeceğim.

Gerçek hedefinin güzelliğini anlatmaktan aciz ve yoksun
kalemim, tesellisi, olan tüm diğer yetenek göğüslerine hep ay-
nı doyumsuzlukla yaslanıyor. Gerçeklik için kalkmış her kale-
nin şaşmaz, değişmez kaderidir. Başkaldıran boynun eğik yanı,
sahte erdemler yolunda köleleşmeyen şu kader misyonundan
ibaret.

Heykelci Füsün Onur'la ressam Gülşen Çalık Can birbirini
tamamlayan bir biçim alışverişi içinde ortak bir sergiyi Ameri-
kan Haberler Merkezi'nde açtılar. Her ikisi de hem Güzel Sa-
natlar Akademisi, hem de Amerikan «Arts College» eğitimlisi
olarak resim ve heykel alanında yaygınlaşan bir toptan yenilen-
me eğilimini karşımıza getirdiler. Kendine özgü üslup karakte-
ristiklerini, 1967'de açtığı ilk sergisinden bu yana özgün biçim
ve malzeme deneyleriyle belirlemeye çalışan Füsün Onur, bu
sonuncu sergide, bunları, aradaki inişlere rağmen, kararlı bir
çıkış hamlesiyle yeniden doğruladı. Füsün Onur'un heykelleri
«hacim-yüzey ilişkileri» imajının çeşitlerini oluşturan, kuytu ve
dikensi sivrilikte karşıt çekişlere sahip bir oyun duyarlılığı taşı-
yor. Gözlemden yalıtılmış, ve her anımsattığı ile araya heykel
mesafesini koyan bir biçimsel gerçeklik alanına girmeye çaba-
layan yapıtlar. Tedirginliği ve umursamazlığı birlikte çağıran iş-
ler diyelim ve bunun da şakacı bir sergi ziyaretçisinin «mende-
bur heykel, ne doğru dürüst duruyor, ne devriliyor» imajıyla
belirlediğinin bir eleştirmen bakışına tercümesi anlamına gel-
diğini ekleyelim. Sanatçı evvelce Heykelciler Birliği'nin topluca
düzenlediği çıplak konulu sergisindeki aynalı kutuya konmuş be-
beğini bu kez de sergiledi. Bu kez bu biçimsel oyun duyarlılığı

içindeki «bebek oyunu» da anlaşılır geldi bana. Tutarsız ve yüzeyden bulduğum çıplak sergisi içinde bu bebeğe yöneltilmiş yergimi de tekrarlamayacağım. Hattâ bu bebeğe katılan ve bir başka cam kutu içine konmuş pembe plâstik oğlan figürünün bir biçim dramını sessizce oluşturduklarına değineceğim.

Gülşen Çalık Can'a gelince bu sanatçı da duvarları enine ve dikine kaplayan geometrik optik, poptik, kabarık ve inik, standart dörtgene rağbet etmeyen bolköşe çeşitli, az renkli ve siyah-be yaz düzenleriyle kaplamış.

Her iki sanatçının yapıtları da satış amacı ve şansı tanımıyor. Oysa duvar ya da köşe süsleyici olarak belli bir tarz ve zevkte döşenmiş mekânlara yakışırlar. Belki önemli bir yan bu işlerde makinadan çıkmalığın bütün teknik kesinliği (precision), çapaksızlığı da gerektirmesi. O zaman koy polyester taburecinin dükkânına dene satış şansını. Mahalledeki marangozla camcının önemli katkıları olan bu işler, endüstri çağının biçim zevkini duyurmaya, seyirciyi bu yönde eğitmeye çalışıyorlarsa da bu işlerde bir makina kullanımı, makinaya bağlı bir emek ve üretim tutkusu ve sorunlarını seçebilmek son derece zor. Amerikan Arts College eğitilisi de olsalar bu sanatçıları Perşembe Pazarının yeni müdavimleri olarak görmek olanağı var. Ama gene de işlerinde tahta ya da maden kullanıp soyut geometrik heykel düzenleri kuragelen eski ustaları aşan taze, yenilenmiş bir yan görebiliriz.

Bu yeni biçim olayı etkin bir yaygınlıkta nasıl, kimin, kimlerin elinde patlar, bunun toplumsal ekonomik gelişmedeki yankı koşulları neler olur, pek bilemiyoruz. Bildiğimiz bir şey bu sinameki koşullarda ancak bizim elimizde patlamakta olduğudur.



ORHAN PEKER'in sergisinde (Melda Kaptana galerisi, açılış 10 Nisan) beğeni sadalarından üzerime yapılmış birer saldıırı imişler gibi hafifçe alınarak savunmaya geçtim. Yumuşamış diyorum kısaca, sakın, serinkanlı bir savunuyla. Bu yumuşamış deyimi, Orhan daha da olgunlaşmamış, ustalık doruklarına eriş-

memiş anlamına gelmiyor. Yıllar boyu izlediğim, hünerlerine merak, temalarına simge sardığım, resimleri karşısında k h coştuğum, k h alaya aldığım, makbul hanesinden de silemediğim bir sanatçı Orhan Peker. Heş sergisinde taze kavrulmuş yenilenmesiyle ilgi dünyasını,  sl plaştıran bir an gözleminde teslim alıveren, ama bu dünyayı gene de donuk tasvir kaygılarının ötesinde duyarlılığın sokulan ve irkilen tiz ayrıntıları içinde fırça bir dille şiirleştiren kişiliğı vazgeçilmezdir. Orhan Peker'in i i sinirli, dışı tüylü avcı gözlemi esnek gergin bir hareketin izinde biçim kazanıyor. Bu resimleri yerel ifadeci eğilimlerin erişebildiğı üst bir aşama olarak da tanımlamak mümkündür, ancak bazı resim sınırlarının ressamca ithal ta gümrüksüz ve kambiyouzuz açılmış olduğı koşullarda.

Orhan'ın fırçası hallacın tokmağı gibi boyanın tiftiğini atıyor. Kedinin tüylerini yalayıp kabartması gibi nerdeyse gözün kendi görsel hedef ve amaçlarını şaşırtan bir duyular kargaşasına da yol açabilir bu fırça. Hızlı, atılımlı, bazan da çökük, kırık, devrik biçim dağılımlarındaki serbest oluşumların, yeniliğini, eski, kalıplaşmış bir düzen deneyciliğinin zorlanmışlığı toparlıyor. Bu yüzden Orhan'ın değişken kişiliğinde «ressamca» bir «maniyer»in aşıldığını sanmıyorum. Oysa  ağdaş Türk resminin köklü bir değişme yolunda Orhan Peker gibi ustalara y klediğı görevler, biçimsel dinamiklerin bu rastlantısal sonuçlarından farklı bir yerdedirler. Bozkır temalarının da amaçların gerçekleşmesinde yeterli olabileceğini sanmam. Bu yaban temaları kuşatan ince, duyarlı atmosfer, durgun tutuculuğunu dikkatle ve soylulaştırarak gizleyen bir zevk ortamına g nebakanlar gibi çevriliyor. Masmavi kapanmış bir pencere kapağının bu sergiye getirdiğı Yves Klein anısı, kuruyup kalmış bir günebakan, koç grubu, kedi dizisi el araçları ve öbürleri eleştirel savunuya birer birer teslim oluyorlar. Yaratma hakikatini izleyen s rekli lik buna l yık değil midir? Kendi tabiatını aldatan biçim, kendisiyle uyuşmak olanağını eleştirel yaklaşmadan başka nerde bulabilir, uyuşmazlığı s rd receğı duvarlarda değil elbet. Onun neyi işaret ettiğine pek kulak asmadan ona kendi biçimsel tabiatını işaret eden bir eleştiride ancak.

Bir de Turan Erol'un resimlerini çağrıştırır bana Orhan Pe-

ker'in işleri. Bozkır temalarının elene incele eriştiği o ressamca kaygılılığın örnekleri; küçük renk parçalarının uçuştığı evlerin, ağaçların kelebek gibi titreştikleri o ressamca işlere ise doğrusu ancak ikbal düşkünlüğü yaraşır.



GÜRDAL DUYAR'ın Karaköy alanına konulup sonradan kaldırılan iri göğüslü çıplak kadın heykeline ilişkin olaylar Heykeltraşlar Derneği'nin biraz da olayı protesto anlamı taşıyan bir çıplak heykeller sergisi düzenlemek üzere aldığı karara yol açtı. Sergi Mayıs ayı başında Taksim Sanat Galerisi'nde açıldı ve nadir istisnalarla, başarılı yapıtların yer almadığı bir kurusıkı hacimler gösterisi olarak belirdi.

Sergide Batıda pek çok defa yapılmış olduğu halde ülkemizde ilk kez uygulanmış bir deney olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin çıplak modelinden alınmış uzanmış kadın kalıbı en ilgi toplayan çalışma olarak görüldü. Sergide Gürdal Duyar'ın 20 cm. boyundaki çıplak kadın figürüyse balerinden bozma bir pozla dikkati çekmekte idi. Antik bir torsonun karnına açılmış madeni parmaklıklı bir kafesin içindeki mavi el ise ne idüğü belirsiz bir anlam taşıyordu. Yukarda sözü geçen modelden kalıp nü'nün, Akademi asistani Ferit Özşen'in çalışması olarak onun yanında, Metin Haseki'nin madeni figür stilizasyonu da çocukların insan şeması olarak çizgilerle belirttikleri motifin bir benzeri olarak anlamsız bir deneme olarak görünüyordu. Bu iki akademi asistanının çalışmalarında birbirine zıt yöntemler olduğu besbelli.

Akademi hocaları Şadi Çalık ve Zühtü Müridoğlu'nun işleri hiç de çekici birer çalışma olarak görünmüyorlardı. Hele Şadi Çalık'ın stilize nü'sü serginin en başarısız işlerinden biri olarak tanımlanabilir.

Oturuş ve duruş motifleri içinde karşımıza çıkan pek çok çalışmaların hiçbir üslûp gücü ortaya koymayan, bazısının adale ve kemik oluşumlarını üslûplaştırmaya yöneldiği birer donuk heykel çalışması niteliğinde oldukları ayrıca belirtilebilir.

Modern bir pop çalışması olan Füsun Onur'un içine dev

aynaları konmuş bir küçük tahta kutu içinde sunduğu, yatay parçalara kesilmiş biblo kız bebek bana iddialı, ama o ölçüde gülünç bir iş olarak göründü. Genellikle heykel formlarında kapalı bazı küçük mekân ilişkileri araştırılagelen ve bazı plâstik yansımalara yönelen Füsun Onur, giderek başlangıçta oldukça robüst görünen heykelci fantezinin lâçka olduğu bir görünüş ortaya koymaya başladı.

Türkiye'de heykel sorununun genel başarısızlığındaki nedenler araştırılmaya değer kuşkusuz. Bu arada şunu da belirtmek gereklidir ki, İstanbul kentinin ötesine berisine son yılda konulan anıtlar bu kentin büyük anıt geleneklerine hiçbir suretle lâıyk olmayan işlerdir. Birçokları çirkin ve gülünçtür. Karaköy alanından kaldırılan heykel hikâyesine gelince, bu çıkarılan bütün şamatanın ötesinde yüzde yüz doğru bir harekettir. Belediye'nin kenti anıtlarla süslemesi sorunu büyük haysiyetli bir program olarak ele alınmalıdır.

Kısaca Heykelciler Derneği'nin sergisi zayıf, basit bir sergidir ve en azından kentteki son anıtlar meselesine sanat ve kent kültürü açısından kendi aleyhlerinde bir ışık tutmaktadır. Bu sergide bu kente lâıyk bir tek heykel bile yoktur.



İSTANBUL'da bu yıl açılan resim sergileri arasında yabancı ülkelerce düzenlenen gösteriler dışında anımsanması gereken bazı olaylar resmi ve özel galerilerde yer almış bulunuyor. Nuri İyem'in her yıl tekrarladığı sergi başta anımsanmak üzere pek çok sanatçı eserlerini çevreye gösterdiler. Bunlar arasında Balkan Naci İslimyeli'nin daha çok bir politik playboy illüstrasyonu mahiyetinde olan eserleri ilgi topladı denebilir. Ankara'da yerleşmiş bulunan önemli ressam Eşref Üren'in Melda Kaptana Galerisi'nde düzenlenen Paris anıları sergisi küçük boyda eserleri kent yaşamına meraklı bir sanatçının pastel sokaklarda parklarda gezdirdiği sevimli bir cins izlenimi uyandırıyor.

Resim alanında pek fazla önemli işler olduğunu belirtmek olanağı yok. Dünyada moda olan, geçerli olan bazı akımların

izleri ÷lkemize her zamanki gibi yetişmiş bulunuyor. Örneğin Akademi atölyelerinden bazılarında (Adnan Çoker, Özdemir Altan atölyesi gibi) öğrenciler endüstriyel çarpıtmalardan hiper realizme kadar çeşitli yollarda çalışmalara sevk ediliyorlar. Adnan Çoker öğrencilerinin Şehir Galerisi'nde İstanbul Deneysel Grubu adıyla, alışılmış resim ölçülerine karşı getirmeye çalıştıkları biçimsel araştırmalar henüz ne kıvamını bulmuş, ne de Türkiye'nin yenilenen resim eğilimlerini tesbit edebilmiş nitelikte değiller. Aynı sırada, aynı yerde, Özdemir Altan'ın başarılı bir öğrencisinin açtığı resim sergisi ise, çarpıtılmış araç parıtlıları arasında menşei Avrupalı bir sanatçıda olan bir taklidin taklidi olarak teknik bir ustalık karşımıza getiriyor. Buna ustalık değil de resim yayığında biçimsel tereyağ imalciliği demek mümkün. Gene Akademi asistanlarından Mustafa Ata'nın sergisi eski pentür alışkanlıklarıyla, bazı mekanik robot çarpıtmalarını birleştirmek istiyor ki, bunu da musluk firmalarının reklâm cılığıyla birleştirmenin daha fonksiyonel olacağı savıyla karşılayabiliriz.

Akademi çevresinin garip çelişkilerini yansıtan bir olay da Akademi holünde açılan bir genç öğretim yardımcısının sergisinden doğan bazı iç tartışmalara ilişkin. Bazı öğretim üyeleri bu serginin akademinin desteğine lâıyk olmayan bir nitelikte olduğunu ileri sürmüşler ve bir sanatçı değerini Akademi dışında, onun desteğine muhtaç olmadığı sergilerle ispatlar demişler. Bir başka grupsa Akademi öğretmenleri ve yardımcılarının, kurumun teşvik ve desteğine muhtaç ve lâıyk oldukları görüşünü savunmuş. Söz konusu sanatçının sergisini ben başarısız olarak niteleyemem.

