

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>



YALIN ALPAY

Yapı(t)söküm

RESİM-HEYKEL-EDEBİYAT-MÜZİK-SİNEMA

Yalın Alpay

Yapı(t)söküm



DESTEK YAYINLARI: 1382

SANAT: 4

YALIN ALPAY / YAPI(T)SÖKÜM

Her hakkı saklıdır. Bu eserin aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü, yayınevinin yazılı izni alınmadan kullanılamaz.

İmtiyaz Sahibi: Yelda Cumalıoğlu

Genel Yayın Yönetmeni: Ertürk Akşun

Yayın Koordinatörü: Özlem Esmergül

Editör: Özlem Esmergül

Kapak Tasarım: Işıl Ilgıt Şimşek

Sayfa Düzeni: Işıl Ilgıt Şimşek

Sosyal Medya-Grafik: Tuğçe Budak - Mesud Topal

Destek Yayınları: Kasım 2020

3. Baskı Ocak 2021

Yayıncı Sertifika No. 13226

ISBN 978-625-441-021-5

© Destek Yayınları

Abdi İpekçi Caddesi No. 31/5 Nişantaşı/İstanbul

Tel. (0) 212 252 22 42

Faks: (0) 212 252 22 43

www.destekdukkani.com

info@destekyayinlari.com

facebook.com/DestekYayinevi

twitter.com/destekyayinlari

instagram.com/destekyayinlari

www.destekmedyagrubu.com



Kitabın editöryel ve yazımsal düzeltisi yazar tarafından yapılmıştır.

Deniz Matbaa Mücellit - Çetin Koçak

Maltepe Mahallesi Hastane Yolu Sok No. 1/6

Zeytinburnu / İstanbul

Sertifika No. 48625



Yalın Alpay

Yapı(t)söküm



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	9
-------------	---

I

RESİM

Da Vinci'nin "Sfumato"su	19
Picasso'nun Mavi ve Pembe Dönemleri.....	24
Devrim Erbil Resminin Plastik Özellikleri.....	35
Kusursuza Yergi: Bubi	44
Nevhiz'de Yaşam: Ömür Boyu Düşüş.....	53
Varlığın Yüze Hâkimiyeti: Fevzi Karakoç'ta Evren-Figür İkiliği	65
Civan Aydın'da Derinliğin Yüz(ey)e İzdüşümü: Benzerliğin Ruhi Açılımı	70
Alpay Aksayar'da Gerçeküstü Sızıntılar: "Onlar"	82
Necmi Gürseler'in Arı Benlik Haritası: Kolektif Bilinçdiş'i'nin Evrensel İlişkiler Yumağı	88
Abidin Dino Olmak.....	100
Fikret Mualla'nın Resmi Taklit Edilebilir mi?	102
Devrim Erbil Resminde Ağaçlar.....	109

Resimde “Devrim”: Ritmin Simülasyonu	118
Yabancıların Türk Resmine İlgisindeki Dönüşüm: Koleksiyonerlerin İranlı Koleksiyonerlerle Yer Değiştirişi.....	124
Kendiliğindenliğe Övgü: Gerçeküstücülük	129
II	
HEYKEL	
Durağan Figürlerin Akışkan Formları: Mahmut Aydın Heykelleri.....	135
III	
MÜZİK	
Chopin’ın Arafı: “Ya Da”	147
Müziğin Matematikçisi: Bach.....	153
Mozart: Filarmoninin Yoksul Şövalyesi	158
Klasik Müzik Tarihi Soylularının Şeceresi	162
Tasavvurun Temsil Yengisi: Beethoven’da Neşe Tasviri.....	165
IV	
EDEBİYAT	
Kafka’nın Mikro Evreninde Avrupa’nın Makro Sarsılışları.....	175
Dostoyevski’nin Yeraltı İnsanı: Kendi Kötülüğümü İsteyemiyorsam Özgür İrade Ne İşime Yarar?	179

Nabokov'un Rus Edebiyatı Dersleri	182
Murat Menteş'in <i>Antika Titanik</i> 'inde Trans-Gerçeklik: Tüm Bileşenlerin Aynı Anda Değiştiği Bir Evrende Anlatı Kurmak.....	187
Chuck Palahniuk'un Tabu Kırıcılığı: Kimlikleri Terk Etme Kışkırtıcılığı.....	192
Mişima'nın Uyumsuzluğu: Cinayet ile İntihar Arasındaki Sarkaç	196
Ebu Hurafé'nin Hurafeler Arası Avangart İlişkisi	200
Kusursuz Bir Nihilist: Thomas Bernhard	207
Kaybeden Bir Kazanan: Stefan Zweig	215

V

ÇİZGİ ROMAN

Antonio'nun Esareti: Altarriba'nın <i>Uçma Sanatı</i> 'na İlişkin Bir Analiz Denemesi	223
Yoksa Tenten Irkçı mı?	230
Cumhuriyetin İlk Ajansı.....	240

VI

SİNEMA

Ağır Sorunları Hafife Alma Sanatı: Woody Allen'da Çaresizliğin Gülünçlüğü	247
---	-----

VII

SÖYLEŞİLER

Yalın Alpay Sohbeti	253
Prof. Dr. Ali Akay’la Çağdaş Sanat Üzerine.....	259
Ali Akay: “Çağdaş sanatın, ‘İçinin Boş’ olması söz konusu olamaz.”	277
Yalın Alpay: “İstanbul Art Show, kendisini alternatif değil, ana akım bir sanat fuarı olarak konumluyor.”	302
Yazıların Yayımlandığı Yayınlar	309

ÖNSÖZ

Sanat, arı haliyle tanımlanmaya direnen, mekâna ve zamana göre kendisini farklı özelliklerle donatabilen, ödevlerini, görüntüsünü, içeriğini değiştirebilen muğlak bir arayüz gibidir. Farklı dönemlerde, yaşamın materyal bileşenlerinin görsel, işitsel ya da metinsel taklidi olur; dini inançların ve öykülerin betimleyicisine evrilir; seküler yaşamın önde gelen aktörlerinin itibar araçlarına dönüşür; ulusçu yaklaşımların pekiştiriciliğini üstlenir; ve sonunda kendisini herhangi bir varlığın, duygunun ya da nesnenin aracısı olarak konumlamayı aşarak, bizzat kendisi olarak kurar hale gelir, kendi kendisinin referansı olur. Günümüzdeyse, sanat yaratıcısı özne olma tekeli elinde tutan insan, imtiyazını yapay zekâyla paylaşma açıyor.

Sanatın, bu kronolojik evriminde, sözcüğün işaret ettiği anlam sürekli değişir. Kavramın içeriği dönüşse de, bazı eleştirmenler ve izleyiciler, sanatı geçmiş tanımlarla yorumlamaya devam ederler. Böylece eski paradigmalarda direten gözler için, yeni sanatsal açılımlar anlamlarını yitirir. Bununla birlikte yeni paradigmalarda, eski yapıtları yorumlamak olasıdır. Sanat, yorum olanaklarını sınırsız tuttuğu sürece kendisidir. Yorumlanabilme kapasitesi kapanıp, sanat yapıtı sınırlı egemen yorum(lar)a sıkıştığında, hazır nesne ve kitsch'e yaklaşır. Bu nedenle sanatın kendisini var etmesinde sanat yorumları, sanatçı ve izleyici kadar önemlidir.

Sanat, muğlaklığıyla sayısız yorum olanağına açılrsa da, yorumlar arasındaki kalite farkı kendisini sezdirir. Kendisini sanat yapıtının itibarına yaslayan yorumlar yerine, isabetli plas-

tik okumalar yapan, yapıtların felsefelerini rasyonel dizgelerle açıklayabilen, kimi zaman yapıtların gizli kalan özelliklerini deşifre eden, bazen de yepyeni ve yaratıcı yorumlarla, sanat yapıtının, yaratıcısının da yabancı kalabileceği yepyeni açılımlar üretmeyi başaran analizler ortaya çıktığında, sanat yapıtının etki alanı da, niteliği de, kavranabilirliği de derinleşir.

Bu ciltte, resim, heykel, edebiyat, müzik ve sinema üzerine, *Varlık*, *Rh Sanat*, *İstanbul Art News*, *Ot*, *Andante*, *Sabit Fikir*, *Radikal Kitap*, *Hürriyet Sanatkitap*, *Akşam Kitap*, *Robb Report*, *Gölge* gibi yayınlarda, sanat kitaplarında ve sanatçı kataloglarında yazdığım çeşitli yazıları bir araya getirdim. Yazıları çok severek yazdım. Kalitelerine karar vermek ise okuyuculara kalacak.

Bu yolculukta önceden tanımadığım fakat tanıdıkça çok sevdiğim insanlarla tanıştım. İlk edebiyat yazılarımı *Akşam Kitap*'ın, 2012-2013 yıllarındaki editörü Eyüp Tatlıpınar'ın davetiyle yazdım. Ne acı bir durum ki, Eyüp bu yayından, benim Thomas Bernhard ile ilgili bir yazımda kullandığım "nihilist" ifadesini, o dönemde değişime giren gazete yönetimine karşı savunmak zorunda kalarak istifa etti. Bizim dostluğumuz ise gelişerek sürdü, Eyüp'ten her zaman karşılıksız ve koşulsuz destek gördüm. Şimdilerde işbirliğimiz televizyon yayıncılığında ve başka alanlarda sürüyor. Ona büyük bir teşekkür borçluyum.

Resim üzerine yazmaya, 2016'da yayımladığım *Moualla'nın Sanatı* adlı Fikret Mualla monografisi kitabımla başladım. Resim yazılarımın rafineleşmesi, 2018'in ilk günlerinde, daha sonra çok yakın dostlar olacağımız Devrim Erbil'le tanışmamla ve daha tanıştığımız gün onun sanatı hakkında bir kitap yazmama karar vermemizle gerçekleşti. Devrim Hocam'la aramızda yoğun bir sevgi oluştu. Aynı semtte de oturmamızın avantajıyla çok sık görüşme şansı bulduk, çok neşeli günler geçirdik, yeri geldiğinde dertleştik, sırlarımızı paylaştık, karşılıklı akıl danış-

tık. Türkiye'nin pek çok ilinde gerçekleştirdiği sergi açılışlarına birlikte gittik, resmi üzerine pek çok konuşma yapma, pek çok sergi kataloğunun metnini yazma fırsatı buldum. Çok sayıda televizyon programına birlikte konuk olduk. Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü kazandığı 2019 yılında ödül töreninde resminin özelliklerini anlatacak kişi olarak beni seçti. Sanat dünyasının pek çok önemli aktörüyle onun atölyesinde tanıştım, birlikte dev bir Leonardo da Vinci projesi için Fransa'ya gittik. Sanat direktörü olduğum *İstanbul Art Show* sanat fuarında iki yıl üst üste birlikte projeler ürettik. Devrim Hocam bana öğütlerle değil (öğüt vermeyi sevmez) fakat günlük yaşamındaki bazı ayrıntılarla farklı insan bir model sundu ve bu model beni çok daha sosyal, dışadönük ve sevecen kıldı. Benim için radikal fakat tümüyle iyi anlamda bir dönüşüm oldu. Devrim Hocam'a ne kadar teşekkür etsem az. Benim için yeri eşsizdir, doldurulamaz.

Sanat yazılarımın çoğunluğu *Varlık* dergisinde yayımlandı. *Varlık*'ta yazmaya, Prof. Dr. Nilgün Tatal'ın beni, derginin bir sayı dosyasına yazar olarak katılmam için davet etmesiyle başladım. O zamanlar Nilgün'le tanışmıyorduk ancak yazılarını *Varlık*'tan takip ediyor ve yazdıklarına hayranlık duyuyordum. O da beni *Yalanın Siyaseti* adlı kitabımdan bulmuştu. Yazı davetini e-postamda gördüğüm gün benim için bir dönüm noktası oldu. Nilgün'ü ilk görüşüm ise dergide yazmaya başladıktan bir küsur yıl sonra oldu. *Varlık* dergisinin 86. yıldönümü için gerçekleştirilen 2019 yılındaki etkinlikte konuşmacılar olarak derginin editörü Mehmet Erte; dergi yazarlarından Burak Süme, Nilgün Tatal ve beni tercih etmişti. Bu dörtlü, bir masada *Varlık* üzerine konuşmalar yaptık ve Nilgün'le ilk kez o zaman karşılaştık. Sıra dışı kavrayışı ve sınır tanımayan çalışkanlığıyla, giderek sığlaşmaya yüz tutan düşünce dünyamızın nadir derinliklerinden Nilgün, bugün yakın bir dostum. Her

zaman destek olmak, imkânlarını koşulsuzca paylaşmak ister. Benim için çok önemli ve kıymetli; ona çok teşekkür ediyorum. Kendisine teşekkür ettiğim için muhtemelen bana kızacaktır çünkü ne Profesör titrinin yazılmasından, ne sonuna kadar hak ettiği övgüleri duymaktan, ne de kamusal alanda kendisinden söz edilmesinden hoşlanır. Olsun, azar ışıtmeyi göze alıyorum ve tekrarlıyorum: Nilgün, iyi ki varsın...

Varlık dergisine girişim Nilgün Tutağ'la, devam edişim ise derginin editörü Mehmet Erte'nin bana duyduğu güvenle oldu. *Varlık*'a gönderdiğim ikinci yazım olan "Devrim Erbil Resminde Ağaçlar" yazısı için o zamanlar tanışmadığımız Mehmet, katıldığı bir televizyon programında özel bir yer ayırdı, yazım üzerine bir yazarın duyabileceği en gurur verici övgüleri sıraladı. Türkiye'nin en köklü (*Varlık* 1933 yılından beri aralıksız yayımlanıyor) dergisinin editöründen bunları duymak beni sanat üzerine yazmayı sürdürmeye motive etti. Bana bu mecrada bir yer açan Mehmete çok teşekkür ederim. İlk telefon konuşmalarımızın birisinde, *Varlık* dergisi editörünün en önemli görevlerinden birisinin Türk kültür yaşamına yeni yazarlar arayıp bulmak ve kazandırmak olduğunu söylemişti. Kendimi de –en azından sanat yazıları bağlamında– bir miktar bu kontenjana dahil görüyorum; Mehmet'in varlığının ve kendisine biçtiği ödevin yeni yazılar üretmemde çok etkili olduğunu düşünüyorum. İtiraf etmem gerekirse, bugüne kadar en çok *Varlık*'ta yazmaktan haz duydum. Umarım bu işbirliği uzun yıllar boyunca sürer.

Rh Sanat'ta yazmam için daveti, sevgili dost Mehmet Ergüven'den aldım. Mehmet Ergüven'le tanışmamızı Devrim Erbil sağladı, ikimizin zihinsel olarak çok iyi uyuşacağımızı düşünüyordu, gerçekten de öyle oldu. Ergüven'in benzersiz estetikteki resim ve sanat denemeleri, kendi özgün biçemimi bulmamda bana en çok ışık gösteren zihinsel tasarımlardı. Kırdığı kalıplar bana dil kullanımında yeni olanaklar ve yaratıcı bağ-

lantılar kurmak için cesaret verdi. Uzak kentlerde yaşamamıza karşın sık aralıklarla açtığı telefonlarda, o dost sesi her duyduğumda mutlu oldum, yazdıklarım, televizyonda konuştuklarım üzerine Mehmet Ağabey'in her daim söylediği olağanüstü güzel şeyler, özgüvenimi pekiştirdi. İçsel dünyanın dışta karşılık görmesi ve bunun Mehmet Ergüven tarafından onaylanması yoluma devam ederken kendi yazdıklarımın daha fazla inanmamı sağladı. Mehmet Ergüven'e çok teşekkür ediyorum. Sesini her duyduğumda, kendisiyle her buluşmamızda mutlu oluyorum, kendisini çok seviyorum.

Ot dergisinde yazmaya başlamam ise bir başka eşsiz dost, Murat Menteş'in davetiyle gerçekleşti. Murat'ı on yıldır basından, çok satan listelerinden ve nitelikli edebiyata gönül veren kişilerin tanıklıklarından biliyordum. 2020 yılının Nisan ayının hemen başında, Covid-19 salgını yüzünden hepimizin evlere kapandığımız bir günde tanımadığım bir numara tarafından arandım. Telefonu açtığımda karşıdaki güvenli ses "Ben, Murat Menteş" dedi. Beni Flu TV'de yaptığım programlarda tanımış ve telefonumu ortak bir tanıdığımızdan almış. Murat'ın aklımdan çıkmayan ikinci cümlesi şu oldu: "Türkiye'de okumuşların çoğu ideolojik aydındır, siz ise parlak bir 'kamusal aydın'sınız." Sanırım bir kakhaha attım ve Murat'la daha telefonda bile olsa, tanışır tanışmaz elektriğimiz kesinlikle çok uyuştı. Önce telefonlaşmaya, ardından görüşmeye başladık. Murat'la gerçekleştirdiğimiz entelektüel sohbetler her seferinde bana başka olasılıkların kapılarını açtı. Aşırı parlak zekâsı, şaşırtıcı donanımı, bu özelliklerden de nadir bulunan bir bileşenle, gerçek bir iyi kalple birleşmiş çok kıymetli biridir. Murat'ın dünyasında kişiler yoktur, kavramlar vardır; gerçek bir sohbet ancak Murat ve onun gibi zihinlerle mümkündür. Her sohbetimizden çok haz ve feyiz aldım. Kısa süre içerisinde birbirimizin çeşitli kitaplarını ve yazılarını okuduk, çok geçmeden kendimi *Ot* dergisinde

yazarken buldum. Analitik düşünceyi, yüksek empatiyle destekleme ve Türkçeyi aşırı iyi kullanabilme yeteneğiyle, ne zaman danışsam, elinden geleni yapan, her yazdığım yeni metin için hemen okuma yaparak çok isabetli bildirimler ve eleştiriler getiren harika bir dost oldu. Murat'a birden çok konuda teşekkür borçluyum. Varlığından güç alıyorum.

Sanat yazılarımın bir gün klasik müziği de içerebileceğini düşünmezdim. Bu düş, Türkiye'nin klasik müzik rehberi Serhan Bali'nin beni, Genel Yayın Yönetmeni olduğu *Andante* dergisinde klasik müzik yazmam için davet etmesiyle gerçekleşti. Türkiye'de klasik müzikle ilgilenen herkes gibi ben de Serhan Bali'yi medyadan, yaptığı konuşmalardan, çıkardığı yayınlardan ve çektiği belgesellerden tanıyor ve ciddi bir hayranlık duyuyordum. Meğer eşzamanlı olarak Serhan Ağabey de medyadan, kitaplarımdan, makalelerimden beni benzer duygularla takip ediyormuş. Önce sosyal medyada başlayan iletişimimiz, Taksim'deki Pandora kitabevinde karşılaşıp birlikte üniversite mezunları yemeğine gitmemizle tanışıklığa dönüştü. Daha ilk anda başlayan dostluk, Serhan Ağabey'le aramızda gelişerek sürdü. Serhan Bali'nin Türk kültür yaşamında çok farklı bir ödevi yüklendiğini, sağladığı tutamak noktasının biricik olduğunu düşünüyorum. Yazılarıma duyduğu güveni, övgülerini görmek, bunları en içten şekilde yansıtmaya tanık olmak, yeni müzik yazıları yazmak için en büyük motivasyon, ona çok içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Bunlardan başka, her zaman bana çok katkıları olmuş yakın dostlarım oldu. Prof. Dr. Emre Alkin'in bende yeri bambaşkadır. Birlikte çok mücadeleye girdik, zaman zaman hırpalandık ama öyle sanıyorum ki hep kazandık. Her zaman son derece pozitif, sevecen, olanaklarını tümüyle paylaşmaya hazırdır. Birbirimize 2004'ten beri hep omuz verdik ve bunu hiçbir zaman zorunluluktan yapmadık, birbirimizi sevdik ve birbiri-

mize inandık. Emre Hocam, bana ve yeteneklerime koşulsuz inanan ilk kişidir. Daha önce de bana ve yeteneklerime inanan pek çok kişi oldu fakat inancı koşullardan bağımsıklaştıran Emre Hocamdır. Her zaman yeni yollar açar, hiçbir iyiliğini anımsatmaz, olumsuz hiçbir şeyi gündeme getirmez, hiçbir ricamı kırmaz. Yüzüne de çok teşekkür etmişliğim vardır, buradan da yinelemek isterim, kendisine pek çok konuda müteşekkirim.

Bir başka koşulsuz destek gördüğüm dostum, bugünlerde profesörlük kadrosu gelmek üzere olan Doç. Dr. Murat Metinsoy. Murat’la 1997’den başlayan serüvenimiz ilk gençliğimizde, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ndeki lisans yıllarımızda Nietzsche, Foucault, demokrasi, ideoloji gibi konularda yaptığımız karşılıklı tartışmalarla yol aldı, ardından Boğaziçi Üniversitesi’nde onun Atatürk Enstitüsü, benim Tarih bölümünde yüksek lisans yaptığımız dönemlerde sohbetlerimiz direniş, aşağıdan tarih, sosyal tarihçilik gibi konulara evrildi. Doktora için yeniden İstanbul Üniversitesi Siyaset Bilimi bölümüne öğrenci olarak döndüğümde, Murat bu bölümde Yardımcı Doçent kadrosunda bir üniversite hocasıydı. Birlikte çok güzel anılarımız oldu, Murat her zaman benim için elinden gelen desteği verdi, akademik yaşamdan çok önceden kopacakken, yüksek lisans eğitimi almaya da, doktora yapmaya da onun telkinleri ve doğrusunu söylemek gerekirse, beni ikna etmesiyle girdim. Böyle bir dosta sahip olmayı gerçek bir imtiyaz olarak görüyorum. Her zaman yanımda olduğu için çok teşekkür ediyorum.

Yaşam sürecime doğrudan ve güçlü bir şekilde etkiyen bir diğerk kişi de İlker Canikligil. İlker’le 2018’de tanıştığımız gün yalnızca on dakika konuştuk ve ardından stüdyoya inerek üç “Safsa-ta Savar” bölümü birden çektik. Youtube üzerinden yayına giren bu programların bir anda popülerleşeceği ve geniş kitlelere yayılacağı hiç aklıma gelmezdi. 2020’de ise Flu TV’de yayına soktuğumuz “Boş Modern Sohbetler” serisi daha da büyük bir ilgi gördü

ve bana azımsanmayacak bir özgüven ekledi. İlker'in üzerimdeki ve kariyerimdeki etkisini çok önemsiyorum ve bu konuda kendisine gerçek bir minnet duyuyorum. İlker'le bir dostluk kurmak öyle kolay değil. Pozitif olduğu kadar negatif üretme konusunda da yeteneklidir. Benim kanım, benim onu, onun beni sevdiğinden daha fazla sevdiğim şeklinde. Bana kattığı değerler ve sağladığı imkânlar için ona gerçekten teşekkür ediyorum.

Son olarak beni entelektüel alanların tümüne özendiren, felsefe ve sanat sevgisi aşıl原因, seçimlerimde beni her daim özgür bırakan anne ve babama çok teşekkür ediyorum. Asla yargılamayan, hiçbir zaman negatif olmayan, varlıklarıyla mutluluk veren bir çiftler.

Bu teşekkür listesinin sonunda anlıyorum ki kişinin kendi yeteneklerine, çalışkanlığına ve üretimine olduğu kadar, tüm bu süreçleri fark edip, ona destek verecek gerçek dostlara gereksinimi var. Bu konuda özellikle 2018'den itibaren kendimi oldukça şanslı görüyorum. Hepsine bir kez daha müteşekkirdiğimi söylemek istiyorum.

Yalın Alpay
İstanbul, 2020

I RESİM

DA VINCI'NİN “SFUMATO”SU

Leonardo'nun resmi, kendi dışına göndermeler yaparak tuvalin yüzeyini aşan, gösterene ilişkin kurguladığı gösterelerde yüksek temsil gücü oluşturmaya çabalayan, bunun için deneylerden ve bilimden sıkça destek alan, yüksek bir estetikle, entelektüel bir dünya kavrayışını bir araya getiren devrimci bir atılımdır. Resim sanatına getirdiği radikal sıçramalar, onun eşsiz el becerileri kadar, dünyaya ve tuvale bambaşka bir zihin sarayından bakmasından kaynaklanır.

Bu resimde düşsel derinlik kadar gerçeğe uyum arayışı da söz konusudur. Bununla birlikte Leonardo'nun resmi arı gerçekliği yeniden üretmek ödevinde değildir, dünyayı insan gözünün gördüğü şekle yakın resmetmeyi daha çok önemser. Gizli, kapalı, kendisini doğrudan ele vermeyen bir evreni deşifre etmekten çok, kendisini doğrudan göze açan, açıkta olan görüntülerle ilgilidir. Gizlenmemiş, doğrudan gözümüzün önünde olanı betimlemek arzusundadır ve bu betimlemeyi, gözün görme kusurlarını da resme yansıtarak gerçekleştirmeyi arzular. Evreni olduğu gibi ya da olması gerektiği gibi değil, gözün gördüğü gibi tasvir etmeye yönelir. Bu tutumu Leonardo'yu varlıkların öz'ünü keşfetme çabasından çok, onların insan zihninde bıraktığı algıyı keşfetme arayışına iter. Dolayısıyla Leonardo sırtını felsefeden ve kuramsal bilgiden çok, deneysel ve bilimsel bilgiye yaslar. Dönemi için bu önemli bir paradigma değişikliğidir ve ciddi bir kırılmadır.

Deneyleri ancak duyularla denetleyebileceği için, duyular Leonardo'nun dünyadan veri çekme konusunda en güvendiği

enstrümanlardır. Duyular arasında varsaydığı hiyerarşinin en tepesine ise görmeyi koyar. Görmenin fiziksel, anatomik, biyolojik ilkelerini araştırır, görüntülerin göze ve oradan zihne nasıl iletildiğini deneylerle kavramaya çabalar. Resminde de tuval üzerine düşürdüğü görüntülerde, görüntülerin nesnel durumlarını değil, gözün görme koşullarına bağlanmış, çarpıtılmış, bozulmuş, deformasyona uğramış hallerini elde etmeye çabalar.

Kuramsala değil, duyulara uygun biçimde resmetme arzusu, onu varlıkları ve nesneleri göz nasıl görüyorsa tıpkı o şekilde



boyamaya ittiğinden, Leonardo kendisinden önceki resimle bir hesaplaşma başlatır. Bu hesaplaşmanın ilk ayağı kendi yaşadığı dönemde Floransa resim geleneğinin odağında yer alan kontur ile gerçekleşir. Resimde figürlerin sınırlarını belli etmek için kullanılan çizgi olarak tanımlanan konturun gözün görüşünde bulunmadığını fark eden Leonardo, bu yargısını optik çalışmalarına dayandırır. Hayvan gözleri üzerinde yaptığı deney-

lerden yola çıkarak, defterine şöyle yazar: “Işık geçirmez nesnelerin gerçek dış çizgileri asla kati bir kesinlikle görülemez. Bunun nedeni, görsel yetinin tek bir noktada meydana gelmemesi, gözbe-

beği¹ boyunca yayılmış olmasıdır.” Leonardo, göz için mevcut olmayan bir görselin, resimde yer almasını anlamsız bulur. Basit bir çizgi çerçevesi olan konturun yerine, renk tonlarını derece derece kullanmaya dayanan karmaşık bir gölgelendirme sistemi önerir. Ona göre “ışık ile karanlık arasında sonsuz varyasyon vardır”² ve ressamın görevi bu varyasyonları olanca ara tonlarıyla tuval üzerine düşürebilmektir. Bu puslu ve belli belirsiz dış hatlar kullanımı anlamına gelir.

Leonardo’nun kendisinden önceki resimle hesaplaşmasının ikinci ayağında perspektif yer alır. Leonardo’ya göre “resim, gözün işleyişine ilişkin kapsamlı bir bilgiden ibaret olan perspektifin üzerine inşa edilir”³. Bununla birlikte perspektif, Leonardo’nun keşfi değildir, perspektif yaklaşımının resme aktarımı üzerine kendisinden önce yol alınmıştır: uzaktaki nesnelerin küçük, yakındaki nesnelerin büyük görüldüğü bilinmektedir. Ancak Leonardo, bir resmin ön ve arka kısımlarında bulunan nesnelerin göreceli büyüklüklerini saptamak üzere geometriden yararlanarak oluşturulan çizgisel perspektifi aşar. Ona göre perspektifin bu özellikten başka iki önemli taşıyıcılığı daha vardır. Defterlerine ayrıntılı biçimde not aldığı üzere, bunların ilki nesnelerin gözden uzaklaştıkça renklerinin değişmesi, ikincisi ise nesnelerin uzaklaştıkça daha az detaylı betimlenmeleri gerekliliğidir.⁴ Leonardo’nun perspektifinde nesneler uzaklaştıkça yalnızca ayrıntılar seçilemediği için değil, havadaki buğunun uzaktaki nesneleri flulaştırması yüzünden de bulanıklaşırlar. Leonardo defterlerinde, nesneler uzaklaştık-

1 Günümüzde bunun tüm retina boyunca olduğunu biliyoruz.

2 Da Vinci, L. (1970). *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: Dover., s. 121.

3 Da Vinci, L. (1970). *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: Dover., s. 50.

4 Da Vinci, L. (1970). *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: Dover., s. 14-16.

ça nasıl ayrıntılar ortadan kalkıyorsa, renklerin de silikleştigiğine vurgu yapar: “Göz sırf çizgisel perspektifle iki nesne arasındaki mesafeye ilişkin kusursuz bilgiye varamaz, bunun için renkle perspektifinin desteği gerekir. Mesafeye bağlı olarak nesnelerin küçülmesiyle aynı oranda renkleri de silikleştirin.”¹

Gözün görme kusurları ve ilkeleri çerçevesinde Leonardo’nun resimde konturu dışlayarak gölgelendirmeye havalı etmesi, nesnelerin renklerini gözden uzaklaştıkça silikleştirmesi, görüntülerini flulaştırması ve havadaki buğu etkisiyle bulanıklaştırması ancak yeni bir teknik aracılığıyla mümkündür. Leonardo, anatomi, optik ve geometri araştırmaları sonucunda elde ettiği bilimsel bilgilerini resim üzerinde işte bu teknik aracılığıyla betimler: “Sfumato.”

Sfumato aracılığıyla Leonardo resimde katı hiçbir kontur bırakmaz, yakın ile uzak arasındaki keskin farkları yumuşatır, havadaki buğuyu resmin içerisine yedirir. Resmi parçaların bir araya getirilmesinden oluşan eklektik bir yapı olmaktan çıkarak, dikey izleri bulunmayan bütüncül ve yekpare tek bir düzleme dönüşür. Resim, gözün



görme kusurlarına ve ilkelerine direnen duruşundan, gözün çevresini gördüğü bir görsel niteliğe evrilir. Sfumato etkisini

1 Da Vinci, L. (1970). *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: Dover., s. 296.

yaratabilmek için Leonardo, birinci kat boyanın üzerine, sürerken hâlâ akışkan olan en ince yağlıboya karışımlarını ekler. Renk tonlamalarını gözle görülmeyecek kadar ince farklarla işlemek adına fırça darbelerini yok eder. Bu etkiyi yaratabilmek için kimi zaman elleriyle, kimi zaman da toparla çalışır.

Leonardo, kendisinden önceki ressamların zihnin kısa yollar kullanarak gördüğü gibi değil, soyutladığı gibi çizmelerinin önüne geçmiş, dünyanın retinaya ne şekilde düştüğünü önce bilimsel bir biçimde araştırıp, ardından bu bulguları boyama aracılığıyla nasıl oldukları gibi betimleyebileceğinin olanaklarını yoklamıştır. Konturları yok eden ve nesneler arasındaki sınırları bir sisin içerisine sokan Leonardo, daha önce Avrupa'da kimsenin görmediği bir mekân yaratır, bu mekânın içerisinde insanı ve peyzajı hiç olmadığı kadar bir bütün haline getirir. Bu kavramın değil, deney(im)in resmidir.

Yalın Alpay (2020). “Da Vinci’nin ‘Sfumato’su” , *Leonardo da Vinci’ye Saygı*, Arete Yayınları, Ankara, ss. 47-49

PICASSO’NUN MAVİ VE PEMBE DÖNEMLERİ

“Picasso. Mavi ve Pembe” Sergisi

Paris’te Musée d’Orsay ile Musée National Picasso müze-
lerinin ortaklığında, Picasso’nun mavi ve pembe dönemlerine
adanmış sıra dışı bir sergi düzenleniyor. Picasso’nun 1901 ile
1906 arasında Paris ve Barselona’da boyadığı bu yapıtlar, yıllar
içerisinde dağıldıkları dünyanın dört bir yanındaki en ünlü mü-
zelerden ve özel koleksiyonculardan ödünç alınarak, bir yüzyı-
lın ardından yeniden bir araya getiriliyor. Sergi 18 Eylül 2018 ile
6 Ocak 2019 tarihleri arasında Musée d’Orsay’da gösterilecek.
Sergiyi büyük bir beğeniyle gezmemin ardından, ziyaretçilere
ve konuyla ilgilenenlere yardımcı olması adına, Picasso’nun
mavi ve pembe dönemi resimlerinin yapıları, özellikleri ve re-
sim dilleri üzerine kısa bir yazı kaleme aldım.

Paris

Yirminci yüzyıl başında özgürlüğün, insan haklarının ve
hoşgörünün diyarı Paris, kendi ülkelerinde değer görmeyen ya-
raticı zihinlerin ütopyasıydı. Fransa’nın nitelikli göçmenlere kol
kanat germe siyasetinin de etkisiyle, dünyanın dört bir yanın-
dan, yetenekli insanlar; teknolojinin ve sanatın avangart üssü
Paris’e çekiliyordu.

Sanatın başkentinde resim, geçmişine yabancılaşmış ancak
henüz geleceğini inşa edememişti. Diğerlerine egemenlik kurabi-
len bir akım yoktu, sayısız yeni görüş, uzlaşıdan uzak bir şekilde

saçılmıştı. Hemfikir olunan tek şey, empresyonizmin baskınlığını yitirdiğiydi.

En yetenekli avangart ressamalar, Seine Nehri'nin iki yanında-ki iki tepede; Montparnasse ile Montmartre semtlerini mesken tutmuşlardı. Restoranlarından, gümüş çatal bıçakların, ısıldayan porselen tabaklarda tuttuğu ritme eşlik eden neşeli sohbetlerin yayıldığı Montparnasse'in ışıklandırılmış bulvarlarında gece gündüz onlarca otomobil yol alırken, Montmartre'in bakımsız kaldırımlarında ancak birkaç ayak sesi ve bir iki sarhoşun naraları duyulurdu.

On dokuz yaşındaki meteliksiz Picasso, 1900 yılında, Paris'teki *Evrensel Sergi*'nin İspanya pavyonuna bir resminin seçilmesiyle, dönemin taşırası İspanya'dan, dünyanın en kozmopolit ortamına geldiğinde, bu iki sanat semtinden, zorunlu olarak Montmartre'i seçti. Picasso'nun mavi ve pembe dönemleri, Montmartre'da başından geçenlerin, hislerinin, düşlerinin, düş kırıklıklarının bir güncesidir.

Montmartre'da İlk Yıllar

Picasso'nun mavi dönemi Paris'e adım atar atmaz başlamaz. İlk resimlerinde renk orkestrasyonu ile ışık gölge oyunlarının dışına çıkmak için çabalayan, rengi temsil değerleriyle kullanmayı reddeden ve zaman zaman vahşi ve çığ tonlara uzanan Picasso, Alman ekspresyonizmine yakın gibidir. Degas ve Toulouse-Lautrec esintileri taşıyan bu yapıtları beğenilir, alıcı bulur. Picasso galerici Manach'la sözleşme imzalar. Resimleri 1901'de Vollard'ın galerisinde sergilenir ve sergi için eleştirmen Felicien Fagus, *La Revue Blanche* dergisinde "Picasso mutlak ve iyi bir ressamdır. İzleyenler Picasso'da Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Pissaro, Toulouse-Lautrec, Degas gibi ataları dışında da birçok etki görebilmektedir" diye yazar (Breunig, 1958, s. 188). Picasso Paris resim piyasasında kendisine bir yer açmaktadır fakat resim sanatındaki mutlak özgünlüğü henüz askıdadır.

Mavi Dönem

Picasso'nun resmi, ancak Paris'e birlikte geldiği dostu ve oda arkadaşı Casagemas'ın karşılıksız bir aşk yüzünden intihar etmesiyle özgünleşme yoluna girer. En yakın dostun trajik kaybı, Paris'teki aşırı yoksulluk ve yoksunluk, dilini bilmediği bir ülkede yaşadığı dışlanmışlık gibi öğeler, Picasso'nun resmini, ressamın geliştirdiği yeni plastik biçimle birleşerek bütünüyle kendisinin yapar. Bu dönem sanat tarihinde mavi dönem olarak anılacaktır.

Picasso'nun mavi dönem resimleri, Paris'teki ilk yıllarının aksine, anlık gözlemlerle ve hızlı boyamalarla değil, titizlikle inşa edilmişlerdir. Bu yapıtlar için Picasso pek çok planlar yapar, eskizler ve çeşitlemeler çizer, boyamalarını uzun saatlere yayar ve sonucundan memnun kalmadığı resimleri yok eder. Artık müşterilerini ya da sanat simsarlarını dinlemeyi bırakmıştır, tatmin edeceği tek kişi kendisidir.

Picasso'nun mavi resimleri, tarihsel olarak 1901 ile 1904 arasına, renk olarak mavinin titreşim ışıkta ortaya çıkan tonlarına, tema



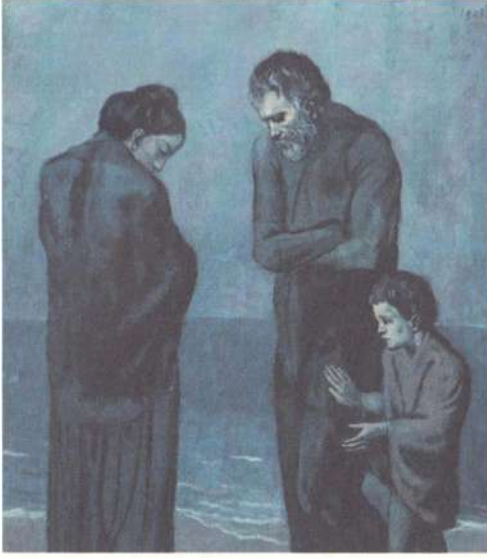
olarak yoksunluk ve dışlanmışlığa, ruh hali olarak hüznün, keder ve çaresizliğe, kompozisyon olarak kişinin/kişilerin ön plana çıkarılıp ortamın geriye atıldığı bir yaklaşıma ve benzer çizgilere sıkıştırıldığı için, belirgin ortak özellikler taşıyan bir seridir.

Dönemin akımlarına bütünüyle ters düşen ve bu nedenle de kendi çağında anlaşılamayan, reddedilen, kendilerine müşteri bulamayan bu yapıtlar, Picasso'nun geliştirdiği ilk özgün biçemdir. Ayrıntıların olabildiğince azaltıldığı, çizgilerin yalın formlarla kabul edildiği mavi dönem resimleri dışlanmışlığı betimlerlerken, duyguları da dışlayan bir atmosfer yaratmak ve izleyiciye bir yabancılaşma hissettirmek üzere düzenlenmişlerdir.