Ama bunun ötesinde kanımızca tartışmaların tahlilinden her iki görüşün de bir hüsnü kuruntuya dayandığı sonucu çıkar. Çünkü Akademi sanatın gerçekliği yönünden önemsiz bir kurumdur. Üstelik kurulduğu günlerin dinamik çabalarından bu yana öylesine çaptan düşmüştür ki. Ama herhalde bu konuya ciddiyetle eğilebilecek yetkiye sahip çıkması gereken insanlar, sözgellişi benim konuya ilişkin fantezilerimden, iğneli şakalarım dan yararlanabilecek çapta kişiler de olamayacaklardır. Çünkü sorunların önem ve ciddiliğini çok fazla derinlerde duy-

makta olduğum için bunun bende ortaya çıkış biçimleri genellikle umursamamak, durumları alaycı alaycı süzmekten ibarettir ve buna da ciddilik denemez kuşkusuz.

Bir de değinmek istediğim bir konu her yıl düzenlenmekte olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin bazı sanatçı kişiler tarafından değerlendirilmekte olduğudur. Rahmetli Turgut Zaim bunun Türkiye'nin bir kültür sorunu olarak bir yüz karası olduğunu herkese belirtmek lütuf ve insanlığını göstermişti. Eski adamlar bir hakikati belirtmek sorumluluğunu taşımakta herhalde bizden daha usta ve daha müstakim imişler. Bu görüşe katılsam herkes kendisi değerlendirmek istiyor diyecek. Onun için katılmıyorum bu görüşe. Beni bu yüz karasını temaşa ederek, için için gülümsemek daha çok sarar. Sorumsuzluğa içten şikâyetler, düzelmeleri isteyen ideallerin ifadeyle değil, sorumsuzlukla mukabele etmek bana yaraşır. Su gibi hakikate kimsenin kulak bile asmadığı koşullarda avanak idealistliği temsil etmek, benim gibi ayanaklığın teşhircisi bir adama zerre kadar uygun düşmez. Ne halleri varsa görsün ve dilerim beter olsunlar. Benim gibi bir sokak çocuğuna eğlence çıkar sadece. İyi niyet beyan eden yavelerin hiç birine kulak asmadım, asmayacağım da. Soytarı avcısı tüfek kalemimle daha nice sanat ortamında, vurmaya değer yapıt bulamazsam, namlusuyla kulağımın arkasını kaşırım. Sanat idealleri geveleyen bir alay enayinin meraklısı değilim ben.

Bu arada saygı değer işler de olmuştur. Örneğin kırk yılın D grubu artığı Elif Naci'nin açtığı sergi, küçük elif kızların yaptığı çocuk resmine duyulan saygıyı da aşamaz benim bildiğim kadarınca.

Unutulmuş şeyler kalmışsa onları da bir dahaki yazıya bırakmalıyım. Şimden geri kulluğa niyetim yok resim kapılarında. Saygım da yok işlevi olmayan uyuz fırçayla kaşınmalara.



TAKSİM GALERİSİ'nin belediyevari rutini içinde sergiler birbirini izleyecek. Nivazi Resnelioğlu'nun zarif ebru işlerinden sonra Akademi mezunu iki genç hışımla girdiler galeriye,

âdeta sürerek emekliliğin ballanmış biçim tadlarını çıkaran Resnelioğlu'nun ebrularını ve söylemeye koyuldular içlerinin biçim acıları ya da hamlıklarını.

Özdemir Altan'ın öğrencisi Züliš genç kuşağın yaygın haşın ifadeci eğilimlerine oldukça iyi bir yenisiyle katılıyor ve bu yolda net, kesin bir programı olsa, sanırım ön plânda yer alabilecek bir kişilik nüvesi ortaya koyuyor. Bir Hieronimus Bosch kopyasının da yer aldığı serginin (bir an kendisi yaptı sandım ve bu kadar da benzetilir mi derken Adnan-Canan Çoker ziyaretçiler, Züliš'in uysalca kopyadır demesiyle yetinmeyecek, kızcağıza gayet şedit mânalı bir şekilde «Görüyorsunuz yanılıyorlar, büyücek bir etiket koyunuz» öğütünü verdiler) yanında Neşet Günal'ın öğrencisi Pınar Kutat Ekim'in sergisi bulunuyordu. Koca koca bol sarı kullanılmış tablolar bazısı çırpı-çıplak figürlerle Hıristiyan ikonagrafisinden bazı elîm sahneleri de anımsatarak Anadolu köy dünyasının veremli sefaletini dile getirmeye çalışıyor. Doğrusu bu yarı-çıplak feryadü figana (ya da biçimsel inlemeye) fazla bir mâna veremedim. Üstelik bu sanatçının yetiştği atölyeye güvenim sarsıldı desem yeri var. Yazık metrelerce beze. Neşet Günal figür ve tema üslûbunun böyle bir kopyacılığa hedef olması ayrıca alabildiğine sıkıcı. Neşet Günal o denli öğrenci kopyacılığından sakınırken karşı karşıya kalınan bu olay keyif kaçırıyor.

Milliyetin 99. sanat ekinde Resim Heykel Müzesi'nin eski müdürü kötü ressam B. Nurullah Berk kültür müsteşarına Resim Heykel Müzesi'nin sorunları üstüne bir açık mektup yayımlamış. Nurullah Berk'in, müsteşardan yazının başında hayli kıl çekerek yapılmasını istediği işin özeti bugünkü resim heykel müzesinin çevredeki binalar da alınarak bir sanat sitesi haline getirilmesi. Ancak N. Berk'in yazısında şaşılası bir nokta Resim Heykel Müzesi'nin gelişmemesinin nedenlerine müzenin Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı oluşunu da katması: «Güzel Sanatlar Akademisine bağlılığı (...) müzeyi pasif, statik bir varlığa mahkûm etti,» diyor.

N. Berk'in müzenin Akademi'den ayrılması zorunluğu fikrinin güç kazandığı ya da kazanabileceğini hissettiği anlaşıyor. Yoksa müzenin işe yaramazlığını Akademi'ye bağlı oluştunda

görmek hiç mi hiç işine gelmezdi. (Müze üstünde Akademik sultayı devam ettirme keyfiyetinin yeni bir numarasıdır bu yazı ayrıca.) Müzenin geri kalışında yıllarca kendi oynadığı rolü gizlemek isteği de var. Resim Heykel Müzesi'ni keyfî bir çiftlik haline getirmekte Akademi'yle yaptığı işbirliğinin geçmişini nasıl örtecek?

Türkiye'de müzeler genellikle, yeniden organize edilenler de dahil olmak üzere, pasif kurumlardır. Ancak Türkiye'deki yaygın müze kurumlarının bağlı olduğu ve henüz resim heykel müzelerini bünyesi içine almamış teşkilât küçücük aydınlık işaretlerden hareket edilmekle rasyonel bir ışıklanmaya elverişlidir. Müzelerin ana ihtiyacı olan bilim kadroları da bilimsel disiplin alanlarından gelmeye başlamışlar, ancak bugünkü şartlarda bu kadrolar yeterli faaliyetten yoksun bırakılmışlardır. Gene de Resim Heykel Müzeleri'nin ilk fırsatta bu teşkilât içine alınması ve doğrudan doğruya bu teşkilât elemanlarıyla kadrolaştırılması zorunlu ve mümkündür. Akademi menşeli hiç kimsenin bu kurumlar civarına yaklaştırılmaması da ayrıca zorunludur. Eğitim için düzenlenecek atölyeler Türk Resim ve Heykel sanatının Akademi dışında olan gerçek temsilcilerine teslim edilir ve bu atölyelerden çağdaş sanatımızın asıl ustaları yetişirler. (Orta öğretimin resim hocası ihtiyacını ve hipi ayaklarına yatan diğer resim mollalarını da Akademi yetiştirsin.)

Genel müzeler sorununa biraz daha değinmek ve müze kurumlarının pasifliğinde rol oynayan etkenleri araştırmak gereklidir.

Ancak birdenbire sıkıldım, çünkü bu iş için yapılacak sistem analizi bir ulaşım-sızlık sisteminin analizi olacağı ve bilgisayar çalıştırmanın bile fayda vermeyeceği, bilgisayarı bile yanıtacak gabilere ilişkin bir sorun ortaya koyduğu için biraz da eğlenmek gereklidir. Bu konuya şöylece bir el atmaksa sistem analistin çözüme imrendiğini çoktan becermiş olmak demektir, hem de bilgisayar çalıştırmaya özenmeden. (Sen gel de kendisini computer ilân eden evrak memurunun arap saçına dönmüş dosyalarını gör. Daha çok ziyaretçisi bol bir yan turizm kurumu gibi ele alınarak turizme hizmet keyfiyetinin na-

sıl zavallica pespâye bir rüşvet resmiyeti ve aleniliğine âlet edildiğini de gör. Bu ulaşımsızlık sisteminin bilgisayar değil, ama görmeyi, duymayı, kavramayı, yaşamayı gereksindiğini ve millî tarih karşısında utanmasız sürüp giden bu beyinsizliğin yenilmeden hiç bir sorunun çözölemeyeceğini, hiç bir bilgisayarın sökmeyeceğini de anla. Ama müzecilik kepazeliğinin kendini tüm bilgisayarlara peşkeş çeken ö nesnel kepazelik yanında alt edilmesi kolay, insancıl bir sorun teşkil ettiğini, asıl temelde ise tüm erdemlerden yoksun nesne kepazeliğinin yattığını da aklından çıkarma.)

Taksim Galerisi'nde 15 Ekim'de Şükriye Dikmen sergisi açıldı. Duyarlığı pekişmiş bir sanatçı olarak ressam Şükriye Dikmen'in yalın üslûpçu özgünlüğü sanat hayatının hesabını ak alında verdiği bir görünümle seyirci karşısına çıktı. Hazana dönmüş duyarlık bahçesinin kızıl sarı renk solgunluğu ile tanıdık tanımadık, bildik bilmedik çehreler, çiçekler ve dal nakışları, birlikte ve ayrı ayrı ve sergi düzeninde, her duyarlık yılının güzündeki yaprak dökümünü simgelediler.

Akademi holünde Alman Kültür Merkezi'yle ortak sentetik figür sanatı sergisi düzenlendi. Birkaç ortalama baskı işinin dışında öbür yapıtlar, ün kazanmış bazı sanatçıların ilginç işlerinden oluşuyordu. Ziyaretçilerle sentetik figürden ne anladıkları konusunda yaptığım röportaj şu sonuçları verdi:

— Sentetik sentez demektir, analizin karşılığıdır.

— Sentetik sellülozik karşılığıdır.

— Açıkçasını istiyorsan bilmiyorum (bu cevap sentetik figürleme kavramının, organik karşılığında yapay bir figürleme olarak ele alınmasına ilişkin ve aynı içtenlikte yapılan önerimle birleşen zihinsel bir alışverişe hemen dönüşüvermiştir. Sayın Dr. R. Anhegger kentimizin kültür ve sanat hayatına eski büyük canlılığı ile yeniden katılabilmenin coşkun telâşi içinde.)

(Sentetik figürden ne anladığını sorduğum bir felsefe doçenti önce dikkatle yüzüme baktı, sonra cebinden çıkardığı da vetiyeye bakarak hangi sergiyi gezmekte olduğunu hatırladı.) Benim yapacağım röportaj da işte bu kadar olur.

Akademi holünde Hollanda konsolosluğu ile Akademi'nin ortak hazırladıkları bir başka sergi gezgin gravürcü Cornelius

Bruyn'un Türkiye ve diğer Ortadoğu ülkelerinde meydana getirdiği yapıtlardan oluşuyordu. Sergide sanat tarihçisi bir arkadaşla yaptığımız incelemede vardığımız sonuçlar Cornelius Bruyn'un bu yabancı ülkeleri belli bir sanatçı fantezisiyle ele aldığı, genel plâstik nitelikleri oldukça naif bir gözlemle yorumladığı, bu yüzden bu tarz yapıtlarda başvuru belgesel değerlerden uzaklaştığı, bir Hollandalının peysaja duyduğu derin ilgiyi bir islâmî şema zevkiyle bile birleştirdiği, gölge duyarlığı içinde bile bir çeşit stilizasyon aradığı vb. şeklinde idi. Kanımızca Bruyn, belgeli gözlemle bu görünümün alabildiğine tadını çıkaran ve peysaji tamamlayan her unsuru, her parçayı fantastik bir hünerle çoğaltan duyarlığı karşı karşıya getiriyor ve bununla sürekli olarak gözlemden fanteziye ve fanteziden gözleme gidip gelen işlek bir görsel akışım yaratıyordu. Egzotik peysajın bu hareketli resimsel iç alışverişi ile durgun katı şematik oluşumu arasında da özgün bir resimsel gezinti yaratmayı biliyordu. Bruyn'da her gezgin ressamda bulunmayan gerçek bir gezgin ressam kişiliği de bu yüzden belirgindi. Bir gezgin gerilimini Ortadoğunun, Türkiye'nin, İstanbul'un şaşırtıcı dekoru karşısında bir sükûnet dengesine kavuşturmak şüphesiz dekorun mahiyetine de aykırı düşmeyecek, hattâ bu dekorla pek kesin buluşma, anlaşma yollarını da keşfedebilecekti. Böylece Bruyn'un ilginç naif duyarlık gözlemini «mahiyet hakkında bir belge» başarısı ve değer üstünlüğünde görmemek için bir neden olamazdı. Her gezgin belgeliği mutlaka ölçülerin ve tarihsel diğer tüm verilerin kolay tahkik edilebilir doğruluğuna dayanmaz. Mahiyet ve öz hakkında varılabilen her sonuç bazan o kesin ve belli doğruların hepsinden daha çok hedefi olan gerçeğin aslını kavramış ve duyurmuştur.