Çizgilerinde, natüralizmle girdiği mücadelenin ilk nüveleri vardır. Picasso'nun mavi dönemi, minimize edilmiş bir rölyef ve hacimle; derinliği, kurulu perspektifi olmayan bir alanla; dağınık bir ışıkla ve mavinin tonlarıyla sınırlandırılmış bir renk paletiyle tuvale sızar.

Bu resimlerin plastik dilinde en öne çıkan özellik, dönemin kendisine de adını veren renktir. Picasso, maviyi, yaşadığı kayıpların, dışlanmışlığın, yoksulluğun, yoksunluğun ve yabancılaşmanın onu yaşamın dışına atarak bir arafta dondurmasını ve hissizleştirmesini en iyi temsil edecek renk olarak düşünmüş gibidir. Dönemin başlangıcında, sıcak renklere kısmen eklenen dondurucu mavi, çok geçmeden resimlerin bütününe etkisine alarak, monokrom bir seri üretir. Bu seçim, yaşamın renkliliğini ıskalayarak, ıssız bir mavide donan bir ruhun plastik tercihidir. Mavinin tekelinde, varoluşun göze görüldüğü halini temsil etmeyi reddedişi vardır. Klasik resim kadar, empresyonizme de bir başkaldırı söz konusudur.

Monokrom yapılarına karşın, Picasso'nun mavi resimleri kesinlikle tekdüze değildir. Bu mavi bazen soğuk bir turkuazın titrek ışığına sahipken, bir parça morun desteğiyle ısınarak parlayabilmekte, siyaha yakın koyuluktaki maviler, sarımsı nüanslar



içeren açık mavilerle kontrastlara zorlanabilmektedir. Beyaza yaklaşan tonlarla gerektiğinde hüznü de olsa, ışıltılara kavuşabilme olanaklarıyla donatılmıştır. Tek rengin zenginleştirilmesi, Picasso'da sıcaklığı dışlasa da, geriye kalan tüm imkânları kendisinde saklı tutmayı başarır.

Mavi dönemin öne çıkan özelliği, odağına insanı yerleştirmesidir. Ölü doğa, manzara, kent görünümüleri gibi resmin klasik konuları bu dönemden tümüyle sürülürler. Ayakta duran, oturan, çömelen, uzanan, poz veren ya da ölmüş insanları resmederken Picasso, betimlediği insandan ya da insan grubundan rol çalabilecek her türlü maddi ayrıntıyı da resminden kovar. Eşyalara yer verilmez. Bütünüyle flu bir mekân düzenlemesinde, tüm netlik insandadır.

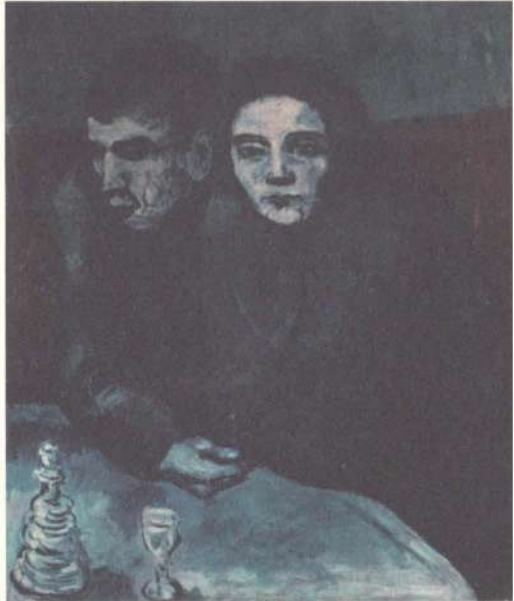
Bu insanların bakışları izleyicilere nadiren yönelir. Gözler çoğunlukla kapalıdır. Açık olduklarında ise, dış dünyayı göz(et)lemek yerine, çaresizce içe bakarlar. Mavi dönemin insanları kendi dışlarına kördür. Bu körlüğü Picasso, zaman zaman gerçek anlamda kör insanları da resmederek daha da vurgular.

Kötü giyimli, perişan ve çaresiz bu kişilerde, insani gereksinimlerin neredeyse hiçbirisi karşılanmamıştır. Ya anonim bir duvarın önünde, ya sefil bir lokantada, ya açık havada, ya ölüm yatağında, ya da tabuttadırlar. Tümü sağlıksız derecede zayıftır ve bu zayıflık açlığın sonucudur.

Lokantalar, resimlerdeki insanlar için hoş vakit geçirilen ya da dışarıda bir şeyler içerek moral bulunan yerler değildir. Ne yakacak kömürleri, ne de kendilerini koruyacak kıyafetleri olan çaresizlerin berbat kış soğuşunda, donmamak için kendilerini zor attıkları kamusal mekânlardır. Önlerinde bir kap dahi yemek yoktur. Bunu karşılayamazlar. Sipariş edebildikleri tek şey apsenttir. Ve iki kişi bile olsalar, önlerinde yalnızca bir bardak vardır. Paraları ancak bu kadarına yeter. Tek bir bardak apsentle, lokantada kalabilecekleri kadar uzun kalmaya çalışırlar.

Gülen, gülümseyen, kendi halinden memnun görünen ya da kendisine güvenen tek bir kişi bile yoktur bu resimlerde. Tamamı mutsuz, tedirgin, çaresiz, yılgın kaybedenlerdir. Hiçbirisinin bir hayali ya da umudu kalmamıştır. Yaşam onlar için sonu ancak ölümle gelebilecek bir aşağılanma, ezilme ve dışlanmadır. Zengin Paris'in yoksul Montmartre'a sürdüğü çaresiz yoksullardır bunlar.

Avurtları çökmüş, yaşamaktan yorgun, hayatla başa çıkamayan, dünyanın tüm sıcaklığından uzaktaki üşüyen mavi bedenlerden, sanki ruhları da çekilmiş, geriye arı bir enkaz kalmıştır. Anne ve çocuk tasvirleri dışındaki mavi dönem resimlerinde, mavinin hüznünde ve soğukluğunda sevgi de tuvalden uzaklaşır. Çiftler, genellikle



üşürler ve yaşamın darbelerinden kaçmaya çalışırcasına birbirlerine sokulurlar. Bu sokulmalar aşk ya da sevgiyi çağrıştıran yaklaşımlardan uzak, toplumun çeperlerinden dışarı attığı insanların hayatta kalabilmek için umutsuz ve çaresizce birbirlerine sarılmalarına yakındır.

Hareketsiz ve dalgın figürlerin kederli ve kasvetli ortama rahatsız edici itaatkârlıkları zaman ve mekândan kopuk bir varoluş sunar. Bu mavi dünya, rengârenk burjuva dünyasından ölesiye kopuktur. Renkli dünyada kendilerine hizmet edecek bir rol bile verilmemiştir. Mavi, renklerin dünyasından sanki tümüyle dışlanmış. Tema, yaşamdan soğumuş tutunamayanlardır. Küçük insanların melankolik yoksunluklar evrenidir.

Mavi dönem resimleri, günümüzde Picasso'nun en pahalı yapıtları arasında olmakla birlikte, boyandıkları dönemde neredeyse hiç müşteri bulamadılar. Picasso'nun mavi dönemde ısrar etmesi üzerine, ona resimleri karşılığında düzenli bir aylık ödeyen simsar sözleşmeyi iptal etti. Karamsar ve rahatsız edici bulunan resimlerini artık hiçbir galeriye veremeyen Picasso, bundan böyle eskicilerde, kaldırımlarının önünde kırık masalar, yırtılmış koltuklar, tekerlekleri olmayan bisikletler arasında satılır oldu. Fakat Picasso geri adım atmadı. Artık taklit yoktu, özgün Picassolar vardı.

“Bateau-Lavoir”

Picasso'nun Paris'le ilişkisi 1904'e değin istikrara kavuşmaz. Yaşadığı maddi sıkıntılar, istediği başarıyı elde edememe, aşk yaşamındaki uçarılık, Fransızcasının yetersizliği gibi nedenler, ona Paris ile İspanya arasında kararsızlıklar yaşatır. 1900 ile 1904 arasında iki ülke arasında üç kez yer değiştirir. Ancak Picasso'nun Paris'e dördüncü gelişi, onu kısa süreli bir sığınmacıdan, yerleşik bir Parisyene dönüştürür.

Sanatçı bir arkadaşının Montmartre’da boşalttığı bir atölyeye geçer. Oldukça sefil durumdaki atölye binasına Seine Nehri’nde çamaşır yıkayan kadınların kayıklarına benzerliği yüzünden “Bateau-Lavoir” (Çamaşır Teknesi) denmektedir. Bateau-Lavoir’de Picasso’nun yanı sıra Braque, Gris, Modigliani ve Max Jacob gibi farklı etnik kökenlerden gelen pek çok yoksul sanatçı vardır.

Picasso, bu dönemde Fernande Olivier’le sevgili olup, birlikte yaşamaya başlar. Böylece, Bateau-Lavoir’daki sanatçı dostları ve Fernande ile birlikte yepyeni bir sosyal yaşama açılır. Adına “*Picasso Çetesi*” denilen grup, Montmartre’daki bir bar olan Lapin Agile’ye sıkça uğramakta, haftada birkaç kez de aynı bölgedeki Medrano Sirki’nin temsillerine katılmaktadır. Bu derin sosyal değişim, Picasso’nun resmine doğrudan yansır. Mavi dönem, pembe döneme evrilir.

Pembe Dönem

Picasso’nun sanatında 1904’ten itibaren biçim ve konu açısından çeşitli yenilikler görülür. Düzenlemelerinde daha estetikçi bir tutum ortaya çıkar. Paleti monokrom maviden gri, pembe ve yumuşak kahverengi renklerine açılır. Resminin odağındaki çaresizlik ve umutsuzluktan bitap düşmüş yoksullar; soytarılarla,





akrobatlarla, hokkabazlarla yer değiştirir. Bu yenilikler, sanat tarihçileri tarafından, yeni bir dönem şeklinde sınıflandırılmıştır: pembe dönem.

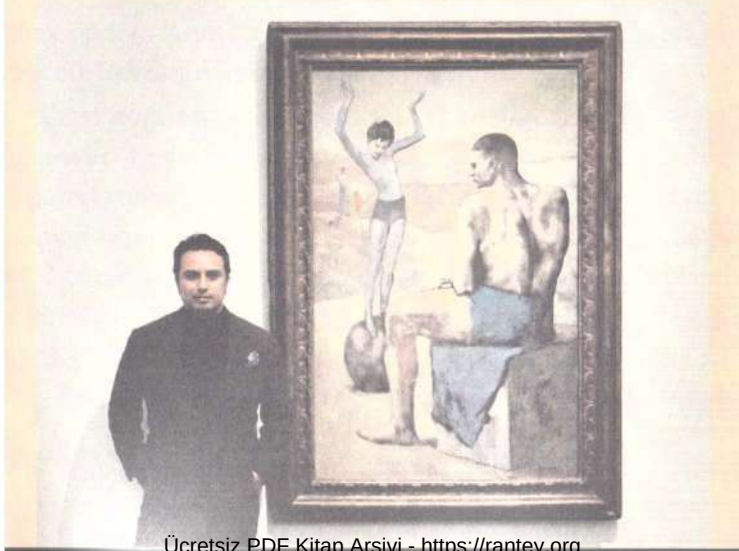
Picasso'nun mavi ile pembe dönemi arasındaki geçiş sert değildir. Resimlerin odağında yine insan vardır ve insanlar hâlâ mutsuzdur, kimsenin dudakları aralanmaz, hiç kimse gülümsemez. Ancak mavi dönemdeki iç burkan, yabancılaştıran mutsuzluk bir nebze kırılmıştır. Yaşam karşısında bütünüyü yenilmiş ve pes etmiş trajik karakterler, yaşam mücadelelerini isteksizce de olsa sürdüren kişilere dönmüşlerdir.

Yeni karakterler, komedi sanatının en çelişkili ve rahatsız edici maskelerinden olan soytarı önderliğindeki sirk çalışanlarıdır. Bunlar da topluma tam olarak entegre ol(a)mamış, gündelik yaşamdan dışlanmış, göçebe kimselerdir. Ancak bir işleri vardır, gelir elde ederler ve kalabalık bir sirk parçası olarak bütünüyü yalıtılmış kimseler olmaktan kurtulurlar. Soytarılar, akrobatlar ve hokkabazlar tüm kırılğanlık ve savunmasızlıklarına karşın şefkatli davranışları ve dokunuşlarıyla birbirleriyle yakınlaşırlar, birbirlerini korurlar. Resmedilenler arasındaki ilişkiler daha rahat ve yumuşaktır artık: yoksulluğun da güzel bir yanı var.

Picasso, sirk çalışanlarını, kostümleri içerisinde betimlemesine karşın, onları gösterileri sırasında değil, sirk ortamından ve izleyicilerden uzak mekânlarda resmeder. Sahnedeki ışıltılı halleri yerine, sahne arkasındaki günlük yaşamlarına, dinlenme molalarında düşüncelere dalmış mutsuz anlarına odaklanır. Böylece eğlence dünyasının insanlarından bir melankoli sızmasını sağlar ancak bu hüznün, artık mavi dönemin bitmez tükenmez umutsuzluğundan kurtulur. Henüz sevinç ve toplumla kucaklaşma yoktur ama yaşam vardır.

Yaşamın içine girişle birlikte bedenler, yüzler, eller güzelleşmeye başlar, renk bu düzelmeyi vurgular şekilde pembeleşir. Yumuşak kırmızı tonların öncülüğündeki sıcak renkler, önce kişilerde, ardından fonlarda soğuk renklere üstün gelirler. Nicedir kendi içine kapanarak tüm ayrıntılardan sıyrılan arka planlar açılırlar, nesnelerden neredeyse tümüyle soyutlanmış resmin içine sepetler, çuvalar, davullar, testiler gibi eşyalar girer.

Ölesiye umutsuzluğun soğukluğundan ve renksizliğinden, kabul edilebilir mutsuzluğun sıcak ve renkli betimlemelerine geçiş, Picasso'nun resmine olan talebi hızla yukarı çeker. Pembe dönem resimlerinin ilk sergisi 1905'te, Haussmann Bulvarı'ndaki Galerie Serrurier'de yapılır. Geriye kalan resimlerinin



büyük bir kısmını da Vollard'ın satın almasıyla, Picasso mali güçlüklerden kurtulur. Parisli sanat eleştirmenleri artık 1906'ya geldiğinde, Picasso'dan haberdardırlar. O yılın yazını geçirmek için Picasso, Fernande ile birlikte Pirene'deki Gosol adlı küçük bir köye gider ve burada tarzını bir kez daha değiştirerek, pembe dönemini sonlandırır. Artık kendisine yeni meydan okuyuşlara girişecektir.

Not: Picasso resimlerinin makalemdе yayımlanmak üzere yüksek çözünürlüklü fotoğraflarını benimle paylaşan Online Picasso Project kurucusu ve editörü Prof. Dr. Enrique Mallen'e teşekkür ederim.

Yalın Alpay (2018) , “Picasso'nun Mavi ve Pembe Dönemleri”, *Varlık*, Sayı: 1335, ss. 30-34

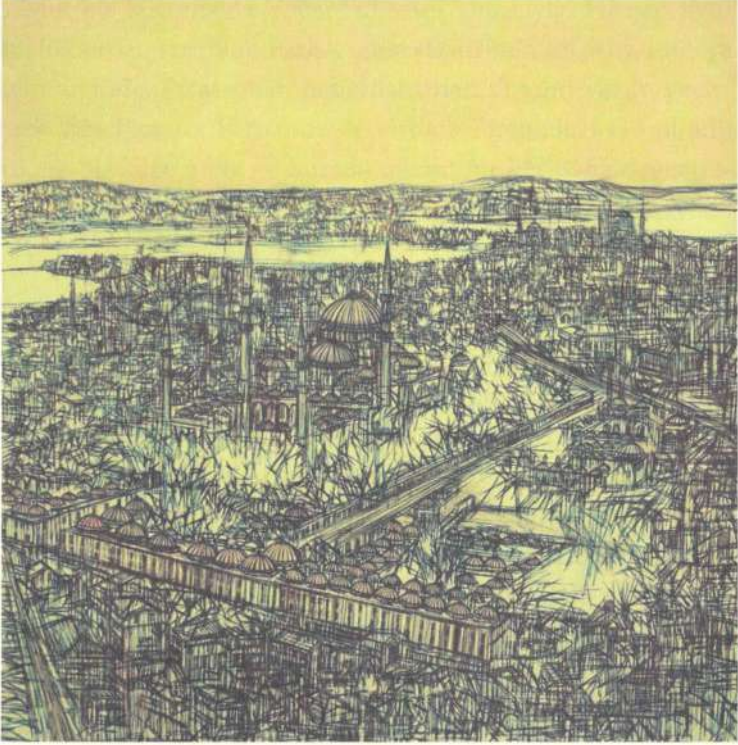
DEVİRİM ERBİL RESMİNİN PLASTİK ÖZELLİKLERİ

Erbil'in kompozisyonlarında her türlü entropik çizgi girdisinin sonucunda elde edilmek istenen nihai sonuç aynıdır: armonik bir kozmos. Bu kozmosun taşıyıcısı ve öz'ü ise düzenli kıpırtılar ve titreşimlerdir: öz'ün ritmi. Çizgiyi resim boyunca destekleyen tüm diğer resmetme öğeleri, dönüp dolaşıp bu armoni evreninin göstergesi olan ritim için birleşirler. Dallanmalar, girdaplar, taramalar, istiflemler, spiraller, kırılmalar, keşismeler, dörtgenler, beşgenler her seferinde öz'ün ritminin kurulmasına hizmet etmek üzere düzenlenirler.

Çizgi

Erbil resminin kurucu öğesi çizgidir. Resimlerinde ritmin yükleniciliğini çizgiye teslim edişi, çizgisel anlatımın olanaklarını tartışmaya açmayı öncelikli bulmasındandır. Resmindeki diğer öğeler, ancak çizgiden sonra gelirler. Esas resim aracı ritmik bir Devrim/devrim yaratan çizgilerdir.

Çizgi doğanın bir ürünü değildir, insan aklının bir soyutlamasıdır. Betimlemesi kendisiyle sınırlı olan çizgi, yarattığı anlam sayesinde dış gerçekliğe gönderme yapar. Erbil'in çizgiyi resminin çıkış noktası olarak tasarlamasının nedeni, soyutlama gücüne dayanan yapıtları için onu en uygun enstrüman olarak görmesidir. Çizgiyi, görmek/göstermek istediğine ilişkin yaptığı seçimleri vurgulama aracı olarak ortak algının önüne sunar. Erbil, somut yaşamda karşımıza hiçbir zaman konturuyla



çıkmayan varlıkları, çizgilerle birbirlerinden ayırır fakat onları çizgilerin içerisine sıkıştırılmaz, ironik bir şekilde onları çizgilerle çerçeveler fakat resme yine çizgileri aracılığıyla kattığı ritim ve titreşimlerle onları sınırsızlaştırır: sınırlayan çizgilerle, sınır tutmayı ele almaya girişir.

Erbil, çizgiyi yalnızca betimleyici gücünün yanı sıra, devrim ve ritim yaratma kapasitesiyle de tuvale geçirir. Resimlerinin genel düzenlemesi bir yana, dural veya dinamik yapıdan biçimle ilgili niteliklere kadar pek çok şey, büyük ölçüde çizgiye dayandırılmıştır (Ergüven, *Devrim Erbil*, 1995, s. 10). Çizgiye, hem düzleştirilmiş biçimleri hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurma işlevini yükler (Karayağmurlar, 2004, s. 112).

Resimlerindeki son derece ayrıntılı çizgiler, onun varlığın görünüşüne ilişkin ayrıntılarını resme taşımayı amaçlamaz. Bu ayrıntılı çizgiler, Erbil'in resim dilinin bir parçası olarak, onun bizzat kendi resminin ayrıntılarıdır. Modelin sahip olduğu varlığa ilişkin betimlemelerden çok, resmin bütünlüğüne ilişkin bir plastik dil, özgün bir estetiğe dair tercih edilen bir iççilik/örgü/dokuma biçimidir. Birbirleriyle pek çok farklı açıda kesişen, bazen üst üste binen, farklı uzunluklar ve kalınlıklardaki yüzlerce, binlerce çizgiyle inşa ettiği düzenlemelerinde her çizgi, ilk anda kendisini tesadüfi, entropik bir iklimin rastgele bir bileşeni gibi sunsa da, bilinçli bir tutumla yapılmıştır: her yüzeyin bir plan dağılımı içerisinde bir düzeni vardır. Birbirleriyle kesiştikçe bölünen, bölündükçe de küçülen ve bir süre sonra eksiksiz bir takip istemine direnen çizgi ve yüzeyler, Erbil resminde çizginin detay inşasının görselleridirler.

Çizgilerinin karmaşıklığı ve giriftliğiyle “tinsel” dokuyu yakalar. Tinin karmaşasını estetik bir biçime sokar ve bunu izleyicisine doğrudan hissettirir. Bu onun tini temsil etmedeki özgün başarısıdır. Tini görüngülerle değil, ritmik bir “öz” ile yakalar. Resmin strüktürünü, salt çizgilerle kurulan yatay dikey bir örgüyle ele alan Erbil, çizgilerin içsel işlerliğiyle görsel bir ağ dokusu üretir. Bu çizgisel ağlar, resmin bütününde belirli bir ritmik işlerle hareket ederek, iki boyutlu ve düzlemsel bir yapılaşmanın simgelerine dönüşürler (Şahiner, 2004, s. 32). Minyatürün, Mondrian'ın, Klee'nin ve hat sanatının farklı çizgileri, Erbil'in sezgisel a priori çizgileriyle çarpışır. Erbil'in sezgilerinin egemen geldiği bueritme potasından, tuvalin her santimetrekaresine Erbil çizgileri yayılır. Her uçtan her uça, tuvalin tüm yönlerinde binlerce çizgi birbirine kavuşur, üst üste gelir, kesişir ve tüm bu çizgiler, Erbil'in seçtiği temanın özünün görüngüsü olarak tılsımlı bir şekilde bize bir ideanın ritmini taşır. Erbil'in çizgileri bizi bir yola çıkarır fakat yolun sonuna getirmez: yolun ritmini verir.

Renk

Erbil’de çizginin öncelikli konumu, rengin kullanım biçimlerine çeşitli sınırlandırmalar getirir. Onun resminde renk, çizginin inşa ettiği düzenlemenin içerisinde ancak ikincil bir rol üstlenebilir. Bu ikincil konumda renk, çizgiyi desteklemek ve ona derinlik katmak göreviyle yetinir. Erbil’de renk ancak konturların çevrelediği alanların, yani biçimin içerisini doldurabilir; çizgilerden dışarı taşamaz. Bu açıdan Erbil’in resmi, yapmaktan büyük haz duyduğu mozaik panolara ve vitraylara benzer.

Renk kullanımında, çizgilerinde olduğu kadar karmaşık, ayrıntılı ve girift değildir. Aksine çok renkli armonilerden kaçınır ve monokrom bir armoniyle ritim tutar. Tek bir rengi, farklı tonlarda kullanarak zenginleştirmeyi tercih eder. Bu zenginleştirmeyi seçtiği ana rengin şiddetini, valörünü, kromasını, doygunluk derecesini farklılaştırarak inşa eder. Renkler arasında kontrastlar üretmektense, ana rengin varyasyonlarına yönelir ve her bir resmini bir ana renkle özdeşleştirir. Renge yeni olanaklar kazandırmak peşinde rengin yan yana etkisi kadar, kat kat sürüldüğündeki etkilerini deneyimler, araştırır. Bununla birlikte pop-art çalışmaları sırasında monokrom çizgisinin dışına çıkarak, çok renkli yapıtlar üretmekten de çekinmez.

Monokrom tercihinden de belli olduğu üzere, Erbil rengi belli bir nesneye bağımlı olmadan, temsil değerlerine sadık kalmadan kullanma eğilimindedir. Renk söz konusu olduğunda, Erbil doğaya, varlıklara ya da nesnelere değil, idealize ettiği öze gönderme yapmayı kendisine ödev kıldığından, kendisinin dışı ile tuval arasında bir ilişkiden çok, kendisi ile tuval arasında bir ilişki üretir.

Rengi birbirinden farklı tonlara sürükleyen çizgiler, nerede tuvalden çekilirlerse, orada tek bir renk tonu egemen olur. Resmin dinlenme alanlarıdır bunlar. İzleyici burada bir soluk alır ve ardından yeniden o sık dokunmuş özgün Erbil çizgilerine dalar.

Işık

Erbil'in resimlerinde gölgeyle karşılaşılmaz. Işığın resmin bütününden çekildiği tek bir an dahi yoktur. Sanki, ya tümüyle hacimsiz nesneler çizmektedir, ya tüm figürleri veya soyut yaratımları doğrudan doğruya kendi içlerinden aydınlanmaktadır, ya da ışık tüm resimlerinde resmin bütün bileşenlerine tam karşıdan gelmektedir. Görünürlüğün önkoşulu olan ışık, Erbil'in tuvallerinde maddeye kendi görünürlüğünü askıya alarak nüfuz eder (Ergüven, *Devrim Erbil, Bir Sözlük Denemesi*, 2015, s. 178).

Bunun biçimsel nedeni, Erbil'in üç boyutlu resmetmeyi reddederek, iki boyutlu yüzey etkisini yakalamak istemesidir. Onun iki boyutlu yüzeyde kalma arzusu, heykel gibi üç boyutlu plastik sanatlarla ilgi duymamasının temel nedenlerinden birisidir.



Söz konusu durumun düşünsel nedeni ise, Erbil'in, resimlerinde varlıklar dünyasının değil, idealar dünyasının temsillerini üretmeye çalışması, ritimleri ve titreşimleri resmetme giri-

şimi ve bu bağlamda töz'ü resmetmeyi amaçlamasıdır. Zaman, mekân ve ışıktan arındırılmış olan töze ışık düşürülemez zira ışıyan bizzat töz'ün kendisidir. Erbil ideal olanı, en ideal ışıklandırma altında resmeder. Ve töz'ü açığa çıkarmak istediği için, töze ilişkin hiçbir şeyin gölgede kalmamasını arzuladığından, gölgeyi kullanmaz. Bu da ışığın ancak töz'ün kendisinden gelmesiyle mümkündür.

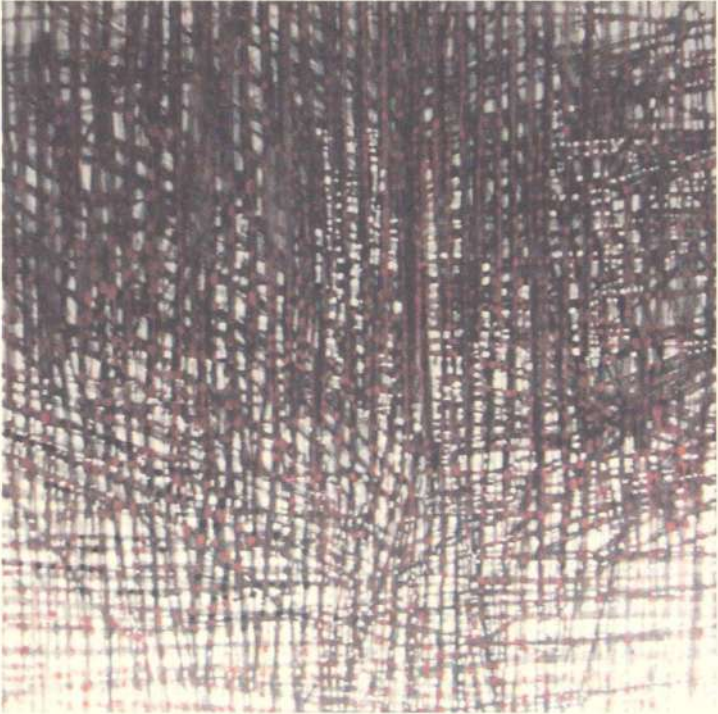
Merkezsizlik

Merkez ve merkez kaç güçler, birinin üstünlük kurmaya çalıştığı, diğ erinin ise bu üstünlük kurgusundan kaçınmaya çalıştığı iki kutuptur. İktidar ile direniştir bu ikili. Bir resmin merkezine yerleşen odak, resmin tüm kılcal damarlarına değ in işlemek ister, resmi çekip çevirir, yönetir. Resmin ruhu, bu merkezden yeryüzüne çıkar ve tuvalin dört bir tarafına usul usul akar.

Yine de çoğu resimde bu merkezin egemenliğine direnen küçük merkez kaç öğeler bulunur. Resmin formal odak noktası, onun informal minik odak noktaları tarafından tehdit edilir, egemenliğine dirençler gösterilir. Homojen olmayanın resmedilmesinde görülür bu ikilik: taraflar farklıdır ve birbirlerine üstünlük iddiaları vardır. En azından bir taraf iktidar kurmaya çabalasa dahi, diğ eri de kendisini korumaya alır, almaya çalışır.

Oysa öz'ün en yalın halini çizmeye gönüllü Erbil'in resminde, 1975 sonrasında başladığı İstanbul resimleri dışarıda tutulursa, homojen bir yapıyla karşılaşılır. Ele alınan tema, olabilecek en yalın ve en bölünemez haline getirilmiştir: öz'leştirilmiştir. Resmin bütünü, öze ilişkindir. Öze değ in soyulmuş bir tabloda artık merkez ile merkez kaç ayrımı da ortadan kalkmıştır. Egemen olmak isteyenle ona direnmek isteyen öğeler, yerlerini Erbil resimlerinde homojen bir uyuma, uyumun ritmine bırakırlar.

Erbil resminde bir merkez yoktur ve izleyici resme bakmaya tuvalin herhangi bir yerinden başlayabilir. Merkez olmayınca, resme hükmeden bir alan, resmi çekip çeviren bir leke ya da perspektif veya izleyici yönlendirecek bir bakış açısı saptamak da kendisini bir olanak olmaktan sıyrır. Bu resmin bir başlangıcı ya da sonu da yoktur. Çizgiler ve renkler idealar dünyasına gönderme yaparken, bunu herhangi bir nesne ya da varlık ekseninde de yapmazlar: çizginin ya da renklerin ötesinde bir anlama karşılık gelmezler. Biçim açısından, kendi kendilerine gönderme yaparlar fakat tılsımlı bir şekilde ortaya bir öz koymayı başarırlar.



Erbil'in tuval kompozisyonu tıpkı bir sarmal biçim gibi bazen hiçbir yerden başlayıp uzamın sonsuzluğunda yol alan bir

enerjik betim olduğu kadar boyutsuz ve uzamsız noktaların belli form aralıklarıyla tuvalde varoluşu da olabilir. Tuvaldeki bir başlangıç noktası içi dışı olmayan sanal bir töz'ü saptamadır ve sanatçı tarafından belli bir geometriye göre planlanmıştır (İnal, 2005, s. 74).

Erbil merkezsizlik yaklaşımını, Anadolu çeşitlemeleri olarak sınıflandırılan resimlerinde de uygulamaya koymuştur. Köy, kent, kasaba gibi belli bir mekânı konu alan resimlerin en belirgin özelliği, o yörenin simgesi olan yapının başrolde olup, her şeyin ona göre ayarlanmasıdır. Başrole sahip öğelerin bulunduğu resimlerdir bunlar. Bir meydan, yapı, anıt veya oradan geçen akarsu, salt estetik yönüyle, o yerleşim bölgesinde sürekli varlığı hissedilen bir başoyuncudur. Oysa Erbil, Anadolu'daki yaşam üzerine yaptığı çeşitlemelerde, başrolü dışlar ve tüm rollerin eşitlendiği bir dünya üretir (Ergüven, *Devrim Erbil*, 1995, s. 72).

Mekân ve yön duygusunu ortadan kaldıran merkezsizlik ilkesiyle Erbil öze ve öz'ün ritmine odaklanır. Böylece merkez resmin yüzeyinden kalkar fakat resmin felsefesine yerleşir. Erbil resminin yüzeydeki merkezsizliği, kendisini merkeze öz'ün yerleştirilmesine feda eder.

Erbil tuvallerinde her şey, her yerde ve bütünü temsil edecek şekilde kurgulanmıştır. Fakat bu bütün, öz'ün bütünü olarak tasarlandığından, olabilecek en küçük bütündür: daha fazla bölünemeyecek bir homojenliğin tamamı. Bu nedenle bir Erbil tablosunun yüzeyinin dört bir yanı merkezdir. Merkez, resmin konturuyla eşitir. Tuval, çerçeve ile sınır noktasına dayanıncaya değin, Erbil'in merkezinden çıkılmaz. Bunu kısaca şöyle okuruz: Erbil'in resminde bir merkez yoktur çünkü merkez resmin bütünüdür.

Kaynaklar

Alpay, Yalın (2018) *Devrim Erbil'de Öz'ün Ritmi*. İstanbul: Destek Yayınları.

Ergüven, M. (1995). *Devrim Erbil*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ergüven, M. (2015). *Devrim Erbil, Bir Sözlük Denemesi*. İstanbul: Devrim Erbil Sanat Kültür ve Eğitim Vakfı.

İnal, G. (2005). *Devrim Erbil*. İstanbul: Galeri Artist.

Karayağmurlar, B. (2004). “Doğa Yorumcusu” İçinde, *100 Yüze Devrim Erbil*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

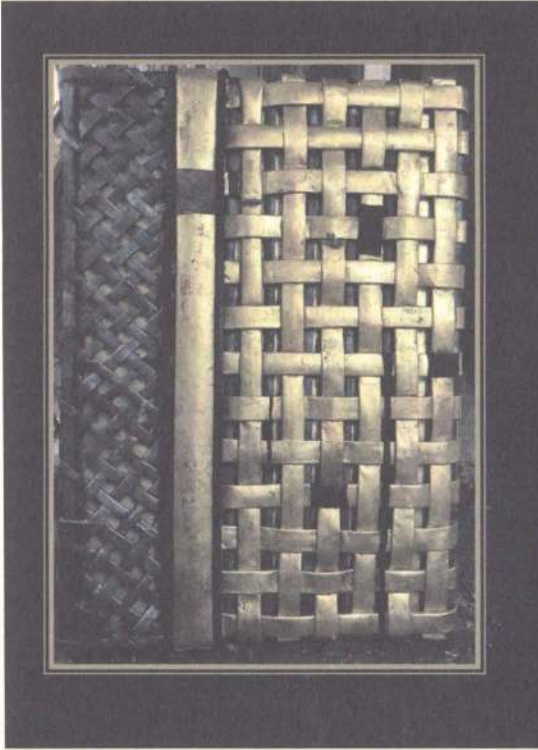
Şahiner, R. (2004). “Devrim Erbil'den Görsel Bir Anadolu Ezgisi” İçinde, *100 Yüze Devrim Erbil*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yalın Alpay (2019), “Devrim Erbil Resminin Plastik Özellikleri”, *Rh Sanat*, Sayı: 145, ss. 36-39

KUSURSUZA YERGİ: BUBİ

Atıklarla Kusursuza Başkaldırı

Bubi'nin sanatsal evriminde iki boyutlu tuval zemini üzerinde üç boyutlu görüntü elde etmeyi amaçlayan boyama illüzyonu,



nu, yerini giderek reel üç boyutlu malzemelerden oluşan rölyefe bırakır. Bu üç boyutlu malzemeler gerçek yaşamdan elenmiş, kirletilmiş, dışlanmış, kullanım ömrü tamamlanmış ya da haz nesnesi olmayı yitirmiş, işlevsel kıymetini sürdüremeyerek, posaya dönüşmüş, çöpleşmiş atıklardır. Bir amaç uğrunda tasarlanmış ve iyi durumda olan nesneler, Bubi'ye gereksinim duymaz görünürler. Kendilerini çoktan gerçekleştirmişlerdir ve dışarıdan bir müdahale

gelmediği sürece kusursuzluklarını sonsuza değin koruyabilirler. Bu nesneler amaç ve estetik bağlamında o kadar optimize

edilmişlerdir ki, dıştan gelebilecek her müdahale ancak onların aleyhine olur; onları optimum seviyelerinden aşağı çeker. Bubi, var olmaları için Bubi'ye gereksinim duymayan bu nesnelerle rahat edemez. Kusursuzluk iddiasında olanı bir kenara bırakmalı diye düşünür ve kusurlu olana yönelir; kusurlularla bir devrim yapmayı seçer. Kendi bakış açısı, estetik beğenisi ve el becerisi dolayımında kusurlu nesnelere yeni bir amaç biçer ve onları yeniden başka bir tamamlanmış “kendinde” nesneye yüceltmeye girişir. Başka amaçlar uğrunda tasarlanmış ve üretilmiş, bir süre sonra gözden düşmüş, ödevini yerine getirmekten uzaklaşmış her nesne ve o nesnenin parçaları, Bubi'nin bambaşka bir amaç uğrunda yamayarak, düğümleyerek, iç içe geçirerek ve dikerek zorla bir araya getirmesiyle bir yüceltmenin izleğine sıralanırlar. Paydaşlıkları bulunmayan bu çaputlar, posalar ve atıklar, onlara sanatsal bir işbirliği öneren Bubi tasarımında birbirlerinin suç ortaklarına dönüşürler. Kullanım dışı bırakılmışlar, geri gelip, kullanımdakilere iktidar koyar, eskisinden daha konumlu bir yer talep eder. Bu, atık malzemenin, sanat yapıtına dönüştürülüşüdür.

Ümmiliğin Töz'ü

Bubi'nin var olmak için Bubi'ye gereksinim duymayanla, Bubi'siz de kusursuz görünenle kurmayı reddettiği ilişki nesnelerle sınırlı kalmaz. Bubi kuramsal açıdan da aynı kanıdadır: Bubi'nin “öz”günlüğünü içermeyen hiçbir kuram ya da teknik onun ilgi alanına girmez. Bu nedenle Bubi resim ya da sanat üzerine kuramsal bilgileri, teknik eğitimi, kapsamlı okumaları reddeder. Onun otodidaktlığının temelinde işte bu görüş yatar. Eyleyen bir özne olmak ister Bubi, dışarıda üretilmiş kuramların, yöntemlerin, tekniklerin, kabullerin, nesnelerin ve varlıkların kendilerini her türlü müdahaleye karşı korumaya almış

evrenine batırılarak edilgen bir figüre dönüşmek onun en büyük korkusudur. Hayır, der Bubi, bu dünya benim içerisinde bırakılarak her türlü kuralına uymam beklenen bir mekân değildir. Olanca doluluğuyla kendisine hareket edecek yer bırakmayan bir evren tasarımını reddeder. Ve hareket etmek için de, kusursuzluğunu eskiyerek, tasarımından düşerek, kullanılmaz hale gelerek yitiren doluluğun kapladığı yerleri kullanır. Bu posaları da kendisine dayatılan bir kuramlar ya da yaklaşımlar silsilesiyle değil, canının istediği biçimde kurgular. Sanat tarihinin kendisine biçtiği bir konumdan ibaret olmayı reddeder, ezilmişlerle bir isyan tertipler. Tıka basa varlıkla doldurulmuş bu dünyada, kusursuzluktan düşmüş varlıkların yerlerini kullanarak Bubi'ye bir yer açar.

“Kendini Silme”

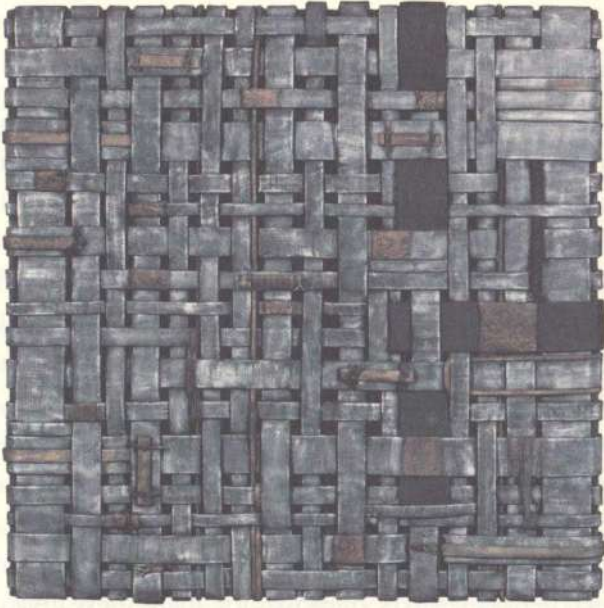
Bubi kendisine bu yeri açarken, bir yandan da bu yerden “kendisini siler”. Bu ilke, onun sanat düsturlarından birisidir. Anonimliğe ilgi duyması, sanat üretirken tasarıya değil, tasadıflara dayanması ve yapıtını zihniyle üretmek yerine dışarıda araması doğrudan bu ilkeyle ilintilidir. Çelişkili bu pozisyonda her şey Bubi'ye evrende imtiyazlı bir yer oluşturma girişiminde görünürken, Bubi kendisini buharlaştırmaya girişmiştir bile. Kendisine açtığı alanı bireyselliğinin emrine sunmaz, anonimliğe boca eder; bir “noman'sland” tasarlar. Tıpkı ürettiği “Bubi Paraları” gibi, Bubi bir de ülke üretmektedir. Evrenin doluluğu içerisinde, herkesin her şeyi sahiplenmek, kendisine ait hissetmek, kendi adıyla isimlendirmek istediği bu sıkışıklıkta Bubi anonim bir alan açar. Öyle ya, ne Bubi, Bubi'nin gerçek adıdır, ne de “No Name” adıyla ürettiği işlerin kendisiyle bir bağlantısı sürülebilir. Bubi son derece kişisel bir doluluğu, anonim bir boşluk yaratmak adına bağışlar.

Öte yandan Bubi'nin kimliği tümüyle sanatının içerisinde-
dir. Malzeme seçiminde atıkları seçmesi dahi oldukça kişisel
nedenlere dayanır. Bubi'nin sanatında kendisini askıya alması
ancak belli bir yere kadar geçerlidir. Geriye kalan, onun bilin-
çaltından tüm yapıtlarına sızar ve zihin aradan çekildiği için,
belki de Bubi'nin yapıtları, kavramsal sanat üreten sanatçılardan
çok daha kişisel ve Bubi'ce olur. Bubi'nin kendisini sildiği
yerde, çok daha belirgin bir Bubi silueti kalır: bu, Bubi atığıdır.

Yapıtın Yüzeye ve Rastgeleliklere Terk Edilişi

Bubi'nin evrende kendisine açmak istediği alanda, bu alanı
kaplamaları için bir sanat yapıtı bağlamında bir araya getirdiği
nesnelerin herhangi bir taşıyıcılık ödevi yoktur. Bu çalışmalar,
bilinçle tasarlanmış, ölçülüp biçilmiş, zihin kontrolünde
üretilmiş yapıtlar değildir; tesadüflerin etkisinde, malzeme
seçiminden çizgilerin biçimine değin her şey üretim sırasında
gelişir. O, zihnen düşünen bir sanatçıdan çok, fiziken arayan bir
arkeolog gibidir. Sanatı sıfırdan yaratmaz, onu dışarıda, özel-
likle de atıklar arasında arar ve gördüğünde tanır. Ardından
bu atıkları rastgele kombinasyonlara sokar. Belirlenimin izinde
değildir, belirsizliği yönetme çabasıdadır. Bubi'nin sanatında
tesadüf, geriye kalan her şeye galebe çalar. Hazırlıksız bir do-
ğaçlama performansıya bilinçdışının malzemeye uyguladığı
basıncıdır bu yapıtlar. Bu nedenle herhangi bir öykü ya da me-
saj içermezler. Anlatıya direnen bir rastgelelikten, dile getirile-
meyen, anlamlı olmayan fırça darbelerinden, kazımlarından,
yapıştırılmalardan, dikişlerden oluşurlar. Bu sanat girişiminde
ortaya çıkan yapıt, titiz bir tasarımın ya da tahayyülün yaşama
geçirilmesi değil, pek çok olasılık arasında tesadüfler sonucu
meydana gelen bileşimin, tamamlanana kadar ne olduğu belir-
siz kalan bedenidir.

Bubi'nin çalışmaları, doğada var olan ya da insan yapısı herhangi bir şeye benzemez, herhangi bir varlığa gönderme yapmaz. Bubi'nin elinden çıkan yapıtlar, taslağı, modeli, temsil ettiği bir ideali bulunmayan, herhangi bir betimleme görevi taşımayan, kendi görüntüsüne kapanmış işlerdir. Bu nedenle bu yapıtlar açık yapıtlardır. Bitip bitmedikleri, merkezlerinin neresi olduğu, bir bütünün saçılmış bir parçasını mı yoksa bütünün



tamamını mı gösterdikleri belirsizdir. Her zaman çoğaltmaya ya da azaltılmaya açıklardır. Bubi'nin gözünde tamamlanıp tamamlanmadıkları da tesadüfi olarak bulunduğu malzemelerin miktarına bağlıdır.

Bubi'nin soyut işlerinde olduğu gibi figüratif resimlerinde de bir rastgelelik, bilinçdışı ve doğaçlama seçimler kendisini gösterir. Bir çocuğun çizgi roman kahramanları, Freud, Cengiz Han gibi tarihsel kişilikleri aynı anda zihnine attığı bir karma-

şada, bu figürlere çizdiği balonlarda da, kişilere uygun sözler seçmez. Bir çocuğun zihni gibi onlara rastgele sözcükler atar. Düşünülmemiş, bilinç akışından rastgele seçilmiş resimlerdir bunlar. Figürler, bu kişilerin görmeye alıştığımız pozlarından kopyalanmışlardır. Rengârenk, karmaşık ve pop bir havadadır. Yüksek sanata göz kırpmaz.

Anlatıyı ve mesajı terk eden Bubi'nin işleri yüzeyden ibaret, yalnızca kendi görüntülerine gönderme yapan ve bu görüntülerden ibaret olan imajlardır. Tekrarlardan oluşan resimlerinde de herhangi bir öykü kurmadan ritmik bir yinelemeyle estetik görseller üretir. Bu tekrarlarda bile yapıtın gücü rastgelelikten gelir. Gerçekleştirdiği yinelemeler bire bir aynı olmaya direnir ve el her yinelemede tesadüflere açılarak kendisini rastgeleliğin serbestisine bırakır. Uzaktan homojen görünen lekeler, yakından birbirinden farklı dokunuşlardır.

Kusurlu Geometrik Soyutlamalar

Bubi “kusursuzla” olan kavgasını geometrik soyutlamaların da sürdürür. Bubi geometrisi, kare ve dikdörtgen formların idealarını korur fakat bunların ideal formlarını dışlar. Düzgün çizgileri ve özenli açıları kulak ardı eder, resmi geometrikleştirmek yerine geometriyi resimleştirir. Düzensiz çizilmiş pütürlü doğru parçalarından boya damlacıkları süzülür, doğru parçaları birbirleriyle kavuşmaya direnir. Kusursuzluğun sıkıcı belirlenimciliği, kusurlunun cazip, kışkırtıcı belirsizliğine yenilir. Boyamalar, ritmik bir düzen izlediğinde dahi bir sağdan sola, bir yukarıdan aşağı biçimlerine girer. Bu biçimler arasında karamalar ya da çerçevelemeler de kendilerine yer bulur. Kusursuzluğun ideal formu, Bubi'nin idealize ettiği kusurlu form lehine askıya alınır: bunlar kusurlu geometrik soyutlamalardır.

Kendi Sanatının Türevleri

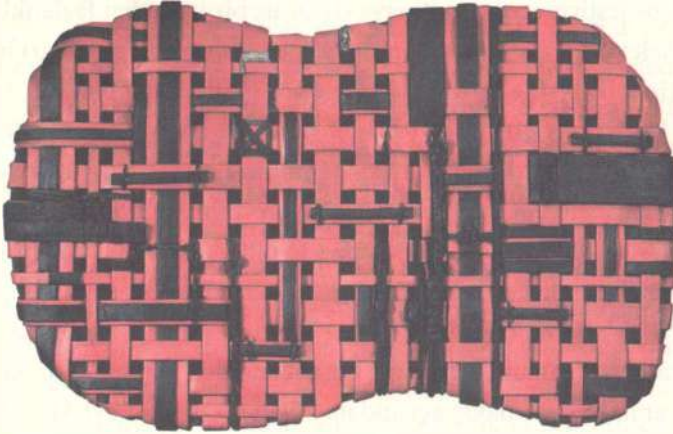
Sanatında, çizgisinde, malzeme seçiminde tesadüflere teslim olan Bubi, dikiş yöntemini de bir rastlantı sonucu işlerinin arasına katar. Burgazada'da boyaları biten Bubi, gözünü dikiş kutusuna çevirir. O günlerde bu yöntemin asli yöntemlerinden biri olabileceği hiç aklından geçmez.

Bubi, yama yöntemini de tesadüfler sonucunda elde eder. Bu yöntem, yıkıcı tavırlar gösterdiği dönemlerde yırttığı, parçaladığı resimleri, bu geçici dönemlerin ardından duyduğu pişmanlıkla, yeniden yapıştırarak onarmaya çabalamasıyla ortaya çıkar.

Bubi bu tavrıyla, kendi sanatının da türevini alır. Atık malzemeleri dikiş ve yamayla sanatsallaştırırken, yabancı posaları kendi kompozisyonlarına eviren Bubi, kendi yapıtlarını, parçalara ayırıp yeniden diktığı ve yamaladığı aşamada kendisine ait olan nesneleri yeniden biçimlendirir. Böylece kendine yabancı olanları kendinin kılmak için ürettiği yöntemi, halihazırda zaten kendisinin olanları da bu yöneme tabi tutarak kendi işlerinin türevini alır. Başka bir düşüncenin peşinde ürettiği yöntemini, bir başka düşüncenin izleriyle eşler. Böylece Bubi'de dikiş ve yama salt bir iyelik kazandırma etkinliği olmayı aşarak, Bubi'nin kendi sınırları içerisine yeni bir dolaşıma girer. Burada hem bir genişleme hem de bir daralma söz konusudur. İçerik, biçim lehine bir miktar daha küçülür ancak artık biçim eskisinden çok daha güçlüdür. Bu da sanatla mesaj vermeyi anlamlı bulmayan Bubi'nin tam istediği şeydir; sanat yapıtı daha da kendisine kapanır ve kendi başına daha etkili hale gelir; kendisinden başka bir varlığa bağımlı değildir ve kendi başına tam gibidir. Hiçbir taşıyıcı ya da dolayım değil, bire bir kendisidir. Yöntem onu bir bağlamlar havuzuna değil, yalnızca kendisine gönderme yapmaya zorlar.

Bubi kafesler aracılığıyla da benzer bir izlek takip eder; bunu beğenmediği resimlerin üzerine akrilik boya şeritleri ile kafesler çizerek gerçekleştirir. Bu türev yöntem, Bubi'yi bir başka aşamaya taşır: iş üzerine iş yapma mantığıyla rölyef kafesler üretmek.

2000'li yıllara gelindiğinde ise Bubi kendi yönteminin türevinin türevini alır ve bu kez de kendi işleri arasında beğenme-



yerek atık olarak algıladığı işleri üzerine değil, aksine, beğendiği işlerinin fotoğrafları üzerine dijital ortamda kafesler boyar. Böylece artık atık değil, sanatsal işleri kafesleme söz konusudur. Bu yeni tutumda malzeme de değişmiş ve elle tutulabilir olan-
dan dijitalle sıçramıştır.

Bubi'nin kafeslerle oluşturduğu bir diğer türev ise, kafesler üzerine kafesler çizmek olur. Boya şeritleriyle yüzeyi pencere-
lere bölüp, bu pencerelerin içine kafesler çizip, ardından da bu kafes pencerelerin üstüne farklı yönlerde; diyagonal ya da oval şeritlerle yeniden kafesler çizerek üst üste kafesler üretir. Bu yolla Bubi, kendi deyişiyle “hem kafesi bir başka kafesle örter, hem de derinlik algısını” artırır.

Bu türevlerle Bubi, kendi resimlerine ve işlerine gönderme yaparak Bubiler arası bir ilişki inşa eder, kendi türevini ala ala ilerler. *Kusurlu Bubi* işlerinde kusursuzlaşır. Bubi'nin kusursuzluğu, Bubice kusur işlemektir.

Süper-Ego'dan Uzak, “Öz”e Yakın

Bubi'nin işleri yontarak azaltmaya değil, dikerek, yapıştırarak birleştirmeye, çoğaltmaya dayanır; bir kütleden fazlalıkları atmak yerine, günlük yaşamda fazlalık bulunarak atılanları birleştirir. Birbirine sardığı, iç içe geçirdiği, düğümlediği bu atıklar bir ritim tuttururlar ve Bubi bu ritmi her yerde görürken, bizler hiçbir yerde gör(e)meyiz. Thomas Bernhard'ın bir röportajında söylediği üzere, “uzun bir süre yalnız olursanız, yalnız olmaya alışırsanız, yalnız olmayı tercih ederseniz, sıradan insanların bir şeyler keşfedemeyeceği her yerde bir şeyler keşfedersiniz”. Bubi de isteyerek ya da istemeyerek toplumsallaşmak yerine yalnızlığına kapanmış bir yabancıdır. Toplumdan, onun kuramlarından, bakış açısından, söyleminden ve eyleyişinden kendisini soyutladıkça, ümmi kalmaya çabaladıkça toplumla bağları zayıflar. Bubi süper-ego'nun baskısından, onun perspektifinden arılaşır. Bu arılaşma, bir yalnızlaşma olduğu kadar bir “öz”elleşme, “öz”günleşme, “öz”gürleşme getirir. Böylece Bubi, kendi “öz”üne sadık kalmayı başararak, Bernhard'ın söylediği gibi, sıradan kimselerin hiçbir şey görmediği her yerde yeni şeyler keşfeder. İşte Bubi'nin “öz”ü de budur: Hiçliğin içerisinde her şeyi bulabilmek.

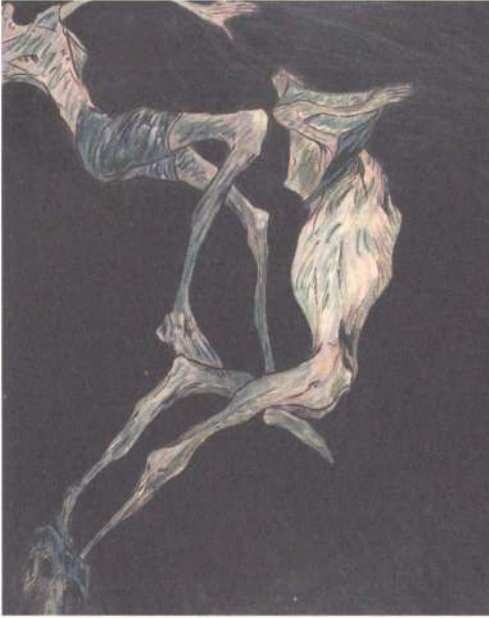
Yalın Alpay (2020), “Kusursuza Yergi: Bubi”, *Varlık*, Sayı: 1350, ss. 66-69

NEVHİZ'DE YAŞAM:ÖMÜR BOYU DÜŞÜŞ

Resme Yaklaşımı

Dile getirilemeyen ancak dışa vurulmayı bekleyen derin ve karmaşık bir evren, söze dökülme girişimleriyle kirletilmeden, kendisini Nevhiz aracılığıyla yüzlerce tuvalde görünür kılar. Nevhiz, söylemeye cesaret edemediklerini resimlerinde ayrınılılarıyla boyar. Onda, kendisini hiçbir koşulda, hiç kimseye ihbar etmeyen, sınırlarını, iç dünyasını, çelişkilerini çatışmalarını hiçbir sohbetle dışa vurmayan, buna her daim çekinen bir sanatçının kendi benliğini tüm katmanlarıyla tuval üzerine boca etmesi imtiyazı vardır. Dile getirilemeyenlerin görselleştirilmesidir Nevhiz yapıtları. Susan dudakların sakladıkları sırların, fırçayla temsillere dökülüğü, girift ve derinlikli bir iç dünyanın, renklerle inşa edilmişidir. Nevhiz'in resmi, ifade olanaklarının bitkin düşüşüne karşı kalkışılan bir ayaklanmadır.





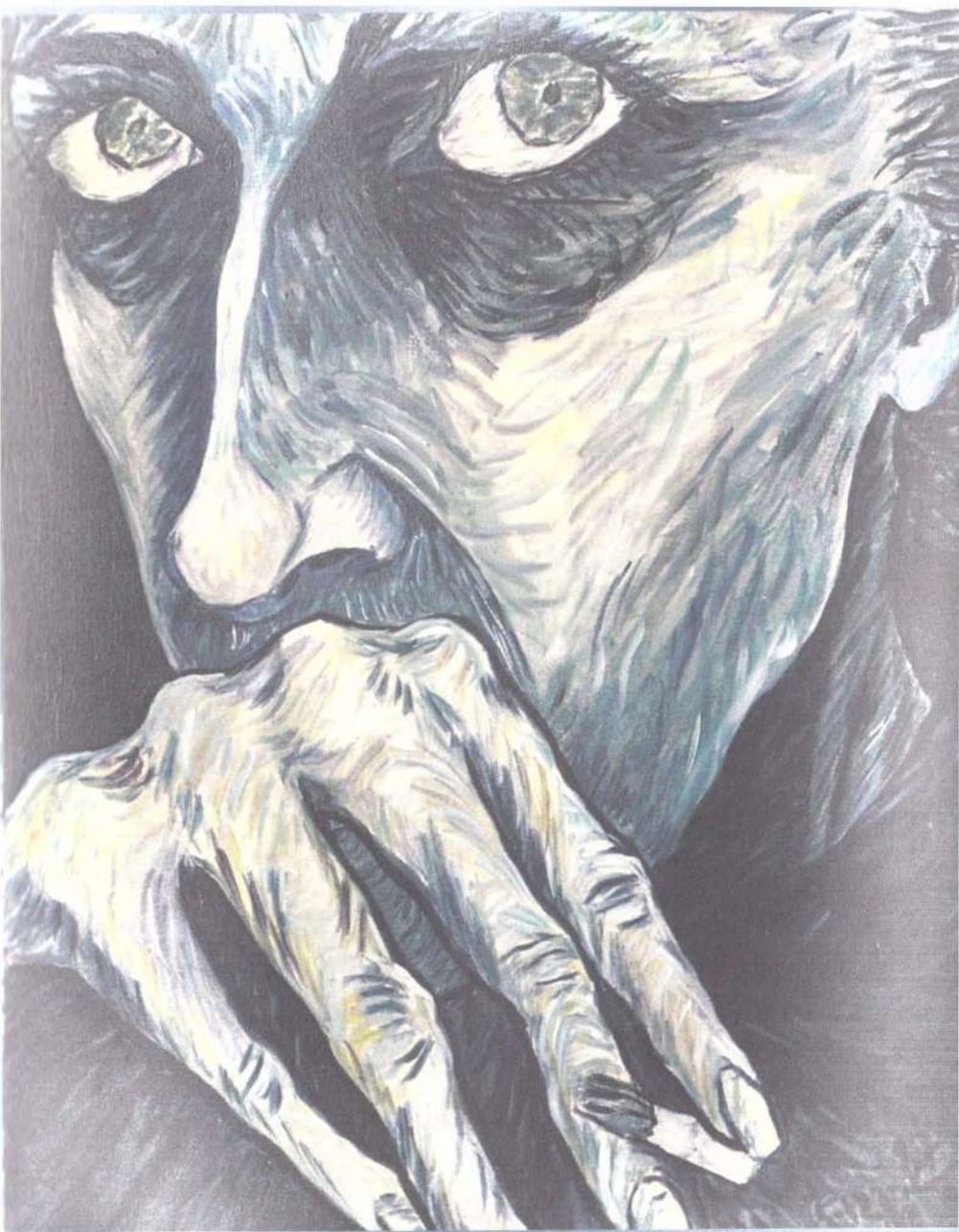
Kişinin dünya-ya fırlatılışı gibi, Nevhiz de kendi saplantılarını dışarı atar, tuvallere fırlatır. Onda saplantılarını betimlemek, onlarla başa çıkma, onları kovma yoludur. Fakat bu yol hep dönüp dolaşıp Nevhiz'in bilinçaltına, yani kaynağına döner. Nevhiz'in vatani, tüm bilinçsizliği ile

tuvalle birleşmektir. Bilinç, Nevhiz'de sürgündür.

Sanatçının resimleri, kişisel düş kırıklıklarını evrensel bir dile tahvil etmenin neredeyse kusursuz örnekleridir. Onun tabloları, istisnasız şekilde düş kırıklıkları serileridir.

Nevhiz yaşama tanıdık, kitlelere yabancıdır. Yaşamı çıplak haliyle görmekle lanetlendiğinden ya da böyle istediğinden, tinsel inşayı ve toplumsallığı dışlar. Kendisini o tinselliğe ait hissetmez. Yaşamı süslenmemiş haliyle algılar: onda yalnızca sert ve absürt bir hayat ile o hayat içerisinde mutlu olunabilmiş gibi davranan sahtekâr kitleler görür. Nevhiz böyle bir kitle içerisindeki istisna, toplumsal açıdan “yabancı”dır.

Nevhiz'in resmi, kendisinden daha az acı çekmişlere olanaklarının tümünü açmıyor gibidir. Mutlular için anlam kapıları kapalı durur. Onları resme bakmaya değil, resimden uzaklaşmaya çağırır. Parçalanmış bedenler, mutsuz fetüsler, tecavüzcü kaplumbağalar, korunaklı ve yalıtılmış yaşamların orta sınıf



ahlaklarının simülasyon hayatlarının daha görür görmez ret verdiği karanlıkların imgeleridir.

Varlığını kavrayamadığı konuları resmetmeye eğilimlidir: doğum, ölüm, yaşam, acı, mutsuzluk, kötülük. Nevhiz bunların hiçbirisine bir anlam biçemez. Kişinin varoluşunun fazladanlığı (de trop) karşısında hiçbir tutamak bulamaz. Anlayamadığı bu hiçlik, anlam hiçliği, nedenselliğin yokluğu, onu rasyonel düşünmeden koparır. Nevhiz, anlamlandıramadığı tüm bu oluşu tuvalde hesaplaşmaya çağırır. Bu hesaplaşmada bir sorgulama yoktur. Anlamdan yoksun olanın görsel ve resimsel bir dille temsili vardır. Nevhiz, hiçbir anlamı olmayanın, bir görüntüsü olsaydı neye benzeyeceğinin olanaklarını araştırır. Nedensiz olanın görsel tasavvuruna kafa yorar. Bunu neden yaptığını da askıya alarak, anlaşılamayanı betimlemeye soyunur.

Nevhiz, anlamsız yaşamı, tablo boyayarak anlamlı hale getirmeye çabalamaz. Aksine, içerisinde kaybolduğu bu anlamsızlığın görsellerini oluşturmaya girişir. Çabalamanın, yuvarlanmanın, fırlatılmışlığın ve çekilen varoluşsal acıların anlamsızlığını yüzümüze vurur. Çaresizce anlamsızlığa yuvarlanan, dünyaya fırlatılmış bedenler, Nevhiz’de sıkça lanetlenen bir doğum anıyla simgelenir.

En Büyük Lanet: Doğum

Nevhiz’in içi içini kemirir; bu yüzden yaşamın dışı güzelliği ona kapalıdır. Önemsiz bir şey dahi, büyük bir acıymışçasına kemirir onu. Bu önemsiz küçük nesnelerin verdiği acıyı resmetmeye eli gitmeyince, onların izinde büyük acılarına tekrar tekrar döner Nevhiz. Önemsiz fakat ölesiye acıtan her şey için toptan ilk gününü suçlar: doğum gününü.

Nevhiz için, doğumla birlikte dünyaya yuvarlanan insan, mutlak bir anlamsızlık içerisinde, berbat bir ölümlü/öldürülmeyi bekleyecektir. Bu nedenle doğmuş olma skandalı, Nevhiz'de sürekli hesaplaşılan, tekrar tekrar gündeme alınan bir lanettir. Nevhiz'in dönüp dolaşıp doğumla hesaplaşması, biraz da gücünün tüm varoluşla hesaplaşmaya yetmediğindendir. Yoksa reddettiği tümünden varoluştur, yaşamın anlamsız varlığıdır.

Nevhiz için doğum, tüm acıların alnımıza yazıldığı lanetli andır. Yaşam, onda daha doğmadan yaşanmıştır. Doğan için de, doğuran için de içerisine düşülen dipsiz bir uçurum, karanlık bir kuyudur. İnsan ölene değin aralıksız buradan çıkmayı düşler. Nevhiz'de yaşam: ömür boyu düşüş.

Nevhiz evreninde doğum, mutsuzluğa fırlatılışın anıdır. Bu fırlatılışın mutsuzluğa olduğunu fetüsün kendisi de bilir. Ya-



şayacağı sayısız acının kaygısı ve kederi, taşınamayan bir yük olarak minik fetüsün bedenine oturur. Tüm çizimlerde, çaresizlikle yaşamın kendisine çarpmasını bekleyen fetüs, olabilecek dünyaların en kötüsü olan bu dünyaya fırlatılmışlığın lanetini iliklerine değin hisseder. Başına kendi iradesi dışında gelen bu fırlatılmışlığın yaşattığı derin acı, fetüsün her hareketinden, yüz ifadesinden ve beden dilinden taşar.

Anlamsız Yaşam: Yuvarlanma

Nevhiz'in kişileri bütün yük ve sorumluluğun kendi omuzlarına bindiğini doğrudan hissettikleri bir yaşama, iradeleri dışında fırlatılmış ve burada hapsedilmişlerdir. Onlar sanki acı çekmeleri için yaratılmışlardır. Onun resimleri, yaşamda baş aşağı yuvarlanmanın resimleridir.

Yaşama fırlatılmış insan teması, Nevhiz resimlerinin temel izleklerindendir. Nevhiz kişinin iradesinin bulunmadığı bu fırlatılışa, kendisini yaşamın dışına iradi bir şekilde fırlatarak yanıt vermesinden yana tutum almış gibidir. Yaşamın olanca boşluğunun içerisine zorla yuvarlanmış kişiye, "Sen de bu olanca boş-



luğa karşı, kendini gönüllü yok edişin uğruna boşluğa bırak” demektedir: ölümün boşluğuna...

Nevhiz, yaşamı yüksekte aşağı bırakılmış bir insanın deneyimiyle eşler. Kişi, uzak olduğu yere çarpmak üzere kendisini boşluğa bıraktığı an, ayaklarının altındaki zeminden boşalır, hiçbir tutamak noktasının kalmadığı bu yere zorunlu düşüş yolculuğunda anlamsızca ve kendi iradesinin artık yok edilmiş işlerliğinde, kendi kaçınılmaz sonunun bilincinde bir şekilde yol alır. Tutamaksız, iradesiz, etkileyebilme kapasitesinden yoksun ve sonunun ölüm olacağını bilen bir bilinçle anlamdan bütünüyle sıyrılmış kederli yolculuğuna çıkar.

Kişi daha fırlatılma/doğum/yüksekte kendisini boşluğa bırakma anından itibaren kaygı, acı dolu ve pasifize edildiği bir sürecin sonunda parçalara ayrılarak öleceğinin bilincindedir. Nevhiz’de yaşam, doğar doğmaz ölüme doğru ivmelenen bir yuvarlanmadır. Bu yuvarlanmanın istisnasız her anı, insanın trajedisidir. Nevhiz’de yaşam, tutunamamaktır.

Nevhiz’in karamsar evreninde insan tek yöne doğru hareket edebilir: aşağıya! Yaşam onun için başından itibaren bir düşüştür. Her anı daha alçakta yaşanmaya yazgılı bir aşağılanmadır. Aşağılanmadan/düşüşten kaçınabilecek hiçbir tutamak yoktur; kişi bu trajik düşüşün sonunda yerle bir olacağını da bilir. Düşüşün acısı, yere çarpış anında duyulacağı beklenen acıyla birleşir. Tüm hareket boyunca edilgin bir konum bütün bedenlerin karamsarca itaat ettiği başlıca noktadır. Boşlukta yuvarlanmak, düşüşün yarattığı sürtünme kişiyi yakar. Kişinin ruhu yerle bir olduğunda, geriye kalan krematoryumda yakılmış bir bedenin artığından başkası değildir: bir avuç kül...

Bedenin bir bilinç tarafından yönlendirildiği, tutamaklara referans veren tavrındaki özgüven ve kendinden eminlik, bu tutamaksızlık içerisinde bütünüyle referanssız salınarak, öz-

güvensizliğe ve tedirginliğe boğulur. Figürler, mutsuzluğun ve karamsarlığın soyutluğunda uçuşurlar. Anlaman, beklentinin, iyimserliğin ortadan kalktığı bu evrende insan kendisini ola-bildiğince fazladan görür. Doğa ile, yaşam ile uyumsuzluğunun cenderesinde kendisini teskin edecek, uyuşturacak, neşelendi-recek ya da herhangi bir yaşam amacıyla buluşamaz. Nedensiz salınımı, ontolojik acılardan başkasını üretmez.

Nevhiz'in, bazı yapıtlarında, tutamaksızca düşenler alkole, müziğe, sekse, insanı çok kısa süreliğine dahi olsa dünyanın gerçekliğinden koparabilme kapasitesine sahip hazlara kaçma-yı deneseler de, düşüş kaldığı yerden devam etmeyi umarsızca sürdürür. Var olmak, düşmek, alçalmaktır.

Nevhiz'in kendisini yüksek binalardan aşağıya bırakan kişi-lerinin izleyicileri de vardır. Yaşama fırlatılmanın simgelendiği bu boşluğa bırakılışı izleyenlerin yüzündeki kaygı, onları da benzer bir kaderin izleyeceği endişesidir. Bunlar muhtemelen henüz dünyaya fırlatılmamış olan potansiyel kişilerdir. Sınırsız bir endişeyle sıranın kendilerine geleceği kaygısıyla kendilerine dayatılacak olanları beklerler. Diğerleri tüm tutamaksızlıkları içerisinde boşlukta edilgen biçimde taklalar atarak düşerlerken, izleyenler de kendilerine tutamak sağlayan annelerinin beden-lerinden düşecekleri anı olanca karamsarlıkları ve endişeleriyle beklerler: Yaşamda olmak, en bunaltıcı şekilde acılar içerisinde ve hiçbir anlam olmaksızın düşmek zorunda kalmaktır.

Rasyonel Mutsuz Son

Nevhiz'in evreninde işler hiçbir zaman yolunda gitmez. Onun karakterleri dayanılmaz bir haykırma isteğiyle çılgına dönerler. Bi-linçsiz ve tekniği olmayan bir haykırmadır bu; diyaframdan gel-mez. Yaşam karşısındaki dehşetten ürer, bu nedenle göğüsten ve boğazdan çıkar. Bir meydan okuyuş müzikali değil, yaşamın onu

öldürdüğünü gören bireyin çaresiz ve ansızın attığı feryadıdır. Ne savaşabilmenin, ne de kaçabilmenin mümkün olduğu bir sıkışmışlıkta her şeyin sona erdiğinin acısının tınısıdır: dehşetin sesidir.

Nevhiz'de beden, ben'in ağırlığı yetmezmişçesine kişinin ardından sürüklenen, ona yeni ağırlıklar ve acılar tattıran bir kaygı nesnesidir. Bedenin hazları dahi küçük ölümlerdir Nevhiz'de. Benliğin idrakte yaşadığı işkenceyi, beden de duyularıyla yaşar. İşkence her yerdedir, manevi olan yetmezmiş gibi, maddi olanla sarmalanmıştır. Benlik ölmek isterken, beden karşı koyar. Acı bazen ikiye bölünerek, kişinin seçeneklerinin sonucunda mutsuzluktan kaçınabilmesinin olanağını elinden alır. Bedensel hazlar benliği, benliksel hazlar bedeni sakatlamaya ve utandırmaya programlıdır. Nevhiz, Schopenhauer'in izindedir: Bu dünya, olası dünyaların en kötüsüdür.

Nevhiz'de dünyaya iradesi dışında getirilen/fırlatılan insan, iradesiyle bu yaşamdan ayrılabilme şansına sahiptir. İntihar onda, kurtulmaya yönelik bir girişimdir. Yaşam Nevhiz'de yaşamaya değil, terk edilmeye değerdir.

Ancak Nevhiz'de intihar da kişiye mutluluk vermez. Nevhiz için yaşamda olmaya devam etmek, bu an intihar anı bile olsa mutsuzlukla anılacak bir şeydir. Kişi, ruhu bedenini terk ede-



ne değin o kıskırtıcı, kusturucu, bunaltıcı yaşamın mutsuzluğunu tüm hücrelerinde hisseder. Yaşama, yani tüm varoluşsal acılarına veda ederken dahi mutsuzluğun doruklarındadır. Kaderin ve mutsuzluğun sona erışı Nevhiz’de bir mutluluk çağının kapılarını açmaz. Ölümle birlikte kapıları açılan tek şey yokluktur. Ve bu yokluk da, tıpkı varoluşun kendisi kadar anlamsız ve karanlıktır. Mutluluğa ne varlıkta ne de yoklukta bir yer bulunmaz. Nevhiz için mutluluk bir yok-yerdedir.

İmgeleri/Nesneleri

Nevhiz’in özgün imgeleri, çoğu kez kendisine dahi kapalıdır. Bilinçaltının, bilinci tümüyle paranteze aldığı, duyguların akla galebe çaldığı, esrimenin düşlerle ördüğü imgelerin, aklın hiçbir süzgecinden geçmeden doğrudan boca edildikleri pek kişisel bir temsildir resmi. Ölesiye öznel bu iki boyutlu evrende, tıpkı absürt bir düste olduğu gibi, her şey düşün evreniyle uyumludur. Nevhiz’in bu absürt evreninde, öznel bilinçaltının, kamusal bilinçaltı ile anlaşması olmasa da, kaynaşması mümkündür. Nevhiz, kişisel düşlerinin absürtlüğünü nesnel dünyanın absürtlüğü ile birleştiren bir boğaz inşa eder. Bu nedenle resimleri izleyicilere yabancı olduğu kadar da tanıdıktır. Bu anlamıyla Nevhiz resimleri yaşamı taklit ederler: Olanca anlamsızlıklarına rağmen, sınırsız anlama işaret edebilme kapasitesiyle doludurlar.

Nevhiz, figüratif bir resim dili seçmiş olmakla birlikte, resimlerindeki figürleri çoğu kez kendi görsellerinin işaret ettiği temsiller olarak kullanmaz. Oradaki figürler, kendileriyle doğrudan ilişkisi olmayan pek çok farklı anlamların taşıyıcıları olarak görevlendirilebilirler. Sık kullandığı imgeler olan kaplumbağaların, yuvarlananların, bulutların, yatakların, salyangozların ve solucanların Nevhiz resmindeki görevleri, gerçek yaşamdaki göndermelerinden oldukça uzaklara düşebilmektedir.

Nevhiz’de her şey, her şeye işaret edebilme kapasitesini saklı tutar. Gösteren, gönderen ile bağlantılarını öylesine öznel izleklerle birleştirmiştir ki, bu düğümler kendilerini nesnel bir akıl yürütmeyle çözülmeye kapatırlar. Nevhiz’in soyutlamalarında resim bir psikanaliz seansının görsel betimlemesinden ibarettir. Psikanalist rolüne soyunan izleyici, Nevhiz resminde çoğu kez Nevhiz’den çok, kendi yaşamından ve kendi geçmişinden izler bulur. Bu nedenle Nevhiz, her zaman sonsuza çoğaltılabilecek yorumlara açık bir resim üretimindedir. Tuvaldeki ister bir portre, ister bir bina, ister gökyüzünde ya da yerde yuvarlanan insanlar, ya da kurşunlanarak öldürülmüş cesetler olsun, bağlam istisnasız biçimde, yalnızca izleyicinin kendi zihninde ve belleğindeki malzemeyle inşa edilebilecek bir bağlama denk gelir. Nevhiz resminin etkisinin çarpan katsayısı, izleyicinin kendi iç zenginliğiyle artan ya da azalan bir değişkendir.

Nevhiz’de sürekli tekrarlanan imgelerin hiçbirisi evrensel kabul görmüş tek bir anlama işaret etmezler. Tümü de bu anlamda sayısız yoruma açık, muğlak göstergelerdir. Bu nedenle Nevhiz sınırsız yorumlanabilecek bir resme sahiptir. Nesnel görünen göstergelerle ürettiği aşırı öznel resmi, belki hiçbir şeye, belki de sonsuza gönderme yapıyordur. Tuvalleri tamamlandıktan sonra Nevhiz’den koparlar ve kendi yorum inşa etme kapasitelerine kavuşurlar.

Hiçbirinin özü yoktur ya da bu özlere ulaşılamaz. Nevhiz, her bakışta yeniden yorumlanmayı çağırır ve yorumlanamadığı yerde, tıpkı yaşam gibi, nedensiz bir acı ve rahatsızlık verir. Nevhiz, üzerine bir anlamlandırma giydirilmediğinde izleyiciyi konfor alanından koparıp alır; onu güvenli yaşamından çıkararak, yeniden trajik dünyaya fırlatır. Bu anlamda Nevhiz’in resimleri “fazladan”dır. İzleyiciyi ikinci kez absürtlüğün ve anlamsızlığın ortasına fırlatır ve terk eder.

Günce ve Anı Ödevi

Nevhiz'de resim, hızla desen çizdiği günlerde *günlük*, geçmişe dönerek aynı resimleri yeniden yaptığında *anı* kaleme almak şeklindedir. Resminde kullandığı imgeler ve öğeler, bireysel yaşam öyküsünün çeşitli göstergeleri olarak yüzeye çıkarlar. Bu göstergenin derinlerinde yaşanmış pek çok şiddetli olaylar, bu olayların tetiklediği duygular ve bu duyguların yön verdiği bir sanatçı inşası yer alır. Nevhiz'in resmi, ölüm anı dışında geleceğe atılmaz, geçmişi kazar. Nevhiz geleceği tasarlayan bir fütürist değil, geçmişi eşeleleyen bir arkeologdur. Kendi ürettiği hiyeroglif (resim yazı) ile üzerinden yıllar geçmiş yaşanmışlıkların kroniklerini üretir. Betimlediği tarihin nesnesi de, yazarı da Nevhiz'dir. Nevhiz'in retrospektifi, kendi öz yaşamının arkeolojik kazısından elde ettiklerini kendi hiyeroglifi ile tuvallere kazımasıdır.