Akademi'yle ilgili ilginç bir başka sorun Hun sanatı üstüne Nejat Diyarbakırlı ile Mustafa Cezar arasında çıkan anlaşmazlıktır. N. Diyarbakırlı'nın 1972'de yayımlanan «Hun Sanatı» adlı kitabı bilim çevrelerinde genellikle güvenle karşılanmış bir eser değildi. Bu kitabı ele alan, «Hun Sanatı Üzerine» (1974) adlı eleştirel incelemesinde Mustafa Cezar, söz konusu eserin ne oranda çalıntı ve bilimsel esaslardan uzak olduğunu sergilemeye çalışmıştır. Ancak Mustafa Cezar'ın eleştirel inceleme-

si de sorunun esasını pek gözetmeyen bir seri yanlış çıkarma ya da çalıntı yerlerin ne suretle tahrif edilerek yazara male edildiği yüzeydenliğini taşıyor. Biri o kitabı yazıp profesör olmuş, öbürü de unvanı kazandıran eserin buna yetmeyecek kadar değersiz olduğunu belirtmeye çalışmış. Kendisi de aynı unvanı almış olsaydı bu zahmete girer miydi, orası meçhul. Mustafa Cezar akıllı başında her sanat tarihçisi bilginin kolayca gülüp geçeceği Diyarbakırlı'nın eseriyle oynamıyor, kanımızca eleştirinin haysiyetiyle oynuyor. Güzel Sanatlar Akademisi'nden Hun sanatına ulaşmak zaten başlı başına gülünç bir olaydır. Benim anladığım kadarınca M. Diyarbakırlı Hun sanatı şöyle dursun, Fındıklı camiindeki sanata bile ulaşacak biri değil. Mustafa Cezar da işte öylesine eleştiriyor, ama sorunun esasına dair açık seçik hiç bir yeni kavram getirmiyor. Bilimsel şekilperestliğin, belge zikretmek sadakatının fonksiyonunu yitirmiş bir örneğini veriyor. İki yıl gecikmeyle Diyarbakırlı'nın eseri hakkında jüri üyeliği olumsuz oya dönüşen Doğan Kuban hakkında da kitap doğrusu «Doğan'a güvenme» öğüdünü pekiştiren bir yargı getiriyor. Güvenen kim? Bu sorunu jüri katakullileri peşinde dolaşan, unvan yolunda tüm insan değerlerini satanlar düşünsün. Unvansız, gerçek hocaya bağlılığın kefarecini, gene unvansız gerçek hocaya ödetenler düşünsün.

7-8-9. sayıları bir arada yayımlanan Köken dergisinde Doğan Kuban, Tahsin Yücel'in SED dergisinde kendisinin sanat «kuramkurgusu» üzerine yönelttiği eleştirilere cevap veriyor. Kuban içerik hakkındaki düşüncelerini yineleyerek, biçim - içerik ilişkisinin kesinliğini, soyut sanat akımlarının bu kesinliği azaltmayıp arttırdığını, ancak gözlemcinin «niteliğine» göre biçimle içerik arasında farklı bir bakış, bir kavrayış askısında karar kıldığını belirtmiş, kendisinin «niteliksiz gözlemciyi» yani sanat yapıtının içeriğine takılıp kalan eğitilmemiş geniş kütle insanını hedef edindiğini, bu yüzden sanat yapıtının yaratıcısına ait kişisel bir boyutla sınırlı kalmayan, gözlemce de en kaba düzeyde yankılanan, dolayısıyla toplumsallaşan boyutu da ortaya koyduğuna dikkati çekmiştir.

Tahsin Yücel'in kendisine «Les voix du Silence» la (Malraux) karşı çıktığına değinen Kuban, sanat yapıtının toplumsal

düzen üstündeki etkin, değiştirici yanının Batıya öykünmekle olmadığını da ekliyor. Değindiği bir husus sanat yapıtında kurulu düzene kafa tutmanın toplum gerçeğine kafa tutmak olmadığını belirlemesi «Toplum içindeki gelişmeler, kurulu düzeni yıkan devrimleri meydana getirmiyor mu?» diye de soruyor.

Doğan Kuban bu cevap yazısında yüzeysel bir ulusçu ya da kaba bir sosyal gerçekçi olmadığını, ancak sanat kuramı yaklaşımını gözlemcinin, özellikle «niteliksiz gözlemcinin» sanat yapıtına katılış payı içinde, dolayısıyla içerik sorununa ağırlık veren bir yönde ele aldığını, bu kuramsal yaklaşımda biçime dönük sorunları daha sonra ele alacağını açıklamıştır.

Önceki bir yazımda da belirlediğim gibi (Köken, sayı 6) Tahsin Yücel'in o tatsız ironik müdahalesine karşı Doğan Kuban'ın yanındayım. (Doğan Kuban buna lâayık olmasa da.) Ancak bu tavrım, D. Kuban'ın sorunlara «bizzat kendisinin bir gözlemci olarak katılış» payı açısından genel eleştiri ve yergimi değiştirmez. Kuban bu yönde ciddi bir eksiklik içinde, gülünç bulduğum bir «üslûp şişirmecisidir». Üslûp fıkarasıdır da diyebilirim. Kuban «niteliksiz gözlemci» yerel sorununa bazan, batıyı taklid eden nicesinden beter bir özentiyle girmektedir. Bunda da Türkiye aydın çevresinin en sert ve çetin konularda bile fiyakaya meraklı ahmaklığını istismar ve dayanağı sadece unvanda olan bir hırs vardır.

Kuban'ın en popüler düzeye yaklaşım çabalarının gösterişi içinde akademik cilve düzeyinin tartışma «biçimlerini» aşacak bir yazar olmadığını bu yazısı bile ortaya koymaktadır. Bu da elbette o düzeyi fersah fersah aşan bir «içerik» taşıma sorunuyla bağıntının yokluğundan gelir.



TABİİ BU ARADA sergiler de açıldı. İhtimal bunlar hakkında yazılar da yazılmıştır. (Örneğin çizmeli pelerinli muhabiri Hey Hey'li Milliyet sanat ekinde). Bu arada göremediğim sergiler de olmuştu. Sözelilişi Cumalı Galerisi'nde Dr. Süleyman Velioğlu ve arkadaşlarının sergisi ile Burhan Uygur'un sergile-

ri. Bu sanatçıların yapıtlarını atölyelerinde ya da başka vesilelerle gördüğüm için çalışmaları hakkında olumlu sözler edebilirim. Süleyman Velioğlu ve arkadaşları son derece itinalı çalışan ve bir resmi dokuz ayda bitiren kaygılı, ciddi kişilerdir. Eserlerini bitirir bitirmez herhangi bir kazaya uğramaması için derhal müzeye kaldırmak gerekir. Ancak maalesef bu ölçüde kaygılı ve ciddi bir müzecilik anlayışına henüz sahip değiliz.

Burhan Uygur ise genç kuşak sanatçılarının en duyarlısıdır. Bu husus radyoda sergileri anlatan Abdülkadir Günyaz tarafından çok plâstik bir şekilde bastıra bastıra belirtildi. Fantastik, düşsel, ifadeci figür eğilimlerinin yaygın genç ortamında Burhan Uygur'un özgün bir yeri vardır. Ancak ustalığının açmaz karşısında olan yanı aşırı şiirsel duygulanmalar içinde kendi kendisini çürüğe çıkaracağı ihtimalidir... Bu yaman ifadeci yeteneğin bir başka açmazı da malzeme hünerine düşkünlük içinde olması. Eskiden de Burhan hakkında şuna benzer bir şey yazmıştım. Bir dantel hünerine götürüyor pentürü, tülleştiriyor. Ama ardında görünen ne? Akademi'de geçmiş öğrenim yıllarının kalıntısı. Burhan Uygur işte bu kalıntının üstüne tüy diyor. Resim düşlerinde avlanmış kafes kaçkını bir pentür kuşunun kışından yolunmuş güzel bir tüy.

Cumalı Galerisi'nde Mustafa Pilevneli minnacık figürlerin bir yaşama sevinci içinde yer aldığı minnacık, zevkli mi zevkli peyzajlar sergiledi. Öyle arslan gibi babayiğit bir çocuktan hiç beklenmiyor böyle şeyler. İnsan bir mavi gezintiye çıkmayagörsün, her türlü sanatın nazik Bodrum şövalyeliği hemen başlar. Tanrı Rodos şövalyeliğinden esirgesin bu haçı kırıkları.

Mustafa Pilevneli bana, hocalık ettiği Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek okulunu çağrıştırdı. Aylâ Salman'ın Sheraton Oteli için dokuduğu halıyı geçende gidip okuldaki tezgâhında gördük. Özdemir Altan'ın radyoevi için dokuduğu koca halıdan sonra gördüğümüz bu ikinci koca halı (8 x 3 m.).

Aylâ Salman sekiz adet koca nar çiçeğini iri stilize çiçek-yaprak nakışları arasında almaşık bezemiş. Alaca kırçıl zemin üstüne nar çiçekleri boy verme yarışında serpilmişler. Sade, heybetli bir iş bitirmiş Aylâ Salman. Üstelik özgün motif üs-

lûpçuluğunu, kitaplarımız arasına konmuş karton parçacıklarını ve alçak hasır iskemlemizin dayanak örtüsünü bezeyen Kana-da'dan, Hollanda'dan bile yollanmış anılardan, kırılgın ve dargın da olsa, ayrı düşürmemiş. Ruhi Su'yu da çağırmıştı gelip halısını görmeye. Bir türkü yak dedim bu halı üstüne, sen yakmazsan ben yakacağım (bıkmışım ya beni sazdan soğutan o goygoycu saz âşığı furyasından).

Gene Sheraton Oteli için okulda bir başka sanatçı Özönay Onur'un dokuduğu koca kilimi de gördük. Klâsik kilim motiflerinin envaisini kullanarak kendince bir kayıflı yeni düzen oluşturmuş, boyalarını da ona göre kibar kullanmış. Aylâ Salman'ın işi bir başka doğrusu. Resimlerinden halı düzenlerine sinek kralın saltanat faytonuyla mitos mitos gidip tezgâh yokuşları tırmanan Özdemir Altan'ın halılarından daha az yorgun.

Leylâ Gamsız Sarptürk'ün resimleri Taksim Galerisi'nde sergilendi. Bir yanda da Emel Cankat'ın resimleri vardı. Leylâ Gamsız'ın resimlerinden ünlü bir usta sanatçı olması nedeniy-le söz etmek gerekirdi. Ancak bu resimlerden izlenimlerimi kavanoza bastırdım, olmasını bekliyorum. Ne zaman ki bu izlenimler Leylâ Gamsız'ın renk ve biçim görünümüne kavuşacak, o zaman sözünü edeceğim.

Melda Kaptana Galerisi'nde ise Sitare Ağaoğlu'nun sergisi açılmıştı, gidip görememiştim. Devrim ve Gülsün Erbil'in ortak resim ve seramik sergileri vesilesiyle gittiğimde birkaç örnek gördüm. (Melda Kaptana'nın bir galeri sahibi olarak, şimdiye kadar rastladığımız bütün sahibelerden her yönde üstün, uygar ve içten bir kişilikle bu görevi üstlendiği belli.) Sitare Ağaoğlu'nun birkaç resminden edindiğim fikir, bir ruhsal-figüratik bulamaç hamlesine kalkıştığıdır. Ancak çağırdığı ruhun gelmesi için daha sakin olması gerekir ihtimal.

Devrim ve Gülsün Erbil'in sergileri için Gültekin Elibal'ın Yeni Ortam'da yazdığı yazıyı salık veririm okuyuculara (24 Kasım 1974). Elibal dostum darılmasın ama ben tam 48 saat güldüm. Bakalım siz kaç saat güleceksiniz. Bu Ionesco tipi yazı yüzünden gergedan olmama ramak kalmıştı.

Kaptana'da ardından Binay Kaya'nın seramikleri sergilendi. Bu sanatçı- seramikçi Füreya hamfendinin elinde yetişmiş, biraz da Şadi Diren'den ders aldıktan sonra bazı Batı ülkelerinde bu işi sürdürmüş. İlk sergisi bu. Kanımca form ve motif imgelemi zayıf, başarısız bir sanatçı. Tüm işleri demeyeceğim ama, bazıları birer sakalet örneği.

Değınmeden geçemeyeceğim bir nokta sayın Bülent Ecevit'in Cumhuriyet'te yayımlanan yaşam öyküsünde kendi resim eleştirmeciliğine ilişkin bölümler. Sayın Ecevit eleştirinin, sanatçılara bir zulüm olduğunu, o yüzden bu işi bıraktığını söylüyor, yanılmıyorsam. Çalıştığı gazetenin, resim yazılarını ihmalî yüzünden, bu işten cayma tepkisini de bir başka bölümde esprili bir biçimde anlatıyor. Sanatçılar zulümseverdir demeyeceğim, ama eleştirinin zulüm yerine geçtiğini de doğrusu pek kavrayamadım. Kanımca eleştiri ne kadar haşın olursa olsun, zulüm ya da saldırı değil, bir savunma yöntemidir, kendisi ve temsil edebildikleri adına. Eleştiri ezmek için değil, ezilmemek içindir. Zulmetmek değil, zulümden korunmak için bir karşılık aramaktır. Sayın Ecevit'in bu düşüncesini anlamaktan ne ölçüde yoksun kaldıysam, bir o kadar, hattâ fazlasıyla, Bilge Karasu'nun Türkçeyi kullanmaktaki ustalığı hakkındaki yargısını anlamaktan da yoksun kaldım.



RESİM YAZARI arkadaşım Kaya Özsezgin'in resmin ilginç sorunlarına değindiği yazıları konular çevresindeki sorumlu kişiliğinin kanıtları olarak süregidiyor. Sözgelişi resim satışı, koleksiyonculuk gibi sorulara değinen yazısında da ilgiyi çeken birçok noktalar vardı. Bu konu bana geçen yıl Türkiye'yi ziyaret eden Amerikalı ünlü koleksiyoncu Norton Simon'ın (Jennifer Jones'un kocası) İstanbul'da resim satın almak üzere ilgilendiği çevreleri hatırlattı. Belirtilmesi gereken, Norton Simon'ın yanılmıyorsam İstanbul resim çevrelerinde yalnız bir tek sanatçıdan resim satın almış olmasıydı. Bu tek sanatçı da Neşe Erdok'tur.

Taksim Galerisi'nde birlikte, aynı zamanda yer alan Nuri İyem sergisiyle Mesut Üldaş sergisine kısaca değinirsek, Nuri İyem'in üstün peysaj duyarlığını yansıtan resimleri portre gücünü araştırdığı resimlerine gene sessizce kafa tutuyor ve ustalığın hakiki temsilcileri bizleriz diyorlardı.

Mesut Üldaş önceki işlerine göre önemli bir değişiklikle çıkıyordu karşımıza. Bu değişiklik kolayca kavranabilen bir biçim ve renk mantığı getirmiyordu, ama zevkli, görgülü bir çalışmanın eseri oldukları izlenimini kolayca zihne yerleştiriyordu. Düzenli, derli toplu, hattâ yer yer kompakt denebilecek bu biçimsel ilişkilerin gözden daima kayabilen muğlak bir ifadeyle ortaya çıkmaları belki çok özel bir resimsel tad arayan çabanın sonucuydu, ama amacına da ulaşmış sayılamazdı.

Taksim Galerisi'nde Nükhet Aksoy'un son iki yılın çalışmalarını bir bölmede, önceki beş on yılın çalışmalarını ise bir başka bölmede topladığı sergisi bu çabalı sanatçının çetin ve karmaşık bir araştırmadan sonra nasıl ustaca bir aşama yaptığını belirliyordu. Türk pentüründe beyazı eşine az rastlanır bir tazelik ve duyarlıkla kullanışı yoğun Bodrum kıyısı atmosferiyle birleşen peysaj görünümüne saygıdeğer bir kişilik kazandırmıştı.

Aynı galeride, resimlerini çeşitli vesilelerle gördüğümüz bir grubun üyesi olarak Belma Artut, grubun aşırı teknik dokusalcılığına getirebildiği içten, sıcak figürsel düzen yorumları ve renk kullanımına duyduğu ölçülü ilgiyle kendine özgü disiplinli bir ressam kişiliği güçlendiriyordu. Sözü geçen grubun ortak eğilimlerine sahip olduğu kadar, bu ortaklığın resimsel sakıncalarını aşmaya çalışan ve hattâ grubu bir bakıma asıl görsel zenginliklere kavuşturmayı amaçlayan da sanırım o idi.

İki yıl süren Amerika stajından dönen Akademi hocası Gündüz Gölönü'nün Melda Kaptana Galerisi'nde açtığı sergi eski çalışmalarına oranla gelişmiş bazı gravür düzeylerine varabildiğini kanıtlamakta idi. Ancak Gündüz Gölönü'nün Amerika gibi görsel alanda pervasız bir ülkedeki stajını pek pasif bir yönde değerlendirmiş olduğu ve herhangi bir resim atağıyla bizi karşılaştırmadığı ilâve edilmelidir. Düzen anlayışına belirli bir egemenlik gelmişse de bunun biçimsel bir yama sisteminin ba-

zı sonuçlarından öteye bizleri götüremediğini de belirtmek zorunluluğu vardır.

Kaptana'da Gölönü'nü izleyen Esirkuş sergisi ise birkaç iyice dokunulmuş fırça işinin ötesinde değer taşımıyordu. Mustafa Esirkuş'un resimlerini Türan Erol'un işleriyle karıştıranlar sanırım çok yanılmıyorlar. Yarım gömlek farkını hesap etmezseniz, rahatça bu her iki sanatçıyı aynı zarfa koyabilirsiniz.



NURULLAH BERK'in Taksim Sanat Galerisi'nde açılan retrospektif sergisi aktif bir sanat düşünürü ve eleştirmeni geçinen sanatçının neden kendisine kuramsal yolları seçtiğini iyi gösteriyor. Yavan ve tatsız akademizmin çağdaş sanat duyarlılığının sorunlarıyla cilveleştiği, ama sorumluluk taklidini kendisine iş edinmiş bir hayat macerası. Bu iş yeterince gelişmemiş bir zekânın sanat biliminin derin sorunlarıyla cilveleşmiş durmuş olmasını da anımsatıp iyi simgeliyor.

Hatırlıyorum da Nurullah Berk bir zamanlar Türkiye'de bir resim geleneğinin olmadığından, çünkü resmin bu çevrede bir tapınma aracı olarak kullanılmadığından söz ediyordu. Yani bir ülkede resim geleneği olabilmesi için o ülkede resmin öteden beri tapınma aracı olması gerekliymiş. Üstüne gidince bu düşünceden caydığı gibi, geleneksel sanatın savunucusu da kesilmeye başladı. Ama sanırım biraz geç kaldı, çünkü insan bu ülkede bir resim geleneğinin var olduğunu kavrayacak zekâyı daha çocukluğunda edinir.

Doğrusu aranırsa asıl sorun, Nurullah Berk'in kendi kuşağı içinde ihtimal bu zekâyı çoktan edinmiş olanları itip de Nurullah Berk'i söz sahibi yapmamaktı. Diyeceksiniz ki, bir geleneğin var olduğu düşüncesini açıklığa kavuşturmaya çalışan olmamıştı. Üstelik Nurullah Berk inkâr ettiği, yok sandığı geleneğin nakış dünyasına istismarcı bir ruhla el koymaktan da çekinmiyordu. Aynı kuşağın daha üst perdeden bir düşünürü Mazhar Şevket İpşiroğlu, Avrupa resminde Gerçek Duygusu adlı kitabında, Türk sanatçısı kendi yaptığı nakışlara bile bir Avrupalı gözüyle, Batıdan edindiği bilinçle bakmak zorundadır di-

yordu. Geleneğin daha yoğun bir inkârı anlamını taşıyan bu sözler Nurullah Berk'i etkilememiş olamazdı. Nurullah Berk kendi yaptığı nakışlara da bir Avrupalı gözüyle, batıdan kazanılmış bilinçle baktı ve işte bu zırlı resimleri ortaya çıkardı. Söylenen sözle yapılanlar birbirleriyle uzlaşmıyor değildi. Bu resimler gerçekten de Türkiye'de bir resim geleneğinin olmadığını, ancak kendi değersizlikleriyle ispat ediyorlardı.

Ancak ülke ve millet bütünlüğünün ve buna ilişkin gerçek değerler mekanizmasının denendiği dinamik tavır sürekli bir hesaplaşmadır. Bunun amacı yanışın ne pahasına olursa olsun önünü kesmektir. Şüphesiz direnmeye uğraşacak ve insan hakkında zerrece kayıtsız olduklarına bakmadan kendilerini en insancıl plânda savunmaya çalışacaklardır. Çıkarıcı bencilliğin bundan daha kesin bir anlamı olmaz. Ama aldırış etmemeli insan, hakikati iman edinmeli, aklın ve kalbin doğru gösterdiğinden caymamalı, ama alçakgönülle caymamalı. Yanışın kıskırttığı yanışlığın ortaya koyduğu umutsuzluğu benimsemeden hakikatin umuduna bağlı kalmalıdır.

Şüphesiz tarih ve gelenek, yaratışın ülke bozkırlarında esip denizlerine erişen iradesi, onun çağdaş derinliğini yüzeydenleştiren, bozan, kötüye kullanan elleri kırmış, bunları tasfiye edip, onun hakikatini temsil edenleri şükürle yüz akıyla, kendi eli, kendi ağzı, kendi kulağı, kendi gözü haline getirmeye muktedir olmak için varlığını sürdürmüş, sürdürmektedir.



BAZI SERGİLERİ unutuverip önceki yazılara yetiştiremiyorum. Örneğin geçen aylarda Taksim Galerisi'nde bir heykel sergisi vardı. Cihat Burak'ın resimleriyle beraber sergilenmişti. Lerzan Bengisu adındaki hanımın tahta ve maden çalışmalarından ibaret bir kazuletler dizisiydi. Ne formlar döktürülmüş de biz farkında değilmışiz, oysa bütün dünya çevrelerinin dikkatini çekmiş, dört bir yandan çağrılar alınmış, kırmızı dipli balımları eritilmiş bu çağrılara. Bu heykellerin tasvirine kalem dayanmaz doğrusu. Bizim sanat bilmez, gurbet deneylerinin yok-sulu analarımız en safyürek nakışlar, en kötü biblolarla en acı

sıcak bezemeyi nasıl kuruverirlerse, bu hatunlar da sanat ve güzellik adına soylu so ukluklar yapmayı beceriyorlar.

Bedri Baykam adlı ünlü k    n Galeri 1'deki sergisinden söz  mak gerekirse bu konuyu fazla ciddiye almanın de me-yece i söylenebilir. Bu sözler k    n kabiliyetsiz olduğu anlamına gelmez, kabiliyetli olduğu besbelli ve ayrıca da cin gibi. Bu k    n ressamlığı kendisinden çok ailesiyle ilgili bir konu olarak da görülebilir. Bütün bu resim ve  n kazanma hik yesinin günün birinde bu k    n başına bel  olabileceği endişesi ailede yerleşmeye de ba lamı  olabilir. Ne de olsa ana babadır ve çocuğu bütün bu hik yenin ötesinde düşünüp sevdikleri gerçeğini unutmamak gerekir.

Galeri 1'de Mustafa Esirku 'un sergisi kanımızca önemsiz bir olaydı. Moral bir tutarlılık ve gelişme isteği yönünden kınamaya gelmez, ancak davranışın mahviyeti resme yatkın bir i  zenginli inden de gelmiyor, desen ve renk güçsüzlüğü bütün dı avurum ihtiyaçlarını g l geleyen acınası bir çabayı ortaya koyuyor. Hem gayretli, hem zayıf, ensesinin inceli ine bakmadan be  yüz kilo yükün altına giren geçim ya da resim d vası u rundaki ezikli in onurlu i tenli ini sergiliyor. Bir çeşit içine ba lılık moralinin, sessiz sedasız çalışmayı sürdürmek ve zaman zaman bunu sergileme ihtiyacının canlı timsali bu Mustafa Esirku 'un ku a ı. Onların gerçek bir kavgayı sürdürebildiklerini, bir ink r potansiyeli ta ıyabilmi  olduklarını kabul edemem. Ama gelişme, ustala ma sebatlılı ını daima yansıtabildiler izleyebildi im kadarınca. Aralarında Orhan Peker, Turan Erol, Nevin  okay, Adnan  oker, Nedim Günsür, Ne et Günal v.b. gibi sanatçılar var.  nceki ku a ın  ike teklifini bozacak kuvveti ve cüreti gösteremediler ama g re i ihtiyatlı tuttular, ilişkilerin içyüzünü ortaya koyacak atağı gösterecek g  ten yoksun bulundukları için seyredeniy oyalayıcı ama, bir sonuca varmanın mümkün olamayacağı bazı oyunlar uygulamakla yetindiler. Bu sanırım onlarda bir alışkanlık haline gelmiştir, böyle olunca da eskilerin onlardan korkusu kalmadı.

EN GENÇ ressam kuşağının daha güçlü, daha atak olduğu izlenimini edinmek neye yarıyor. Gerçekçi bir bilince kavuştuğu şüpheli olan eylem ortamında toplumsal muhtevaya bir gözü sulu hamasi trajedi anlamı yüklemeye çalışan gözüpекlerin bir çeşit bol keseden potansiyel israfı. Fantastik biçimlerde büyük insancıl dramı ortaya çıkarayım derken o kurum çevresinde çoktan beri yaratılmış bulunan uyuz, romantik gözü yaşlılığın tâ içine düşmek tehlikesi de var. Kitapların ve hocaların çeviri zırtapozluğu içinde söylediklerini hâlâ yaşadıkları çağın gerçeklerine ve tarihsel yerel kültürün yaşayan verilerine ve dinamiğine tercih etmekte iseler bu resim atağının sonuçları pek o kadar umutlu değildir. Gençlerin sorunlarını kendi sorunları haline getirebilecek, kendilerini onlardan kıl payı farklı görmeyen deney sahipleri ile doğru yolun bulunması imkânı var. Ama gençlere öğütler sallayan, bir yandan ataklarının korkusu yüzünden onlara dalkavukluk edip öbür yandan onları açmazlara sokacak ölçüde suçlayan çıkar sahipleri bu potansiyelelin harcanmakta oluşundan kaygılanmayacaklardır. Korkarım kendini eseriyle, eylemiyle ortaya koymanın sırası gelince bir takım zügürtler, bıkkınlar, küskünlerle karşılaşacağız. Gözü sulu, ihtiyar, şikâyetçi romantizmin o zaman gönlü olmuş, o zaman uyuzu kaşınmış olacak. İçinde bağışlanma, değer verilme isteği bulunmayan işler yapılmalı -derim, böylesi hem kaya gibi yapar, hem de genç öğrencilere kötü eğitim görmüş hocalarını yeni baştan eğitmek imkânını verir, onlara sahtekâr umutların kapılarını kapatır. Bütün gösterişler, bir çırpıda büyük ressam ayakları, eskimiş bir idealist öğretim ve davranışın sahte umuduna cevap vermekten başka bir işe yaramaz. Bütün o imkânsızlıklar içindeki sokaktan gelme yamağına, dünya ölçüsünde bilgin özlemiyle bakan hoca, hırpani yavuklusuna papyon kravat ve İngiliz piposu hediye eden aptal kıza benzer. Öğrencilerin bütün saçma idealleri yalancı çıkarmak görevleri vardır. Genç ressamların en kestirme yoldan yapacakları iş dar görüşlü akademik ideallerin, bütünüyle çerçevenin dışına çıkacak tarzda inkârından ve yaratışa hayati zorunluluğu katma olgusundan ibarettir.



BU BENİM gördüğüm ilk sergisi değil Ercüment Kalmık'ın Önceki sergilerinin birinden kalma izlenimlere de sahibim. O yandan bu yana, çatlamış bir balonun da güzelliği vardır diyenlere itiraz edecek değilim. Bunu her şeyden önce bu sanatçının her zaman dört başı mamur kompoze bir görünüş taşıdığını bildiğim için yapmam. Hattâ hiç de böylesine kompoze görünüşlerden yana olmasam da. Bizleri karşısında zaman zaman çâresiz kılan düzensel ve teknik hünere dil uzatmakta ihtiyatlı olmalıyız elbette. Bu üslûp bir kalemde yabana atılır değerler getirmiyor, ama betonarme uzmanlarının statikteki hünere gerçek bir insanî muhtevayla birleştirebildikleri koşullarda. Aksi halde iş düzenin dayanaksız, hattâ belki de iflâs etmekte olan onurunu kurtarma çabısından ibaret kalabilir.

Taksim Galerisi'nde Nuri İyem sergisi geçen yıl açılanın bir çeşit tekrarı mahiyetindeydi. Gene köylü kadınları pence-relere üşüşmüşler sergi kentlilerine bakıyorlar. Bakıyorlar mı yoksa kendilerini mi göstermek istiyorlar! Amaçları sergi kentlilerini ibreti âlem için seyreylemek olsaydı, eminim bu işin değeri daha da artardı.

Nuri İyem bu yüzlere ötedenberi ustalığının izlerini düşürmekte, ama gerçekten ilginç olabilecek bu çehreler serisini biçimsel bir donukluğa da sürüklemekten edemeyerek. En karamsar en yenik görünüşlerinde bile dipdiri verilmiş, ama elle-rine henüz geçmemiş çağdaş hakların bütün kazançlarına yabancı ürkek, nazlı, vefakâr çoğunluklarıyla gelmişler diyelim, duygulanmanın bir çeşidi de böyledir diyerek. Gelmişler, gelmesine ama, bir süre figürsüz soyut resmin peşine takılmış bir Nuri İyem'in bu resimlerde de figürün peşine takılması anlamında. Güvenli ustalığını ortaya koymak yolunda sanatçı bu defa figürle kaynaşmak ve bunda ısrar edebilmek fırsatını köylü kadınlarının çehrelerinde bulmuş. Bu bakımdan amaç gene de salt resmin gerçekleşmesi olarak soyutlaşıyor, farklılaşmak, başka bir şey olmak dileğine rağmen gene de kuramsal bir sınırlamaya uğruyor. İfadeyi dokunaklı kılmak ihtiyacı bu yüzden yeterince karşılanamıyor ama, biçimsel bir eğilimin gerçekleşme dileği yerini bulabiliyor. Seyirci yorumlayıcı serbestliğe

değil, boyun eğiše zorlanıyor. Gene de kadın çehrelerini bu resimlerde başka bir nesneyle değıştirmek olanağı yok, çünkü bu resmin üslûplandırma yönü bu çehrelerde kendisi için el-verişli bir vesile bulmuş oluyor. Ancak bütün bu üslûp değer-leri belli bir ölçüde gözün tatmin olabildiğı bir geometriyi tem-sil ediyor, çehre şemacılığının gene kendi şema olanakları için-de aşilarak herbirinde başka bir ruhun soluğuyla karşılaştırı-bilen duyarlık dengesine de kapılar kapanıyor. Oldukça meka-nik bir resim işi yaparken Nuri İyem'in köylü kadınlarının sı-cak, canlı, doğurğan çehrelerine başvurması bir rastlantı mı, yoksa noksanı onlarda telâfi edebilme kaygısının bir sonucu mu?