**Yalın Alpay (2019), “Nevhiz’de Yaşam: Ömür Boyu Düşüş”,
Varlık, Sayı: 1340, ss. 26-31**

VARLIĞIN YÜZEYE HÂKİMİYETİ: FEVZİ KARAKOÇ'TA EVREN-FİĞÜR İKİLİĞİ

Karakoç'un resimlerinde monokrom arka plan, tek bir rengin zenginleştirilmiş tonlarında, olabildiğince tesadüfi bir şekilde elin fırçayla koordinasyonunda kendisini bulur. Boya neredeyse hiçbir zaman belli bir açının tekrarlarıyla sürülmez, katotik bir boyamanın izindedir. Arka planın monokromluğunun kırıldığı örneklerdeyse, bej, sarı, gri gibi renklerden birisinin, yarı şeffaf bir yapıyla, koyu renk bir zemin üzerine tül benzeri bir örtü olarak çekildiğine tanık oluruz. Böylelikle tek renk aşılsa da, retinaya düşen etki yalın kalır.

Karakoç bu şeffaf boyamada fırça darbelerinin görünürlüğüne önemser. Darbeler olabilecek her açıdan zemini süpürürlerken bir yandan yüzeyi boyarlar, bir yandan da ondan boyasını geri alırlar. Kalan izler; yolun, sınırın, gökyüzünün ya da herhangi bir mekânın veya coğrafyanın tümüyle dışlandığı bu arı soyutlamada boş arka planın sığ bir yüzey değil derin bir uzay olduğuna işaret eder. Resmin sağdan sola ya da baş aşağıya çevrilmesi, resmin herhangi bir kayıp yaşamasına



yol açmaz. Karakoç'ta monokrom bu arka plan, resmin bizatihi kendisidir.

Bu derinlikli arka plan, tesadüflerin kurduğu boş ancak hacimli bir evren olarak, içi doldurulabilir bir yokluğa işaret eder. Bu evrene dahil olacak varlıkların, bu evrenin yüzeyinde değil, içerisinde var olacakları beklenir. Ancak Karakoç bizi bu noktada şaşırtır. Arka planın derinliği ile kontrast oluşturacak şekilde, bu evrene yerleştirdiği varlıkların tümü yüzeyde kalırlar. Derinliğin içerisinde bırakılmadıklarından, perspektife de duyarsızdırlar; aynı hatta, yüzeyin çeperinde, havada asılı dururlar. Dahası bu varlıkların kendi hacimleri de yoktur, tümü iki boyutludur. Ne oylumları, ne de birkaç istisna dışında gölgeleri vardır. Ancak bu varlıkların zaman zaman üzerlerine sürülen kalın boya katmanları sayesinde rölyef etkisiyle elde ettikleri reel bir üç boyuttan söz edilebilir. Bu yoğun boya katmanları tablonun üzerine düşen ışık sayesinde belli gölge etkileri üretebilseler de, tuval üzerine bırakılmak istenen etki bu figürlerin iki boyutlu görülmeleridir. Figür, Karakoç'un resminde, evrene nüfuz edemeyecek şekilde tasarlanmıştır, varlık yüzeye mahkûm edilmiştir.



Varlıkların serpiştirilmesinde derinlik askıya alınmış, figürler kendilerine ancak dikey ve yatay eksenlerde hareket kabiliyeti sağlanacak biçimde dağıtılmışlardır. Karakoç'un varlık ve

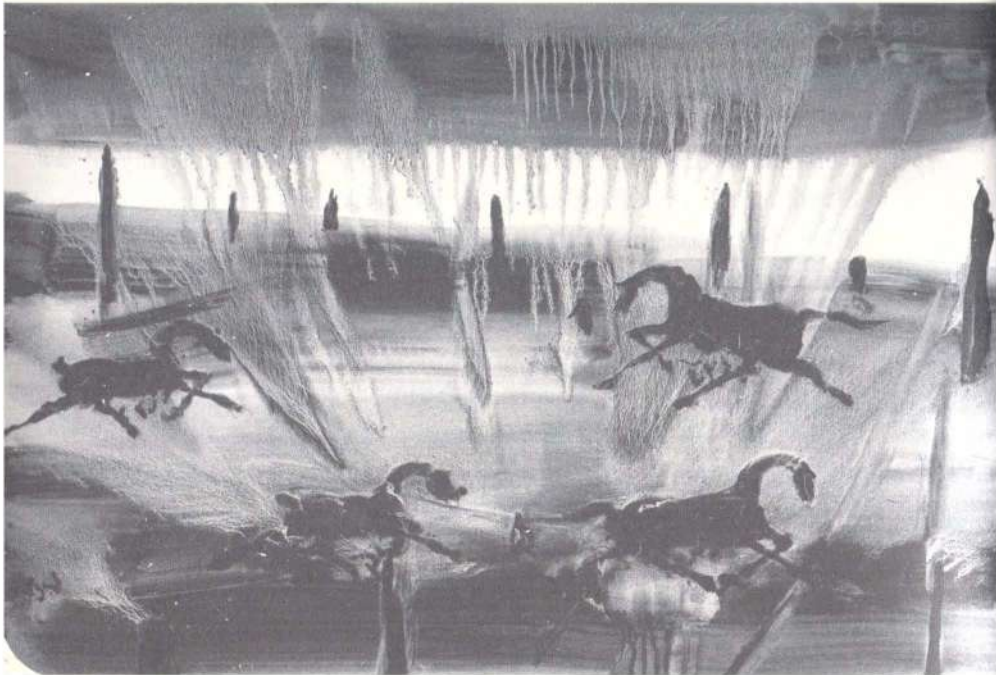
evren inşasında derinlik ve yüzey arasındaki kontrast, tesadüfi ve geometrik olan arasında da geçerlidir. Arka plan olabildiğince tesadüflerin salınımindayken, boyanan figürler geometrik ve simetrik bir şekilde dizilir. Karakoç'un evreni entropiksede, varlıkları düzenli ve öngörülebilirdir. Dahası arka plan tikel ve biricikken, varlıkları çoğul ve birbirlerinin aynıdır. Varlık Karakoç'ta evrenin süsüdür.

Ancak bu resimlerde varlık yalnızca süsleme ödevinde değildir; aynı zamanda hareketin ve ritmin üretimini üstlenir. Karakoç bir soyutlama üzerine kurduğu resmini, yinelemelerle çoğalttığı varlıklarla eşleyerek bir ritim tutar. Kaotik soyutlamanın oluşturduğu arka planın aksine, ritmi üreten grafik öğeler çoğunlukla simetrik bir dağılımdadır. Tekrarlayan bu figürler, aynı imgenin basit lekelerle oluşturulmuş sade betimlemeleridir. Ne bir çizgi, ne bir kontur, ne de bir ayrıntı taşırlar; herhangi bir temsil yetkileri de yoktur. Bir anlatıya da hizmet etmezler. Burada yalnızca estetik değerler söz konusudur. Estetik kompozisyonun arasından ise bir hareket kendisini gösterir: ritim.

Karakoç'ta ritmin taşıyıcılığını yapan figürler bazen biberler, bazen narlar, bazen tüyler ve çoğunlukla da atlardır. Soyut bir denklem üzerinde dört bir yana koşuşan atlılar, hep yandan çizilmiş özdeş lekelerdir. Bu at figürlerinde zaman zaman boyamanın etkisiyle atla tamamıyla kaynaşmış ve yekpareleşmiş bir binici de söz konusudur. Atlar, Karakoç'un sebzeleri kendi gerçek renklerine uygun boyalarla temsil etmesinin aksine, bundan bağıştır. Siyah, kırmızı, beyaz bir silüetten, bazen bu tek renkli silüetin üzerine vurulmuş bir iki başka renkten, bazen de rengârenk bir paletten oluşurlar. Atlardaki renk sayısı arttıkça, atlar arasında kurulan özdeşlik de kendisini bir miktar tesadüflerin kucağına doğru bırakma eğilimi gösterir. Aynı büyüklükte, aynı renklerde ve aynı açıdan resmedilen bu atlar, onlara atanan renk sayısı arttıkça, giderek farklılaşır gibidirler.

Karakoç, tek bir bireyin farklı duruşlarından oluşturulmuş ritmik kompozisyonlar da boyar. Bu yapıtlarında bazen laciver-te çalan koyu bir mavi zeminin üzerinde sarı, beyaz, kırmızı ve kahverenginin üst üste binen rastgele fırça darbelerinde oluştu-rulmuş bir kişinin farklı pozisyonlardaki betimlemeleri, ritmik bir düzen içerisinde sıralanır. Bazen tuvali, siyah bir zemin üze-rinde kırmızı ile tuşlanmış bireyler ele geçirir. Kimi zaman da tek bir fon renginin üzerine tek bir renkle siluet olarak çizilen bireye eklenen yeşil, mavi, sarı, kırmızı ya da lacivert renklerden seçilmiş tek bir tuşlama öne çıkar. Bu resimlerde, atlardan ve ölü-doğalardan farklı olarak belli bir psikolojik derinlik vardır. Francis Bacon'ın suretlerde gerçekleştirdiği formu rastgelelikler-le resmederek, dışsal görüntüyü bozarak, bu bozulmada kişinin içsel kargaşasına odaklanan tarzına benzer şekilde, Karakoç da figürün formunu bozarak onun ruhsal karmaşasını betimler.

Bu birey, bazı tuvalerde bağdaş kurarak oturmuş ve derin bir tefekküre dalmış ya da doğayla veya Tanrı'yla iç içe geçmiş bir derviş algısı üretir. Karakoç bu algıyı, resimlerine koyduğu isim-



lere zaman zaman “Derviş” sözcüğünü de dahil ederek pekiştirir. Zeminin kırmızı, mavi, yeşil ya da mor gibi tek bir renkle oluşturulduğu bu resimlerde dünya karmaşadan arındırılmıştır. Tefekküre dalmış birey de tek renkle boyandığı tablolarla huzurlu gibiyken, farklı renklerle boyandığında huzursuz görünür.

Bu resimlerin bir kısmında birey tek başına değildir ve hemen yanı başında karşı cinsten birisiyle dans etmek üzere sarılmıştır. Dans figürlerinin çoğaltıldığı bu ritim tutuşlarda, bireyin tek başına durduğu resimlerdeki psikolojik derinlik yeniden atlar ve ölü-doğalarda olduğu gibi askıya alınır. Birey Karakoç’ta, sadece yalnızken psikolojik bir derinliktedir.

Karakoç bize bir öykü, anlam ya da mesaj iletmez. Seçtiği figürler ve tasvirler hiçbir öz taşımaz. Resim onda bir taşıyıcı ya da bir temsil mekanizması değil, varılmak istenen amacın bizzat kendisidir. Bu nedenle resmi ikincil kılıp da bir anlatı üretmeyi reddeder. Kendi dışına gönderme yapacak bir resim ona yabancıdır. Karakoç’ta *resim*, *resim içindir*.

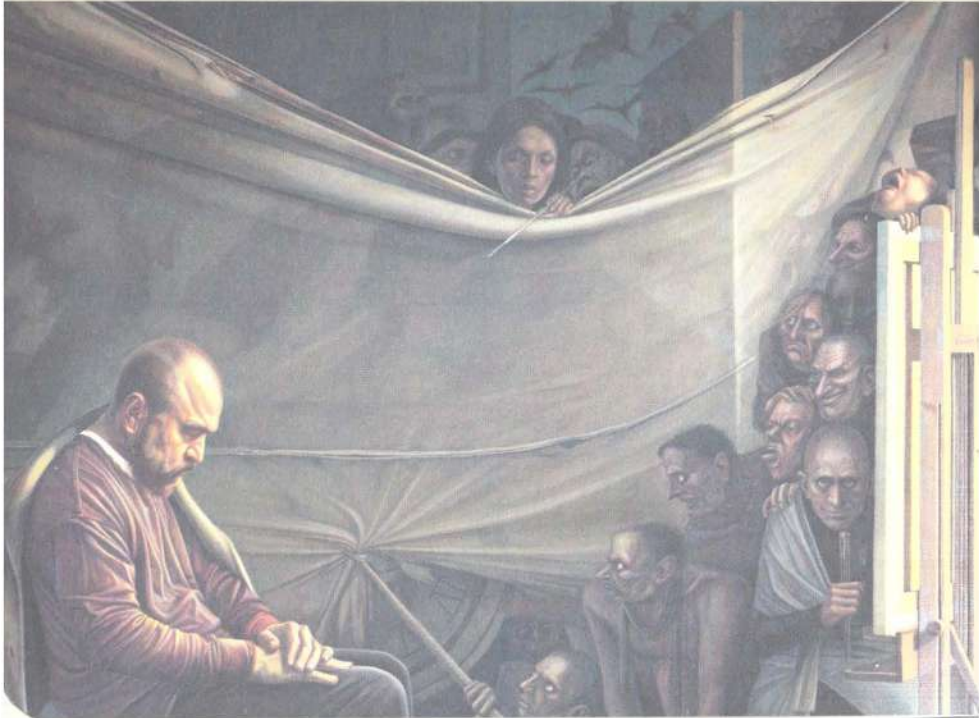
Karakoç’un resmi, kültürel öğeler haricinde kendi dışına kapalıdır. Kültürel düzlemde ise Karakoç, Batı’ya değil, Doğu’ya yakındır. Resminde dışladığı anlatıyı, sanat tarihine bakışında da dışlar; Karakoç’un yorumu, sanatın Avrupa merkezli yorumlarının dışarısında davranabilen otonom bir donanımdadır. Karakoç’un tüm boyamaları, onun otonom resmidir.

Yalın Alpay (2020), “Fevzi Karakoç’ta Evren-Figür İkiliği”, *Varlık*, Sayı: 1351, ss. 46-48.

Yalın Alpay (2020), “Geçişler”, *Fevzi Karakoç Sergi Kataloğu Yazısı*, Gallery 11.17, 16 Ocak-16 Şubat, İstanbul

**CİVAN AYDIN'DA DERİNLİĞİN
YÜZ(EY)E İZDÜŞÜMÜ:
BENZERLİĞİN RUHİ AÇILIMI**

Civan Aydın'ın figüratif resmi, evrenin fiziksel doğasıyla barışık olsa da, insanın ruhsal atmosferine odaklıdır. Burada figür bir taşıyıcı, deneyimlerin insan ruhundaki etkilerini dışa vuran bir yüz(ey) görevindedir. Bu yüzeyde nesnelerin yerleştirilişi, öznenin netliği, arka planın fluluğu, yüzler, mikro ifadeler, ışık kaynağı, gölgelerin dağılımı; figüratif betimlenerek retinaya düşüren her şey titizlikle hesaplanır, bıkip usanmadan çizilen eskizler, zihinsel tasarımın gerçekleştirilmesinde en uy-



gun kompozisyonun olanaklarını sınar. Bunca çabanın, tekrarın, planın tek bir amacı vardır: kendi tasarısı ile toplumsal reaksiyon arasındaki uçurumun olumsuzluğunu deneyimleyen kişinin ruh halini tek bir bakışta vermek.

Yüzeyden bilinmeye, kendisini kapatmış olan psikoloji, derinde salınmanın güvencesinde, kendisini erişilmez görür. Fakat amacı iç'i dışsallaştırmak olan Aydın, görüneni kazır, kendini derinlerde gizleyen, ele avuca gelmeyen ruhsala ulaşmak adına kazar, varlığına ait göstergesi olmayan hisleri boyar. Madem hislerin bir görüntüsü yoktur, bu hisleri temsil edecek görüntülerle sözleşmek gerekir. Civan Aydın bu görselleri, görünür olan çevresel atmosferin his oluşturan düzeneğini tersine çevirerek elde etmeye girişir. İzleyiciye vermek istediği ruhsal durumu, önce o durumu çağrıştıran dışsal atmosferi canlandırarak, ardından da insan yüzünün duygu temsilcisi mimiklerini betimleyerek çağrıştırmayı seçer.

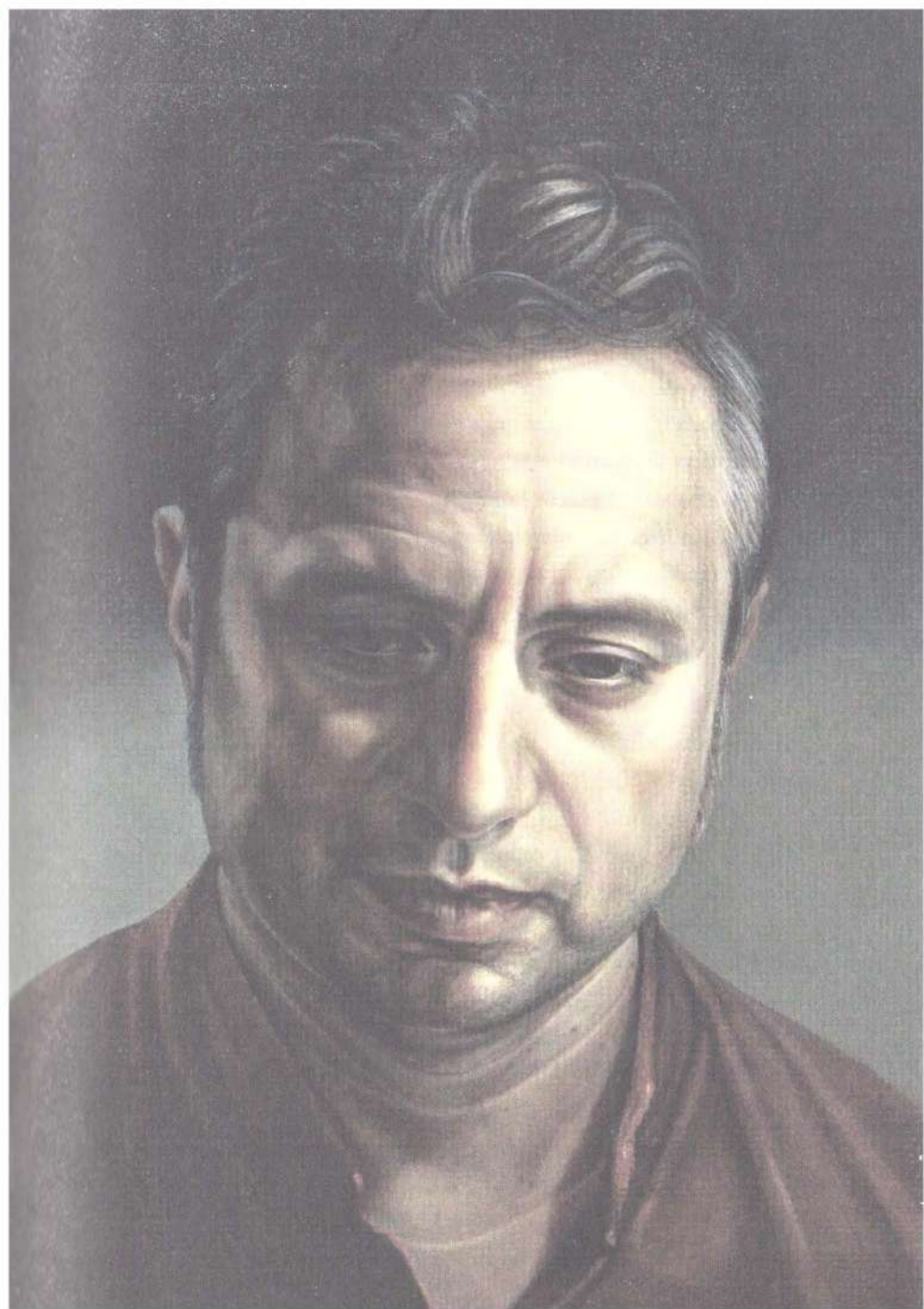
Dışsal atmosferin ve yüz ifadesinin, bir çağrışım mekanizması olarak hislere erişmek için kullanılmasında Aydın, retinaya çarpan her görüntünün sınırlarını zorlar. Kompozisyon, renkler, ışık, figür ile mekân ilişkisi, yüzlerdeki oylumlar, gözlerdeki ifade gerçek görünüşlerinin çok daha abartılı versiyonlarıyla boyanır. Bu abartıda hem eksiltme hem de artırma söz konusudur. Öznenin ruhsal durumunun şiddetini azaltacak her türlü nesne, ışık kaynağı, dikkat dağıtacak her figür ve ayrıntı resimden çıkarılırken, kişinin psikolojisini uç şekilde ifade etmeye hizmet edecek tüm öğeler olduklarından çok daha güçlü şekilde vurgulanırlar.

Civan Aydın'ın hacimli tabloları, karanlık atmosferlerinde, ışığı tek bir noktada toplar gibidir: genellikle bir otoportre olan öznenin yüzünde. Çoğunlukla çok büyük boyutlarda boyanmış bu resimlerde neredeyse her şey, ışığı üzerinde toplamış bu hüznünlü suratın, kendi ruhuna ilişkin sızdırdıklarının şiddetini arttırmaya tasarlıdır. Bu yüz, ilk bakışta yaşı belli bir aralıkta dahi

olsa, kestirilebilecek bir suret görünümündedir. Ancak bakışın yüze ayırdığı vakit arttıkça, yüzün yaşı da tahminden kaçmaya başlar. Diri bir ten, sarkmaktan uzak yanaklar, torbalanmamış gözler, ak düşmemiş saçlar bize pek genç birine baktığımızı anıştırırken, yüzdeki çizgiler altmışına gelmiş bir yüzün derinliklerindedir. Yaşamaktan yorulmuş, donuklaşmış bakışlar, her an aşağıya kıvrılmaya aday dudaklar, deneyimli bir ihtiyarın yüz haritasından ödünç alınmış gibidir. Civan Aydın'ın figürü çocukluğunu, gençliğini, yetişkinliğini ve yaşlılığını eşzamanlı taşır. Bu resimde suret betimi, ruh temsiline teslimdir; zamana dirençli, kökleri derin.

Yüz

Kişinin görüntüye kapalı varoluşunu betimleme girişimi, gerçekçi perspektife ve figüratif boyamaya teslim edildiğinde, ressamın olanakları sınırlanır. Bu olanaklar, kişinin fiziksel görüntüsü ile ruhsal hali arasında var olduğu düşünülen çeşitli ilintilerin görselleştirilmesine daralır: jestler, mimikler ve beden dili. Bunlar arasında ruh durumu ile fiziksel görüntü ilişkisi bağlamında en çok imge sağlayan bölge yüzdür. Yüzün kompozisyonundaki mikro bir değişim dahi yüz ifadesinin ürettiği anlamı, ruhsal duruma ilişkin verdiği bilgiyi dramatik şekilde farklılaştırır. Civan Aydın, iç dünyayı ihbar eden yüz ifadeleri üzerinde çalışır. Ve bu ifadelerin yalnızca yüz kasları tarafından biçimlendirilmesine odaklanmaz, ışığın vuruşuna da yüksek bir önem atfeder. Dışsal atmosferle, içe dair izleri belirginleştirmeye soyunur. Böylece ruha ilişkin bilgi sızdıran mikro ifadeleri hem ifadelerin oluşmasını sağlayan çizgileri abartarak ve derinleştirerek, hem de kullandığı ışık aracılığıyla bu ifadelerdeki kontrastları artırarak, belirginleştirerek gerçeğinden daha iddialı ruhsal göndermeler taşıyan ifadeler elde eder.



Civan Aydın'da yüz yalın bir plastik öge değildir. Anın fiziksel görüntüsünü aşan, geçmiş deneyimlerin ve gelecek beklentilerinin/umutsuzluklarının birlikte taşındığı bir ruh haritasıdır. Her harita gibi yüzde de işaret ettiği ile gerçekte var olan arasına çelişkiler sıkışır fakat Civan Aydın bu çelişkileri, güvenilir duygu geçişleri sağlayabilmek adına askıya alır. Onun meselesi var olan görüntünün taşıdığı ya da ilettiği ruhsal mesajı, olabilecek en temiz ve en şiddetli versiyonla izleyiciye sunmaktır. Bu sunumda yüzleri, ruh haritaları olarak kullanır.

Resmin en çarpıcı yeri olarak tasarlanan yüz, Aydın için bir temsildir; dışa vurulmadıkça asla bilinemeyecek olan iç dünyanın biricik plastik vekâlet olanağıdır. Hissedilenler karşılığında suratın büründüğü biçimler, kullandığı mimikler, mikro ifadeler, kazandığı canlılık, donukluk, duyguların görselleştirilmesidir.

Portre

Portre, duyguları işaret diline çeviren mimiklerin taşıyıcısı yüzün temsildir. İkinci dolayımıdır; o bir türev yüzeydir ve temsilin getirdiği tüm hata paylarını dolaşıma sokar. Bu nedenle her portre, kişinin duygu dünyasına dair bazı gizleri açığa çıkarsa da, zorunlu olarak ona başka gizler ekler. Böylece gizem yeniden yeniden ancak farklı olanaklarla durmaksızın tekrar kurulur. Portre, gizemli olanın gizeminden bir parçayı deşifre ederken, onun gizlediği bilinmeyen başka cevherlerinin de gizli kalmış olduğuna ilişkin algı uyandırma sanatıdır. Gizli kalan şey, derindedir. Portre, modelin derinliğini ölçer, bazen de modele, sahip olmadığı yeni derinlikler kazar. Buradaki derinlik artık tikel bir kişinin bireysel gizlerinden çok, insanın varoluşsal derinliğini ölçme; en önemlisi de görünür kılacak şekilde tasvir etme yetisidir. Bu nedenle resimdeki figür anonimleşir, duygu bireyden kurtulur, evrenselleşir. Her izleyici kendi giz-

lerinden bir gizle buluşur, resmin büyüğü gizi açık etmek değil, varlığını betimlemektir. Ödevi anlamını çözmek yerine, gizlin varlığını fark etmek ve bu göstergenin hangi duyguyla ilintili olduğunu anıştırmaktır.

Civan Aydın, klasik bir portre sanatçısı değildir, büyük tuvalere portrelerinin arka planında doğaya, mimariye ve iç mimariye ilişkin pek çok ayrıntılar içeren ve içerisinde insan figürleri de bulunan resimler boyar. Yüzlerin yanı sıra, bedenlerin büyük bir bölümünün ya da tamamının resme dahil edilişi Aydın'da bir istisna değildir. Aydın'ın bu kadar ayrıntılı çizimler arasında portrelerinin dikkat çekmesi, kurduğu atmosferin her zaman yüzdeki psikolojik ifadenin öne çıkarılması ya da bu ifadenin ürettiği anlamın desteklenmesi ödevine koşulmuş olmasından kaynaklanır.

Civan Aydın için portre, kişiliğin ve psikolojinin temsilidir. Aydın'ın portrelerinde izleyiciye doğrudan ve özgüvenli bir bakış, karşısındakine meydan okur bir tavır yabancıdır. Özne kendi içine bakar; gözler genellikle sağa yönelmiş, yere çevrilmiştir. Kişi, geçmişinin hesaplaşmasını yapar görünür, bir taraftan kendisine üzüldür, bir yandan çıkış yolu arar.

Yüzün cepheden ve profil görüntüleri, Aydın'ın aradığı ruhsal temsil gücünü sağlayabilecek gölge dalgalanmaları için yetersizdir. Bu yüzden Aydın'ın, portrelerine, yüzdeki girinti, çıkıntıların belirgin şekilde görülebileceği $\frac{3}{4}$ profil egemendir. Bu poz, kişinin kişilik ve psikolojik derinliğini vermek için en uygun ışık gölge oyunlarını sağlar, surattaki göz çukurlarının, burun ve dudak oyuklarının yarattığı oylumlar, en çok bu kadrajda belirginleşir.

Portre bir rehber dönüşür, buradaki yolculuk her zaman içseldir. İzleyici tuvaldeki bireyin ruh dünyasına yuvarlanmaz, kendi iç dünyasına sürüklenir; portredeki model yalnızca bir rol haritasıdır, bir kullanım kılavuzu, yol bakanın içerisinde; Aydın'ın portreleri birer öz-arkeolojik kazıdır, Civan kendisini,

izleyiciler kendilerini eşelerler. Resim herkese başka görünür; sonsuz yorumlanabilme kapasitesine uzanır.

Kaybeden Özne

Aydın'ın melankolik figürlerinin hüznünde dış dünya ile iç dünya arasındaki uyumsuzluğun sorumluluğu vardır; öznenin inşa ettiği derinlik, sıkça dünyanın yüzeyselliğiyle çarpışır ve derinlik yüzeyden kovulur. Kişi kendini değerli bulsa da, kendinde gördüğü değerın dış dünyaca onaylanmadığını tekrar tekrar görür, deneyimler yine de kendi yolunu izlemeye devam eder. Deneyime karşı girifilen bu idealist yolda, iç ve dış değerlerin her sürtüşmesi Aydın'ın resimlerinin ana temasıdır.

Sonuç alınamayan bir girişimler demetinin, dış dünyanın olanca direncine rağmen, iç değerler tarafından sürdürölme arzusunun yarattığı psikolojik örselenmeye dayanır bu resimler. Özne bir kaybedendir ancak pes etmez. Özgüveni yitse de, değerlerine itaat etmeyi sürdürür. İrade, sürüklenmeye üstün



gelmektedir. İradeli bir kaybeden, olabilecek en derin psikolojik uzam: Aydın resimleri.

Görselin Abartılışı

Primitif bir resimde çizilenler, modelin görüntüsüne ilişkin, indirgemeci bir soyutlamanın, zihindeki izlenimlerin, bellek hatalarının birlikte çalışarak oluşturdukları iki boyutlu bir görüntünün izdüşümleridir. Var olan görüntünün azaltılması bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir miktar çarpıtılması fakat bunlar yapılırken istisnasız olarak görünenin resmedilirken azaltılması, yalınlaştırılması vardır.

Rönesans resminde ve onun pek ileri bir aşaması sayılabilecek hipergerçekçilikte ise, hiçbir ayrıntı atlanmaz, bu yüzden ressam belleğe güvenemez ve modeli ile resim arasında bire bir görsel benzerlik inşa etmenin peşine düşer. Retinaya serilen görüntü neyse, resimde o taklit edilir; bu bir dış görsel yeniden üretim sürecidir.

Civan Aydın'ın resmi ise modeldeki hiçbir ayrıntıyı atlama konusunda Rönesans ve hipergerçekçiliğin detaycılığını ve modelin retinaya serilen görüntüsünü bire bir vermek adına belleğe güvenmek yerine sürekli olarak model ile tuval arasında mekik dokuyan gözleri ve tetikte bir algıyı diri tutar. Fakat Aydın, bu gerçekçi görünümü elde ederken, hipergerçekçilerden de farklı bir yola sapar; resmi yalınlaştıran soyutlamaların ya da modelin bire bir aynısını yapmak adına görsel tüm detayları resmine ekleyen gerçekçileri aşarak, resmi gerçekçi tutmakla birlikte, ona özellikle portrelerde, modeldeki görselde var olmayan görsellikler ekler. Bu bir vurgulama ve yorumlama girişimidir. Civan Aydın ressam yorumunu yalınlaştırarak ya da soyutlaştırarak değil, resmi, görseli daha da komplikeleştirerek gerçekleştirir. Zeki ya da bilgili bir insanı mı resmediyor, onun bilgeliğini vurgulamak için yaşını daha olgun gösterecek derin çizgilere başvurur. Dü-

şünceli bir figürü mü boyuyor, yüz kasları modelin olduğundan çok daha dalgın, içe dönmüş, tefekküre dalmış bir görünüm alır. Çaresizlik mi söz konusu, ışığın vuruşundan gözlerin matlığına, dudakların bükülüştünden göz altı torbalarına değin her şey çaresizliğin en dramatik ve aşırı halini betimlemeye göre tasarlanır. Civan Aydın'ın portreleri Dostoyevski karakterleri gibidirler; her neye yatkınlarsa, onun en uç örneğidirler.

Tefekkür Evreni

Civan Aydın'ın figürlerinde aktif bir hareket bulunmaz. Burası eylemi donduran bir tefekkür evrenidir. Aydın'ın tefekkür algısında, düşünce ile his birbirine akar. Özne düşündükçe hislenir ve hislendikçe yeniden düşüncelere dalar. Pasif özne, yüzüne yerleşmiş durgun ifadeyi pekiştiren şekilde ne bir el, ne bir beden hareketi içerisindedir. Zamanın içerisinde bir anlığına değil, anı aşan bir süresizlikte durur. Eylemle ilişkisinde ya önceki eylemlerinden pişmandır ya da yeni bir eylem tasarlıyordur veya eylemekten yılmıştır. Her durumda tefekküre gömülerek eylemden bedenini çekmiş bir kişiyle karşılaşırız. Bu yüzden bu figürlerde belirgin semptomlar ortaya çıkmaz, alabildiğine yoruma açıktırlar. Eylemsiz olanın öyküsü içerisinde hislerini dışarıya değil, kendi içlerine akıtırlar.

Bu resimde bir olay örgüsü yoktur, öykü duygusaldır. Toplum ve kişinin arasındaki deneyimsel, düşünsel, algısal, ahlaksal, inançsal ve davranışsal tutarsızlıkların kişi üzerinde yarattığı tahribatın ruhsal dökümünün öyküsüdür. Giriş-gelişme-sonuç yerini, yerleşikleşme eğilimi gösteren duygusal bir düşünüşe bırakır.

Duygu

Civan Aydın'da her duygu, en şiddetli haline yakındır. Bu ifadeler, yaşamla rabıta kuramamış, dışına yabancılaşmış, kendini



dünyaya değil, kendi uyumsuzluğuna fırlatılmış kişiler olarak gören karakterlerin hüznü ve düşünceli tasvirleridir. Aydın, arzularıyla gerçekleşenler arasında kendi aleyhine sonuçlar elde etmiş yenik, üzgün, hüznü fakat tüm bunlar üzerine düşünebilen, kendini ve dünyayı tartan ama derterine çözüm bulamayan kişilerin hislerini resmetmekte dırerir. Yüzeyin altını yoklayan bu ruhlar, derinlikte huzurlu bir varoluş ararken, nefessiz kalmaya başlamış, nefes almak adına yüzeye çıktığında da kendi varoluşlarına karşı gelmenin acısıyla yüzleşmiş gibidirler. Onlar için her yer yabancısıdır. Nereye gideceklerini, çekileceklerini bilemezler. Yaşamın bilincinde olup da ona hâlâ yabancı kalırlar.

Öz Hesaplaşma Olarak Otoportre

Civan Aydın, yaşamın kendi ruhu üzerinde bıraktığı etkiye yöneldiğinden, portreleri daha çok otoportredir. Otoportrenin, ressamın modeli istediği konuma ve poza getirme özgürlüğünün sağladığı avantaj kadar, modelin iç dünyasını birincil dereceden biliyor olmasının verdiği imtiyaz, resmin ruhsal temsil etkinliğini artırır.

Civan Aydın'ın otoportrelerinde öznenin yüceltilmesinin, otoriter bir güçle sarmalanmasının ya da sahte/abartılı itibar üretme çabalarının hiçbir izi bulunmaz. Aksine Aydın, otoportrelerinde öznenin en kırılgan, en güçsüz, en hassas derinliklerini yüzeye çıkarır. Derinlere gömülmüş düş kırıklıkları, başarısızlıklar, kötü deneyimler, umutsuzluklar, çaresizliklerin temsildir bu. Bir halkla ilişkiler (pr) değil, kişinin kendisiyle ilişkisidir: Aydın'ın resimleri bir öz-hesaplaşma. Aydın, kendisine hiçbir konuda iltimas geçmeyen bir betimleyici, kendisinin en sert eleştirmeni. İdeal ve gerçek olanın çarpışmasından çıkan parça(lanma)ları, hasarları, kırıkları, ruhun bir görüntüsü olsaydı nasıl görünürdü çerçevesinde tasvircisi.

Aydın, görkemli bir otoportre ile bir gösteri(ş) peşine düşmez. Aksine dünyanın gösterisine neden dahil olamadığını sorgulayan benliğinin sunumlarını yapar. Tek bir dondurulmuş anda, kendisine ilişkin pek çok veri sızdırır. Özgüven ile özgüvensizlik arasındaki gidiş gelişlerini, karar mercilerini ele geçirmişler karşısında nasıl bir tutum alacağını bilemeyişi, belirsizlik konusunda çözülmek üzere oluşunu betimler. Bir ressam olarak ise yoluna sürekli devam eder.

Kişiler tanışmadan hemen önceki görünümelerini, tanışmanın ardından ilerleyen sohbetle yitirirler. Sohbetin, mimiklerin, ses tonunun, jestlerin, tavrın katıldığı dış görünüş, bu yan etkilerle görüşmeye başlar. Tanınan kişi, tanınmayan görseline oranla farklı görüntü verir. İşte Aydın'ın verdiği kendi görüntüleri, onu tanıyan; yakından tanıyan birinin gözlemi gibidir. Bu kimliksel değil, duygusal bir tanışıklıktır. İzleyici Aydın'ı bilmez ama anlar. Kavrayamaz fakat hisseder.

Aydın'ın otoportrelerinde öne çıkarılan, ressamın kendi kimliği değildir; öncelik duyguların kendilerine verilmiştir. Model burada bir taşıyıcıdan ibarettir. Bu anlamda resimler figüratif, anlamı soyuttur. Civan Aydın'ın kim olduğu, ne iş yaptığı, eğitimi, yaşantısının rutinleri bu resmin konuları içerisinde yer al-

maz, aksine Civan Aydın'ın kimliğine ilişkin her şey geriye çekilmiş, tuvalde yer alan fiziksel bedeni anonimleştirilmiştir. Bu yüz, bu beden, ressamın bizzat kendisi olması yüzünden kıymetli görülmez, kıymet, duyguların ve psikolojinin, ruhsal ifadelerin kendisindedir. Beden ve yüz kendisine tuval üzerinde anlatılabilmek için bir bedene gereksinim duyulduğundan resimde yer bulabilmişlerdir. Civan kendisine en zahmetsiz modeli atar: kendisi. Böylece duyguları ve ruhun derinliklerini betimlemek için gereksindiği yüz de portreden, otoportreye döner. Bu resim, anlık tikel görüntüyü, evrensel duygulara tercüme eder; evrensellik yatayda tüm insanları, dikeyde, tek bir insanın tüm zamanlarını keser.

Civan Aydın'ın fiziksel betimlemesi, resimlerinde, yaşadığı kentin loş sokaklarına, doğduğu kentin kırsalına, dev bir ağacın altına, atölyesinin içine, soyut bir arka plana, akbabalarla yemek yediği geniş masalara yerleştirilmiştir. Bu resimlerin Aydın dışındaki figürlerinde, Aydın'a ve topluma yöneltilmiş toplumsal kötücüllükleri görürüz; hak yiyenler, alay edenler, kuyu kazanlar, arkadan konuşanlar, başkalarının başarısızlıklarını arzulayanlar, çeşitli betimlemelerle sunulmuştur. Resimlerin mekânları değişse de, Aydın'ın merkezi figüründeki ifade ve o ifadenin temsil ettiği ruhsal durum korunur. Aydın, tek bir figürde, tüm insanlara tanıdık duyguları, kaygıları, hüznü, pişmanlığı, yenilmişliği, tükenmişliği, çaresizliği, yabancılaşmayı resmeder. Bu, ruhi benzerliğin açılımıdır; hem resimdeki figürün yüzü ile ruhu arasında kurulmuş benzerliği, hem de toplumun nedensiz/varoluşsal kötücüllüğüyle mücadele etmek zorunda kalan bireylerin ruhları arasındaki benzerliği ortaya koyar. Civan Aydın'da derinliğin yüz(ey)e izdüşümü, benzerliğin ruhi açılımıdır.