Darüşşafaka'nın Çemberlitaş Sitesi'ndeki galerisinde de sergiler açılıp duruyor. Milliyet gazetesinin 7 Ocak 1970 tarihli sayısında Memet Fuat geçtiğimiz yılın kültür olaylarına değin-diğı yazısında çeşitli alanlarda halka dönük bir çaba bulabildi-ğı halde resim ve heykel alanını bu çabadan yoksun görüyor ve Galeri I sosyeteye dönükken halka dönük Darüşşafaka Galeri-si'nin gerektiğince önem kazanamadığını söylüyordu. Ayrıca M. Fuat resim alanında ulusallık yerellik tartışmalarının sürüp git-mesine rağmen halka dönüş açısından bir çözüm araştırılmadı-ğını da ekliyordu. Ben M. Fuat'a şuracıktaki küçük bir gerçeğı ha-tırlatmak amacındayım. Demek istiyorum ki, resim ve heykel alanı doğru bir yaratış plânında bulunarak şamataya, gösteriše, yatırıma imkân vermeyecek bir şekilde kontrol altına alınmış bulunmaktadır. Kanımca resim ve heykel alanında da gençle-rin afişler ve benzerleri gibi, isteyen halka dönük diye nite-lendirebileceğı çalışmaları bugünlerde söz konusudur. Ancak halk için militanca hizmetler hiç kimseden hiçbir alkış bekle-medenden yapılır ve bu işlere yönelen gençler belki herkesten daha çok gerçek bir yaratış bilincinin isimsiz neferleri olmak hakkına sahiptirler. Onları güdümlü bir iş yapmış olmak şayı-besinden de bu kurtarır. Ancak, hırslara âlet olan ve bu maşalı-ğın karşılığında maddî ve manevî çıkarlar bekleyen kü-çük düzenbazlar, ancak koşulların onlara tanıdığı haklardan ya-rarlanarak birtakım kahramanlık gösterilerini âlemin gözünde büyötmeye çabalayanlar, hattâ sadece şamata ve lâf edepsiz-

liğine sığınanlar halka dönük bir iş yapmıyorlar, tam aksine halka ihanet etmiş oluyorlar. Resim alanı resmi halklaştırmak yolunda bütün bu hayâsızlıklardan uzak duracak moral bakımından güçlü ve mahviyetkâr bir yolu seçmiştir. Kendilerini resim işinde halk hizmetine adanmış neferler ferdî yaratışın bilinçli kaynağına saygılı ve bağlı olarak bu işi yapacaklardır. Bu bilinci tahrib etmek niyeti taşıyan varsa eminim o kökünün ne suretle kazınacağına da farkındadır. Kanımca kalabalıkların daima bulunabildiği, halkın rahatça girebildiği yerlerde yapılan gösteri ve teşhirlerin önemi ve sahiciliği gene o mahviyet duygusuyla bağıntılıdır. Kendilerini toplumsal bilince yeterince mensup sayan aydınların halkı bilinçlendirme adı altında ona kendilerini ve kendi zevklerini kabul ettirmeye çalışmaları çok defa idealist davranışların altında yatan halkı küçümseme ve kolay bir biçimde tatmin olma sonucuna varmıştır. Dikkate değer olan, bazı ham sanat gösterilerinin kalabalığın içinde kendisini kabul ettirme çabası değil, ama sanatın kısaca halklaşabilme olgusudur. Bunun için sanatın halka dönüş oyunbazlığına bir son vererek doğrudan doğruya halklaşması sorununa ışık tutmak zorunluluğu da vardır. İşte M. Fuat'ın küçümsemeye çalıştığı ulusal ve yerel bir vizyonun yaratılması konusundaki tartışmaların nihai amacını da bu teşkil etmektedir. Çünkü bunun başka hiçbir yolu yoktur. Bu ülkede bütün toplumsal yapı sorunlarıyla ilişkili olarak çağdaş kültürün oluşumu geleneksel Türk kültürünün yenilenen otoritesi içinde gerçekleşmek zorundadır.

Darüşşafaka Galerisi'nde Balaban'ın sergisi açıldı. Resimler başlarından geçen vandallık serüvenlerinin izleriyle değerlenmiş olarak köy yabansılığının bir yandan estetiğe meyil vermiş, öbür yandan boynu bükük niteliğini ortaya koyuyorlardı. Balaban'ın resimlerinde küçük penceresini kavi duvarda açmaya azmetmiş, sıcak bir dayanıklılık yok değil. Balaban'ın fanteziler, tekerlemeler, garip ezgilerle dolu gerçekçiliği onun mişler ama, bir süre figürsüz soyut resmin peşine takılmış bir bütün resimsel görgülerini özetleyen yoksul, kırık dökük bir üslûplandırmaya yönelmiş. Kuşkusuz çok da lâf var bu gerçekçi bakışın içinde, bir kendine yetmezlik de var, bir yerlere

mutlak yaslanmak ihtiyacı da var. Kendi dünyasını cefakâr köylü yaşantısının bütün ortak yanlarıyla birleştirmek ihtiyacı, bir bakıma yabancılaşan, ondan belli bir ölçüde sıyrılmış bir anlamda gerçekleşiyor. Balaban'ı bundan ötürü değil, ama ilk sergisindeki başarısından utanmış ve kendi yoksul üslûbunu belirlemeye yönelmiş bir kişi olarak değerlendirmeli. Ona başlangıçta büyük değerler atfedenlerin, ben o sizin yanılıp büyüttüğünüz kişi değil, işte buyum, dedikçe nasıl vefasız olduklarını Balaban sanırım çok iyi anlamıştır. Bugün gazetelerde ona övgüler düzenler boşuna aydınların vefalılığını ispata çalışıyor. Balaban politik gösterişlerin dışında aydın kişiler tarafından çoktan terkedilmiş bir halk sanatçısıdır. Ama o bu terkedilmişlikte eskisinden daha çok değer taşıyabilir. Nesnesini kendi icad eden vefasızlığın karşısında Balaban'ın şair babanın hatırasına sığınması bile kanımca boşuna bir çabadır.

DARÜŞŞAFAKA Galerisi'nde heykeltci Metin Haseki'nin çalışmaları daha öncelerde sergilenmişti. İyice belirgin bir kişiliğin örneklerini ortaya koymamasına rağmen Metin Haseki'nin çeşitli biçim denemeleri bende olumlu bir izlenim bıraktı. Ancak bu izlenimi ifade edebileceğim kararlı biçimsel ipuçlarını birdenbire açıkta bırakan bir iş de değil bu sanatçının. Belki de böylesi kişiliği yıpratmaktan sakınan akıllıca bir davranıştır. Böyle sürüp gitmesinin her zaman yerinde olabileceğini söylemek istemiyorum. Bu gerçek bir hazırlık aşaması teşkil ediyorsa değer kazanır.

DARÜŞŞAFAKA Galerisi giderek bizleri seramik sorunuyla bir kere daha, hem de önemli bir biçimde yeniden karşılaştırdı. Seramik denince Türkiye'de akla gelenlerin en başında bulunan Füreya Koral bu defa, hem de sanıyorum halkçı bir hizmet yapmak amacıyla eserlerini Darüşşafaka Galerisi'nde sergiledi. Bu galeriye M. Fuat'ın halk galerisi niteliği atfetmesi pek o kadar boşuna sayılmamalı. Belirtildiğine göre bu galerinin çok sayıda öğrenci izleyicisi varmış. Galeri yönetimi biraz daha çaba harcarsa Çemberlitaş Sitesi'ndeki dükkânların ve sinemaların müşterilerine de böyle bir teşhir yerinin varlığını daha iyi duyurabilir. Ben de aşk öfkesine tutulduğum bahar günlerinde bu galeriyi övmüş, diğerlerine yeğlediğimi belirt-

miştim. Bu galerinin belki bir özelliği de açılış günlerinde konuk ağırlayıcılığı Darüşşafaka'nın gönüllü genç öğrencilerinin yapması.

Füreya Koral'ın seramikleri vesilesiyle aynı konuda bundan önce yazdıklarımı hatırlıyorum ve bu sanatla uygarlık, üretim dinamizmi v.b. gibi sorunların ilişkilerini düşünüyorum. Ülkemizde köklü bir geleneği olan seramik bu geleneği temsil eden çevrelerde ya çöküp gitmiş bulunuyor, ya da eski formlar, eski nakışlar ve eski renklerle konvansiyonel bir biçimde bu gelenek sürdürölüyor. Toprağa biçim verme, boyama ve çeşitli teknik koşullarda pişirme sorunu olarak bu sanat örneğin Kütahya'da, Yıldız porselen atölyelerinde bütünölle bu konvansiyonel yolda bulunuyor. Eczacıbaşı ve öbürleri gibi bazı modern atölyelerde ise bu sanat ancak modern standartlar açısından ele alınmış ticarî bir görünüş taşıyor. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik tölyelerinin hangi tarihte faaliyete geçmiş olduğunu kesinlikle bilmiyorum ama, o çevreyle de ilişkili olarak seramik sorununun önem kazanması pek de o kadar uzak tarihlere gitmiyor. Bütün seramik faaliyetini çağdaş Türkiye uygarlığının sorunlarıyla başbaşa görmemek için hiçbir sebep de yok. Konvansiyonel ve modern atölyelerin geniş ölçüde ticari olmıyan her türlü artistik çabaya kapılarını kapattıkları bir gerçektir. Ama bunun zorunlu birtakım nedenleri de bulunmalı. Bugünün uygarlık koşullarında seramikte yüksek nitelikte bir biçim sentezini gerçekleştirmek olanağı yoktur. Ticari standartların üstüne çıkabilecek çapta eserlerin ortaya konamamasının nedeni aynı zamanda bunu sanat açısından değerlendirebilecek bir zümrenin de bulunmamasındandır. İşte böyle bir uygarlık ve ekonomi ortamında belli bir çevre suni olarak yüksek nitelikte bir alışveriş ortamı yaratmak isteğini ortaya koyuyor. Eğer bugün münferit bir atölyede gerçek seramik sanatçısı kimliğiyle ortaya çıkan biri varsa onun iddiası yapma bir iddiadır. Ancak gene de geleneksel yanı zengin olan bir bölgenin aydın mensupları bu ortamı suni olarak yaratmakta haklı da görünebilirler. Bu her şeyden önce çağdaş tekniklerin bütün ayrıntılarıyla burada da araştırılıp uygulanmasını, bütünölle bir hazırlık aşaması meydana getirmesini mümkün kılan bir davranıştır.

Seramiği eleştirmek içinde bulunduğumuz uygarlık koşullarını eleştirmeye benziyor. Bu eleştirinin hedefi bu koşulları yok etmek değil, ama gelişip hakiki yaratıcı cephelerini bulmalarına hizmet etmektir. Hattâ bunun muhtevasında köklü değişimlerin sözü edilmiş de olsa.

Erken Cumhuriyet döneminin seramik alanında hiç de önemli bir faaliyet ortaya koymayışı, hattâ bu devirde ya da biraz öncesinde Kütahya, Çanakkale gibi atölyelerin faaliyet-sizliği ancak yeni bir sentez devrinin başlayacağını haber veriyordu. Zaten bu dönemin çağdaş bir uygarlığın kurulabilmesi yolunda bir operasyon olduğu açık değil midir? Bu dönem yeni bir hayata başlamak üzere henüz yataktan kalkmamıştır. Bu dönemin yatakta kurulmuş hayallerini, oyalanışlarını, kendisine inanma isteklerini, onun niteliğine uygun bir biçimde değerlendirmek zorundayız. Bütün kültür görünüşleri onun hayat belirtileri olmaktan uzak değillerdir, ama kendimizi aldatmaktan da sakınmalıyız.

Füreya Koral'ın seramikleri dikkate değer tabaklar ve hayvan biçimleriyle apaçık bir maksat taşıyarak bir uygarlık görüntüsüne malolmaya çalışıyor. Hani Bizans'ın kutsal kuşları yerine belki kişisel bir tılsımı olan baykuşların kanat getirdikleri bir uygarlık görüntüsüne. Bu bir suçlama değil, bir aldanma ve aldatılma ihtiyacının kendisini ortaya koymak, ele vermek için aradığı yolu sezmeye çalışmaktır. İtiraf etmek gereklidir ki bu tabaklar ve hattâ kuşlar niteliğinde bir seramik şunca modern bir seramik serüveni içinde belki ender belki de hiç rastlanmayacak bir başarının örnekleridir. Ama önce de belirttiğimi gibi bunlar ancak aldanışın kendini ele vermekte başvurduğu bir görüntü olarak değerlendirilir. Füreya Koral'ın pırıltılı alaba bulaca yüzeylerden bunlara geçişi de ayrıca dikkat çekicidir. Onları bunların yanında sergilemekte devam edişinden de söz edilmeye değer. Yalın biçimlerin, düz yüzeylerin üzerini dolduran dikenler, fırlak kabaralar, gösterişsever, rahvan bir biçim geçmişine elbette ihanet etmektedirler, bunlar bir rahatsızlığın belki de ebedi çözüm arayacak olan simgeleridir. Bütün bu işten toprağın yeterince memnun kalmış olduğuna inanmak için hiçbir sebep yok. Unutmayalım ki, o de-

vamlı kılmaktaki lûtfunu günahlarını fısıldayana içi burkula burkula vermemiş, ama sevap sahibinden de hiç bir zaman esirgememiştir.



DEVLET Resim ve Heykel sergilerinin, yapıtların elenmesi, ayıklanması yönünden kendine pek güveni olmayan bir davranıştan sıyrılamadığı bir kez daha belli oluyor. Bunun bir nedeni belki de yapıtların toplanmasıyla seçilmesi, ödüllendirilmesi, sergilenmesi arasında kısa bir süreye bağlı kalınma zorunluğu. Ama bir yandan da bu kısa süreye bağlı kalmaktan başka bir çare yok. Bu da seçici kurulun genellikle ressam, heykeltci gibi sanatçı kişilerden oluşması yüzünden. Dolayısıyla oldukça düşük nitelikte bir seçme ve değerlendirme olgusunun sanat incelemesi ve kritiğinden çok, sanatçı kaprisi ile bağlantısı çıkıyor karşımıza.

Türkiye'de diyelim 60 yılı aşkın bir süredir akademik sanat eğitimi yapılageliyorsa 30 yılı aşkın bir süredir de sanat inceleme ve araştırma eğitimi yapılageliyor. Bu eğitim alanında yetişenlerin sırf tarihsel sanat araştırısı plânında kaldıkları, bunlar arasında çağdaş sanatı değerlendirmeye ehil kadroların, kimselerin yetişmemiş olduğu savı egemense, bu sava karşı çıkarak, işte biz varız demek niyetinde değiliz. Ancak kendi çabaları ile çağdaş sanatı bir ilgi alanı haline getirenlerin, bu alanda disiplinli bir kadro yetiştirilmesi gereğini kurumlara duyurmaları da pek doğal bir haklarıdır. Yani devlet çağdaş sanatın yaratıcı temsilcilerini yetiştirme sorumluluğu içinde olduğu kadar çağdaş sanatı değerlendirci bir kadronun yetişmesine de önem vermelidir. Üniversite sanat tarihi kurumlarında çağdaş sanat, özellikle çağdaş Türk sanatı hakkında araştırma ve çalışmalar, lisans ya da doktor tezleri, ya hiç yok, ya pek azdır. Kurumlar çağdaş Türk sanatının temsilcilerini bu çeşitten araştırma ve incelemelere lâıyk görmüyorlarsa, bu temsilciler nasıl oluyor da Devlet Resim ve Heykel sergilerinin seçici kurul üyeleri olarak Türkiye'nin çağdaş görsel duyarlığını yargılamaya ehil görülüyorlar. Anlaşıyor ki,

en azından sorun, çağdaş Türk sanatının tarihsel kökenlerle ilintisi hakkındaki bilinç yoksunluğunu karşımıza getiriyor.

Yıllardır kimsenin ciddiye aldığı yok Devlet Resim ve Heykel sergilerini. Çoğunlukla görülüyor ki, sergiler bir seçme ya da ayıklama krizi ya da kargaşasının inceleyici ve eleştirici onurundan yoksun, dengesiz bir sergileme ve ödüllendirme sonucu oluvermiş.

35. Devlet Resim ve Heykel sergisini başlangıçta öyle bir niyetim olduğu halde ayrıntılı bir inceleme ve eleştirden yoksun bırakmayı evlâ görüyor, dikkatimi çeken temel yanlışlara böylece boyun eğen bir fedakârlığa katlanma eğiliminden de cayıyorum.

Şunu belirtmekle yetinebilirim. Eski ustalar, başta Hikmet Onat olmak üzere çağdaş Türk resminin dinamik çağ anılarını statikleşmiş bir yolda da olsa sürdürüyorlar. Genç sanatçılar teknik kazançların onlara sağladığı ustalık olanaklarını yerel bir vizyonla coşturmaktan çok, yapıtlarını Batı akım ve modalarına mensub olabilme kaygıları içinde cilâlı oyunlarla parlatma, göz alma, yoluna girmişler. Dikkat edilmezse yer yer yanıltıcı gösterişlere tav olunabilir. Ama dikkat edilince kalpazanlık gözlemlere çabuk teslim oluyor.

Yenilenen resim dünyası sanatçılarımızı çekmesin demiyoruz. Ancak bu kadar çeşitli eğilimin bu kadar tutarsızca bir arada sergilenmesi, yerel üslûp ilintileri farkedilmemiş bir iş olarak ayrıca bir anlamdan yoksun.

Evrensel düzeyde yenilenen vizyon ihtiyaçlarını karşılayan düzenler sıkı bir eleştirel kontrole muhtaçtır. Bunlar yeni vizyon ihtiyaçlarını gerçekten temsil ettikleri ölçüde her yıl yenisinden açılan bu sergilerin temel vurgularını da oluşturabilir. Ama yenilenen ihtiyaçları temsil kalpazanlığı içindelerse, sıkı bir şekilde ayıklanmalı, ustalık gösterişlerine ödün verilmemelidir. Gelişen, değişip yenilenen çağa ayak uydurmak sahtelikleriyse geriye itilmeli, eskilerin temel vurguları oluşturmaları sağlanarak yenilerden pek az örnek koyulmalıdır.

Resim modacılığına bu ölçüde ödün ha, nerde o bolluk diyorsanız, bizde diye karşılık verilebiliyor bu sergide.

Bir ara kuşağın bilinçli bazı sanatçıları yok değil, Nedim

Günsür, Neşet Günal, Orhan Peker, Ömer Uluç v.b. gibi. Sanırım serginin genel durumunu gene en çok bu sanatçılar kuruyor.

35. serginin ilginç bir yeniliği resimler arasında çerçeve-lenmiş bir aynanın yer alması. Hem de sanırım iyi cinsten bir ayna. Ancak sergilendiği panoda seyirçinin kendisine bir merhaba çekmesini olanaklı kılacak bir yüksekliğe de asılmamış, belden aşağısını gösteriyor. Aklıma kahkahalı şeyler geliyor ama hadi neyse, uzatmayalım lâfın bu kısmını. Sadece biz aine-i devran'ı bir suret-i cema'ın hizasına asmış olduğumuzu anımsatalım.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri derneğinin girişimiyle, Türkiye'de ilk müze yapısı olarak Ahmet Hamdi bey tarafından kurulmuş olan müze-i humayûn'un (Arkeoloji Müzesi) muhteşem avlusunda da bir çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi düzenlendi. Yakında onarılıp modern bir sergilemeyle ziyarete açılan Eski Doğu Eserleri müzesi yapısının aslında Sanayii Nefise adıyla kurulan ilk Türk Güzel Sanatlar Akademisi oluşuna ilişkin bir anı ile bağlantısı olup olmadığı da akla gelmiyor değil bu serginin.

Böyle bir girişimin bir amacı ihtimal arkeoloji müzelerini ziyaret eden turistlere çağdaş sanatımızdan da bazı örnekler sunmak. (Bir amacı da müze uzmanlarını çağdaş sanata biraz yaklaştırmak olabilir. Örneğin ben bu fırsatı bulduğum için pek sevinçliyim! Bir başka amacı da sanırım Milliyet Sanat Dergisi'nin orta sayfası ile kapağı olmalı.) Ancak bu sergi, aynı günlerde Akademi'de sergilenen 35. Devlet Resim ve Heykel sergisine çokça rahmet okutacak şekilde rasgele bir seçme ile oluşmuş, daha doğrusu seçmesiz oluşmuş. Bildiğim kadarınca Arkeoloji Müzesi'nin avlusu sâkin, ciddi ve sorumlu bir köşedir. Tarihin şaşmaz değerlerini müze salonlarında seyreden turistlere dışarda ironik tebessüm olanakları sağlamanın pek o kadar yeri değil. Güzel İstanbul heykeli nasıl Karaköy meydana yakışmamışsa bu heykeller de Arkeoloji Müzesi'nin avlusuna yakışmıyor. Tabii gene önemli estetik gerekçelerle.

Gene de bu girişimi övmüyor ve sergilenen yapıtların pek az bir kısmını değerli bulmuyor değilim. Ancak sergilenen bu

tüm plâstik yapıtlar operası, falsolu seramik - soprano ve benzeri diğer çığlıklarla birlikte müzei humayûndan kız kaçırma temsiline dönüşmüşse o zaman vaziyet de değişiyor.

Avlunun büyük orta boşluğunda yer alan heykeller arkeoloji müzelerinin dünya ölçüsünde zengin ve değerli örnekleri nezdinde pek eziliyorlar. Olabilir, ama bu kadar aciz içinde kalmamalıydı da denebilir. Galiba heykellerin en anlamlısı Fusun Onur'un bir darağacı stilizasyonunu andıran tahta yapıtı. Onun da anlamı elbet üstün plâstik niteliklerinden gelmiyor.

Sergide yer alan resimler bir açık hava müzesi olarak düzenlenmiş havuzlu bölümde oldukça yerine yaraşan bir sergilemeyle kendi durumlarını kurtardılar. Daha titiz bir seçme olmalıydı, o başka, ancak heykel sakaletine uğramadılar.

Taksim Galerisi'nde düzenlenen Çağdaş Irak sanatı sergisi, sözgelişi çağdaş İran resminin iddialı üslûp gösterişlerine özenmeyen, ama teknik ve düzen yönünden hayli güçsüz yapıtlardan oluşuyor. Galiba Orta Doğu İslâm çevresinin çağdaş resim yaratışı alanında, en berrak ve kesin değerlere ulaşmış sanatçılarına gene de biz Türkler sahibiz. Irak'ta çağdaş resme geç başlanmış olabilir, ama bu bir engel teşkil etmez biçim dünyasına çabuk intibak etmek için. İslâm Ortaçağ resim sanatının en etkin atölyelerine sahip bulunan Irak çevresinin çağdaş resmi bizi pek sarmadı doğrusu. Tanıtıcı, ilginç bir sergidir denebilirse de, Irak sanatçılarının eski mavalı alafranga okuyanları, biraz bizim kilim nakışçılarını andırıyor. Oysa Irak dünyası eski mavalın en tutkulusunu bilen bir dünyadır. Şöyle ki: Qu'ai-je, pour que la passion amoureuse m'ait épuisé, et que ton désir ait pénétré jusqu'à mes os.

Après (ton départ), ô gâté, je suis devenu aussi maigre qu'un baton.

(Simon Jargy, La Poésie populaire traditionnelle chantée au proche orient arabe. Paris, 1970 s. 216)

Hanidir yayımlanmayan Akademi Dergisi'nin 8. sayısı 50. Yılda Türk Sanatı Özel Sayısı olarak yayımlandı. İçinde mimariden tekstile, seramiğe kadar modern Türk biçim yaratışlarından bol örnekler var. Renkli ve siyah-beyaz resim baskıları kö-

tü, mizanpajı zevksiz. Kapağına özen gösterilmiş, ancak o yanı da hafif bir mondenliğe uğramış. Yazılar basit, genel tanıtma mahiyetinde. Akademinin sanat tarihi öğretimiyle görevli yardımcılarından birinin bir resim doçentiyle ortak yazısı dışında inceleyici, araştırmacı, irdeleyici cephe müdahale etmemiş. Kısaca 50. Yıl coşkularına zoraki, ayıp olmasın diye katılmış bir akademik soğukluk karşısında bulunuyorsunuz.



1974 YILININ son gününde Ayasofya'nın bahçesindeki son gülü uzak, gizli bir köşede keşfettim. Zamanın sürekli oluşum bahçesinde o her an yeniden açılmaya hazır yumuk, utangaç bir şeydi. Bilmem hak edildiği yere mi gitti?

Ne var ki gizli uzak köşelerde keşfolunduğu sanılan sonuncuyu o meydan bahçenin orta yerinde zamanın belli bir süresinde oluşmuş, ama inatla durup durmuş, umutsuzluğun gözden kaçırdığı bir başka sonuncu izledi. Dimdik, küstahça açılmış, biz ne güne duruyoruz diyen, o tüm umutsuzluğun kendisi, yokluğu varlığından, varlığı yokluğundan belli, hak edildiği yer bile salt kendisi olandı. Ceplerde, çanta diplerinde süründü, ama eve kadar dipdiri gelmesini bildi. Kâğıdı yolunmuş parlak konserve kutusunda aspirinli suya girince daha da bir dirileşti. Kendisini pek gereksindiğimi gördükçe: «Kendine çiçekçiden bir gül satın alsaydın,» demez mi. Sanki o değilmiş biz ne güne duruyoruz diyen. İçerledim, «Ulan pörsük dedim, ya ben ne güne duruyorum, o meydanda seni kırmaktan başka bir hırsızlık mı yaptım?»

Yılbaşını beraber geçirdik, ama siz bu iştirilmedik gül masalını lütfen bilmemiş olun.

Tabii bu arada gene sergiler açılıp kapandı. Cumalı Galerisi'nde Akademi asistanı beş genç sanatçıdan çoğunluğun işleri muhtevası mevhum statik görünümelerde idiler. Borne yeteneklerin etkinlikten uzak çabalarını yansıtıyordu bu sergi. Geleceğin atölye hocaları olacak bu gençlerin durumu bir şu kadar öncesinden daha da yürekler acısıdır. Görsel çekiciliğin

tatsız bir kasvete dönüşmesi uğrunda resim eğitiminin israfla seferber olduğu bir içtensizlik yağmasıdır bu.

Genellemiş olmamak için hemen ekleyeyim, aralarında belirgin bir çarpıcı duyarlık yalnız Neşe Erdok'da var. Son birkaç büyük figür çalışması, hiçbir özne yargıya saplanmadan iddia ederim ki Neşe'nin resmini Akademi düzeyinin doruğuna çıkarmıştır. Çağdaş Türk resminin yeni figür aşamasında Neşe Erdok çalâk, duyarlı, öbürleriyle tam bir zıtlığı oluşturan içten vizyonun hakikat sürecine girmiştir. Akademi çerçevesi içindeki resim olayını önemsetme kavgasına da inatla, bilinçle giren tek sanatçı gene Neşe Erdok'tur. Bir anlamda güçlü, ancak bir yanı donuk figüratif yaklaşımda Neşet Günal'ın yaptığı işi de Neşe Erdok ayrıca aşmaktadır. Resminin içten hareket ve tutukluğunu kuşatan kıvrak gerilim mistiği kendi trajiğine boyun eğebilecek bir noktada onun resmini tek mil püf yanılgılardan arıtacak ve Neşe Erdok çağdaş resmimizi başlangıç dinamiklerinde yeniden elde eden tam bir usta adına da hak kazanacaktır. Dileğim Neşe'nin bu övgü satırlarını aşacak resmi yapmasıdır.