Yalın Alpay (2020) "Civan Aydın'da Derinliğin Yüz(ey)e İzdüşümü: Benzerliğin Ruhi Açılımı", *Varlık*, Sayı: 1358

ALPAY AKSAYAR'DA GERÇEKÜSTÜ SIZINTILAR: “ONLAR”

Alpay Aksayar'ın resminde arka plan, bir zamanlar yuva görevindeki mekânın parçalanmasından geriye kalan yıkık duvarlardan ibaret, kimi zaman uzanan yeşil bir ovaya bakan, bazen bir deniz feneri manzaralı, bazen de dağları ardına almış bir kır evi cesedidir. İçinde yaşayanları, dış dünyanın tüm olumsuz etkilerinden yalıtarak, kendi sevgi evreninde sarmalayan yuva ideasının koruyucu duvarları parçalanmıştır, yuva sakinlerinin tepesindeki dam artık yoktur. Harabeye dönmüş duvarlarda hâlâ asılı resimler, çerçeveler, raflardaki heykeller, duvar dibine yerleştirilmiş televizyonlar, yere serilmiş halılar, yanan şömineler, soba boruları, oyuncaklar, örtüsü serili yemek masaları ve yalnızca iskeleti kalmış koltuklar, bu mekânın bir zamanlar yuva olduğunu ihbar etmeyi sürdürse de, geriye kalan, surlarından arınarak yalıtma özelliğini yitirmiş, dışarıyla birleşmiş bir yıkıntıdır. Bir zamanlar korunaklı bu sevgi mekânı şimdi yabancı ve sevgisiz olanın sızmasına açıktır. İşte Aksayar'ın resminin merkezi figürü, korunaksız kalmış yuvaya sızan bu yabancı(lar)dır: “Onlar.”

Aksayar'ın bu serisinin ismi de olan “Onlar”, her resimde içine sızdıkları parçalanmış, dağılmış yuva farklı olsa da, hep aynı kişi(ler)dir. Yabancıların tümü Aksayar için özdeştir, birbirinden farksızdır, aynı tipolojinin karakterleridir. Bir kari-katürdür o(nlar), insandan aşağıdır. Aşağılıklarını kilolarıyla, giydikleri üniformalarla, ardına saklandıkları sinsî gülüşleriyle



gizlemek isteyen Onlar, daha görülür görülmez tanınırlar: Yağ tutmuş yanakları ve boynu, çenesinin kıvrımlarını yok etmiş, yüzün alt sınırını belirleme görevindeki çene çıkıntısı dört bir taraftan besili etlerle çevrelenerek küçük bir tepeciğe dönüşmüş, suratın periferisinden merkezine yaklaşmıştır. Suret, yanlara doğru genişlemiş, çeneye doğru sivrilmesi beklenen yanaklar, gıdıyla birleşerek boynu yok etmiş, baş, omuzların üzerine kondurulmuş bir yağ topağı halini almıştır. Çıkık elmacık kemikleri tüm bu obeziteye rağmen varlıklarını korur, böylece gözler hâlâ çukurdadır. Bu çukurun içerisine saklanmış gözlerin kapakları ise yaltaklananların, arkadan iş çevirenlerin, ikinci adam olup, hırsları büyük olanların karikatür temsillerinde sıkça kullanıldığı üzere yarıya kadar kapalı gibidir. Buna bir de iki yana doğru açılmış dudakların arasından neredeyse tamamı görünen kenetlenmiş alt ve üst dişlerin ürettiği gülümsemeyle ince bir kaytan bıyık eklendiğinde, güvenilmez, içten pazarlıklı, riyakâr bir tipin temsili tamamlanmış gibidir. Figür başının en

dikkat çeken özelliklerinden birisi, zihinsel melekelerin tümünü temsil eden beynin içerisinde yer aldığı kafatasının surata ve bedene oranla aşırı küçüklüğüdür. Bir kapüşonla örtülmüş bu bölüm pek dar bir alın, aşırı dar şakaklar ve arkaya doğru küçülen bir kafatasından ibarettir. Rasyonel aklın değil, irrasyonel bir kurnazlığın merkezidir bu küçük kafalar, oraya sığmayan zekânın yeri sahtekârlıkla doldurulmuştur.

Yabancı ile yıkıntı arasındaki her şeyde bir kontrast vardır. Arka planın görece gerçekçi betimlenmesine karşın, yuvaya sızan yabancı çizimin gerçekçiliği daha geridedir, karikatüre yakındır. Bu, resmin içerisindeki gerçekliğe ilişkin tutarlılığın kırıldığı ilk noktadır; gerçeküstücülüğün kapıları bu referansla açılır.



Aksayar'ın gerçeküstücülüğünün devamında gerçekliğin tutarlılığı, zamanlar arasında girilen bir bozmayla; anakronizmayla sökülür. Ressam, arka plan ile figür arasına bilinçli

şekilde zamansal bir fark yerleştirir. Harabeye dönmüş evler, duvarların biçiminden, tuğla üzerine giydirilmiş sıvalardan, kullanılan beton tekniğinden ve içlerinde bulunan eşyalardan anlaşıldığı üzere yirminci ya da yirmi birinci yüzyılın binalarıdır. Oysa yıkılmış bu yuvaların içerisine olanca mutluluğuyla sızan “Onlar”, giydikleri balon kollu gömlekler, kısa pantolonlar, külotlu çoraplar ve tokalı ayakkabılarıyla, Ortaçağ Avrupası soylularına hizmet eden seyisler, uşaklar, soytarılar kılığındadır. Arka planlar günümüze, figürler ise yüzyıllar öncesine gönderme yaparlar.

Arka planlar ile figürler arasında azımsanamayacak bir zaman farkı bulunduğunda, eski olan figürler değil de arka planlar ise, bu göz için tanıdık bir görüntü üretir. Zira eski bir mimarinin içerisinde ya da önünde günümüz insanlarını görmek gerçek yaşamda karşılaşılan bir durumdur; korunmuş tarihi yapılar bu olanağı sağlar. Bu imkânın var olmadığı alan, geçmişin insanlarını günümüzün binalarıyla eşlemektir, burada göz tanıdık olmayan bir görüntüyle karşılaştığını hemen bilinçaltısına yetiştirir. Bir gariplik, bir yabancılık, bir gerçekle sürtüşme yakalar zihin: burada bir anakronizma vardır. Aksayar’ın boyamayla elde ettiği bu gösteride anakronizmanın sağladığı gerçeküstüçülük ikinci kez sahne alır.

Aksayar’ın gerçeküstüçülüğündeki üçüncü katman, sahneyle, mekânla ya da kişilerle ilintisiz görünen nesnelerin resmin armonisine dahil oluşudur. Yıkılarak dışa açılmış yuva, yabancı figürler kadar yabancı nesnelerin de hücumuna uğramıştır. Varlığının bir fazladanlık hissi yarattığı deniz topları, hokkabaz topları, fesler, trafik işaretleri, kukalar, olay yeri inceleme ekiplerinin kanıtları numaralandırma aparatları eski yuvayı teslim almıştır. Rasyonel tutarlılık tıpkı bu alakasız eşyaların yıkılmış duvarların arasına dağıldığı gibi saçılmıştır. Zihin böylesine

bağlam dışına çıkmış şekilde bir arada duran bu nesneleri eşle-mekte güçlük çeker, ezberi bozulur.

Gerçeklikle tutarlılığın bilinçli biçimde bozulduğu bir diğer konu ışıktır. Aksayar'ın tercihi ışığın tüm resmin üzerine aynı anda aynı parlaklıkla vurmasıdır. Özellikle figürler bağlamın-da belli belirsiz gölgelere başvursa da, bu gölgeler oldukça açık renkli, resmin genel renkçi havasını karartmayan hafif renk ko-yulaşmalarından ibarettir. Dahası, Aksayar'ın çizimlerinde ışık ile gölge birlikte hareket etmez, gerçeklik burada da kırılır. Bir figürün gölgesi önüne doğru düşerken, aynı figürün yüzünün ve bedeninin ön cephesinin bütünüyle ışık aldığını görürüz.

Gerçeküstücülüğün yöntemleri olan humour (mizah), ola-ğanüstü ve düş, Aksayar'ın resminde kendilerine esaslı yerler edinirler. Nesnelerin gerçekçi tasvirlerle, rasyonel olmayan bağlamlar içerisine bırakılması ve kendi kendisine harekete geçebilme kapasitesi taşıyarak nesneyi aşan insan figürlerinin nesnelerin aksine gerçekçi olmaktan çok karikatürvari betim-lemesi bu yöntemlerin tuvale geçirilmesinin sonucudur. Özel-likle insan figürlerinin kendi içerisinde taşıdığı humour, arka planın olağanüstülüğü ile birleştiğinde ortaya bir düş çıkmakta, Aksayar, kendi bilinçaltından kaynaklanan düşlerini rasyonel bir ifadeyle değil, tam da gerçeküstücülüğün övdüğü biçim-de “otomatik” bir refleksle betimlemektedir. Bununla birlikte kompozisyonları resimsel açıdan uyumludur. Gerçekliğin ve rasyonelitenin tutarlılığının tartışmaya açılması, resmin tutar-lılığına bir hamle yapmaz, renk geçişleri, ışık, alan kullanımı son derece armoniktir.

Yerel öğelerin dışarıda bırakıldığı, Batı merkezli bir yakla-şımın önde tutulduğu Aksayar'ın resminde dile gelenler acı, keder ve hüznün üzerine dahi olsa, gerçeküstücülüğün dama-rında akan humour, tüm bu duyguları neşeli bir tınıda anlatır.

Burada, Aksayar'ın figür ile arka plan arasında kurduğu anakronizmayı bir başka alanda daha kurduğunu anlarız: Trajedi + Zaman = Komedi.



Yalın Alpay (2020), "Alpay Aksayar'da Gerçeküstü Sızıntılar: 'Onlar'", *Varlık*, Sayı: 1357

NECMİ GÜRSELER'İN ARI BENLİK HARİTASI: KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİ'NİN EVRENSEL İLİŞKİLER YUMAĞI

İlkel Benlik

İnsan tarihsel midir, evrensel midir? Kişi yaşamını sürdürdüğü dönemde edindiği deneyimlerden mi ibarettir, yoksa genetik kodlarına işlenmiş, birikmiş bir geçmişle ve değişmez özellikteki bir tözle mi doğar? Necmi Gürseler'in bu sorulara resimleriyle verdiği yanıtlar, ruhsal bir öz arayışında olduğunu gösterir. Bu öz, "ilkel benlik"tir. Göreceliliği, ruhsal evrimi kabul etmekle birlikte, onlara bir sınır çekmek ister, postmodern insanın inşa edilmiş psikolojisinin izlerini premodern dönemden itibaren sökmeye çalışır. Gürseler için modern ve postmodern dönemin yapay inşaları kaldırıldığında geriye kalan, insanın sahip olduğu tözün, evrensel kökenleridir. Ona göre kişisel deneyimler ne kadar dönüştürse dönüştürsün, postmodernleşme ne kadar örterse örtsün, insanın rasyonaliteye direnen, yalnızca mitolojik anlatılarla ifade edilebilecek, kendi bilincinden bağımsız ve tüm insanlıkla ortak bir bilinçdışı vardır. Bu kolektif bilinçdışı kişinin hangi tarih ve coğrafyada bulunduğundan etkilenmeksizin tüm kararlarının üzerine yansır. Gürseler için tehlikeli olan, köklerdeki kolektif bilinçdışının zemini olan ilkel benliğin önce modernite, ardından postmodernite tarafından iz bırakılmayacak denli ehlileştirilmesidir. Kurmaca gördüğü *kültürel* olanın, asli/doğal gördüğü *ilkel* olanı yutmasının karşısına dikilir: Yapay'dan, Öze dönülmelidir.



Fakat nedir öz? Kolektif bilinçdışı görünmez, ele avuca gelmez, tarif edilmez. O bir hissiyat. Gürseler, kolektif bilinçdışının ne olduğuna değil, görülebilseydi, nasıl bir görüntüsü olacağına odaklanır. Öz'ün yani ilkel benliğin hissiyatı, ancak simgeler aracılığıyla yeniden üretilebilir ve bu üretilen ortak bir anlama uzanabilir. Gürseler, anlatısını ortak bir anlam üretecek şekilde betimleyebilmek için bazı tanıdık görsellere dayanmak zorundadır. İlkel benlik için en uygun görseller olarak mitolojik göstergeleri seçer. Böylece Gürseler'in resimlerini mitolojiyi yeniden keşfeden/üreten öyküler, bu öyküleri canlandıran figürler ve o figürlerin taşıyıcılığındaki anlam ağları düzenler. Bu anlam ağları yaydıkları mana konusunda kesinlik arz eden im'ler değil, yorumlanabilirlikleri sonsuza uzanan simgelerdir. Hiçbir görsel kendi görevinde değildir, tümü gösterdiklerini aşan anlam olanaklarıyla donatılmıştır. Bu bir arketipler geçidi, tuvalden insanın içine bir yolculuk, her insanın kendi kişisel deneyimleriyle farklı yönlerini açığa çıkarabildiği, içinde daha önce öz-keşfe uğramamış derinlere inme rehberi; bir kolektif bilinçdışı arkeolojik kazısı.

Bu resimler, araştırma alanı gereği bilinçle değil, bilinçdışıyla boyanırlar. Ne bir eskiz, ne bir kurgu, Gürseler tuvalin başına oturur ve çizgi egemenliğindeki anlatısını bir çırpıda oluşturur. Kolektif bilinçdışını, kendi bilinçdışının kolektif olanla kurduğu bilinçdışı ilişkilerle resmeder. Gürseler'in resimleri, bilinçdışılar arası ilişkidir.

Bilinçdışı Haritası

Gürseler'in resmi bir bilinçdışı haritasıdır. Bu haritada topografyayı, kamusal ve kişisel bellek birlikte işaretlere dökerler. Yaşamdan ölüme, kıskançlıktan sevince, ruhsal çöküntüden gönence her şey bu haritaya sızdırılmıştır. Yeterince bakıldığında bu haritadan, insana ve yaşama dair her şeye gönderme yapılabilir.

bilir. Fakat Gürseler'in haritası bir coğrafyanın değil, coğrafyanın aksine ele avuca gelmeyen bir uzamın röprodüksiyonu olduğundan haritanın inşası kadar, okunması da kişisel olanakların sonsuzluğuna uzanır. Bu haritada her şeye gönderme vardır fakat hiçbir şey yoktur. Bu harita "Varlık" ve "Yokluk"tur. Var olmak için bir zihne gereksinim duyar ve haritanın kodlarını her zihin kendi alegorileriyle çözer. Bu alegoriler işin içine girmediği sürece Gürseler'in haritası çıkmaz bir sokak gibi görünür, gönderme yaptığı anlamlar, kendinde ürettiği anlamlardan ileridedir. Bu define haritasının hazinesi, tıpkı bir korsan parşömenindeki gibi kâğıdın içerisinde değil, kâğıdın işaret ettiği yerdedir.

Her şeye karşın, harita bir somutlaştırmadır, bilinç için bir başlangıç, bir kerteriz, bir tutamak noktası, yaşamın verilerinin içerisinde yerleştirilebileceği bir çerçeve. Ve bu harita kadar, çerçevesinin de son derece kişisel olması onu her seferinde yeniden inşa edilebilen özgün bir arayüz kılyor.

Kendini Anlam(landırm)a Kılavuzu

Gürseler'in resimleri her izleyen için bir arayüzdür: kendi bilinçdışına bilinçle bakabilmek için bir somutlaştırma adımı. Bu resimler birer kendini anlama/anlamlandırma kılavuzu. Kendimize yeni yalanlar söyleyebilme rehberi. Ve bu rehberdeki tüm numaralar her seferinde kendimize çıkan bir çağrı. Bazı ressamalar otoportreler yaparlar, Gürseler'in resimleri birer otoçağrı. Kişinin kendini arayışına yeni yalanlar üretme haritası. Tutarsız bilinçdışına bilincin tutarlı bir anlam verme girişimi. Gürseler bilinçdışının soyutluğunu bilince tercüme edilebilir somutluklarla betimliyor fakat her tercümenin tercümanı bu yazıtı farklı çözüyor. Gürseler'de her şifre çözülürken, kişi tümüne yeni şifreler koymak zorunda kalıyor. Bu harita coğrafi haritalar gibi, var olanı göstermiyor, ima ediyor. Olgulara

değil, kanılara dayalı; buradan kişi kendisine açılmaz, kendisine kapanır. Sonsuz olanakları, bilinciyle daraltır. Tanım, var olanı indirgeyerek sınırlandırır, Gürseler'in resimleri de kişiyi çerçevelemeye olanak tanır. Kişi kendini tanımak için indirgemelidir. Gürseler bu indirgemeyi, olabilecek en geniş imkânlar havuzuyla kavuşturur. Geriye kalan izleyicinin düş gücüne ve cesaretine bağlı. Olanakları daraltan Gürseler değil, izleyici...

İlkel/Yalın Çizgiler, Özdeş Renkler

Gürseler'in tabloları çizginin egemenliğindedir, resmin tamamı çizgilerle bezenmiştir. Gürseler evreninde materyal değil, idea imtiyazlı kılındığından, çizgi olabilecek en yalın formdadır. Bu aynı zamanda Gürseler'in ana temasına, *ilkel benliğe* uyum sağlayacak bir estetik form tercihidir. Yapay olan –öze giydirilmiş– ne varsa, Gürseler'in çizgisinden dışlanmıştır. Her bir figür, bina, hayvan ya da mitolojik yaratık, ne olduklarının anlaşılabilirdiği en temel temsilde tamamlanır. Resmin ayrıntılarını figürlerdeki detaylar değil, figürler arasındaki karmaşık ilişkiler oluşturur.

Gürseler'in resim başına kullandığı renk sayısı üçü geçmez fakat resimleri rengârenk görünür. Bunda kullandığı renkleri sınırlı da olsa kendi ara tonlarıyla zenginleştirmesinin etkisi vardır. Resmi figür açısından zengin olan Gürseler, birey olan insanın tikelliğine değil, insanlığın kolektif olan bilinçdışına gönderme yaptığından ve kolektif bilinçdışının, öznel tüm insan niteliklerinin aksine tüm insanlarda aynı bulunduğunu düşündüğünden, figürlerin tümünü aynı renkle boyar. Bu figürlerin tümünün beden yapıları da özdeş görünür ve neredeyse hepsi bütünüyle çıplaktır. Bu çıplaklıkta cinselliğe zaman zaman yer açılrsa da, bir erotizm gizlenmez. Figürlerin tamamının olabilecek en basit çizimlerle ve boyamalarla temsil edilmeleri ve hem çıplak hem bedensel açıdan özdeş görünmelerinin nedeni,

Gürseler'in tüm insanlarda aynı olan bir tözü görünür kılmak istemesinden kaynaklanır. Gürseler çizimlerinde, insanların üzerinden onları farklı kılan farklı göz renklerini, beden tiplerini, kıyafetleri, takıları tek tek geri alır. Burada simgelenen şey, bireylerin Gürseler'de, birey olmaktan düşene dek sahip oldukları tikel özelliklerden soyulması ve bu işlemin tüm insanların bir ve aynı kaldığı töze ulaşıncaya değin sürdürülmesidir. İşte bir insandan, onu diğer insanlardan farklı kılan tüm özellikleri söküldüğünde, geriye kalan töz, Gürseler'in evreninde diğer insanlarınkiyle özdeş bir cevherdir. Bu cevher Gürseler için kolektif bilinçdışıdır. Kişinin tüm işletim sistemi, algoritmaları, yaşamı kavrama stratejileri, algı ve anlam ağları, sezgileri bu kolektif bilinçdışının ta kendisidir. Gürseler bireyleri değil, onların sahip oldukları ortak tözü, görünmeyen bir donanımı boyamak ister. İşte bu görünmeyen tözü resmetmek için Gürseler'in bulduğu yöntem, insanların kendi benliklerini kolektif benliğe ulaşana değin soyarak, tümünü özdeş hale getirmektir.

Mitolojik Figürler

Figürler arasında Antik Yunan, Antik Mısır ve Budizm gibi bilinen en eski mitolojik göstergelere gönderme sıktır. Hayvan kafasına sahip insan bedenleri, otantik başlıklar giyen figürler Mısır mitolojisinden gelirken, atletik bedenleri, kıvrıkcık saçları ve gür sakallarıyla Antik Yunan heykelleri görünümündeki figürler Olimpos Dağı'na göz kırpar. Yine unicornlar, centaurlar, sireneler gibi Yunan mitolojik tipleri, Zeus, Poseidon gibi tanrılar ve gemisinin ana direğine bağlanmış Odysseus gibi insan kahramanlar ile Yunan sütunları Gürseler'in resimlerine saçılmışlardır. Budist mitolojisi ise kendisini bağdaş kurmuş figürler aracılığıyla gösterir. Gürseler'de mitolojik görseller, doğrudan olduğu kadar, başka ressamın mitolojik resimleri dolayımında da kullanılır.

İzleyici Gürseler'in çıplak özdeş figürlerinin arasında bir anda Matisse'in pagan dansı kompozisyonuna yapılan bir atıfla, ya da kolektif bilinçdışını yansıtan başka ünlü görsellerle karşılaşabilir.



Gürseler'in Bilinçdışı Metaforları

Kolektif bilinçdışının mitolojik görsellerinin yanı sıra, Gürseler'in kişisel bilinçdışı da resimlerindedir. Biyolojik formları yalınlaştırılmış kalpler, güller ve balıklar Gürseler resimlerinin beklenmedik alanlarından dikkatli gözlerle görünürler.

Sıkça kullanılan Galata Kulesi, çeşitli kale kapıları, farklı sütunların ya da kulelerin üzerine yazılmış yazılar ve neredeyse her resmin bir köşesinde kendisine yer açan boynundan asılarak idam edilmiş bir adam. Bu görsellerde kolektif bilinçdışının bir alt kümesi olan Gürseler'in bilinçdışı hem kolektif bilinçdışından ayrılır, hem de ona başka bağlarla ilişir.

Boyutlar Arası İlişki

Gürseler'in resimleri iki boyutlu bir istifleme üzerine kuruludur. Dikdörtgen bir zemine yayılmış geniş bir alanda tüm figürler ve nesneler yeryüzünde herhangi bir mekâna işaret etmeyen sembolik bir uzamda havada durur gibi konumlandırılmıştır. Uzaklık, yakınlık, herhangi bir derinlik yoktur, bunlar resimden bilinçli olarak çıkarılmıştır. Gürseler'in iki boyutlu bir düzlemi tercih etmesi, resminde zamanı ve mekânı askıya almak istemesinden kaynaklanır. Var olmayan bir uzamda, tarihsel olan her şeyin figürlerin üzerinden sökülüp alındığı bu evrende, zamana ve mekâna bağlı her şey ortadan kalkınca, resim doğrudan sonsuz olanı yani evrenseli, zamana ve mekâna göre değişmeyen tözü gösterir kılınmıştır.

Ancak bilinçli olarak kullandığı bu iki boyutluluğu ressam zaman zaman merdiven çizimleriyle kırar. Kimi seyyar bir ahşap merdiven, kimi şık bir mimari alanın heybetli mermer merdivenleri, kimi de her şeyden bağımsız, bağlantısız, nereden başladığı belli olmayıp, gökyüzünün belirsizliğine yükselen düşsel merdivenler resmin yüzeydeki görüntüsüne birer derinlik açarlar. Üçüncü boyutun nerdeyse yalnızca merdivenler aracılığıyla resme girmesi, merdivenlerin boyut değiştirmek için kullanılan bir ara geçiş olarak düşünmesiyle ilintili görünür. Gürseler iki boyutla kolektif bilinçdışının değişmez görünen öğelerini, üç boyutlu merdivenlerle de değişen paradigmaları

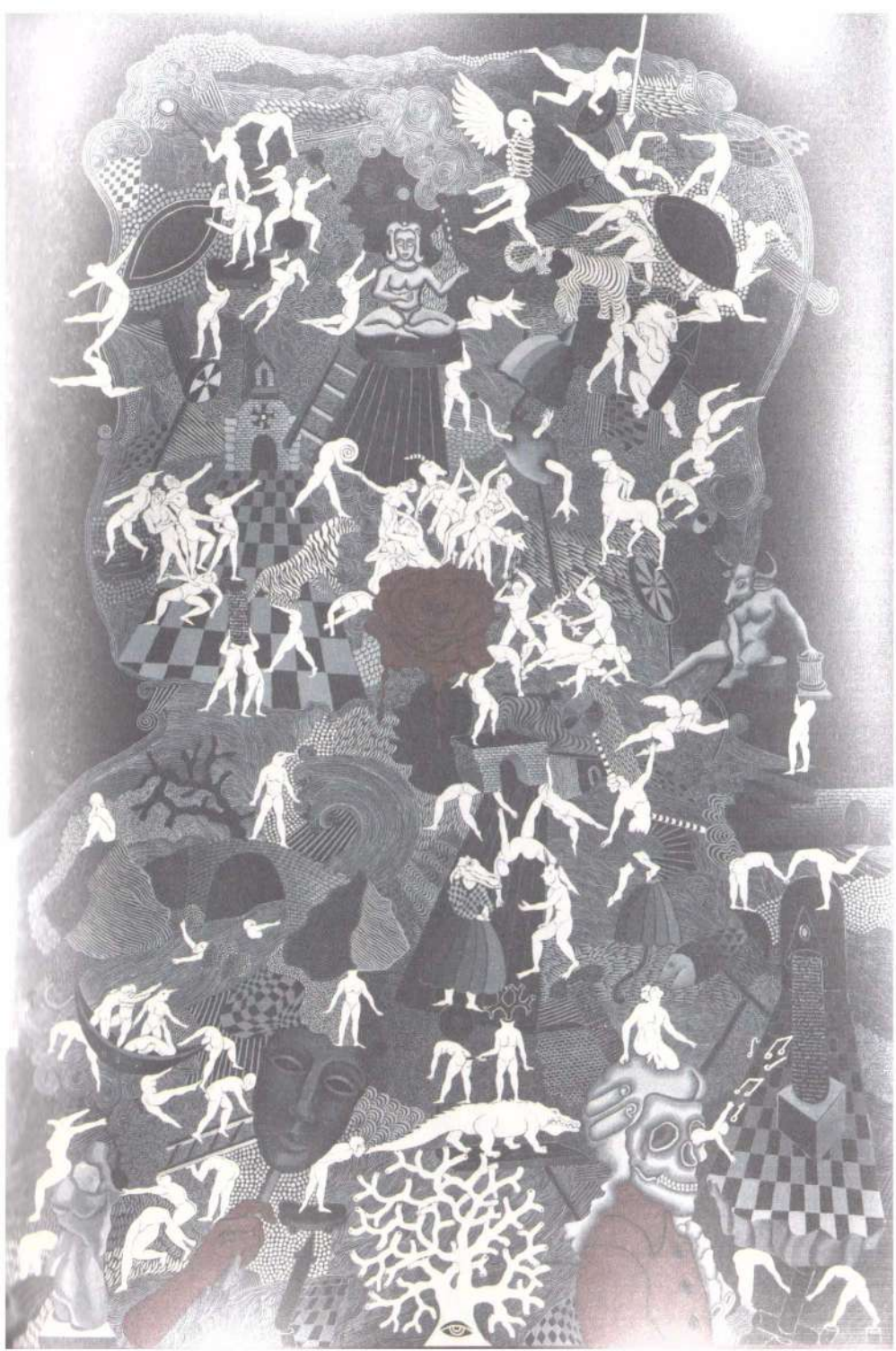
simgeler. Böylece Gürseler, toplum için boyut değişse de, paradigma kırılrsa da ve bu kırılmalarla, ilkelden premoderne, oradan moderne, modernden postmoderne geçilse de insanın kolektif bilinçdışının sabit kaldığına gönderme yapar. Gürseler'in sonu açık bırakılarak göğe yükselen merdivenleri de, postmodern sonrasındaki bilinmeyen aşamayı işaret eder ancak o da kolektif bilinçdışının egemenliğinde kalacaktır.

Giz Gölgeye Sığınmıyor

Gürseler'in resmi iki boyutlu olduğundan gölgeye yer yoktur. Işık doğrudan tüm resmin üzerine her yere aynı aydınlatıcılıkla vurur. Işığın kaynağı izleyicinin bulunduğu yer yani resmin tam karşısıdır. Gölge kullanılmadığından tüm figürler olanca berraklıklarıyla ışığın altındadırlar, kendilerini gizleyemezler, her şey apaçıktır. Giz, görsellerin plastik özelliklerinde değil, onların simgeledikleri anlamda saklanmıştır.

Kaotik İstifleme

Gürseler'in resimlerinde boşluğa hiçbir yer bırakılmaz, her yer dolulukla kaplanmıştır. Bu resimler öylesine doludur ki, ilk bakışta ne tüm figürler, ne tüm kompozisyon, ne de anlatının bütünü kavranabilir. Zaten resimlerin eklektik yapıları da tek bir anlatı yerine çoklu anlatıları bir araya getirmiş ve bağlantıların bulunup bulunmamasını çok da umursamamıştır. Gürseler'in kompozisyonları kaotik istiflemelerden oluşan katmanların uzamın askıya alınarak bir araya getirildikleri tablolarıdır. Her bir figür kendi görseli kadar, kendinin olmayan görsellere, kavramlara, hislere ve öykülere açılır; tek başlarıyken başka anlamlar üretirlerken, Gürseler'in evreninde bambaşka anlam olanaklarına saçılırlar. Gürseler resmindeki görseller, resmin dışına göndermeler yaptıkları kadar, resmin içerisin-



deki diğer öğelerle de bağlantılıdır. Fakat bu bağlantılar görünmez bağlantılardır; buradaki ilişkiler ağı, gerçek yaşamdaki gibidir; bir kelebek etkisi vardır fakat hangi ögenin hangi öğeyi hangi eylemiyle etkilediği muğlak kalır. Mantığın bu ön kabülüne deneyimin her zaman isabetli yanıtlar verebilmesi mümkün olmaz. Bu nedenle resimlerinde bir kozmostan çok kaos hâkim görünür. Fakat bu kaosta bir armoni vardır.

Figürlerin arasındaki mesafeler ritmik çizgi örüntüleriyle doldurulmuştur. Bu tekrar eden çizgisel hareketler kıvrım kıvrım oldukça bir denize ya da saçlara, dikdörtgenlerden oluştuğunda tuğla duvarlara, siyah beyaz dama tarzı karelerle iç mekân ya da bir şato girişi iç zeminlerine dönüştüğü gibi, herhangi bir şeye dönüşmeden de varlıklarını ilan ederler.

Tanrısâl Bakış

Gürseler'in resimleriyle ilişkisinde kendisine tanıdığı bakış açısı her daim tepeden, geniş ve Tanrısâl'dır. Resimler pek çok figür içermesine karşın, izleyen onları hiçbir zaman o figürlerden birisiymişçesine, o figürlerin bakış açılarıyla görmez. Onların göremedikleri pek çok şeyi aynı anda görebilir. Birbirinden haberi dahi olmayan pek çok resim figürü, izleyicinin göz hapsindedir. Figürlerin çıplak olarak görülmeleri, onların ressamın ve izleyicinin gözünden hiçbir şeyi saklayamayacaklarına gönderme yapar.

Ümidin Betimlemeleri

Gürseler'in resimleri, ilkelin postmodern övgüleridir. Günümüzde ilkel benliğin yürürlükte olduğu dönemlere bir altın çağ olarak bakmak ve tümüyle her şeyden vazgeçerek o ilkel altın çağa geri dönebilmek olanağı, kendisini postmodern insana

kapatmıştır. Fakat Gürseler başka bir olanağa, postmodernitenin her şeyi köklerinden söküp, varoluşu yüzeye hapsetse, zeminle olan bütün bağlantıları kopartsa bile, kişinin kendi ilkel benliği ile bağlantılarını yeniden tesis edebileceğine dikkat çeker. Gürseler, kolektif bilinçdışının simgeleri aracılığıyla kişinin bir öz benlik kazısı yapabileceğini, bu kazıyla kendi köklerini açığa çıkarabileceğini ve yapay karşısında doğal ve asli olanın hakikatine sığınabileceğini ümit eder. İşte Gürseler'in resimleri, bu ümidin betimlemeleridir.

ABİDİN DİNO OLMAK

Abidin Dino için resim, zihnin dışarıyla bağlantısını keserek ürettiği bir içe bakışa sığmaz; “iç”in dışarıyla aralıksız sentezinden doğar. Dışarının zamanı, coğrafyası, sosyolojik durumu ressamın yaşamını etkilediği gibi resmini de değiştirir. Bu resim, arı bir soyutlamaya dayanan entelektüel bir faaliyet değil, ressamın içerisine bırakıldığı varoluşun, kendi varlığıyla sürtüşme izleridir.

Dino’nun varoluşla sürtüşmesinde, yaşamındaki radikal değişimlerin ürettiği kontrastlar, çelişkiler, uçlar arası savrulmalar, hastalıklar; resim dilini ve kullandığı malzemeleri, en az kendisini Batı’da yaşayan bir Doğulu sanatçı olarak duyumsaması kadar etkiler.



Dino, yağlıboyayla, guvaşla, akrilikle de resim yapar ancak, kendisini en çok kâğıt üzerine mürekkeple çizirken ya da Osmanlı nakkaşlarının kullandıkları bitki kökenli suluboyayla boyarken rahat hisseder. Yağlıboya ile tuval boyayan Batı resmine karşı, kâğıda mürekkeple çizen Osmanlı ve Japon resimlerini örnek alır,

Batı'nın katman katman sürülen yağlıboya çalışmalarına, bir kalemde çizilen mürekkep lekeleriyle yanıt verir.

Osmanlı hat sanatının izinde, hattatlara özgü bir kuş tüyü ile elini hiç kaldırmadan uzun ince çizgilerle ürettiği resimleriyle, Doğu resminin idealist anonimliği ile Batı resminin realist tikelliği arasında kendisine özgü bir figüratif biçim geliştirir. Desenin renge üstün geldiği bu figüratif çizimlerde illüstratör yanı öne çıkar.

Fakat Dino yalnızca kâğıtların ya da tuvalerin üzerindeki çizgilerle, lekelerle, boyalarla oluşturulmuş bir düş dünyasının soyutlaması değildir. Abidin Dino, kanlı canlı, etten kemikten bir insandır. Yaşamın içerisine bırakılmış ve hayatın pek çok farklı alanında sınanmış, kendisini gerçekleştirmek için sürekli mücadele etmiş, bazen kazanmış, bazen yenilmiş bir figürdür. Onun soyutlamaları, her daim kendi yaşamının çalkantılarıyla ilgilidir.

Refah, aristokrat soy, yatlar, arabalar, dadılar, Cenevre, Paris kadar, yoksul mahalleler, kentler, sürgünler, esrarkeşler, hapis, ameliyatlar, sosyalist idealler, dünya savaşları... Abidin Dino, aşırı uçlar arasında bir sarkaç.

Ece Sözkese, Abidin Dino'nun soyutlamalarının arka planındaki somuta, onun yaşamına, savruluşlarına, çaresizliklerine, başına gelenlerin üstesinden gelme yöntemlerine, kurduğu ilişkilere, uğradığı haksızlıklara ve bir insan olarak tüm yaşadıklarına karşın, naif duruşunu nasıl koruduğuna odaklanıyor. Bir insan olarak Abidin Dino'nun öyküsü, onun sanatının alt yapısını oluşturan ana metni. Sözkese, işte bu ana metnin sayfalarını karıştırıyor.

Yalın Alpay (2020), “Abidin Dino Olmak” İçinde Ece, Sözkese, Abidin Dino, Ezeli Sürgün, Destek Yayınları, İstanbul, ss. 6, 7

FİKRET MUALLA'NIN RESMİ TAKLİT EDİLEBİLİR Mİ?

Fikret Mualla'nın yaşamı ile sanatı arasında resimlerine seçtiği konular bağlamında bir paralellik vardır. Ancak bu uyum, Mualla'nın yaşama ve resme karşı takındığı tutumda bozulur. Hayatı hiçbir zaman ciddiye almayan ressam, bu tavrını resimde bozar. Yaşamındaki dağınıklığın, özensizliğin ve perişanlığın aksine, resimlerindeki ve resim yapma düzenindeki özenli titizlik dikkat çekicidir. Resmini bitirir bitirmez fırçalarını ve paletini temizler, hepsini yerli yerine koyar. Kullandığı kâğıtları kirletmeden, buruşturmadan saklar. Kalemmini mektuplarında düşsel ve gerçek düşmanlarına her türlü nefret, hınç ve küfürlerini hezeyanlar halinde savurmak için kullanan Mualla, kalemini fırçasıyla değiştirdiğinde aklı başında ve huzurlu bir ressama dönüşür. Zaman zaman hüznü sahneler çizse de, bakanlara mutluluk veren resimler boyamıştır. Mualla'nın psikozu resimlerinin renklerine de, biçimlerine de yansımaz.

Hızlı Topuz'a göre Mualla, verimli olduğu günlerde iki yapıt verebilmekteydi. Bu hızın temel nedeni seyyar bir yaşam sürmek zorunda olmasıydı. Atölyesi yoktu. Kalemlerini, fırçalarını ve boyalarını palto ceplerinde tutar, kırdı, barda, otel odasında, akıl hastanesinde çizer, çalışmalarını çabuk bitirmek zorunda kalırdı. Bu nedenle resimlerinin çoğunun boyutları küçüktür ve hemen bitirilip bir kap yemeğe, bir şişe şaraba satılabilmeleri için kolay kuruyan guaş boyayla yapılmışlardır.

Mualla, Nurullah Berk'in deyişle "grafik" bir ressamdır. Guaşın yanı sıra, suluboya ve pastel de kullanmıştır. Az sayıda yağlıboya çalışması da vardır. Desenlerinde ise kurşunkalem ve çini mürekkebi kullanmıştır. İlgüdüsel ve hızlı fırça vuruşlarıyla, parlak renkler ve soyut lekeler aracılığıyla canlı ve lirik bir anlatım üretmiştir. Genelde guaş ve suluboya tercih etmesinin maddi kısıtlar dışındaki nedeni, minyatür sanatına duyduğu ilgidir, zira Türk minyatürleri yağlıboyaya değil, guaşa yakındırlar. Mualla'nın minyatüre ilgisi İstanbul'da gelişmiştir. Abidin Dino ile birlikte, buldukları her fırsatta Aya-



sofya Kütüphanesi'nde uzun uzun minyatürleri seyretmeleri, Mualla'nın arkadaşlarına yazdığı özel mektupların önemli bir kısmını "Nakkaş" diye imzalaması tesadüf değildir.

Mualla'nın renk anlayışı kontrastlık ve çarpıcılık üzerine inşa edilmiş düz bir boyama tekniğiyle kendisini gösterir. Resimlerinde tüm renkler parlak, güçlü, zengin, dolgun ve ritimli bir şekilde kullanılır. En çok kullandığı renkler basitliğe kaçmadan ışıldayan kırmızı, mavi ve mordur. Hâkim renk olarak turuncu ve eflatunu da kullanmıştır.