Cumalı Galerisi'nde Türkân Sılay Rador ve Gül Derman da resimlerini sergilemişlerdi. Bu iki sergiden Gül Derman'ın işleri belirgin bir nitelik ayrımı taşıyor. Bazı aydınlık izlenimler kalıyor bu sanatçının çalışmalarından. Tasvir etmek geçti aklımdan bu sanatçının resimlerini, akli başında bir sanat tarihçisi eleştirmen gibi. Ama çağın hızı da elvermiyor doğrusu o kerte akli başında işlere. Karşı kıyıya artık fırt diye Boğaz Köprüsünden geçiliyor, artık ötesini siz hesap edin. Bu bir hayâldir, hâlâ yandan çarklı ilkel dubalara basılarak geçilmekte dersiniz onu da yadırgamam. Nitekim bu çeşit yazıları bırakıp doğru dürüst inceleme yap, ciddi eserler yaz diyenlere bile hak veriyorum. Gerçi öyle bir gösteriş aczine müptelâ bir adam da değilim. İnceleme yapanların koşullarına sahip olsaydım, o incelemelerin daniskasını yapardım. Siz gelin de o inceleme yapanları benim koşullarımda düşünün bakalım; görürdünüz, kıyıda nasıl biraz çırpınır, sonra da nasıl ızgara olurlardı.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde endüstri çağının gereksemelerinden doğan basic designe -temel eğitim, klâsik

atölye çalışmalarının yanıbaşında biçim yaratmanın temel kavramlarını araştıran, belleten ve başlangıç uygulamalarını sınavan bir işe koyuldu. Bu alanda henüz Türkiye koşullarına işlevsel denebilecek bir katkı girişiminin sözünü etmek pek erkendir. Endüstriyel üretimin biçim olayları cephesinde de henüz bu alan bir Türkiye bilinci olarak savaşa girmedir. Bu yeni öğretim alanının doğası gereği büyük bir değişimin devrim çerçevesi içine sıçramak isteğinden mi, yoksa toptan soyutlanmış öğelere yaslandığından mı, genç öğretim sorumlularıyla aramızda sempati beslenir. (Ama itiraf etmeliyim ki Akademi'de en çok yakınlık duyduğum kurum film arşividir.)

Basic designe'cılarla birlikte Akademi salonunda İtalyan sanat tarihçisi Guido Ballo'dan, Futurismo'dan Spacializmo'ya kadar İtalyan sanatının çağdaş serüveni konusunda örnekendirilmiş bir konuşma izledik. Bu serüvenin başlangıcında yer alan Marinetti gibi zengin bir gelecek manifestocusunun misyonuna sözü geçen arkadaşlar beni lâıyk gördüler, ancak parasızlığımdan yakındılar. Bilindiği gibi Marinetti tüm İtalyan gelecekçilerini (fütüristler) finanse de etmişti. Bana gelince aksine finanse edilmeyi gereksinen bir manifestocu olarak öğle yemeğinde kebabçıya götürölme teklifini bile reddetmek zorunda kaldım.

Konferans İtalyan çağdaş sanatının genel bir görünümü olmanın yanı sıra fazladan şu yanı kapsıyordu. 20. yüzyılın tüm İtalyan sanatçıları tarihsel İtalyan resim geleneğinden denge, proportion, uyum ve ritm uygulaması olarak zerrece ayrı düşmemişlerdir. Kanımca asıl ilgi çekici olan bu idi. Çünkü gelecekçilerle belirlenen, tutucu resim düzenine karşı girişilen devrimci eylemin, sanata tarihsel yaratışı aynı yalın güçle iade etmek sorununu kapsayan bir olaydır.

Taksim Galerisi'nde açılan yeni sergiler arasında Cemil Eren'in cam eritme ile yaptığı ışıklı küçük pano kutuları, figürlü cam tabaklar önemsiz soyut tuallerinden daha çok ilgi uyandırdı denebilir. Bu sergide Akademi'de hocalık etmek üzere Paris'deki dört yıllık eğitiminden dönen Nur Koçak hiperrealist akıma bağlandığını bana bildirdi. Bu akımı seçmesinin nedenini de kendisinin bir mazoşist olduğuna, fotoğraftan beter resim

yaparak kendisine eziyet etmekten hoşlandığı sorununa bağladı. Paris’de eğitim gören sanatçıların Batıda bir hayli bollaşan akımları paylaştıkları olayını gözleyip durmaktayım. Bir başka sanatçıya da Art Conceptuel’in düştüğünü görmüştüm. Öncüsü Amerikalı Kosut olan bu akımın Fransa temsilcisi Katherine Miller’in akımı tanıtan küçük kitabında Roland Barthes’dan alınmış bir paragraf saptayarak akımın Türkiye temsilcisinden çevirisini rica ettim. Epeyce uğraştıktan sonra, «Sökemiyoruz, çünkü bir paragrafta üç kez castré sözcüğü geçiyor,» dediler. Belirtildiğine göre Akademi çevresinde bana misogyne (kadın düşmanı) diyorlarmış, castré sözcüğünün anlamını sökemediklerinden olacak. Her kastrasyona uğrayışdan sonra kertenkenlerin kuyruğu gibi yerine yenisinin bittiğini bilseler öyle düşünmeyecekler. Çağdaş Türkiye’nin afet hanımla saffet hanımı arasını kapsayan entellektüel kadın hakları serüveni hayli sofistike noktalara ulaştı. Çünkü enflasyon dalgası tüm kıyıları döğmektedir.

Taksim Galerisi’nde Filiz Özgüven’in seramik işleri çoğunlukla serbest bir köşeli geometrik stilizasyona uğratılmış dolu masif biçimlerin bir çeşitlenmesiydi. Bir biçim tasarımı gücünden yoksun olmayarak. Bu sanatçının prototip ve izleyicilerinin yayvan, ağdalı, esnaflığına kibar düzgünü çekilmiş biçim ve motif züppeliklerini aşan bir dirilik ve yalınlıkta olduğu görülüyor.

Seramikçi Filiz Özgüven’in biçimsel tasarım çeşitlenmesini duyarlı bir taşırmayla pano yüzeylerde uyguladığı örnekler aynı tasarımı bağımsız kıldığı tek ve grup oluşumları ile üstün bir üslup bağıntısına da giriyor. Değişik tasarımlar içinde oluşan iki iri dalgalı pano ile kocaman bir tabak, kocaman bir toprak gül cüreti aynı bilinçli üslup parıltısı içinde bu sanatçının Türkiye’de pek yaygınlaşan seramikçi cici hanım oyununu bozan bir onur araştırdığını ayrıca kanıtlıyor. Eskimiş prototipin uğursuz kuşları üstüne eritilmiş sırası, zehirli yemek değil zehirli yürek patlatmıştır hüzzam makamındaki sultan keder hatunun sine sofrasında. Elhamdülillah, ama gene de sultan keder hatunun zehirden arınmış yüreği bilir sine sofrasına ölesiye acıkmış yüreği.

Lâf yemekten açılmışken resimde bıkkınlık veren köy temaları yüzünden tarhana çorbasından söz açılmamış olduğunu eklememiz gerekiyor, ne de kendi tadıyla yetinilerek pişirilmiş şekeri kıt kabak tatlısından. Yaprak Berkan'ın resimleri üstüne söyleyebileceğim bunlar.

Melda Kaptana Galerisi'nde açılan Eren Eyuboğlu sergisi ise şüphesiz ayrıcalı bir önem taşıyor ve sanatçının dikkate değer, oldukça etkin bir figür plâstiğinin kolaylığına eriştiği farkolunuyordu. Ancak Eren Eyuboğlu'nun sergilenen çeşitli dönem çalışmalarından pek tutarlı bir gelişme sürecini yansıtan bir serüveni olmadığı da farkolunuyordu. Mekanik intibak reflekslerinin kazalardan esirgemiş olduğu bir sanat yaşamı denebilir buna.

Bu arada Bedri Rahmi Eyuboğlu çeşitli yazılar yazmakta ve yanılmıyorsa yazdığına pişman olmakta devam etmektedir. Ne var ki, ipin ucunu kaçırmış bir kere. Yazmakta ipin ucunu, çizip boyamakta da terazinin topuzunu kaçırmış vaziyette.

Sanat tarihçi - ressam Gürol Sözen'in Kurtuluş Savaşını sulu boya destanlaştırdığı bir dizi resmi İş Bankasınca yayımlandı. Bu sulu destan içinde yer yer hızlı fırça heyecanının orgazm izleri görülüyor.

«Kısa Kesilmiş İzmir Havası» yazımı, «Uzun İzmir Havası» adını taşıyan bir yazısıyla yanıtlayan Ergün Peker'in sadece bana hitab eden satırlarına değinmek isterim. Eğer İzmir'den acı bir hatıram var ise bu ancak hemorroit gülleri yetiştirmiş olduğum acılı bir hatıra olsa gerektir. Kordon'daki kaldırım deseni İzmir'in sakın, kuytu körfezine açık denizi hatırlatıyorsa, hemen soyunup atla derim. Bu fırsatı bir daha bulamazsın, çünkü körfez biliyorsun her gün biraz daha kirleniyor. Bir de İzmir (Buca) Eğitim Enstitüsü'nün resim-iş bölümünü gezmişim, gezmemiş değilim. Seri halinde çalıkuşu sanatçı yetiştiren civciv fabrikasına benziyordu.

ekler

- kavramlar dizini
- isimler dizini

DİL

Düşünceye biçim vermek ve üslûp oluşturmaya ilişkin bir kavramdır. Dil yaşayıp gelişir, değişmelere uyar. Dil sorunu çevremizde çağdaş dönemin başlı başına bir sorunudur. Modern Türk dili politikasını T. D. K. yüklenmiş, ama pek de başarılı bir serüvene sahip olamamıştır. Kanımca bu yüzden bir yazarın en büyük korkusunu T. D. K.'dan ödül almak teşkil etmelidir. Bu korku yüzünden, ne olur ne olmaz diyerek kıtaptaki kişisel dilimizde bir sözcükler tutarlılığı sağlamaya çalışmadık. Çünkü T.D.K. düşüncede, duyuşta, azimde, sebatta tutarlılığa bakmaz, her zaman dışa, sözcükler yığınına bakar. Dilde güzel görünme fiyakasını sever. Allah korusun. T.D.K. sözcük saplantısı yüzünden, düşünce ve üslûptaki dinamizmden hoşlanmaz, vesselâm.

ÜSLÛP

Sanatçı kişiyle Üslûp kavramı arasındaki bağıntı sanatçının bazan çok belirli ve sınırlı bir biçimlendirme tarzına mensup olduğunun belirtisidir. Biçim verici davranışların bütününe üslûp diyebiliriz, ama bu kavramı gene de kendi sınırları içine kapamış farzedemeyiz. Üslûbun kapalı bir kavram oluşturmaması ancak

ya anonimlik ya da kişisellik, bireysellik gibi öbür bazı kavramlarla birlikte soyutlandığı zaman bir geçerlik kazanır. Ama üslûp bir alışveriş kavramıdır ve pazarı vardır. Belki de yeterince ilkelliğini koruyan, akçe ile alınıp satılmayan, ama takas usulünce elden ele üslûp geçirilen çevresel, ulusal, evrensel bir pazardır bu. Üslûp. Sosyo-ekonomik kültürel etkenler üzerinde oluşan kişisel, ulusal, evrensel bir değer sistemidir.

ELEŞTİRİ

Bir adamın kendi yazarlığını sürdürmek için başkalarının yapıtlarını birer vesile sayan bir kavrama ilişkindir. Bazı sanatçılar eleştiri konusunda alarga hassastırlar, kimi de hiç aldırmaz. İkinciler makbuldür. Çünkü eleştirinin doğal, tarihsel plânda sanat yapmakla yaşıt bir uğraş olduğunu biliyorlardır. Eleştiri ayrıca bir çevrenin doğal koşulları ve toplumsal alışverişler çevresinde oluşur. Arkadaş markadaş demeyip canına okuyabiliyor musun eleştiren aklınla. Ama akıl akıldan, serüven serüvenden üstün gelirse, bir yaratma, coşma, yenilenme yarışı sürüp giderse, bir teslim alır, bir teslim olursun. Eleştiriye en katlanmasını bilen, dayanıklı ustaları bile sarsmak isterim. Boyun eğmem kısacası; sanatçının hık deyicisi olmadım hiç bir zaman. Çünkü eleştiren akıldan başka özgürlüğün temeli yok kanımca.

DUYARLIK

Akıl coşkusuna ilişkin bir kavramdır. Sözgelisi, duygululukla hiç karıştırılmaması gereken bir kavram. Duyarlık oluşumunda yaşanan yer ve çağdan kazanılan bilincin ana eksen olduğu düşünülürse duyarlık hem onun çevresinde hem de duyulardan, sezişten vb. oluşan kendi eksenini çevresinde döner. Bilinç güneşse, duyarlık kürrei arz, hem de tüm çelişkileriyle. Duyarlık dünyasının spiritüel dengesinde bir ay gibidir espri uydusu. Diyeceksiniz bu sistemde daha nice gezegenler var. Tümü mak-

bulümüzdür derim, her biri bilim ışığından yansıyan bir şeyler aktarır kişisel duyarlık dünyamıza. En azından tasarımı zenginleştirirler. Ben de bu uyarının üstüne giderek derim ki, nedir şu koskoca, nice güneş sistemleri kapsayan evrende bizim şu sınırlı sistemimiz. Gelin birlik olalım, semada her birimize özgü kişisel bir duyarlık ve düşünce sistemi kurarak evren boyu çoğalalım, uyum ve düzen içinde. Bu uzay tasarımlarından da gözüm karardı. Kritik miyim, kozmonot mu? Uzaydan ürkerim ben, yüzeyi severim. Zaten akıllı olan her kişi uzayın boşluğuna gidip gelse bile görgülerini, deneylerini bir yüzeyde şemalaştırmadan huzura, rahata kavuşamaz.

BİREYSELLİK

Yanlış yere toplumsallık karşısına konan bir kavramdır. Çünkü bu iki kavram birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. İki kavramı bir hacıyatmaz olarak düşünelim, sevimli hacıyatmaz havalarda fırlı fırlı dönerken toplumsal, dibindeki ağırlık yüzünden kıcının üzerine bir güzel oturuverdi mi bireyseldir. Doğru dürüst kıcının üzerine oturmamış hiç bir toplumsal taklayı, şu bireysel ağırlığı doğrulanmadıkça benimseyemezsiniz. Bireysel yönden yoksul bir toplumsal, mis gibi bir hacıyatardır, her direnişte rezil olması işten bile değil. Bireyselliğin üslûp kavramıyla özel bağlantısı rölatifdir, çevreden çevreye değişir. Bazı yerde bireyselliğin idealleştirildiği (özellikle Batıda) görülür, bazı yerde de fazla önem verilmez, yani doğal kabul edilir. Birinde iki sanatçı arasındaki bireysel üslûp farkını çabucak görür, diğerinde bu farkı görmekte zorluk çekebilirsiniz. Bu işteki kolaylık bir çeşit akılcı birey farklılaşmasına dayanır, ama öbüründeki birey farklılaşması aklın da sınırlarını aşkın bir değer niteliğidir. Boşuna dememişler anonim üslûplarda bireysel güç salt bireysellik olgusundan daha büyüktür diye.

Görsel bir yaratış olgusu karşısında gözüün başrolü oynadığı kişisel ya da çevreyle paylaşılan bir algılama yöntemine ilişkin bir kavramdır. Seyrin aktif olan yönü seyredenin görsel olaya katılışıyla tanımlanır. Eğer görsel olgu bulunduğu mekânı seyirciyle paylaşan bir özelliğe sahipse seyirci de görsel olayın onu bütünleyen bir parçası olarak kavranabilir. Böylece seyir kavramı seyredilen nesneyle seyreden özne arasında içli dışlı bir ilişki anlamı taşır.