Mualla önce tek renkli bir zemin oluşturur. Suluboya ya da guaş bu zemini tamamıyla örtemediği için, zeminin rengi her yerden fışkırır, boyaların şeffaflığı altından yüzeye çıkar ve resmin hâkim rengi olur. Figürlerini bazen fondaki hâkim renk içerisinde sadece kontur çizgileriyle belirleyerek arka plana iterken, bazen de sadece el, ayak gibi uzuvları çarpıcı renklerle boyayarak biçimin dışavurumunu sağlar.

Mualla çizgi ile boyayı göz alıcı renkler aracılığıyla ayırıştır. Bu anlamda onun çizgisi renk, rengi de çizgidir. Deseni yumuşak, geometrik çizgileri önemsemeyen, lirik ve dışavurumcu bir yapıdadır. Renk ahengi tüm resimlerinde neredeyse kusursuzdur. Onda bir uzam, bir ışık yaratma işlevi olan renk, şaşırtıcı isabette tonlara, titreşimlere ve derinliğe sahiptir. Resminde sahneye hareket veren güçlü renk karşıtlıklarını sükûnet ve uyum içerisinde kullanmıştır.

Yalın renklerle perspektifin, yakın-uzak ilişkisini yok ederek, derinliğin kaybolmasını sağlamış, resimlerine iki boyutlu bir yapı kazandırmıştır. Mualla ayrıntılarda zaman kaybetmez. Hareket yaratan, önemli kısımları vurgulayan, çoğunlukla canlı ama bazen de mat renklerle geniş resim alanları yaratır. İnsan figürlerini temel bileşenlerine indirger. Onun betimlediği kişiler dış görünüşleri bire bir yansıtılan, ruh halleri ortaya çıkarılan figürlerden çok, bir kompozisyonun bütünleyicileri olarak tasarlanmışlardır.

Yapıtlarında coşku, tekniğin; duygu, aklın önündedir. Ancak resimlerinde her şey tam ve düzenli bir anlatım içindedir. Biçim, renk, boyut, ritim, değer ve kompozisyon irrasyonellik içerisinde bir rasyonalliteye sahip gibidir. Bu çelişik niteliklerin aynı anda Mualla resminde var olabilmesinin nedeni, Mualla'nın resimlerine yansıttığı yerlerin ve varlıkların aslına benzer şekillerde yansıtılmasına karşın, ressamın kişiliğinin süzgecinden geçirilerek yeni renklere bürünen, yepyeni boyutlar kazanan uyarlamalara dönüştürülerek temsil edilmeleridir.

Mualla yaşadığı anın ressamıdır. İnsanlar fırçasına en hazırlıksız halleriyle yakalanırlar. Kendisi de resimlerini çok düşünmeden, fırçasının ucuna geldiği gibi boyar. Hiçbir şeyi silip, bozup yeniden çizmez. Tüm desenler bir çırpıda çizilmiştir. Her şey bir anda olup biter; o ana sıkışmış insanların anlık varlıklarını resmeder ve resmini sonlandırır.

Mualla, mekânların düzenlenmesi ve renklerin kullanımında dışavurumculara ve fovlara, özellikle de Matisse'e yaklaşır. İnsan bedenlerini doğalcılığa aykırı bir şekilde yalınlaştırır. Mualla'yı minyatür geleneğini dışavurumcu tutumla fovizmin sentezi içerisinde konumlandırmayı deneyen bir renkçi ressam olarak nitelendirmek mümkündür.

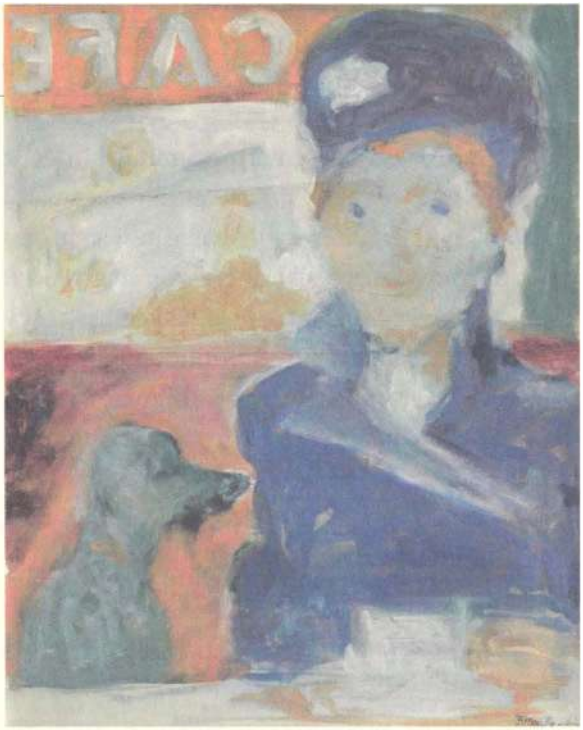
Mualla uluslararasıdır. Resimleri pek çok müzenin koleksiyonunda yer alır, müzayede kataloglarının itibar ve yıldız parçaları olarak öne çıkar. Türk resminde en yüksek toplam satış rakamını elinde bulunduran Mualla, Türkiye'deki müzayede evlerinin yanı sıra Sotheby's ve Christie's gibi dünyanın en güçlü müzayede evleri aracılığıyla Picasso, Matisse, Dali, Chagall, Pissarro ile yan yana sanatseverlerin ilgisine sunulur. Böylesine kıymetlenen bir ressam söz konusu olduğunda, istisnasız yinelenen dinamik, Mualla için de gerçekleşir ve ortaya sahte Mualla tabloları çıkar.

Fikret Mualla'nın ilk müzayedesini 1975 yılında Paris'te yapar. Burada 100'den fazla Mualla resmi satılır ancak fiyatlar son derece düşüktür. Ertesi yıl Mualla müzayedesini yenilenir. Bu kez Türkiye'nin Kültür ve Dışişleri Bakanlığı yetkilileri de müzayedeye katılarak alım yaparlar ve bu alımların etkisiyle fiyatlar bir önceki yılın iki katına çıkar. Ancak fiyatlar hâlâ oldukça düşüktür ve Mualla sahteleri üretmek için bir gerekçe yoktur. 1980'lerde Türkiye'de piyasanın serbestleşmesi ve sermayenin hareketlenmesi resim talebini de artırır. Mualla fiyatları da hızla artmaya başlar. Ferit Edgü ve Vedat Öztarhan'a göre, sahte Mualla tablolarının üretilmesi de Mualla piyasasının yükseldiği bu yıllarda başlar. Edgü'ye göre bu sahte eserler büyük ölçüde Mualla'nın son yıllarında onun koruyuculuğunu yapan Madan Angles kanalıyla Fransa'dan gelmiştir. Bu konu sanat piyasasına bomba gibi düşer ancak Mualla resimleri en çok satılan resimler olmayı sürdürür.

Sahte Mualla tabloları tartışmaları İstanbul Modern'in 2005'te düzenlediği Fikret Mualla retrospektifinde zirveye çıkar. Retrospektifin ilk küratörü Edgü, bu görevinden ayrılmış ve retrospektif için seçilen yeni küratör üçlüsünden Ali Akay'a gönderdiği, retrospektife kendi inisiyatifi dışında seçilen bazı Mualla resimlerinin sahte olduğunu iddia eden bir mektubu basında paylaşır. Akay'ın da basın aracılığıyla bu mektuba bir yanıt vermesiyle Türkiye'de sahte Mualla tablolarına ilişkin en gürültülü tartışma yaşanır. Bu süreçte yazar ve ressam Edgü, Mualla resimleri ticareti de yaptığı için, kendi satmadığı tüm Mualla'ları sahte olmakla suçladığı şeklinde itham edilir. Gerçekliğinden emin olabileceğimiz şey ise piyasada hiç değilse bir dönem çok sayıda sahte Mualla'nın dolaşmış olduğudur.

Peki, Fikret Mualla'nın sahte tablolarını gerçeklerinden ayırt etmek zor mudur? Yukarıda özelliklerini anlatmaya çalıştığım Mualla resmi, ilk bakışta oldukça kolay taklit edilebilirmiş gibi

durur. Ancak çoğu kişinin inandığının aksine Mualla, Jacqueline Quilleré'nin yazdığı üzere taklit edilmesi güç bir ressamdır. Türkiye'deki sahte resimler üzerine yazılmış tek kitap olan *Değmesin Yağlıboya: Türk Resim Piyasasında Sahtecilik*'in yazarı Tuncay Opçin de, Quilleré ile benzer



fikirdedir ve Mualla'nın çok sayıda sahtesinin bulunmasına karşın, taklidinin yapılmasının zor olduğunun altını çizer. Doğay Sümer de Mualla resminin çok basit gözüksüğünü ancak Mualla'nın Hoca Ali Paşa ve İbrahim Çallıdan çok daha zor bir tekniğe sahip olduğunu vurgular. Yine Mualla dönemine ait kâğıt ve boyaların bulunmasının güçlüğü anımsatarak, sahtelerin günümüz malzemeleriyle yapılmasının imkânsız olduğunu söyler. Vedat Öztarhan da Mualla'nın zor taklit edilebileceğini dile getirir ve Hikmet Onat gibi ressamların taklide açık olduklarını ancak Mualla'da bunun mümkün olmadığını, zira Mualla'nın tarzının çok fazla özgün olduğunu ifade eder.

Özetle Mualla'nın çok sayıda sahtesi üretilmiştir ancak bu sahteleri anlamak çok güç değildir zira Mualla'nın basit gibi görünen tekniğini kopyalamak hiç kolay değildir. Onun sıra dışı renk seçimleri, geçişleri, figür çizimleri, kompozisyonları ve çizim için kullandığı dönemin duvar afişleri kâğıtları, sahte Mualla'lar üretmek için meydan okunması gereken zorluk-

lardır. Bu bileşenlerin tümünü birden kusursuz şekilde taklit etmek oldukça meşakkatlidir ve sanatsal yeteneğin yanı sıra, büyük organizasyon kapasitesi gerektirir. Böylesine organize sahteciliklerde ise operasyon maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle, Mualla'dan çok daha yüksek piyasa değeri olan ressamların sahtelerinin üretimine gidilir. Dolayısıyla Fikret Mualla sahtelerinin kusursuzlaşabilmesi için Mualla'nın mevcut piyasa değeri henüz gerekli ortamı sağlamamıştır. Büyük ve kurumsallaşmış müzayede evlerinden Fikret Mualla almak, gerekli tüm ekspertizlerin gerçekleştirildiği durumlarda şimdilik herhangi bir risk taşımaz.

Yalın Alpay (2016), “Fikret Mualla’nın Resmi Taklit Edilebilir mi?”, *İstanbul Art News*, Piyasa Eki, Mart

DEVİRİM ERBİL RESMİNDE AĞAÇLAR

Yaşamın çıplak halindeki anlamdan sıyrılmış görüntüsü, nitelendirilebilmek için zihnin sınıflandırmalarına ve isimlendirmelerine muhtaç, çaresiz bir şekilde tanımlanmayı bekler. Ancak, her tanım girişimine karşı da bir direnç gösterir ve sürekli olarak tanımdan kaçır. Bilimin ve dinin aksine resim, yaşamı dilsel formlara sıkıştırarak onu sözle iletilebilir temsiller yerine, sözü ortadan kaldıran temsiller şeklinde gerçekleştirir. Resimde dile sıkıştırılmış bir tanım, yerini yorum olanaklarına açık görsel bir betimlemeye bırakır.

Devrim Erbil, betimlediği şeyin kıymetine değil, betimleme yönteminin kendisine odaklanır. Onda konu yerine, konunun nasıl resmedildiği önceliklidir. Bu yüzden konu seçimlerini taşıyıcı bir araçtan ibaret görür ve onları önemsemez. Konu seçimleri sınırlıdır, dönüp dolaşıp aynı konuları resmeder. Resminde konuya sığınmaz. İlkesi, resmini yalnızca resim sanatına özgü plastik bileşenlerle inşa etmektir.

Konularını muhtemelen bilinçli olarak en genel, en geniş ve en öyküsüz konulardan seçer. İzleyiciyi konunun nasıl resmedildiği odağına taşımak için, konunun kendisini olabildiğince iddiasızlaştırır. Amacı tuvalin üzerinde salt bir resim yöntemi bırakarak, resmin yalnızca kendi kendisine gönderme yapmasının ortamını hazırlamaktır.

Bir elin parmaklarını geçmeyen konuları; ağaçlar, kuşlar, Anadolu kasabaları, İstanbul resimleri, ikili bakışlar ve belki birkaç da otoportreden ibarettir. İddiası, özün ritmini salt bir re-



sim olarak vermektir. Temsil, yalnızca resmin nasıl temsil edileceğine odaklıdır. Erbil, dış dünyanın değil, resmin ressamıdır.

Erbil'in resimlerini temaları çerçevesinde doğa ve tin olarak iki temel kategoride incelemek mümkündür. *Doğa*'nın temaları olarak *Ağaçlar* ve *Kuşlar*, *Tin*'in temaları olarak *Anadolu Kasabaları* ve *İstanbul temaları* ifade edilebilir.

Devrim Erbil'de Doğa

Erbil, doğayı resimlerine taşıyışında, doğanın temsiline değil, resmin doğaya yönelik bir tema çerçevesinde olanaklarının araştırılmasına odaklanır. Doğayı taklit eden resimler üretmek yerine, resmin başlı başına kendisine ilişkin bir hesaplaşmaya girişir. Doğayı konu alır fakat kesinlikle bir doğa ressamı değildir. Resimlerindeki ağaçlar ve kuşlar gibi doğa motifleri, Erbil için soyut bir resim düzenine ulaşma aracından başka bir şey değildir. Ağaç ya da kuş resmetmeye odaklanmaz, bu doğa bileşenlerinin bir araya gelmelerinden ortaya çıkan titreşimleri ve ritmik yapıyı elde etmek ister. Doğayı tuvale aktarırken öyle bir elemeyen/soymadan geçirir ki, bu soy(utla)ma ancak doğanın özünün, idealar dünyasındaki olası görüntüsü elde edildi-

ğinde sona erer. Elde edilen görüntü hiçbir zaman durağan değildir; her yanından titreşimler yayar: öz'ün ritmini. Bu Erbil'in soyutlama yöntemidir.

Doğayı çizgi ağırlıklı bir resimle betimleyen ve süregiden bir ritimle hareketlendiren Erbil, girift düzenlemesini monokrom renklerle boyar. Bu resimlerde birbirlerini karşıtlıklar çerçevesinde örten alanlar, ironik bir şekilde hiç de gerilimli bir yapı oluşturmazlar. İki boyutlu yüzeyde yaratılan kaotik görünümlü kozmos, resmin armonisinin asimetrik dengelerle inşa edilmesinden kaynaklanan optik bir oyundur. Asimetrinin getirdiği özgür çizgi vuruşları, doğanın özgürce yayılışını hissettirirken, resmin bütünündeki armoni, bu özgürlüğün kozmos lehine sınırlandığını ilan eder gibidir. Özgürlüğün, iyimser bir özgünlükle, doğanın öz'ünü gözle açmasıdır Erbil'in doğa resimleri; her bir katman, izleyiciye bir şey sezdirmeye girişir: entropik çizgiler arasında, öz kendi armonisini iyimser bir huzur olarak duyumsatır. Sakinlik, zamansızlık, merkezsizlik resmin içerisinden yumuşacık bir güçle yayılır, izleyiciyi zihnen ve ruhen rahatlatır.

Doğaya, soyutlama atılımı çerçevesinde çağdaş bir sanatçı yorumuyla yaklaşan Erbil, soyut bir ışık ve renk senfonisinden oluşan bu yorumlamayı, geleneksel ifade biçimlerinden bütünüyle kopmadan, geleneksel hat sanatına da göndermeler yaparak ve süslemeci estetiği dışlamadan gerçekleştirerek kendi özgün rayına oturur.

Kozmosu seslendiren armonik gösterge yığınının ağaçları ve kuşları tanınabilir olmanın en sınırındaki amorf şekillerle resme dönüştürüşü, resmedilen doğanın bir biyolojisinin olmasına karşın, lekelerle doğa varlıklarının izleyiciye sezdirilişi hep aynı amaca hizmet eder: öz'ün ritmi.

İnsanın sığındığı bir engin yücelik, bireyin ruhuyla sıkıştırılarak konsantre hale getirilmiş bir iç dünyayla yer değiştirir

bu doğa betimlemelerinde. Tuval akıl ve sezgiyle boyanmış olsa da, akıl tuvalin üzerinde görünenlerin arasından çekilmiştir. Erbil'in doğa betimlemeleri, onun ruhunun doğasıdır. Bu çizimlerde Erbil dış doğaya değil, kendi iç doğasına bakar; onu resmeder.

Salt öz'ün ritmine indirgenen doğa, biyolojik özelliklerinden tümüyle soyutlanmıştır. Artık bu doğa temsili, dirimsel içeriğinden bağımsızlaşmış, zihinsel ve sezgisel bir atılımdır. Göstergesini neredeyse bütünüyle aşmıştır. Doğa, tuvale Erbil'in dolayımında çizgilerle sınırlandırılmış, titreşimler ve kıpırtılarla örülmüş, sahip olduğu kaosu Erbil'in zihninin iyimser kozmosundan geçirilerek ehlileştirilmiş bir düzenleme ile resmedilmiştir. Bundan böyle tuvaldeki doğa, bir manzara olmaktan çıkarak, öz'ün ritmine dönüştürülmüştür.

Devrim Erbil'in Ağaçları

Erbil'de 1960'lı yılların sonlarından itibaren sıkça görülmeye başlanan “ağaç” teması, ressamın uzun sürecek bir araştırma ve uygulama sürecidir. Erbil'in ağaç serileri, görkemli bir biçimde resmin ortasına oturtulan ve tüm tuval yüzeyini kaplayan tek bir ağaç üzerinden gerçekleştirilen soyutlamalarıdır.

Gövdeden dört bir yana dağılırken, gövdeyi kesen, kapatan, birbirlerinin sıkça üzerinden geçen ve bazen de gövdeye saplanmış görünen ritmik çizgiler, Erbil ağacının temel özellikleridir. Ağacın, her birisi farklı bir özgün yol izleyen dallarını temsil eden bu karmaşık çizgiler, verimli bir dağılımla dinamik bir yapı oluştururlar. Çizgilerin taramasında örülmüş bu monokrom resimler, asimetrik tasarımıyla betimlenen huzurlu bir kozmos üretirler. Soyutlanmış yapıları, kendilerine ilişkin yapılabilecek göndermeleri ve yorumları sınırsız taşır. Zaman zaman Klee'nin, Mondrian'ın ve Kandinsky'nin ağaçlarına referanslar veren Erbil

ağaçları, tüm bu referanslara karşın kesinlikle özgündür ve kendi yolundadır.

Ağaç soyutlamalarında, resim dilinde ağacın öz'ünü betimleme olanaklarını arayan Erbil, öz'ün ağacın kendisini gizleyen hakikatinde, yani köklerinde bulunduğuna gönderme yaparak, çiziminde dallar ile kökler arasında fiziksel benzerlikler kurar. Ağacın görünmeyen köklerini, dallar



analojisi ile görünür kılar. Böylece Erbil'in ağaçlarında dallar, köklere benzer şekilde tuvalin dört bir yana kollarını sararlar.

Ağacın T/öz'ü

Tüm bu rastgele görünen ancak son derece bilinçli çizilmiş çizgiler içerisinde ağaca benzeyen hiçbir şey yok gibidir fakat yine de izleyiciler daha ilk bakışta bunun bir ağaç olduğunu bilirler, anlarlar. Erbil ağaçtan, onu ağaç yapan tüm göstergeleri geri alır fakat geriye yine de bir şey kalır. İşte bu geriye kalan şey, ağacın t/öz'üdür, "idea"sıdır. Ağaca ilişkin değişmeyen tek şey odur. Çam, Gürgen, Palamut, İncir, Kavak, Ceviz, uzun, kısa, genç, yaşlı, yaralı, sağlıklı, ormanda ya da tek hiç fark etmez. Bunlar tikelliklerdir. Erbil kendi modellemesinde görüntüden olabildiğince uzağa sıçrar ve ardından da olabilir-

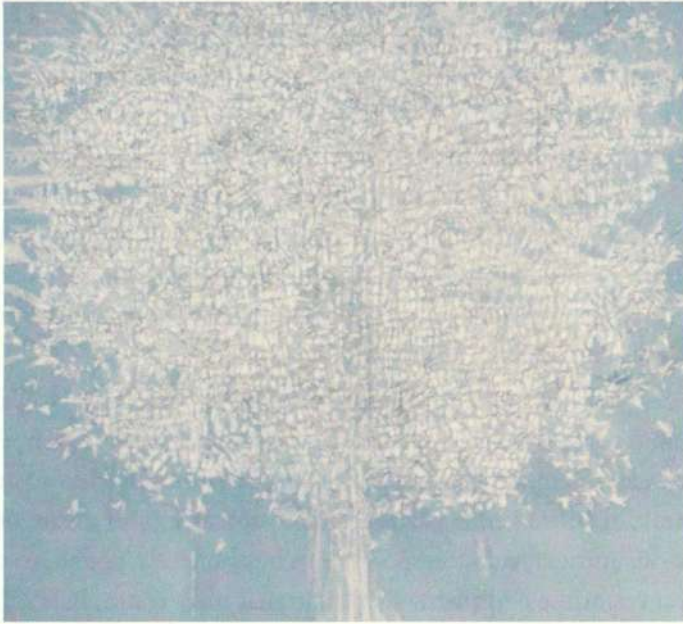
diğince derinlikte bir arkeolojik kazı gerçekleştirir. Böylece tüm tikelleri tek bir tözde toplayan bir yalınlığa ulaşır: ağaç ideasını resmetmeyi başarır. Töz, duyulara kapalı bir sezgisel kavramdır, bir “idea”dır ve bu nedenle görüngüler dünyasının bir bileşeni olan doğa, idealar dünyasının bir bileşeni olan töze dönüştürüldüğünde, Erbil’in doğa resimleri de artık doğa resimleri olmaktan çıkmaktadırlar. Bunlar artık “idealar” dünyasının “töz”leridir.

Erbil’in bazı ağaçları, aynı zamanda birer yapraktırlar. Yapraklara benzeyen bu ağaç betimlemeleri, yaprak göndermesiyle, kendi içlerinde kendi fetüslerini, yani kendi geleceklerini de barındırırlar. Sanatçının ağaçları, aynı anda hem kökleri (yani ağacın geçmişini), hem ağacı (yani şimdikiyi) hem de yaprağı (yani ağacın geleceğini) aynı çizgiler aracılığıyla resmeder. Tek bir zaman anı içerisinde, geçmişte ve gelecekte sonsuza atılmayı ve bunu şimdiki zaman merkezini koruyarak gerçekleştirir. Erbil burada geçmiş, geleceği ve şimdiki zamanı sonsuzluğa tahvil eder. Töz’ün gereği olarak zamanı ortadan kaldırır. Erbil bu şekilde aynı zamanda bütün ile parçaların bir ve tek olduğuna ilişkin bir tutunum belirler. Böylece sanatçının neo-Platoncu bakış açısı burada da ortaya çıkar. Onun resminde “pan” yani “tüm” odak noktasındadır. Bütünün kendisi ile parçanın kendisi, aynı kendiliktir.

Erbil resimdeki yinelemelerle de bütün ve parça ilişkisini tesis eder. Çizdiği peşi sıra ağaç resimleri hem kendi içlerinde tamamlanmış birer resim, hem de yinelenerek devam eden bütünsel dev resmin birer parçalarıdır. Erbil’in resimleri tamamlanmış halleriyle de başka resimlerin tamamlanmamış (tamamlanmakta olan) halleridir. Yan yana, arka arkaya sıralandıklarında birbirlerinden çok farklı kompozisyon düzenleri içinde resimlenen özel tasarımlar olan ağaç resimlerinin her biri Erbil ormanının, birer ögesidir. Erbil’de ağaç fikri tektir;

ama ağaçların/ın hepsi de birbirinden farklıdır. Yine de tümü, aynı ormanın ağaçlarıdır.

Töz ya da idea, zamanla değişecek bir şey değildir. Zaman-sızdır. Bu nedenle Erbil'in resminde de tüm zaman ortadan kaldırılmıştır. Mekân da yoktur. Tüm resmi yalnızca bir töz kaplamıştır ve tuvalde bundan başka geriye kalan her şey soyuta indirgenmiştir, tablonun dışına çıkartılmıştır. Görüngüler dünyası bütünüyle dışarı atılmıştır. Burada yalnızca idealar dünyası



resmedilir. Zamanın ortadan kalkmasıyla, Erbil, öz'ünü bulduğu ağacın, töz'üne ulaşır. Zamanın yanı sıra, mekân da tümüyle saf dışı bırakılmıştır. Ağaç, ilk kez gözlerimizin önüne gerçekte olduğu gibi gelmektedir. Erbil, ağacın "idea"sını resmetmiştir.

Ağacın töz'üne odaklanmakla birlikte, Erbil'in soyut ağaçları, ilk anda tanınırlar, birer ağaç oldukları çizimin tüm soyut-

lamalarına karşın kendilerini daha ilk bakışta afişe ederler. Buradaki soyutlamanın Erbil için görevi, ağacı ritim oluşturan bir öz olarak tasarlamaya yardımcı olmasıdır. Ritmin öne çıkması adına rengi geriye çeker, figürü neredeyse geriye idea'sından başka bir şey kalmayınca da değin soyar, düz çizgiler dışındaki çizimleri dışarı atar. Geriye yalnızca bir ağaç senfonisi kalmış gibidir. Amaç, ağaç aracılığıyla, öz'ün ritmini göstermektir.

Erbil, bazen ağaçlarını, sıkça konu edindiği bir diğer teması olan kuşlarla aynı resim içerisinde iç içe geçirir. Ağaçla kuşların birbirlerine kapılarak iç içe geçişi, bazen kendisini ağacın ve kuşların tek gövde üzerinde eriyişleriyle gösterir. Bir ağaç gövdesinin üzerini dalların ve yaprakların yerine geçirilmiş olan kuşlar kaplar. Diğer ağaç resimlerinde herhangi bir merkez ya da bir hedef gözetmeksizin, kaotik bir düzen içerisinde dört bir yanda titreşen ve resmin gönderme yaptığı öz'ün ritmini tutan dallar, ağaçlarla kuşların birleştirildiği bu resimlerde, kuş sürüleri, anafor şeklindeki savruluşlarıyla resmin titreşim ve ritim ödevini kendi üstlerine alırlar.

Sanatçı ağacı dirimselliğin bir simgesi olarak da algılar. Yaptığı bazı otoportre çalışmalarında ağacı, kendi yüzüne ve boğazına eklemiştir. Burada Erbil, kendi resim algısına uygun olarak, ağacı ve kendi yüzünü resmi yapılacak birer nesne olarak düşünmekten çok, resmetmenin birer bileşeni olarak, resmi çerçevesinde ele almıştır. Erbil için asli olan resim, araç olan ağaç ve kendi suretidir.

Kaynaklar

Alpay, Yalın (2018) *Devrim Erbil'de Öz'ün Ritmi: T/ÖZ*, Destek, İstanbul.

Alpay, Yalın (2018) "Resimde 'Devrim': Ritmin Simülasyonu", Devrim Erbil Contemporary İstanbul, Olcay Art, İstanbul.

Alpay, Yalın (2018) “Devrim’sel Ritim”, Art Suites Gallery, Bodrum.

Ergüven, Mehmet (2008) *Titreşimlerin Büyüsü, Devrim Erbil Kitabı*, Agora, İstanbul.

Ergüven Mehmet (1995) *Devrim Erbil*, Bilim-Sanat Galerisi, İstanbul.

İskender, Kemal (2004) “Devrim Erbil’in Ağaçları”, içinde *100 Yüze Devrim Erbil*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, Kaya (2004) *Devrim Erbil*, Artdepo, İstanbul.

Yalın Alpay (2018), “Devrim Erbil Resminde Ağaçlar”, *Varlık*, Sayı: 1334, ss. 20-23

RESİMDE “DEVİRİM”: RİTMİN SİMÜLASYONU

Devrim Erbil resimleri, sanat uzmanı olmayan gözleri dahi büyüler. Oysa bu yapıtlar, bilinçli bakışlar için çok daha fazlasını sunar. Erbil'in doğa soyutlamalarında, iki boyutlu Anadolu çeşitlemelerinde ve grafik öğeler barındıran İstanbul resimlerinde, minyatürden hat sanatına, modernist soyutçuluktan kavramsal sanata uzanan, geçmişle bugün ve Batı'yla Doğu arasında saçılmış geniş bir sanat tarihi retrospektifi yatar.

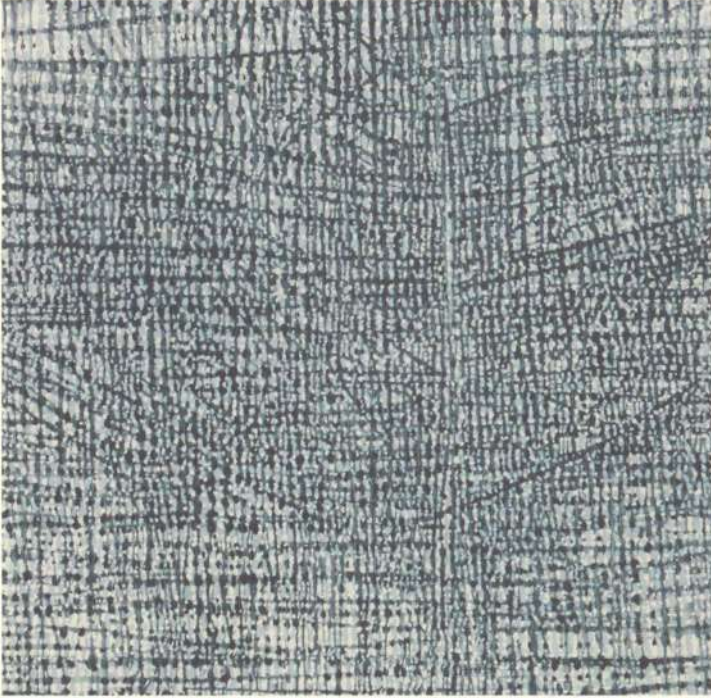
Erbil bu retrospektifi, kendi özgün biçemi ile aşılır. Yaşamı zihne düşürmeye yönelik her girişimin çaresiz yenik bir tasarı olduğu, varoluş gereği yaşamı tam olarak kavrayamadığımız bir evrende, kavranılamayanı resmetmeye girer. Erbil'in kendisine biçtiği ödev, resmine model olarak kullandığı varlıkların, kendilerini gözlerle açmayan öz'lerini resmetmektir.

Ressam, yaşamın kavrayamadığımız öz'ünde, kendisini duyularımızdan gizleyen bir görünmeyenin var olduğu kanısındadır: ritim. Bu nedenle her bir Erbil resmi, dönüp dolaşıp aynı düşüncenin temsiline soyunur: *öz'ün ritmi*'nin betimlenmesi.

Erbil'in başlı başına bir resim nesnesi olarak titreşimlerden ve kıpırtılardan ürettiği ritim, yaşama ilişkin soyutlamanın, resim halinde somutlaştırılmasının aracıdır. Erbil sanatsal bu dönüşümü, kendisi de soyut bir enstrüman olan çizginin üzerine yükler. Resminin kurucu öğesi olan çizgilerin son derece ayrıntılı örgüsü, düzenli yinelemelerden oluşan çeşitli titreşimler yayarak Erbil'e özgü ritmi oluşturur. Renk ya da ışığın, Erbil'in ritim yaratımında neredeyse hiçbir rolü yoktur. Her şey çizgi-

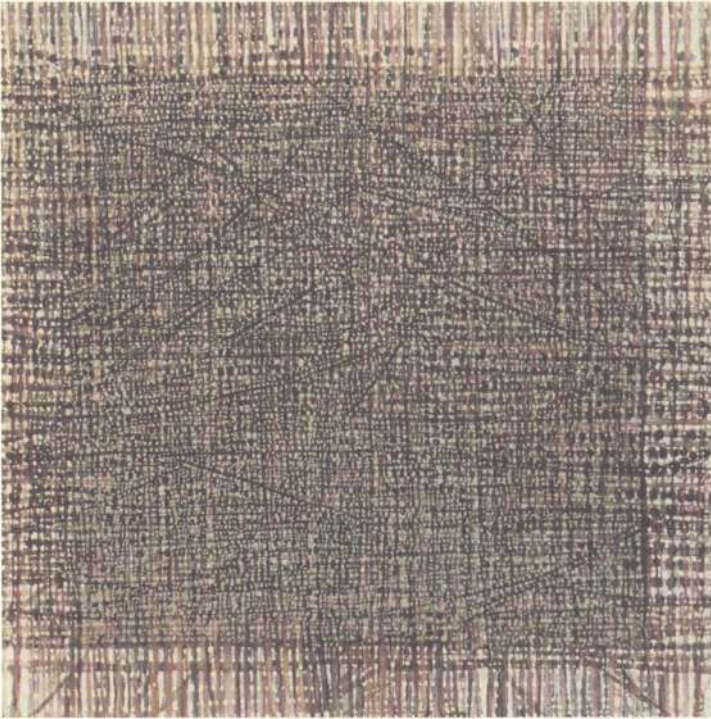
nin güdümündedir. Ürettiği çizgisel ağlar, iki boyutlu ve düzlemsel bir ritmik düzenin işaretlerine dönüşürler. Ritim, Erbil evreninde yinelemelerle güçlenir. Her bir yinelenen figürde amaç tekrarlamak değil, ritmi görünür kılmaktır.

Resimlerindeki son derece ayrıntılı çizgilerin ödevi, varlığın görünüşüne ilişkin detayların resme taşınması değildir. Bunlar, Erbil'in resim dilinin özelliği olarak, bizzat kendi resminin ayrıntılarıdır. Ressamın özgün plastik dilinin ve estetiğinin resimsel ifadesidir. Çizgiyi, görmek/göstermek istediğine ilişkin yaptığı seçimleri vurgulama aracı olarak ortak algının önüne sunar. Erbil, somut yaşamda karşımıza hiçbir zaman kontu-



ruyla çıkmayan varlıkları, çizgilerle birbirlerinden ayırır fakat onları çizgilerin içerisine sıkıştırılmaz, ironik bir şekilde onları

çizgilerle çerçeveler fakat resme yine çizgileri aracılığıyla kattığı ritim ve titreşimlerle onları sınırsızlaştırır: sınırlayan çizgilerle, sınır tutamayanı ele almaya girişir. Farklı pek çok açılarda kesişerek, üst üste binen, çeşitli uzunluk ve kalınlıklardaki yüzlerce, binlerce çizgi, ilk anda kendilerini tesadüfi ve entropik bir iklimin rastgele bileşenleri gibi sunsalar da, bilinçli bir tutumun ürünleridirler. Erbil’de her yüzey, bir plan dolayımında kozmosa ulaşacak şekilde tasarlanmıştır.



Renk kullanımında çizgilerinde olduğu kadar karmaşık, ayrıntılı ve girift değildir. Aksine çok renkli armonilerden kaçınır ve monokrom bir armoniyle ritim tutar. Tek bir rengi, farklı tonlarda kullanarak zenginleştirmeyi tercih eder. Bu zenginleş-

tirmeyi seçtiği ana rengin şiddetini, valörünü, kromasını, doygunluk derecesini farklılaştırarak inşa eder. Renkler arasında kontrastlar üretmektense, ana rengin varyasyonlarına yönelir ve her bir resmini bir ana renkle özdeşleştirir. Renk, Erbil’de, çizginin emrindedir.

Erbil’in ışık kullanımı, resimlerinde gölge alanları yok etmeye yöneliktir. Ressamın tüm iyimserliğiyle her şey aydınlanmıştır, ışığın resimden çekildiği tek bir boşluk dahi yoktur. Ya resmettiği hiçbir şeyin hacmi yoktur, ya tüm figürleri ve soyut yaratımları doğrudan doğruya kendi içlerinden aydınlanmaktadırlar, ya da ışık tüm resimlerinde resmin tüm bileşenlerine tam karşıdan gelmektedir. Bunun biçimsel nedeni, Erbil’in üç boyutlu resmetmeyi reddederek, iki boyutlu yüzey etkisi yakalamak istemesidir.

Söz konusu durumun düşünsel nedeni ise, Erbil’in resimlerinde varlıklar dünyasının değil, idealer dünyasının temsillerini üretmeye çalışması, ritimleri ve titreşimleri resmetme girişimi ve bu bağlamda öz’ü resmetmeyi amaçlamasıdır. Zaman, mekân ve ışıktan arındırılmış olan öze ışık düşürülemez zira ışığı bizzat öz’ün kendisidir. Erbil, ideal olanı, en ideal ışıktandırma altında resmeder. Ve öz’ü açığa çıkarmak istediği için, öze ilişkin hiçbir şeyin gölgede kalmamasını arzuladığından, gölgeyi kullanmaz. Bu da ışığın ancak öz’ün kendisinden gelmesiyle mümkündür.

Erbil, betimlediği nesnenin temsiline değil, betimleme yönteminin kendisine odaklanır. Onda konu yerine, konunun nasıl resmedildiği önceliklidir. Erbil, dış dünyanın değil, resmin ressamıdır. Onun iddiası, *öz’ün ritmini* salt bir resim olarak vermektir. Bu ritim dünyasında her şey hem olabildiğince yabancı hem de şaşırtıcı derecede tanıdıktır. Erbil dışarıyı, her insanda içkin olarak bulunan *a priori* diyarından yola çıkarak betimlemiştir. Bu nedenle Erbil’in resim malzemeleri fırça, boya ve tuval kadar, ortak duygular, ortak akıl ve ortak tindir.



Konu seçimlerini taşıyıcı bir araçtan ibaret görür ve onları önemsemez. Seçimleri sınırlıdır, dönüp dolaşıp aynı konuları resmeder. Konularını bilinçli olarak en genel, en geniş ve en öyküsüz olanlardan oluşturur. İzleyiciyi yönteminin odağına ta-

şımak için, temanın kendisini olabildiğince iddiasızlaştırır. Konuları bir elin parmaklarını geçmez: ağaçlar, kuşlar, Anadolu kasabaları, İstanbul ve belki birkaç da otoportre. Tümü bu kadardır.

Erbil, “Doğa resimleri” olarak adlandırdığım “ağaçlar” ve “kuşlar” temalarında, nesne olarak ağaçlardan ve kuşlardan ritim kuran bileşenler olarak yararlanır. Uçuşan yapraklara benzeyen kuşlar ile rüzgârda havalanan kuşlara benzeyen yapraklar resmederek, kimi zaman da ağaçları kuşlara, dallara ve yapraklara tutunum sağlayan gövde göreviyle resmine dahil ederek, onların görüntülerini değil, oluşturdukları ritmi amaçlar. Bu resimler ritim oluşturmaya katkı vermeyen tüm görüntüleri dışlarlar.

Devrim Erbil’in “Tinsel resimleri” diye isimlendirdiğim “Anadolu Kasabaları” ve “İstanbul” konularında ise ritim, mimari yapıtları temsil eden karmaşık ve girift çizgilerin taşıyıcılığına bırakılmıştır. Erbil, bu resimlerinde de zaman zaman ağaç yapraklarının ve kuşların ritim oluşturmaya etkilerine başvurmakla birlikte, ritmi, aslen mimari öğeler aracılığıyla elde eder.

Erbil böylece, titreşimlerden bir ritim inşa ederken, aslında temsillerden bir simülasyon inşa eder. Olmayanın –ya da varlığı kuşkulu olanın– bir simülasyonu olarak kendisini gösteren Erbil resmindeki temsil edilen, varlığının duyulara kapalı olmasından ötürü hiçbir zaman kendisini imleyen işaretler ya da göstergelerle gerçek bir örtüşme göstermez. Buradaki soyutlama, zorunlu olarak simgesel çizgilerden örülmüş bir simülasyondan başka bir şekilde bir gösterge kılığına giremez. Bu nedenle Erbil’in her resmi aynı zamanda bir simülasyondur: ritmin simülasyonu.

Yalın Alpay (2018), “Resimde “Devrim”: Ritmin Simülasyonu”, *Contemporary Sergi Kataloğu*, Olcay Art

YABANCILARIN TÜRK RESMİNE İLGİSİNDEKİ DÖNÜŞÜM: BATILI KOLEKSİYONERLERİN İRANLI KOLEKSİYONERLERLE YER DEĞİŞTİRİŞİ

Batılı Türk resim sanatının temelleri, on sekizinci yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma çabaları orduda atılır. Perspektife dayalı Batılı resim sanatının orduda kullanılmasının başlıca amacı subaylara arazi krokilerini çıkarabilmeleri için gerekli teknik becerilerin kazandırılmasıdır. On dokuzuncu yüzyılda Tanzimat Fermanı'nın ilanının ardından subaylar, yüksek resim eğitimi almak üzere padişah fermanıyla Fransa ve Almanyaya gönderilirler. Böylece ordu eksenli resimde Batılılaşma akımı, teknik resmi aşar. Plan, perspektif, ışık gölge oyunları vemodelé yuvarlıklar Osmanlı resmine katılır.

Batılılaşmayla birlikte minyatürden vazgeçerek, Batılı resme yönelen Osmanlı'da, Batı biraz geriden modellenir. Asker ressamı, Batı'da dönemin sanat akımları olan Romantizm, Natüralizm ya da Empresyonizm gibi yaklaşımları değil, daha eski bir dönemin yaklaşımı olan Akademizm'i benimserler. Türk resminin Batı'yı bir miktar geriden takip etmesi, Cumhuriyet döneminde de kırılamaz. Türk empresyonizmi de, Türk kübizmi de, ancak Avrupa'da bu akımlar çoktan başka akımlarca yerlerinden edildikten sonra ortaya çıkmışlardır. Türkiye, kuruluş yıllarında devletin olanca desteğine karşın, Batı'yı ancak belli bir mesafeden tekrar edebilen bir resim sanatından öteye gidemez.

Tek parti döneminde devlet desteği olmaksızın yaşayamayan resim sanatı, 1950'den itibaren devletin bu destekleri bütünüyle kesmesiyle yeni bir bunalıma girer. Sanat galerileri de ancak bu tarihten sonra açılır fakat ortada henüz ne resme ilgi gösteren kitleler ne de düzenli resim satın alan koleksiyonerler vardır. Bununla birlikte bu yıllarda yurtdışına giden Türk ressamaları, gittikleri ülkelerin sanat dünyalarına ayak uydurmaya başlarlar. Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Abidin Dino ve Yüksel Aslan gibi Türk sanatçılar, Paris'in en önemli galerileriyle çalışırlar, en gözde salonlarına davet edilirler. Bu çabalara rağmen Türkiye hâlâ resimde Batı'yı modelleme peşinde olan fakat zamanlama açısından Batı'nın gerisinden gelen bir konumdadır.

Batı'yı kopyalama paradigması, modernizmin postmodernizm lehine zarar görmeye başlamasıyla birlikte aşınmaya başlar. 1970'lerden itibaren modernizmin telolojik tarih anlatıları kırılmaya yüz tutar. Tüm toplumların, bütün kültürlerin ortak bir ideale, bir telosa doğru aynı hat üzerinde ilerledikleri ve kiminin ileride, kiminin geride; kiminin gelişmiş, kiminin az gelişmiş; kiminin modern, kiminin primitif olduğunu belirleyen yekpare uygarlık anlatıları, çizgisel tarih şemaları sorgulamaya açılır. Bunların yerini farklı toplumların, farklı farklı süreçler izledikleri modernleşme öyküleri alır. Mekânına göre değişen başka zamanlardan veya başka deyişle, coğrafyasına göre değişen başka tarihlerden, öteki modernizmlerden söz açılır. Türkiye de bu sürecin dışında değildir.

Aynı kırılma sanatta da gerçekleşir ve çağdaş sanat, modern sanatı geride bırakarak, yeni ana akım sanat hareketi olur. Türkiye de ilk defa bu dönemde küresel sanatı geriden değil, eşzamanlı olarak takip eden bir ülke olmayı başarır. 1980'den itibaren, "Batılılaşma" ve "ulusallaşma" izleklerinden çok, "uluslararası olma" izleğine geçen Türkiye, hem biçimsel hem düşünsel anlamda çağdaş sanatı yakalar. İstanbul 1990'lı yıllar-

da küreselleşen dünya ölçeğinde sanat ve kültür ortamına dahil olur. Türkiye, kendisini çağdaş sanata ilişkin bienaller, sergiler ve kongrelerle sarmalanmış bulur. İstanbul Bienali sayesinde birçok Türk sanatçısı uluslararası bir platforma çıkar, buradan yurtdışına açılırlar. Türkiye’de ilk kez canlı bir sanat piyasasının oluşması için gerekli altyapı oluşur. Yabancı koleksiyonerler Türk sanatçılara önemli bir talep göstermeye başlarlar. 2011’deki İstanbul Bienali’ne beş bin civarında yabancı ziyaretçi gelir.

Ancak 2011’de zirveye çıkan bu ilgi, bu tarihten itibaren düşüşe geçer. Özellikle 2013’teki terör saldırıları ve ardından 2016’da yaşanan darbe girişimi Türkiye’yi yabancılar açısından bir anda güvenlik sorunları yaşayan bir ülke konumuna soktu. Yabancılar Türkiye sanat piyasasından çok hızlı bir şekilde geri çekildiler. 2011 Bienali’nde beş bin olan yabancı ziyaretçi sayısı, 2017 Bienali’nde 150 kişiye kadar düştü. Politik gelişmeler yüzünden Türk sanatçılar, yabancı koleksiyonerlerin ilgi alanının dışına çıktı.

Türk resmine, resim sanatı ile doğrudan ilgisi olmayan nedenlerden ötürü azalan Batı ilgisinin yerini ise yine resim sanatı ile doğrudan ilgisi olmayan nedenlerden ötürü yakın dönemde İranlı koleksiyonerlerin ilgisi alıyor. Uzun zamandır ABD ile uluslararası arenada soğuk savaş veren İran, ABD’nin son ambargo uygulamalarının ardından yüzünü Batı’dan neredeyse tamamıyla çevirmiş durumda. ABD’nin şimdiye değin İran’a uyguladığı en katı ambargo olan halihazırdaki durum İran’ın dolar satın almasını engelliyor, altın, alüminyum, çelik ya da İran para birimi olan Riyal ile işlem yapmasını yasaklıyor. Yaptırımlar çerçevesinde İranlılar herhangi bir yabancı banka hesabına para yollayamıyorlar, uluslararası banka havalesi alamıyorlar. Birçok Avrupalı, İngiliz ve uluslararası şirket, bu katı ABD yaptırımlarından zarar görmemek adına İran’dan çekiliyor.

Batı'yla alışverişi her anlamda kesilen İran'da, sanat koleksiyonerleri de politik gerekçelerden doğan bu durum karşısında taleplerini Batı sanatı yerine alternatif ülke sanatlarına çevirme eğilimindedir. İran'a sınır komşusu olan ve vizesiz erişilebilen Türkiye, bu şartlar altında özellikle nakit satışlar söz konusu olduğunda İranlı sanatçılar ve sanatseverler için hem bir sanat pazarı hem de bir sanat üreticisi noktası olarak öne çıkıyor.

Türk sanatı, yazımın önceki bölümlerinde de belirttiğim üzere, 1990'lardan itibaren dünya ile eşzamanlılığı yakaladığından ve üretilen yapıtlar uluslararası kalite standartlarının üzerinde bulunduğundan, İranlı koleksiyonerlerin yabancı yapıtlara gösterdikleri talebi rahatlıkla çekebilecek pozisyonda. Bu talebin Türkiye'ye çekilmesi için doğrudan İranlı koleksiyonerleri Türk sanat piyasasına çağıran davetlerin, organizasyonların, fuarların varlığı önem kazanıyor.

Büyük resmin bu çerçevesinde, iki yıldır Sanat Direktörlüğü'nü yürüttüğüm İstanbul Art Show sanat fuarında bu yıl odak ülke olarak İran'ı seçtik ve İranlı sanatseverlerin, koleksiyonerlerin ve galerilerin Aralık ayında gerçekleşecek İstanbul Art Show'da yer almalarını sağlamak için İran'la farklı bağlantılar sağladık. Fuarımızın Seçici Kurulu'nda, İran Galeriler Birliği Başkanı Lili Golestan'a yer verdik ve bu yılki İran sergimizin küratörü olarak İranlı ressam Maryam Salahi'yi atadık. İstanbul Art Show'un Proje Direktörü Gökhan Büyükataman başkanlığında bir ekibi Tahran'da İran'ın önde gelen koleksiyonerleriyle çeşitli temaslar için İran'a gönderdik. İranlı Sanatçılar Forumu'nda (Iranian Artists Forum) yapılan toplantılarda Türk sanatı ve Türk sanat piyasası üzerine ayrıntılı sunumlar yaptık. Sonuçlar, İran'da Türk sanatına beklentimizin de üzerinde bir ilgi potansiyeli olduğunu gösterdi. Öyle görünüyor ki, Aralık ayındaki İstanbul Art Show sanat fuarımızda çok sayıda nitelikli İranlı koleksiyoner ve galeri yer alacak. Bu gelişme de iki

ülke arasında karşılıklı sanat yapıtı alım satımlarına yol açacak, ülkeler arası sanatsal yeni bağlar ve köprüler oluşturacak, pek çok İran koleksiyonuna yeni Türk resimleri girecek.

Yalın Alpay (2019), Yabancıların Türk Resmine İlgisinde-ki Dönüşüm: , Batılı Koleksiyonerlerinİranlı Koleksiyonerlerle Yer Değiştirisi, Robb Report, Aralık

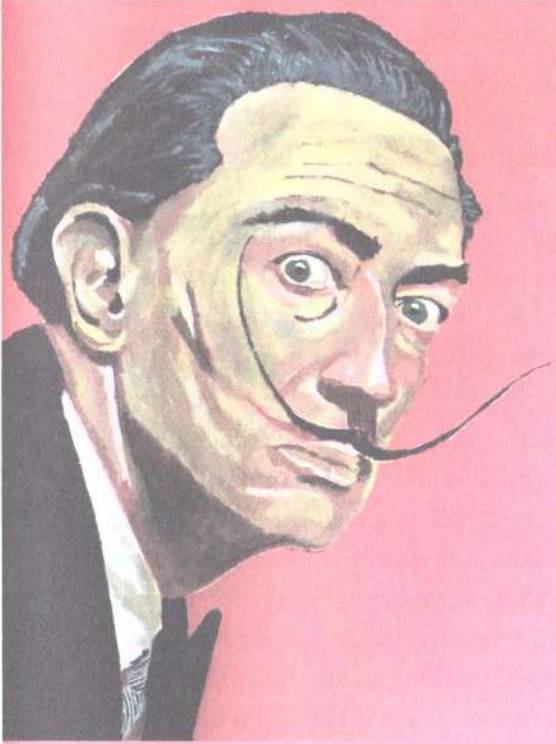
KENDİLİĞİNDENLİĞE ÖVGÜ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Gerçeküstücülük (sürrealizm), yirminci yüzyılın kaotik ortamına, dönemin küresel sanat başkenti Paris'ten sızdı. Dar bir grubun görüşünden, belki de başlangıçta tek bir zihinden, André Breton'un kendininkilerden başka hiçbir fikirler bütününe saygı duymayan anlayışından saçılan ve modernist akla saldıran gerçeküstücülük, gerçeğin odağını kaydırıyor, tıpkı yirminci yüzyılda basit antenlerle yayın alan tüplü televizyonlarda zaman zaman görüntünün karıncalanmaya yüz tutarak görselleri çiftlemesi ve renkleri bozması gibi, sanat yapıtlarında temsil edilen her imgeyi, temsil değerlerinin dışına taşıarak, alışılmadık bağlamlara yerleştiriyordu.

İlk kez 1917'de Apollinaire'in türettiği gerçeküstücülük terimini, 1924'te Breton bir manifestoyla anlamlandırdı. Bu anlamlandırmanın kendisi de gerçeküstücüydü, manifestonun, aklın bilincini dışlayan bir dili vardı. Rasyonalitenin her şeyi tanımlamaya eğilimli, sistemli bir düşünce zincirini takip ederek, mantıksal neden-sonuç ilişkileri içerisinde tanımdan tanıma geçen düzenli evreni, gerçeküstücülük manifestosunda yeriliyor, manifesto, yirminci yüzyılın bireye hissettirdiği düzensizlik hissiyatını sanatta temsil etmeye adaylığını koyuyordu.

Ruhsal Kendiliğindenlik

Breton'un tanımına göre gerçeküstücülük, kişinin sözlü, yazılı veya farklı bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en arı halindeki *ruhsal kendiliğindenliktir*. Aklın her türlü denetiminden uzaktır, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan bağışıktır. Düşüncenin gerçek anlamdaki işleyişidir (Breton A., 1968, s. 412; Breton A., *Sürrealizm Manifestosu*, 2010, s. 203).



Breton'un "ruhsal kendiliğindenlik" tanımlaması, yaratılmanın mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden, doğrudan bilinçdışından taşmasının ifadesidir. Asal gerçek ve gerçek sanat, ironik bir şekilde kişinin yüzündeki bilinçte değil, derinliğindeki bilinçdışındadır. Bilinçdışı, yaratıcılığın, sanatsal üretimin ve gerçeğe ulaşmanın en yetkin başvuru kaynağı olarak kutsanır. Düşün-
öngörüleemeyen her
şeye erişme kapasite-

si, yalnızca öngörülebilir olana sıkışmış mantığa üstün görülür. Gerçeküstücülükte bilinç, yalnızca bilinçdışına ulaşmanın aracı olduğunda kıymetlidir.

Mantığın Muhafızlığı

Gerçeküstücülüğe göre bilinçdışı, baskı altında tutulmuş, küçümsenmiş, illellik olarak konumlandırılmış, bu sözde illelliğe erişimin engellenmesi muhafızlığı görevine ise mantık atanmıştır. İşte gerçeküstücülük bu muhafızı aşmanın, zihnin, ruhun ve bilinçdışının tümüyle özgürleştirilmesinin yordamıdır; bilinçdışına yeniden erişebilme yöntemlerinin araştırılmasıdır. Toplumsal önyargılara ve sınırlandırmalara, yaşamın çıkar gözetken düzenine ve nesnellik anlayışına başkaldırır, bilinçdışının, düşün ve imgelemin itibarsızlaştırılmasına son vermeyi amaçlar.

Gerçek Yoktur: İcatır, Gerçeküstücülük Vardır: Keşiftir

Gerçeküstücülük icat değil, keşif peşindedir. Aklın yöntemleriyle elde edilen verilerden rasyonel bir mimari inşa etmeye ya da dış dünyaya ve onun gerçekliğine ilişkin yeni yapılar üretmeye karşıdır. İnsanın dışı yerine, bizzat kendi içine dönerek, kendi içini, en derinlere gizlediği, hapsettiği bakış açılarını keşfetmeyi ve onları yüzeye çıkarmayı amaçlar. Breton'un *Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu*'nda yazdığı üzere, "Gerçeküstücülük, kendimizi doğadan hareketle değil, doğayı kendimizden hareketle anlamaya çalışmak zorunda olduğumuzu varsayar." (Breton A., *Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil*, 2010, s. 259.) Doğanın bilinen görüntüsünü değil, bilinçdışına ve düşlere ilişkin görünümünü canlandırma hedefindedir. Yazı ve resim aracılığıyla, bireyin dış dünyayı kendi bilinçdışının kullandığı filtreleriyle nasıl şekillendirmiş olduğunu betimlemeye girişir. Bilincin ihmal ettiği çeşitli çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde olduğunu savunur.

Gerçeküstücülüğün akla ve rasyonelliğe bu denli karşı olması, evrensel akla inanmamasından ve insanın akıl yoluyla

evreni bilemeyeceğini ve anlayamayacağını düşünmesinden kaynaklanır. Breton'a göre modernite insanlığın en büyük yanılgılarından: evrensel zekâ insana hiçbir zaman bahşedilmemiştir. İnsan doğuştan evrensel bir bilgiye de sahip değildir. Gerçekçilik vasatlıktan, nefretten ve tam bir yavanlıktan ibarettir (Breton A., *Sürrealizm Manifestosu*, 2010, s. 184). Gerçekçi tutum, her türlü entelektüel ve ahlaki gelişime düşmandır; varlık, açıklamaya ve yorumlamaya indirgenebilir bir şey değildir. Çözüm akılda ve onun ulaşabileceği zannedilen dışsal gerçeklikte değil, ruhta, bilinçdışında ve onlarda yer alan içsel gerçekliktedir. Gerçeküstücüler için gerçekten daha gerçek olan şey budur.

Kaynaklar

Breton, A. (1968). "What is Surrealism? B. Chipp" İçinde, *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

Breton, A. (2010). *Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil*. A. Artun İçinde, *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim.

Breton, A. (2010). *Sürrealizm Manifestosu*. A. Artun İçinde, *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim

Yalın Alpay (2020), "Kendiliğindenliğe Övgü: Gerçeküstücülük", *Ot*, Sayı: 91

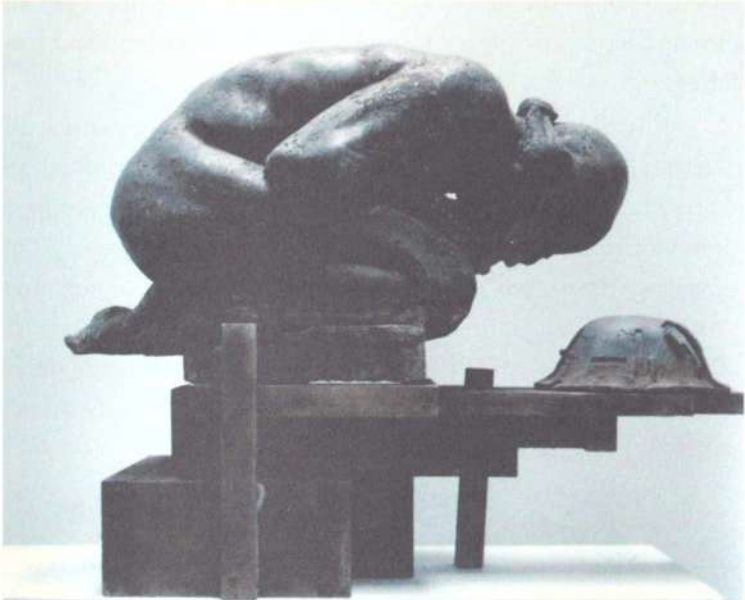
II HEYKEL

DURAĞAN FİĞÜRLERİN AKIŞKAN FORMLARI: MAHMUT AYDIN HEYKELLERİ

Sanat ve Form

Yaşamı bir bütün olarak kavrama iddiası taşıyan felsefe ve sanat, kavrayışlarının yöneliminde ayrılırlar. Yaşam temsili, felsefede dilsel bir söylemle zihne, sanatta görsel ya da işitsel bir formla duyguya dökülür. İlki ikna etmeyi amaçlayan mantıksal argümantasyona, ikincisi kışkırtmayı arzulayan alegoriye dayanır. Yirminci yüzyılda, bu iki kavrayış, birbirlerinin içlerine çeşitli sızıntılar yapmakla birlikte, hâlâ iki farklı disiplin sayılacak kadar temel farklılıklarını korurlar.

Sanatçı felsefeden destek almakla birlikte, olağanüstü felsefi buluşlar yapmak değil, duygularını ya da düşüncelerini özgün



ve orijinal biçimlerde ifade etmek ödevindedir. Sanat, gösterdiğinden çok, gösterdiğine ilişkin keşfettiği gösterme biçiminin adıdır. Eğer böyleyse, sanat yapıtlarında form, içeriği önceler.

Form, izleyicinin, sanat yapıtındaki ruhsal titreşimleri en zengin şekilde duyumsamasının, olabildiğince hazza ve heyecana kapılmasının, kıskırtılmasının aracı kılınmış bir dışavurumdur. Dışsal bir görünüm olmakla birlikte, sanatçının iç dünyasının ve içsel donanımının dışavurumundan kaynaklandığından, içeriği öncelese de, içerikten asla özgürleşemez. Sanat yapıtında form ve içerik, aynı bedene sıkışır.

Mahmut Aydın'da önceliği eline geçiren form, yontucunun kavramsal yaklaşımını plastik öğelere oranla ikincil görmesinden aldığı gücünü, çağdaş bir estetik optiğinden retinaya düşürür. Kavrama ya da konuya değil, forma bir güzelleme olan bu yapıtlarda estetik klasik ölçütlerden çok, çağdaş serbestiye amadedir. Aydın'ın form estetiği, kendi inşa ettiği bir plastik dilin vurgulu, kendisini biricikleştiren lehçesinin ürünüdür. Durağanlık ile akışkanlığı tek bir form içerisinde bir araya getiren bu döküm bronzlar, kompozitler, ahşap yontmalar, gerçekliği temsil etme zorunluluğu duymayan fakat gerçek duyguları temsil etme ödeviyle yüklenmiş başarılı taşıyıcılar. Mahmut Aydın'ın felsefi argümanları yok ama bize göstermek istedikleri var.

Aydın'ın heykelleri, modernizmin heykele sağladığı dil olanaklarından yararlanmakla birlikte, soyutlamalarını uçlara götürmez. Kullandığı malzemeler de premodern ve modern dönemlerle uyumludur. Postmodernizmin sağladığı çok daha çeşitlenen malzeme evrenine direnir. Heykellerini mekânla birleştirerek izleyicinin deneyimleyebileceği düzenlemeler oluşturmaktansa, düşüncesinin tümünü, yontusunun dahilî içerisinde işlemeyi tercih eder. Bununla birlikte kavramsal yaklaşımı izleyiciyi yapıtları karşısında aktif bir role de zor-



lar. Aydın'ın heykelleri, eğitilmiş bakışlara sunduğu kavramsal olanakların yanı sıra, formlarının sağladığı yüksek estetik haz sayesinde, kavram arayışında olmayan gözleri de kendisine çeker. Böylece Aydın, farklı kitlelere aynı anda hitap edebilme şansını üretir.

Kavramsal yaklaşımın Aydın'daki ikincilliği, sanatçıyı kavramın bütünüyle dışlandığı soyutlamalara yöneltmez. Form arayışlarının şekillendirdiği bu yontuların dört bir yanından süzülen kavramsal sızıntılar, çeşitli konular anıştırır.

Form ve Sızdırdığı İçerik

Mahmut Aydın'ın soyutlamalarında form, temsil ettiği bedenlerin aşırı uzağına düşmez. Doğanın belirli ölçüde yapısı sökülüş, ona yeni bir biçim verilmiş ve bazı özellikleri yok sayılmış olsa da, daha ilk bakışta Aydın'ın yonttuğu heykellerin hangi nesnelerin temsilleri olduğu kolayca anlaşılabilir: insanlar ve kargalar.

Aydın, anatomik açıdan ayrıntılı işlenmiş temsillerden ziyade bir kütle etkisi vermeyi amaçlar. Form her daim yarım ve pürüzlüdür. Figürleri, izleyiciye tamamlanmamışlık hissi vermek üzere tasarlanmıştır. Tamamlanmamışlık, yonttuğu figürlerin, toplumun, geleneğin ya da siyasi otoritenin daimi baskısının altında, sürekli kendi doğalarından yitirerek eksilmelerini temsil eder. Bu girişimde formun akışkanlığı aracılığıyla, bireyin kendisini birey yapan özelliklerin kendi üzerinden akıp gidişine gönderme yapılır. Zira Aydın'ın konu edindiği kişiler, kıyıda köşede kalan, kendi sesini duyuramayan, kendilerini özgün özneler olarak inşa edemeyen, toplum, gelenek, devlet ya da benzeri bir üstyapı tarafından kaba hatlarla zorla biçimlendirilmiş anonim nesnelerdir. Tümü birbirine benzer, aynı sosyal tornadan çıktıklarından, rahatlıkla birbirlerinin yerlerini alabilirler.

Rousseau'nun "soylu vahşi" insanından eksilmişlerin temsili-
ridir bu figürler. Bu nedenle de kabaca yontulmuşlardır.

Aykırı örnekleri bulunmakla birlikte, genellikle gerçek insan boyutlarına yaklaşan büyüklüklerdeki heykelleri, neredeyse istisnasız şekilde ayakta, kollar iki yanda bırakılmış, itaat etmeye hazır, cinsel çekiciliği olmayan çıplak insan bedenlerinden oluşur. Yontularında, sosyal statü, yaşam iradesi, karizma ya da herhangi bir pozitif özellik göstergesini bilinçli olarak dışlar. Gözler ve ağız eyleme geçmeyi reddeden, başına ne gelirse ruhsuz bir tevekkülle kabullenen bir aura yayacak şekilde kapalıdır. Yüzlerde herhangi bir hırs, üzüntü, sevinç ya da başka bir duygu okunmaz. Entelektüel bir eylemde bulunuyor olduklarına ilişkin bir görünüşleri de yoktur. Sanki beden ve zihin aynı anda eylemden çekilmiş gibidir. Düşmüş dar omuzlar, güçsüz bedenın yanlarında bıkkınlıkla aşağı sallandırılmış eller, dar bir göğüs kafesi, genişleyen göbek ve kalça ile bu bedene saplanmış gibi duran ve bedeni neredeyse güçlükle taşıyan hafif çarpık iki zayıf bacadan ibarettir bu insanlar. Varlıkları, yokluklarına işaret eder gibidir.

Mahmut Aydın'ın evreni insan merkezlidir ama bu merkezi konum, Avrupa hümanizminin insanı evrenin yöneticisi kılan merkezilikten uzaklaştırılmıştır. Aydın'ın evreninin merkezindeki insan edilgen ve itaatkâr oluşuyla öne çıkar. Hiçbir tehdit oluştur(a)mayan bu bedenler, zaman üzerlerinden akıp giderken, anın belli bir noktasına sıkışıp kalmış ve evrenin kendi üzerindeki tahakkümünü kabullenmiş silik figürler olarak canlandırılır. Bu tipler, oluşun içerisinde değil gibidirler. Bir manastırın itaatkâr keşişleri ya da Doğu toplumlarının acılarla yoğrulmuş ve sonsuza değin durağanlığa hapsedilmiş şekilde tasavvur edilen "bilge" halkının bireylerini andırırlar. Bunlar varoluşçuluğun tam aksi tipler: Anti-varoluşçular.

Zamana boyun eğdiklerini üzerlerindeki akışkan formdan çıkarırız fakat zamana boyun eğişleri, zamanda değıştikleri

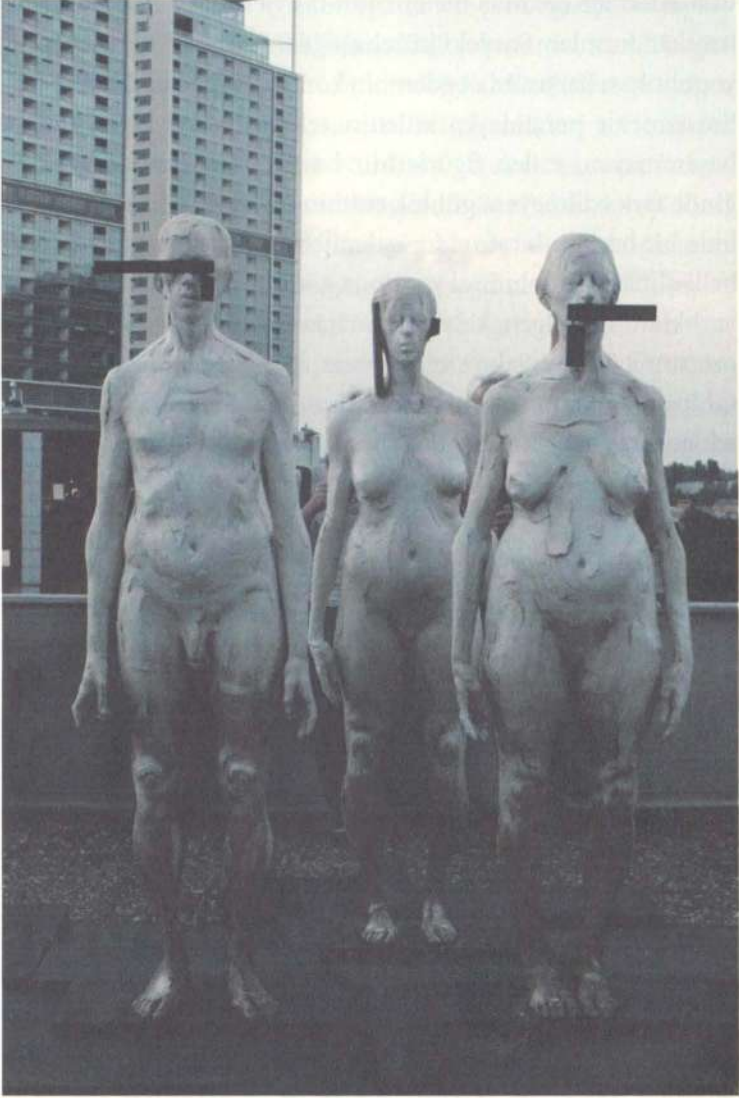
anlamına gelmez. Bir oluş yerine, bir durağanlık içerisinde oldukları. Aydın'ın heykellerinde hareket dışlanır. Bireyin Sartreyen anlamdaki "kendi için varlık" özelliği bu yapıtlarda nesnenin "kendinde varlık" özelliğine indirgenir. Birey kendi içselliği ile eyleme geçmez, onun dönüşümü yalnızca kendisine dıştan gelecek etkilerin tekelindedir. Birey, itaatkâr bir nesneye geriletilmiştir. Özne(l)liği elinden alınmıştır. Aydın'ın eylemsiz heykellerindeki tek hareket, iradelerinin, bireyliklerinin, özne olma konumlarının üzerlerinden akıp kayışıdır. Aydın, kavramsal bu yaklaşımı, formda da hareket vermek için kullanarak, iki etkiyi birden sağlar, izleyiciyi sarsar.

Bu figürler yaşam karşısında çırılçıplak kalmışlardır. Ne kendilerine herhangi bir güç, statü ya da özgüven sağlayabilecek kıyafetler, ne saçlar, ne kaşlar, ne de kendilerini başkalarından ayırt etmeye yarayabilecek bir bıyık ya da sakal. Kendilerini yaşam karşısında direnebilecek, bir bireye dönüştürebilecek, sürüden farklılaştırabilecek tüm olanaklardan yalıtılmışlardır. Alımsız bedenleriyle, aleladelinin tüm insan nüfusunun en göze çarpmayacak biçimde alınmış bir ortalamasıdır.

Otonom hareket edecek, plan yapacak, gündem oluşturacak kişiler değillerdir. Sanki bir otoritenin isteklerini karşılamak için ehlileştirilmiş, önemsizleştirilmiş, kişilikleriyle birlikte özgüvenleri de sindirilmiş, tüm hakları ellerinden alınmış biçarelerdir. Aydın, toplumun görmezden geldiği bu ezilmiş kitleleri tam da onları görmeyi en son bekleyeceğimiz platformlara taşıyor: lüks galerilere, uluslararası çağdaş sanat fuarlarına ve önde gelen müzelere.

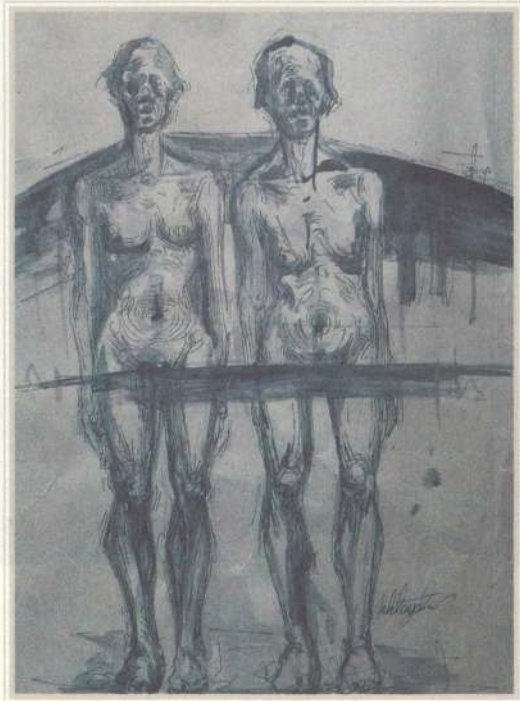
"Dinle Küçük Adam!"

Aydın'ın heykelleri kahramanlıkların, özel kişilerin, kanaat önderlerinin anıtlarına değil, büyük anlatıların dikkate alma-



dığı küçük insanların temsillerine tutkundur. Anıtsal heykellerde birey ne kadar büyütülürse, Aydın'ın heykellerinde de o kadar küçülmüştür. Ne bedenin kendisi gürbüzdür ne de umut

vaat eder. İçe çökmüş bir hüznün taşıyıcısı ve dağıtıcısıdır bu itaatkâr formlar. Sosyokültürel aşağılanmışlığını, iktidarın biyopolitikası karşısında bedeninin kontrolünü de muktedire teslim etmekle perçinleyen kitlenin, tek başına bir birey olmayı başaramayan, ezilen figürleridir bunlar. Yanlarından geçildiğinde fark edilmeyen, günlük rutinin çarkında görevleri kolaylıkla bir başkası tarafından üstlenilebilen, varlıkları yoklukları belli olmayan, toplumsal yaşamda görünmezliğe mahkûm olan varlıklardır. Edilgen, kalabalık ve içinde boğulduğu kalabalığın ortasında ölesiye yalnız ve önemsiz, hiçbir anlatıda geçmeyen, sahipsiz savrulmuşlardır. Fiziksel sıradanlıklarını itaatkâr ve edilgen kişilikleri tamamlar. Bunlar Wilhem Reich'in "küçük insanları"dır.



Bu heykel figürleri için “birey” denemez. Organik bir toplumun, özgür iradelerini ellerinden aldığı şahıslardır. Kendi özgür iradeleri askıya alındığından, etkin değillerdir. Geleceğe atılma potansiyelleri yok edilerek sıkıştırılmış, benlikleri zor(balık)la biçimlendirilmiş, zora itaat ettirilmiş ve akan zamana karşın tek bir an’ın içerisinde hapsedilmişlerdir. Benlikleri, bireylikleri bastırılarak tümü birbirine benzeyen bir topluluğun/toplumun türdeş altkümelerine dönüştürülmüşlerdir. Bunlar yaşayan heykellere evrilmişlerdir; dıştan bir etki gelmedikçe, sonsuza değin pozisyonlarını koruyacak gibidirler. Burada statü üreten, anıtlaşan bir heykelleşme yerine, insani varlıkları ve atılım şansları ellerinden alınarak dondurulan ve hareket yetenekleri buharlaştırılarak heykelleştirilen insanlar söz konusudur.

Direniş, kendini gerçekleştirme, yaşama irade koyma bu yorgun figürler için pek uzaktadır. Öğrenilmiş çaresizlik içerisinde bir kitlenin anonim parçalarıdır bunlar. Kişisel hiçbir özellik taşımazlar. Kitle içerisinde rahatlıkla bir başkasıyla ikame edilebilirler. Hiç kimselerdir bunlar. Varlıkları, yok hükmündedir.

Aydın’ın yontmak için yaptığı kuş seçimi de Rousseau’cu anlamdaki “doğal insan”ın düşmüşlüğü tercihi gibi, yozlaşmış bir kuş türünden yanadır. Aydın, doğanın etkin, buyurgan, hükmeden şahin, kartal, doğan gibi kuşlarını değil, doğasını insani tin doğrultusunda evirerek ehlileşmiş ve kentlerde yaşamaya alışmış, avlanmak yerine çöplerden ya da sokak hayvanları için bırakılan yemlerden beslenen kargaları seçmiştir. Boyun eğdirilmiş, itaate alıştırılmış, doğal niteliklerini yitirmiş bir evrim sonucunu yontar.

Plastik öğeleri, kavramsal içeriğe öncelikli tutan Mahmut Aydın’ın heykellerinde felsefi argümanlar oluşmaz. Bir öyküleme de yoktur. Aydın, felsefi bir içerik ya da bir olay örgüsü üretmeye değil, belli bir anın içerisine sıkışmış, edilgenleştiril-

miş, itaate zorlanmış insanların anlık görüntülerini göstermeye soyunmuştur. “Bu figürleri böylesine itaatkârlaştıran göz de kimindir? Kim(ler) bu özgür iradenin yozlaştırıcılarıdır? Bu heykelleri donduran, belli bir anın içerisine kendi benlikleriyle mühürleten güç nedir? Bu hangi otoritenin kurduğu bir benliktir?” gibi sorular Aydın’da yanıtsızdır. Onun meselesi tüm bu olup bitenin sonunda ortaya çıkan düşmüş insanı betimlemek, onun varlığını ortaya koymaktır: varlığı yok hükmünde olan “küçük insanı”.

Yalın Alpay (2019), “Durağan Figürlerin Akışkan Formları: Mahmut Aydın Heykelleri”, *Varlık*, Sayı: 1342, ss. 69-72

III MÜZİK

CHOPIN'İN ARAFI: “YA DA”

Chopin'in yapıtlarında akıp giden melodinin içerisine çeşitli tereddütler, anlık kararlar, parmaklar ile zihnin, ruh ile bilincin hangisinin hangisine üstün geleceğine onay verilene değin geçen minicik zamanlarla yakalanan seçme aralıkları girer. Koursuz bir yapıtın kendisinden pek emin ve baskın notaları yerine daha kararsız, uçucu, yerine bir taş gibi yerleşmeden, anlık bir misafir görünümlü gezgin notalar dolaşımında gibidir. Chopin müziğinin peşinde, kulak besteye hâkim olsa bile, bir türlü yerleşik dinletiyeye geçmez, sürekli tetiktedir; bu notalar ilk fırsatta kendilerine çizilmiş yoldan çıkacağa benzer. Rasyonalitenin matematiksel hesaplarından çok, duyguların anlık uçuşmasına uygundur Chopin evreni. Biraz sonra gelecek notalar sanki bilinmez, Chopin'de müziğin yolculuğu merkezi kararlarla inşa edilen ana arterlere değil, kırların arasında yerellerin kullana kullana oluşturdıkları patikalara benzer. Her bir adımda bu yol yeniden tasarlanır. Chopin nota defterinden çok, tuşlarda diletiğince hareket etmek isteyen parmaklarına sadıktır.