Seyir ya akılcı, ya da bilgece olur. Birini doğacı görsel yaratışa, öbürünü soyutlayıcı stilize yaratışa kıyasla ele almak olanı da vardır. Bilgelik deyince, sâkin bir seyir akla geliyorsa, buna hemen kapılmamak gerek. Bilgelik seyredilen nesneyle bir iç hesaplaşma tavrıdır. Aktifliği yönünden akılcı, dışa çevrik bir seyirden daha büyük bir şiddet taşır.

YÜZEY - BOŞLUK - KİTLE (Hacim)

Bu üç kavram birbirlerinden ayrı ayrı da ele alınabilirler, ama birarada alınmalarının yararı vardır. Kutsal üçleme gibi birbirine bağlıdır bu üçü. Hangisi kutsal alanda hangisinin karşılığıdır, onunla uğraşmayalım. Bizi doğruca bunların kendi arasındaki ilintiler ilgilendirir. Şöyle diyelim her kitle yüzeylerle sınırlanmış olarak boşlukta yerini alır. Şimdi bu tanıma göre kitleyle boşluk arasında, yani birbirinin zıddı iki kavram arasında yüzey aracı olarak nötr bir yer tutar. Ama yüzeye nôt niteliğini de öyle kolayca yakıştıramayız. Çünkü iki zıt arasında birleşme, bitişme temas unsurunu yaratmak öyle pek kolay, sakın bir iş değildir. Bu yüzden yüzey etkin iki dinamik kavram arasında onların ikiliksel ilişkilerini yüklenen pek özel bir gerilim özü kazanmıştır. Yüzeye bu değerini yeterince veremiyen çevreler vardır elbet, onu kitleyle, hacimle kaynaştırmayı dener dururlar. Organik, doğacı klâsizme bağlılık da buradan gelir. Ama yüzeyin bu gerilimsel değerini bilenler, boşlukla kit-

le (hacim) arasındaki derin çatışmanın, ikiliksel karşılıklı eylemin de değerini biliyorlar demektir.

Boşluk kitleyi kendi içine alır, kendi içinde bulundurur. Buna karşı kitle de öyle bir düzen kurar ki boşluğa, o da onu kendi içine alıverir bakmışsınız. Nasıl olur öyle şey demeyin. Tüm mekân mimarisinin anlamı işte budur, kütlenin boşluğa karşı oynadığı bir «onu kendi içine alma» oyunu. Mimari alanda oynanmış en büyük ve en güçlü oyun da budur denebilir. İşte o zaman yüzey boşluk ve kitle gibi bir ikinci anlam daha kazanır. O da onlar gibi hem içte, hem dışta belli bir işleve kavuşur. Bu konuda daha da ayrıntılara girilirse her bir kavram ayrıntılı yeni boyutlar kazanır, yeni yeni, değişken yorumlara olanak verir.

Doğuda kendini bir köşede duran peynir tulumu sayan alçak gönüllü insanlar vardır. Burada bakarsınız en büyük önemi tulum kavramı kazanmış. Yani tulum yüzeydir, içindeki peynir kitle, bir köşesinde durduğu mekân da boşluk. Tulumu garip ama zorunlu anlamsızlığıyla can ilintisi çok güçlüdür.

HUMOR

Mizah niteliğini de kapsayıp aşan bir çeşit dışavurum ölçeğidir. Hümor kavramı bazan mizah niteliğinden uzağa da düşse özgün bir coşku alanı yaratır. Coşku alanı da bir manyetik alan gibidir. Hem çeker, hem iter. Hümor kavramını tümleyen kategorilerden söz edilebilir. Ama merdiveni dayayınca basamak basamak çıkmak da başa düşer. Her basamaktan ayrı bir manzara görünür. Çok yukarlarda rüzgâr sert eser, bazı çıkan soğuk alır, ateşi yükselir. O zaman koltuğunun altına hümor termometresi konur, ateşine bakılır. Hümor algılayıcı ustalar ise en üst basamaklarda ferahlık duyarlar. Onlar bu yeteneklerine bakılarak merdivenle çok iş gören mesleklerle, örneğin itfaiyeciliğe alınırlar. İtfaiyeciliğin en onur kırıcı görevi ise bostan kuyusuna düşen şaşkınları kurtarmaktır; bir de pompayla su boşaltmak; su sıkamak görevi içinde su boşaltmaksa itfaiyeciyi kızdırır sonunda başlar yangını kendi çıkarıp kendi söndürmeye.

İSİMLER DİZİNİ

- ABASIYANIK, Melike, 138, 256
ACAR, KUZGUN, 42, 145, 153
ADALAN, İlgi, 137, 146
ADALI, Semra, 267
ADİL, Fikret, 113
AĞAOĞLU, Sitare, 283
AĞAOĞLU, Tektas, 60
AKSEL, Malik, 100, 179
AKSIN, Nevhiz, 220, 267
AKSOY, Alaaddin, 146, 147, 218, 225
AKSOY, Fahir, 145, 245
AKSOY, Mehmet, 219, 220
AKSOY, Nûkhet, 285
AKYUNAK, Nihat, 209
ALİ ULVİ (ERSOY), 254
ALİSPAHI, Sevestet, 230
ALOK, Ersin, 236
ALTAN, Özdemir, 150, 274, 276, 283
ANDOĞLU, Fikret, 210, 234
ANHEGGER, Robert, 236, 278
ARAD, Agop, 228
ARAL, Cihat, 225
ARAL, Zehra, 267
ARBAŞ, Avni, 96, 228, 235
AREL, Ayda, 263
ARMAN, Sevinç, 214
ARSEBÜK, Rasin, 152, 222, 228
ARSEVEN, Celâl Esat, 263
ARSLAN, Yüksel, 39, 40, 55, 61, 63, 64, 75, 77, 81, 82, 97, 114, 120, 133, 134, 168, 185, 192, 201
ARTUT, Belma, 285
ARU, Günseli, 152
ASLIER, Mustafa, 153
ATA, Mustafa, 274
ATATÜR, Sevin, 214
ATILMAZ, Jülide, 153, 228
AYATAÇ, Mustafa, 136, 210
AYİTER, Şerefür, 85, 232, 233
BALABAN, İbrahim, 292, 293
BARA, Hadi, 261
BAŞAĞA, Ferruh, 258
BAŞOĞLU, Tamer, 153, 244
BAYKAM, Bedri, 288
BENGİSU, Lerzan, 287
BENK, Adnan, 55, 185
BERK, İlhan, 82, 83, 194
BERK, Nurullah, 17, 19, 67, 113, 114, 250, 251, 261, 262, 276, 286
BERKAN, Yaprak, 212, 304
BERGER, Aliye, 60, 232, 268
BEZEYİŞ, Şadan, 147, 233
BİLGİN, Cevdet, 238

- BİLİŞİK, Hüseyin, 224
 Birol, 227
 BORATAV, Pertev, 144
 BURAK, Cihat, 134, 136, 154, 168, 210, 228, 229, 231, 235, 239, 246, 247, 255, 268, 287
 CANKAT, Emel, 283
 CANSEVER, Turgut, 108, 109, 122, 183
 CEM (Karikatürcü), 252
 CEVAT ŞAKİR (KABAAĞAÇ), 192
 CEZAR, Mustafa, 279, 280
 CUMALI, Aydın, 266, 268
 ÇALIK, Şadi, 245
 ÇALIK CAN, Gülşen, 269, 270, 272
 ÇALLI, İbrahim, 259
 ÇOKAY, Nevin, 42, 258, 288
 ÇOKER, Adnan, 42, 108, 109, 122, 126, 148, 149, 150, 189, 268, 274, 288
 ÇOKER, Canan, 276
 DEĞER, Erdoğan, 222
 DEMİR, Ali, 231
 DERMAN, Gül, 301
 DEVRİM, Nijat, 96
 DİKMEN Şükriye, 278
 DİKMEN, Tiraje, 229
 DİNO, Abidin, 54, 96, 97, 144, 145, 152, 196
 DİREN, Sadi, 139, 230, 239, 241, 242
 DİYARBAKIRLI, Nejat, 279, 280
 DURAN, Feyhaman, 251
 DUYAR, Gürdal, 153, 220, 243, 272
 EBUZZİYA, Alev, 138
 ECEVİT, Bülent, 192, 284
 EDGÜ, Ferit, 145, 151, 194
 EKİM, Pınar Kutat, 276
 ELİBAL, Gültekin, 283
 ELİF NACI, 275
 ELOĞLU, Metin, 153
 ERBİL, Devrim, 118, 122, 150, 221, 237, 255
 ERBİL, Gülsün, 283
 EREN, Cemil, 153, 154, 302
 ERDOK, Neşe, 267, 284, 301
 ERİMEZ, Dinçer, 150
 EROL, Turan, 115, 118 - 120, 160, 189, 239, 248, 271
 ERTEL, Mengü, 152
 ESİRKUŞ, Mustafa, 137, 138, 286, 288
 ESKİN, Güneş, 60
 EYUBOĞLU, Bedri Rahmi, 136, 255, 304
 EYUBOĞLU, Eren, 304
 EYUBOĞLU, Sabahattin, 55, 106, 185, 222, 229
 GAMSIZ, Leyla, 222, 283
 GERMANER, Teoman «Aloş», 153, 245
 GEZEN, Gün İrk, 268
 GÖLÖNÜ, Gündüz, 142, 143, 150, 209, 248, 285
 GÖNENÇ, Turgay, 192
 GÖRELE, Hamit, 233
 GÜLER, Ara, 262
 GÜLERYÜZ, Mehmet, 146, 212, 214, 218, 234
 GÜN, Jale, 259
 GÜNAL, Neşet, 267, 276, 288, 301
 GÜNSÜR, Nedim, 268, 288
 GÜRMAN, Altan, 141, 142
 GÜVEMLİ, Zahir, 113
 HASEKİ, Metin, 214, 272, 293
 HİLAV, Selahattin, 108, 110
 HUMBARACI, Hatice, 231
 İŞİNGÖR, Mümtaz, 153
 İNAL, Azra, 82

İNCESU, İhsan, 57
 İNCESU, Kemal, 57
 İNCESU, Vahi, 57, 244
 İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, 106,
 133, 134, 185, 286
 İSLİMYELİ, Balkan Naci, 259,
 273
 İYEM, Nasip, 227
 İYEM, Nuri, 20, 21 - 25, 27, 30,
 31, 60, 66, 67, 237, 238, 268,
 273, 290
 İZER, Zeki Faik, 236

 KABAAĞAÇ, Cem Şakır, 248, 259
 KABAŞ, Özer, 146
 KALAY, Necet, 214, 233
 KALMIK, Ercüment, 290
 KAPTANA, Melda, 281, 270,
 283
 KARABURÇAK, İhsan Cemal, 220
 KARAKAŞ, Fethi, 60, 78, 79
 KARATAY, Yeşim, 267
 KATOĞLU, Oya, 145, 236, 238,
 261
 KAVRUK, Hasan, 219, 232
 KAYA, Binay, 284
 KEHNEMUYİ, Zerrin, 145
 KIRKOR, 224
 KOÇAK, Nur, 302
 KOMAN, İlhan, 97
 KOMET, 146, 229
 FÜREYA, Koral, 227, 263, 293,
 295
 KUBAN, Doğan, 182, 184, 185,
 263, 280, 281
 KUT, Muhsin, 237
 KÜÇÜKÖMER, İdris, 122, 125,
 126

 LİFİJ, Avni, 252

 MADRA, Teoman, 149, 236
 MEMET FUAT, 246, 291
 Meral (SİMER), 179
 MİMAROĞLU, İlhan, 149

MUALLA, Fikret, 131, 132, 133,
 235, 262, 264
 MÜRİDOĞLU, Zühtü, 245
 MÜŞFİK, Mihri, 267

 ONAT, Hikmet, 259
 ONUR, Füsun, 212, 261, 269 - 273
 ONUR, Özönay, 139

 ÖKTEM, Tanıkt, 243
 ÖZDEMİR, Bilge, 212
 Özden (AKBAŞOĞLU), 231
 ÖZER, Bülent, 108, 110
 ÖZGÜVEN, Filiz, 303
 ÖZŞEN, Ferit, 210, 220, 272
 ÖZSEZGİN, Kaya, 27, 250, 251,
 284

 PEKER, Orhan, 40, 42, 55, 56,
 151, 168, 170, 229, 261, 262,
 270, 271
 PLEVNELİ, Mustafa, 153, 226,
 238, 282
 PURA, Turgut, 191

 RADOR, Türkân Sılay, 301
 RESNELİOĞLU, Niyazi, 153, 275

 SAFA, Behçet, 57
 SALMAN, Aylâ, 282, 283
 SEÇUK, Turhan, 254
 SELİ, Aylâ, 237
 SİNAN (Bıçakçı), 97, 254
 SİNEMOĞLU, Nermin, 267
 SONTAŞ, Hale, 221
 SOYUTÇU 7'ler, 79, 80
 SÖZEN, Gürel, 104, 221, 304
 SÖZER, Önay, 159 - 166, 186
 SUMAN, Nusret, 259
 SÜREYA, Cemal, 127

 TALAYMAN, Metin, 146, 229, 234
 TANER, Haldun, 27, 268
 TARAN, Bedia, 259
 TARAN, Selâhattin, 259

- TAYLAN, Seniye, 85
 TEZEL, Edis, 231
 TEZONAR, Halûk, 153, 243
 TOLLU, Cemal, 113
 TONGUÇ (Yaşar), 179, 253-
 TÖZGE, Marta, 58
 TUNALI, İsmail, 185
 TUNCEL, Gülsen, 268
 TURA, Tülâ, 221
 TURAN, Selim, 96, 218, 219, 235,
 239, 247
 TÜREMEN, Ali İsmail, 221
 ULUÇ, Ömer, 40, 97, 108 - 114,
 119, 120, 122, 135, 140, 141,
 159 - 166, 168, 186, 229, 249,
 250, 256, 257
 UYGUR, Burhan, 134, 146, 210,
 225, 281, 282
 ÜLDAŞ, Mesut, 285
 ÜREN, Eşref, 145, 273
 ÜSTÜNKAYA, Uğur, 212
 Varlık, Utku, 139, 146, 212, 218,
 227
 VELİOĞLU, Süleyman, 228, 281
 Yasan, Jale, 221
 YAVI, Erkal, 255
 YETKİN, Suut Kemal, 185
 YÜCE, Hüseyin, 228
 YÜCEL, Tahsin, 280, 281
 ZABUNYAN, Serkis, 97
 ZALİM, Turgut, 145, 236, 238, 246,
 261, 275
 Zülüş, 276

Flah : 200 TL