Çok kolay besteleyebilmesine karşın, son noktayı koymakta zorlanır. Notalarla ilişkisi akışkan olduğu kadar pürüzlüdür. Yazıp yazıp siler, kendi yaratımlarıyla mücadele eder. Bunda kusursuzu ararken ölçütsüz kalmasının payı büyüktür; hızla değişen ruh hali yargılarını, yargıları da bestelerini değerlendirmesini görecelileştirir. Chopin bu nedenle bin bir sınama sonunda bittiğini ilan ettiği bestelerinin tümünde bu hızla değişen ruh halinin kararsızlıklarını korur. O bulduğunu değil,

aradığını icra eder gibidir. Piyano başında esinini değil fakat duygularını ifade biçimini arar görünür. Duraksar, yeniden başlar, hızlanır ama hep bir rezervi vardır. Ton, sıra dışı ve beklenmeyen anlarda değişir, bu alışılmadık makaslar bilindik, olgun bir gücü sarsan, bilinmeyen tazenin kırılğan elastikiyetidir. Kesinliğin köşeleri çoktan törpülenmiştir, ses alçaktır, Chopin kestirip atmaz, olanakların ezberlenmemişlerine açılır.

Dünyaya kendi iradesini geçirmeye çalışan, egemenliğini ilan eden, baskın bir sanat Chopin'e yabancıdır. Chopin dünyayı yenmeye girişmeye yabancı olduğu kadar, onun huzuruna ermeye de uzaktır. Zarar görmüş bir ruhun kırılıp dökülmesini betimler. Güç gösterisi marşlara değil, ruhun kendisine yaktığı ağıtlara yakındır. Bu yüzden zamanında onun müziğine "hastalıklı müzik" denildiği olmuştur. Cılız, ikincil, geri planda olanın güzelliğine yaslanır. Dünyayı bağırıp çağırmadan yorumlama girişimidir onunki. Bu yorumda uzlaşa da yoktur, Chopin dünyaya kırgındır. Gürül gürül bir yaşam sevincinin yerine, Fransız romancı Proust gibi, yaşama hastalıklı yatağından bakarak, onu hep dıştan gözlemler gibidir. Fakat Proust'un gözlemleri ne denli gerçeklere uygunsa, Chopin'inkiler de o denli gerçeklerden uzaktır. Chopin, içerisine dahil ol(a)madığı, yabancıladığı dünyayı, bu dünyanın Chopin tasarımı olsaydı nasıl duyulacağına odaklanır. Fransa'nın, Almanya'nın dünyayı pozitivizmden aldığı güvenle merkez ülkesi olduğunu anımsatan kendinden emin müziği, Chopin'de periferinin Polonya'sının romantizmden aldığı tedirginlikle "çevre"ye ait olduğunu bilen bir kanaatkârlık, bir çekingenlik, meydana başkalarına bırakmayı tercih eden bir tavırla yer değiştirir.

Chopin ile dünya arasında bir uyumsuzluk vardır ve Chopin'in yapıtları, bu uyumsuzluğu oluşturan mesafenin kapatılması girişimleridir. Chopin'in müziği, onun yaşamı kavramsallaştırmasıdır; romantik, alttan alan, rasyonaliteden çok

duygulara dayanan, sağlıklı olmayanın resitalidir, evrimsel süreçte elenip gitmesi gerekenlerin duyarlılığı ve yaşamda tesadüflerle kalmanın tınları. Chopin, hayatta kalmaya uygun olmayan cılızın, evrime direniş marşlarını besteler: Naif Direniş.

Devasa, gösterişli, ısıltılı hiçbir şey ona göre değildir. Kısılar, kenarları, periferiyi sever, yaşama cılızca karşı koymayı tercih eder. Varoluşunun sesi cılız ancak pek estetikdir. Gösterişe ayaklanan bu Naif Direniş, ifade araçlarını yalnızca vazgeçilmez olanla sınırlamaya, ardından da vazgeçilemeyen sınırlarını daraltmaya koyulmuş gibidir. Tıpkı Avusturyalı yazar Stefan Zweig'in "atma sanatı" gibi, Chopin de "yalınlaştırma sanatı"na vurgundur. Karmaşık ve süslü olanı, yalın olana dönüştürmeyi sever. O karmakarışık müzik dünyası içerisinde Chopin yüz yıl sonrasına koşan avangart bir tümce kurar gibidir: "Az, çoktur." Bu beste uzunlukları için de geçerlidir. Chopin'in özellikle prelütleri "kısıklık içinde kusursuzluk"tur.

Gösteriştan kaçış, onu orkestra için bestelemekten alıkoyar. Birbirinden müthiş polonezler, balatlar, prelütler, mazurkalar, valsler, impromütler, etütler, noktrünler besteyen Chopin, ne bir senfoni bırakır arkasında ne bir kantata ne de opera; topu topu birkaç konçerto. Ne bestelerse, piyano içindir Chopin'de. Piyano için fakat orkestra zenginliğinde.



Kariyeri uğruna, doğduğu Polonya'yı terk ederek Batı Avrupa'ya gelen Chopin ünlü fakat melankolik. Viyana'da, Paris'te, Mallorca'da, Nohant'ta ve Londra'da kalabalıklar arasında bir yalnız. Konserleri ilanlarla, gazete haberleriyle duyuruluyor, insanlar onu seviyor, kadınlar beğeniyor, yer gök övgüyle doluyor taşıyor. Ama hayır. İnsan bir makine değil. Chopin özlemle dolu. Batı Avrupa'yı yüce görüp de uğrun-da geldiği o büyük umutlar bir bir gerçekleştikçe, Chopin en basit, sade, günlük şeyleri özlüyor: Varşova'nın parke taşlı sokaklarını, anne ve babasını, düşlerindeki aşkını ve Batı Avrupalılara göre bir zamanlar aşağı gördüğü Polonyalıları... Başarılarını kutlayacağına ölmek istiyor, Viyana'nın, Paris'in tüm güzelliklerine bir nefret uyanıyor içinde, aklı karışık, hüznünlü, ne istediğini artık bilmiyor, Chopin yabancı bir ülkede artık kayıp. Herkes ona nezaket ve hayranlıkla davranıyor ama bu bilmediği bir evren, burada jest mimikler bile farklı. Yabancı olmanın ağırlığı Chopin'i eziyor, belki de Chopin ruhunu ezmek için bahane arıyor. Chopin dev bir özlem... Yalnız ve hastalıklı bir romantik, gerçekliği hep en melankolik yerden büküyor. Olmak, Chopin için yitmek. "Olmak ya da olmamak" dizesinde, Chopin yalnızca bir "ya da". Varlığı sürsün mü, bitsin mi kararsız. Chopin bir "ya da". Ve müziği de işte bu arafın sesi. Gerçeğin en melankolik çarpıtmasında Chopin kendisini yok etmeyecek kadar bozuyor olup biteni. Öyle bir yerde duruyor ki, biraz daha bozsa, yaşaması mümkün olmayacak. İşte bu sürdürülebilir acı onun "ya da"sı. Danimarkalı filozof Kierkegaard'ın ünlü "ya da"sı değil bu, Chopin'in bile isteye yuvarlandığı bir duygusal set. Dünya onun platosu ve Chopin burada yalnızca melankoli üretiyor. Günlüğüne şöyle yazıyor: *"Bir ceset benim kadar soluktur, çevresindeki her şeye benim kadar ilgisizdir. Bir ceset yaşama veda etmiştir, ben de bu yaşamdan bıktım, gerçekten bıktım mı? Neden böyle acı dolu bir*

yaşam yaşıyoruz? Bizi paçavra ya çevirip bir ceset haline sokması için mi? (...) Ölüm insanın isteyebileceği en iyi şey. En kötüsü ise dünyaya gelmiş olmak. Bunun için sıkıntı çekiyorum. Elimden hiçbir şey gelmeden böyle kalırsam neden dünyaya geldim? Yaşıyor olmamın ne faydası var? Elimden hiçbir şey gelmiyor, ne gücüm ne sözcüklerim işe yarıyor. Üzüntümü tarif edecek sözcükleri bulamıyorum. Duygularım katlanılır gibi değil.”

Bir kısım Chopin besteleri, Varşova özleminin Fransa’da yazılmış, dış vurulmuş esrimeleridir. Bu müzikte şimdiye ya da geleceğe ilişkin bir ümit ya da atılım yoktur. Chopin mutlu geçmişe uzaklaşan öznenin melankolisi kokar; bu bir “altın çağ” özlemidir. Kısacık yapıtlarında dahi bu yoğun melankoli parçanın özüne egemendir. Chopin Paris’te tahayyül edilen bir Varşova’yı besteler. Rus işgali öncesini tasavvur eden bu Varşova yaşantısı idealleştirilmiş, gerçek etkisini çoktan aşmış, transandantal bir vecdin öznesi olmuştur. Varşova’nın geçmişi kadar, Rus işgalindeki Polonya’nın çektiği acılar da pek çok kez bestelerinin içerisinde.

Fakat Chopin üzölmek için Polonya’daki Rus işgaline muhtaç kalmaz. Onu üzecek şeylerin gerçek olma şartı yoktur. Chopin, çevresindeki her bir varlığı, bir drama yaratacak şekilde birleştirerek bir trajedi çerçevesinde rollerle besleyebilme ve bu rolleri olabilecek en trajik olaylar dizgesi içerisinde yerleştirebilme kapasitesindedir. Zihninin ürettiği bu felaket senaryolarına bakarak içi parçalanan Chopin, işte bu türev gerçekliklerden doğan hislerini konuşmak ya da yazmak yerine piyano tuşlarıyla ifade eder. Bu duyguları açığa çıkaran öyküyü bir anda yazdığı gibi, o öyküye atadığı parçaları da bir anda canlandırır. Sevgilisi ünlü Fransız yazar George Sand’ın eve biraz geç kalmasından ürettiği felaketler senaryosundan prelütler, Mallorca’da verimli olduğu için adada istenmemesinden polonezler besteler. Düşledikleri, içine attıkları, melankolileri dışa

hep müzik olarak vurur. Chopin'in dışavurumculuğu birbirini izleyen ardışık notaların bir yükselip bir alçalan heyecanındadır, zarafet ve inceliği bir anda patlayan bir öfke krizi, coşkulu bir sevinci melankolik ve derin bir karamsarlık takip edebilir. Olup bitenler ya da doğanın kendisi değil, bunların Chopin ruhunu kararsızca savuran etkileri besteleştir; doğaüstü güçler, düşler, fanteziler yani tümünden bir tahayyül dünyasının müzik dilidir bu. Chopin'de göz ardı edilmiş bir gerçekçilik, artırılmış bir duygusallıkla sakatlanır. Temsil gerçeği aşar. Bu sakatlanma, onun müziğini kolayca ayırt edilir kılar, “hastalıklı”, “Roman-tik” bir melankoli.

Otuz dokuz yıllık yaşamının dokuz yılını sevgili olarak geçirdiği George Sand, bir “ya da” olan Chopin'i özetler: “Bu dünyadaki uzun ve zahmetli varoluşumuzu kaldırabilmek için fazla saf, fazla değerli ve fazla kusursuz. (...) Onun için yaşamın ve ölümün fazla bir fark taşımadığını düşünüyorum. Nasıl bir dünyada yaşadığımızın ayırdında bile değil. Bizim algıladığımız yaşam bambaşka, Chopin'in anladığı yaşam bambaşka.”

Yalın Alpay (2020) “Chopin'in Arafı: ‘Ya Da’”, *Andante*, Sayı: 167, ss. 41-44

MÜZİĞİN MATEMATİKÇİSİ: B-A-C-H

Dünya tarihi için Fransız İhtilali gibi çok önemli bir siyasal gelişmeyi simgeleyen 1789 yılında, Almanya'da bir turnede olan Wolfgang Amadeus Mozart, turne sırasında Leipzig kentine uğramış ve bu kente uğramasının şerefine kendisi için, St. Thomas Kilisesi korosunun seslendirdiği bir moteti (müziksiz çok sesli ilahi) dinleme şansını bulmuştu. Bu konserin görgü tanığı olan bir yazarın aktardığına göre, koro daha birkaç ölçü seslendirmişti ki, Mozart yerinden sıçradı: “Bu da nedir?”

Müzik sona erdiğinde Mozart heyecanla “Singet Dem Herrn Ein Neues Lied” isimli motetin bestecisini sormuş ve bu muazzam yapıtın bestecisinin 1750 yılında hayatını yitirmiş ve son 23 yılını Mozart'ın bu besteyi dinlediğı St. Thomas Kilisesi'nin Kantoru (koro şefi) olarak geçirmiş olan Johann Sebastian Bach olduğunu öğrenmişti. Besteciden haberi olmayan Mozart derhal bu bestenin ve Kantor'un diğer çalışmalarının notalarının kendisine gösterilmesini istedi. Notalar geldiğinde onları etrafına, iki eline, dizlerine ve en yakın sandalyelere yayarak kâğıtların başına oturdu ve görgü tanığı yazar Rochlitz'e göre her şeyi unuttu. Bach'tan geri kalan tüm ayrıntıları incelemeden yerinden kalkmadı.

Seçmelerin 4. Yedeğı

Ölümünden yüz yıl kadar sonra dünyanın en iyi bestecilerinden biri olarak genel kabul gören ve günümüzde de çoğu

müzik insanı tarafından dünyanın en iyi müzisyeni olarak kabul edilen Bach, kendi yaşamı sırasında pek de anlaşılamamış ve yeterince takdir edilememiş bir sanatçıydı. Yaşamı maddi ve manevi güçlüklerle geçen Bach'tan mirasçılarına muazzam bir nota arşivinden başka pek bir şey kalmamıştır. Bu nedenle ciddi bir yoksullukla yüzleşen Bach'ın dul eşi, yalnızca 40 taler gibi çok düşük bir ücret karşılığında, Bach'ın ölümünden iki yıl sonra onun bazı müzik eserlerini satmak zorunda kaldı. Bach'ın kaybolan pek çok bestesinin yanında şanslı olan satılmış yapıtlar, bu sayede günümüze kaldı. Ne yazık ki Bach da çoğu büyük sanatçı gibi, gerçek değeri yaşadığı dönemde anlaşılamamış ve yapıtlarına gereken ilgi ve övgü gösterilmemiş bir dâhi olarak yaşadı.

Çağdaşları tarafından değerlendirilemeyen Bach, son yirmi üç yılını geçirdiği Leipzig kentindeki St. Thomas Müzik Okulu'na müdürlük, St. Thomas Kilisesi'ne de Kantorluk seçmelerine başvurduğunda, başvuran adaylar arasından yalnızca dördüncü yedek olarak seçilebilmiş ve ancak önünde yer alan kişilerin bu görevleri kabul etmemesi sayesinde bu unvanlara sahip olabilişti. Dönemin Leipzig Başkonsülü bu atamayı “En iyilerine sahip olmadığında, vasatlarla yetinmek gerekir” şeklinde yorumlayarak Bach'ı vasat bir müzisyen olarak niteliyordu. Ölümünün hemen ardından da St. Thomas Müzik Okulu Kurulu Bach için “İyi bir öğretmen değildi” açıklamasını yapacaktı.

Fedakârlığın Acı Sonu

Çığır açan her dâhi gibi Bach da kendi yaşamını ve kendi mutluluğunu, kendi yapıtlarının yaratılması için parçalamayı seçti. Yaşamı yalnızca bir müzik; varlıkları, kavramları ve duyguları da uyumlulaştırılması gereken farklı sesler olarak gördü. Peşinden koştuğu, kendisine yüce gelen bir amacı vardı ve bu

amaç için her şeyini her gün yeniden feda etti. Bu yüzden de bilimsel yöntemlerle çalışan bir romantikti. Ailesini, sevdiklerini ve en çok da kendi yaşamını ihmal etti ve bütün enerjisini dünyayı müzik olarak kavram-sallaştırmaya adadı.



Müzik yeteneği inanılmazdı fakat onun başarısının asıl parçasını, tüm yaşamını eşsiz müzikler yaratmak için varoluşunu yok sayarak kendisini çılgın bir takıntıyla notalara hapsedmesi oluşturdu. Bunun bedelini de kendi yeteneğinin, çalışkanlığının ve fedakârlığının çok altındaki meslektaşları tarafından kabul görmeyerek, yoksulluk çekerek, çevresine ve ailesine sonu gelmeyen sorunlar ve acılar yaşatarak ödedi.

Müzik, Matematiktir

Bach'ın en önemli yapıtlarını bestelediği Leipzig'de doğan ve üniversiteye burada devam eden ve Bach, Leipzig'e taşınmadan hemen önce ya da aynı tarihlerde bu kenti terk eden Almanya'nın en önemli filozoflarından Leibniz, "Müzik ruhun, gizli aritmetik alıştırmasıdır" demişti. Bu Bach için de böyleydi. O, kendisine ilham gelmesini bekleyerek, kendisini duyguların kolaycı esrimesine bırakarak, düşünmeksizin, planlamaksızın üreten bestecilerden değildi. Müziği matematikle, matrislerle örüyor, her şeyin sayılardan ibaret olduğunu düşünen ve yıl-

dız hareketleri ile müzik arasında matematiksel ilişkiler kuran Pisagor'a, müziğin aritmetikle birlikte öğretilmesi gerektiğini söyleyen Platon'a benziyordu.

Müziği armoni bilgisi ve matematikle tasarlarken, bir yandan da kullandığı bu iki araç sayesinde bestelerine sözdizimsel mesajlar katıyordu. Alman notalama sisteminde B-A-C-H harfleri, bu sıralamayla büyük bir basitliğe ve derin bir güzelliğe sahip olan kromatik (yarım tonlardan oluşan ses dizisi) motif Si bemol - La - Do - Si bekâr notalarına denk düşmektedir. Bach, ismini oluşturan bu harflerin alfabadeki sıra sayılarını da işin içine katarak dili, matematiği ve müziği bir araya getiriyordu. Bu harflerin alfabetik sıraları olan 2 - 1 - 3 - 8 rakamları toplandığında 14 sayısını veriyordu ve bu sayı, Bach'ın ön isimleri olan Johann ve Sebastian'ın ilk harflerinin alfabetik sıraları ile kendi isminin harflerinin alfabetik sıralarının toplamı olan 41'in tersiydi. Böylece Bach, Si bemol - La - Do - Si bekâr temasının bulunduğu 14 notalık 41 ölçü besteleyerek matematik ile müzik arasında ne kadar derin bağlar kurduğunu gösteriyor ve bu yolla kendi ismini yapıtlarına matematiksel-müzikal bir alfabeye yerleştiriyordu.

Walther'a ithaf ettiği, 14 ölçü uzunluğundaki bir kanonunda her sesi, Walther'in harflerinin alfabetik sıralarının toplamı olan 82 nota içerecek şekilde düzenliyor, bu sayıyla, kendi isminin harflerinin toplamı olan 41 sayısının iki katını elde ederek, Walther'in, kendisinden iki kat değerli olduğuna vurgu yaparak onu övüyordu.

Yaşamının son üç yılında çoğunlukla Son Füg (Die Kunst der Fuge) isimli bestesi üzerine çalışan Bach, tamamlanmış kısımları bir saat kadar süren fakat bitiremeden hayata veda ettiği bu çalışmasında Si bemol - La - Do - Si bekâr temasını belirgin şekilde kullanmıştır. Son Füg'ü oluşturan kontrpuanlardan 4,

8, 11 ve 18'de B-A-C-H teması kendisini gösterir. On dört füg ve 4 kanondan oluşan bu yapıt, çoğu müzik insanı için Bach'ın başyapıtı sayılmaktadır.

Bach'ın İç Dünyasına Yolculuk

Bach'ın yaşamının kesitlerini aktarmayı ve yaşamının tarihsel ilerleyişinden çok, bu büyük müzisyenin iç dünyasını kestirmeyi hedefleyen ve bir yandan da onun son yıllarının büyük çalışması olan Son Füg'ü inceleyen küçük fakat etkili bir kitabı, Fransa'nın en önemli yayınevlerinden Gallimard yayımladı. Armand Farrachi'nin kaleme aldığı, *Bach, Son Füg* adlı bu eseri Türkçeye kazandıransa Can Yayınları oldu.

Kitap, yapıt vermenin zor olduğu biyografi alanında, Stefan Zweig'in kaleme aldığı biyografilerin lezzetine benzer bir tat içeriyor ve kronolojiye boğulmuş bir yaşam öyküsü yerine, zihinsel bir öyküleme yaparak, Bach'ın iç dünyasına, onun dünyayı kavrayış biçimine dair girişimlerde bulunuyor.

Yalın Alpay (2012), “Müziğin Matematikçisi: B-A-C-H”, *Akşam Kitap*, Sayı: 21, s. 22

MOZART: FİLARMONİNİN YOKSUL ŞÖVALYESİ

On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında İngiltere ve Fransa uluslaşma sürecinde önemli adımlar atmışlar ve devletlerini büyük ölçüde merkezileştirmişlerdi. Böyle bir siyasi ortamda artık derebeylerin otoriteleri kırılmış, tüm taşra, merkeze belirgin bir itaat gösterir hale gelmişti. Böylece bu ülkelerde en önemli saraylar Londra ve Paris'teki kral sarayları olmuş, dolayısıyla sarayın ihtiyaç duyduğu müzisyenler de kendilerine en çok bu iki kentte iş bulabilmiş ve kendilerini bu sayede geliştirebilmişlerdir. Oysa aynı yüzyıl içerisinde İtalya ve Almanya'da henüz ulusal birlik kurulamamıştı ve iki ülke de minik prenslikler halindeki örgütlenmelerini merkezi ve ulusal bir devlete dönüştürmeyi ancak on dokuzuncu yüzyılda başarabileceklerdi. Çok küçük pek çok prenslikten oluşan bu topraklarda İngiltere ve Fransa'nın aksine yalnızca ulusal başkentlerde değil, her prenslik şatosunda bir saray orkestrasına ihtiyaç duyuluyor ve bu orkestralar aynı zamanda siyasi iktidarın bir göstergesi olarak da görüldüğünden önemseniyordu. Bu durum da hem saray orkestraları arasında bir rekabete yol açıyor hem de çok daha fazla sayıda müzisyen için bir geçinme ve gelişme ortamı yaratıyordu. İşte bu yüzden on sekizinci yüzyıl müziğinde Alman ve İtalyan besteciler ön plana çıkarken, İngiliz ve Fransız besteciler yeterince başarı sağlayamamışlardır. Bu dönemin en ünlü müzisyenleri olan Bach'ın Leipzig, Mozart'ın Salzburg ve Beethoven'ın da Bonn gibi taşra kentlerinde çok verimli yapıtlar verebilmelerinin nedeni de işte bu ademimerkeziyetçi yapıdır.

Avrupa'yı Fetheden Çocuk

Wolfgang Mozart 1756'da Salzburg'da, Salzburg Sarayı'nda saray besteciliği ve aynı zamanda Saray Şapeli'nin maestro yardımcılığını yapan bir babanın oğlu olarak doğdu. Babası Leopold Mozart'ın keman üzerine kaleme aldığı kitap da uzun yıllar boyunca Avrupa'da temel başvuru kaynakları arasında sayılmıştır. Dolayısıyla küçük Wolfgang'ın büyük yeteneği keşfedilebilmek için uygun bir aileye sahipti. Kısa parçaları dört yaşındayken klavsenle kusursuz şekilde çalmaya başlayan Mozart, beş yaşında ilk bestelerini verdi. Onun bir "harika çocuk" olduğu artık anlaşılmıştı fakat Salzburg bu deha için çok küçük ve periferide bir yerd. Mozart'ın dünyaya açılması gerekiyordu. İşte bu noktada babası devreye girdi ve küçük Mozart bir harika çocuk olarak neredeyse tüm Avrupa'yı babasıyla dolaşarak tüm saraylarda konserler vermeye başladı. İlk olarak altı yaşında Münih Sarayı'nda konser veren Mozart, aynı yıl içerisinde Viyana Sarayı'nda İmparator tarafından kabul edilmiş ve çok başarılı geçen konserinin ardından İmparatoriçe ise Mozart'a pek çok hediyeler vermişti. Ertesi yıl Almanya'nın pek çok kentinde konserlerine devam eden Mozart, Paris'te Fransa Kralı'na çalmış ve burada dört yapıtı basılmıştı. Sekiz yaşında ise Londra'da İngiltere Kralı'na üç konser vermişti. Salzburg'a dönüş yolunda Mozart çağrılar üzerine Hollanda'da konserlerine devam etmiş, bunu İsviçre'deki konserler izlemiştir. Bu dönemin neredeyse pek çok Avrupa gazetesi günlerce Mozart'ı yazmış, Avrupa bu küçük harika çocuktan bahsetmiştir. Fakat tüm bu konser trafiği Mozart ailesinin ülkeler arası seyahatlerinde ve konaklamalarında harcadıkları parayı karşılamadığı için, çocuk Mozart'ın büyük yeteneği maddi imkânsızlıklar yüzünden yeniden baba Mozart'ın daimi işinin olduğu kente, Salzburg'a sıkışıp kalacaktır.

İlk Bağımsız Müzisyen

On dört yaşında Viyana Sarayı için yazdığı ilk operası Salzburg'da sahnelenen Mozart, aynı yıl Roma'da Papa'dan Altın Mahmuz Şövalye Nişanı almış, Bologna'da da ünlü Accademia Filarmonica'ya kabul edilmiş, Milano'da sahnelenen bir başka opera imza atmıştır. Mozart bu başarılı İtalya yılının ardından ikinci adı olan Theophilus'i İtalyanca çevirisi olan Amadeus (Tanrı'nın Sevdiği) olarak kullanmaya başlamış ve o tarihten itibaren Wolfgang Amadeus Mozart olarak anılmıştır. Fakat bunca yeteneğine ve şöhretine rağmen Mozart bir türlü bir Avrupa Sarayı'nda daimi bir iş elde edememiş ve bu nedenle de her başarılı turnesinin ardından yine zorunlu olarak Salzburg'a dönmek zorunda kalmıştır.

Salzburg'da yirmi üç yaşında Salzburg Prensi'nin orgculuğuna atanan Mozart, Salzburg'da iyice mutsuzdur, yeteneği burada kabul görmemekte, yemeklerde uşaklarla aynı masaya oturtulmakta, sıradan bir saray hizmetkârı olarak algılanmaktadır. Mozart babasının itirazlarına rağmen Salzburg'daki

hazır işinden istifa eder ve Viyana'ya giderek burada kendisine riskli bir yol seçer. Mozart'tan önce hiçbir besteci bir saraya bağlı olmaksızın, yalnızca serbest çalışarak geçinmeyi denememiştir. Bu anlamda Mozart bağımsız bir müzisyenin ilk örneği olarak Viyana'ya taşınır ve bu isteğinin bedelini de yaşamının sonuna değin para sıkıntısı çeken bir deha olarak öder



fakat ödülünü de o güne değin yazılmamış, yazılamamış ve sonra da yazılamayacak olan muazzam besteleri yaratarak alır. Peş peşe Zaide, Saraydan Kız Kaçırma, Figaro’nun Düğünü, Kadınlar Böyle Yapar ve Sihirli Flüt gibi olağanüstü operalar yazacaktır. Yığınla borç içinde, otuz beş yaşında hayata gözlerini kapattığında geride 600’den fazla yapıt bırakmış olan Mozart’ın, o dönemin her yoksulu gibi toplu bir mezara gömüldüğü için mezarının nerede olduğu bilinmemektedir.

İki Mozart Portresi

Ülkemizde geçtiğimiz ay içerisinde iki adet Mozart biyografisi birden yayımlandı. Yapı Kredi Yayınları’nın yayımladığı *Mozart-Tanrıların Sevdiği* Michel Parouty tarafından kaleme alınmış. Derli toplu bir şekilde yazılmış bu biyografinin içerdiği nadir bulunan resimler ve baskı kalitesi, yapıtı diğer Türkçe Mozart biyografilerinden bir adım öne çıkarıyor. Bununla birlikte Can Yayınları’ndan ikinci baskı olarak çıkan ve Aydın Büke tarafından yazılmış olan *Mozart Bir Yaşamöyküsü* daha kapsamlı ve daha iyi kurgulanmış bir metin.

Yalın Alpay (2013), “Mozart: Filarmoninin Yoksul Şövalyesi”, *Akşam Kitap*, Sayı: 25, s. 22

KLASİK MÜZİK TARİHİ SOYLULARININ ŞECERESİ

Serhan Bali'nin Vakıfbank Yayınları'ndan çıkan *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri* adlı hacimli yapıtı, müziğin romantizm çağı olarak isimlendirilen on dokuzuncu yüzyılın bestecileri üzerine siyasi, sosyal ve ekonomik temellendirmelerle kuramsal bir altyapı inşa ediyor ve belirlediği 73 bestecinin kısa monografileri aracılığıyla bir romantik dönem evreni kurguluyor. Bali, dönemin romantik bestecileri retrospektifinden, yüksek bir müzikal beğenin izleğinde rafine bir seçki gerçekleştirerek, elit bir senato oluşturuyor ve anlatısını bu seçkinin temsiliyetinde üretiyor. Bu girişim, Avrupa'nın on dokuzuncu yüzyıl klasik müziği tarihinin soylularının bir şeceresini çıkarma denemesi olarak görülebilir.

Bali, öncelikle, romantik dönemdeki müzik dinleyicilerinin farklılaşmasına dikkat çekiyor. Burjuvazinin doğuşuyla, sarayların tekelinde olan besteciler, kitlelere açılarak, kamusal konser gelirleriyle geçinir olurlar. Bu dönüşüm, geniş kitlelerin sığabildiği konser salonlarının inşa edilmesine ve büyük müzik festivallerinin düzenlenmesine yol açar.

Mekânsal bu dönüşüm, oda müziğinin aşılarak senfonilere sıçranmasını mümkün kılar. Bestecilerin entelektüel gelişimi de oda müziğinin, daha karmaşık düşünce ve duyguları taşıyabilen senfonilere dönüşmesini destekler. Besteler karmaşıklaşır, 500 parçalık devasa orkestralara uygun kurgular doğar.

Müzik, salt kendi disiplinine gönderme yapan ilahi soyutlamayı aşarak, doğa, edebiyat ve resim gibi yeni esin kaynakları

bulur, öyküsü olan bir yapıya bürünür. Romantizmde besteci, müziği geleneksel izleklerden ve kalıplardan özgürleştiren yeni bir soyut evrenin tasarımcısı ve parçasıdır.

Bali, 19. yüzyıldaki bestelerin karmaşıklıklaşmasıyla amatör müzisyenlerin icra edemeyeceği güçlüklerle donandığına dikkat çeker. Bu güçlük, “virtüöz yorumcu” denilen yeni bir yıldız yorumcu biçimini ortaya çıkarır. Aynı karmaşıklık “orkestra şefi”ni doğurur zira aşırı giriftleşen müzikal yapı, yönetici bir şef gerektirir.

Bali’nin bir diğer tezi, Sanayi Devrimi’nin müzik aletlerinin üretim kalitelerini yükselttiği ve serileşen üretimin, daha fazla orkestranın kurulabilmesine olanak tanıdığı. Böylece hem orkestra sayısı artmış olur hem de müzikal kapasiteleri yükselir. Mozart döneminde beş oktav olan piyano, Beethoven’ın döneminde yedi oktava ulaşır, ses kalitesi artar.

Bali’nin ileri sürdüğü bir başka tez de, romantik Alman ve İtalyan ulusalcılığının, müzikteki izdüşümünün folklorik bileşenlerin yerel ezgi ve ritimlerle müziğe eklenmesi olduğu.

Bali kuramsal bölümün ardından, romantik dönemi temsil gücü yüksek besteciler arasından seçtiği 73 sanatçının kısa monografilerini sıralıyor. Bu monografilerde, bestecilerin müzikal özellikleri, önemli yapıtlarının nitelikleri ve kişisel yaşamları hakkında çarpıcı ve pek bilinmeyen dehlizlere girip çıkan Bali, güçlü anlatımı ve kıvrak diliyle, bir müzik kitabının yanı sıra, sıra dışı romantik dâhilerden oluşan bir biyografiler serisi de sunuyor. Bu biyografilerde Çaykovski’nin konserinde gerçek top atışlarına yer vermesinden, Brahms’ın gençliğinde geçinmek için genelevler ve tavernalarda her gece piyano çalmasına, Osmanlı Padişahı Sultan Abdülaziz’in Wagner’e konser salonu açması için yardım olarak para göndermesinden Schumann’ın 1937’de bir ruh çağırma seansında ortaya çıkan gizlenmiş kon-

çertosuna değin pek az bilinen çeşitli anekdotları da kayıt altına alması dikkat çekici.

Serhan Bali'nin renkli şık görsellerle destekli kitabı, yalnızca müzikbilimciler için değil, klasik müziğe ilgi duyan tüm okuyucular için pek değerli bir kaynak olarak alanına ciddi bir katkı sunuyor.

Yalın Alpay (2018), “Klasik Müzik Tarihi Soylularının Şeceresi”, *Hürriyet Kitapsanat*, Sayı: 99

TASAVVURUN TEMSİL YENGİSİ: BEETHOVEN'DA NEŞE TASVİRİ

“Kimseye ‘Daha yüksek sesle konuşun, ben sağırım!’ diyemedim. Herkesten çok bende kusursuz olması gereken bir duyudan yoksun olduğumu nasıl açıkça söyleyebilirdim? Ben ki vaktiyle pek az sanatkâra nasip olan ince, derin, üstün bir işitme duyum olmasıyla övünürdüm! Hayır, hayır, yapamazdım bunu!”

Onun için bir köşeye çekildimse bağışlayın beni. Ben de isterdim aranızda katılıp zevkle yaşamayı. İki bakımdan acı çekiyorum: Biri yalnızlık içinde yaşamaktan; bir de bu davranışımın kötüye yorumlandığını görmekten.

Bu zavallı artık insanlar arasına karışamaz, onların konuşmalarına, eğlencelerine katılamaz. Tek başına yaşayacaktır, hep tek başına! (...) Tesadüfen kalabalık içine düşecek olursam, sağırlığının sırlarını açığa vuracağım korkusuyla ölüm terleri döküyorum.

(...)

Bu gibi olaylar beni derin bir karamsarlığa gömüyor. Az daha canıma kıyacaktım. Bu ölüm uçurumuna yuvarlanmaktan beni ancak sanat aşkım kurtardı. Üzerime verilmiş olan görevi yerine getirmeden bu dünyadan ayrılmak bana bir cinayet gibi göründü. Bu acıklı hayata işte ancak böyle tutunabildim.

Evet, çok acıklı, çok acınacak bir hayat!”

Beethoven'ın kardeşleri için 6 Ekim 1802'de yazdığı Heiligenstadt Vasiyetnamesi (Gültekin, 2001, ss. 83, 84)



Beethoven, zıtlıklarla kuşatılmış bir ruha saplanmış, her daim isyanda, asabi bir zihindi. Basit zevkleri olan bu adam, olağanüstü rafine yapıtlar üretiyor, orta döneminden itibaren bir besteci için en temel duyu olan sağlıklı bir işitmeden yoksun şekilde besteliyor, doğayı insanlara, müziği yaşama tercih ediyordu. İşitme

duyusunun giderek zayıflamasıyla, müziği duyularıyla deneyimleme şansını yitirmesi, en büyük hazzını sonlandırdı. Hazları tıkanmış her kişi gibi, o da bunun hıncını kendisinden ve yakın çevresinden çıkardı.

Genç Beethoven, insancıl bir kişilik, sohbetleri, yeni tanışmaları, dostluğu seviyor. Sosyalleşmenin hazzı, çok iyi çaldığı piyanoda eşsiz yaratılarını çaldıkça elde ettiği beğenilerin, hayranlıkların tatminleriyle birleşiyor. Beethoven toplumda bir yıldız; kalabalıklar içerisinde pek mutlu. Fakat bu büyük mutluluğun üzerine hiç olmayacak bir yerden kapanıyor olanakların en güzelleri. Yazgı, tek bir hamlede hem sosyalleşmenin, hem beğenilerin odağındaki özelliğe saldırıyor. Beethoven, bir müzisyenin en ayrıcalıklı varlığını ve servetini, duyma yetisini yitiriyor. Daha çok genç, bu pek erken ve çok trajik bir kariyer tehdidi.

Onda bir müzisyen görenlerin, sağırlığında, onda bir sakatın başka şey görmeyecekleri endişesi, Beethoven'ı bu duyu yitişini saklamaya itiyor. Bestelere de, performanslara da devam.

Fakat büyük bir sorun var; müziğin üstesinden zihniyle gelen Beethoven, saygı gören bir müzisyen olmayı sürdür(e)bilmek adına sağırlığını gizlemek için sosyalleşmez oluyor. Görüşeceği kişilerin, sırrını fark edebilecekleri riski, onu insanlardan korkan, kaçan biri kılıyor. Sevecen, sohbet sever, sosyal Beethoven, sağırlığını gizlemek için asosyal ve sevimsiz birine dönüşüyor. Yalnızlığa mahkûm olmasının acısı bir yana, başkalarının nefretini kazanmanın yükünü de üstleniyor. Yaşamın hazları Beethoven'dan ayrıldı, onun için 1802'den itibaren yeni bir dönem başlıyor: trajedi.

İntihar

İntihar Beethoven için her zaman ciddi bir tercih olarak masada durdu, özkıymıla ilişkisi ironiktir. Onu intihardan koruyan şey müziktir ancak bu müziği duymaktan yoksundur. Varlığını yalnızca belleği ve zihniyle bildiği ancak duyularıyla erişemediği bu sanat biçimi, Beethoven'da ses erişilemez hale gelince deneyiminin dışına çıkar. Doğada hazır halde bulunmayan ve ancak bir soyutlama sonucu müzik aletleriyle kendisini var edebilen müzik, Beethoven için soyutlamanın da bir soyutlaması olarak arı zihninin içerisine sıkışır. Bundan böyle müziği, kulağıyla değil, zihniyle dinleyecektir. Varlığına ilişkin hiçbir duyusal kanıt olmaksızın tüm inancı müziğe doğrultulmuştur. Bu yönüyle inançlı bir dindar gibidir: müziğin kendisine erişemez fakat onu zihninde tasarlayabilir, onu düşleyebilir/düşünebilir, idealize edebilir, ona inanabilir ve yaşamını ona adayabilir. Ama Beethoven için ses yoktur, müzik vardır. Bu devasa ikilik, Beethoven'ı başa çıkılamaz bir gerilim ve öfkenin içerisinde tutar. Faulkner'in *Ses ve Öfke* başlığı, Beethoven için yazılmış gibidir.

Varlığını hissetmek için ruhu ne denli incelirse, bir birey olarak müziğin kendi duyuları için yokluğu onu o derece öfkeliendirir, kabalaştırır. Duyarlı bir kabalık siner bu müziğe bu yüzden. Beethoven'ın hiddeti kendisini tonlarda gösterir. Üst üste ani patlamalar, sarsan tekrarlar, dinleyiciyi bir trans aşamasının eşiğine bazen de içerisine taşır, kişiyi günlük rasyonalitesinden çekip alarak, kitle ruhunun irrasyonelitesine teslim eder. Beethoven, alışılmış olanı kırmaya çalışan yıkıcı nihiliste ve yıkıntıların üzerine yeni olanı inşa etmek isteyen moderniste benzer. Tüm bunların üzerine ince bir romantizm de örter. Fakat bu, dinginliğe uzak bir romantizmdir. Kişinin kendi duygularına ve dehasına yaslanan bir isyandır. Beethoven'ın müziği, herkese, her şeye patlamak üzere kurgulanmıştır. Chopin ne kadar cılızsa, Beethoven o kadar güçlü olmak ve öyle çalmak ister. Beethoven halihazırdakini kabul etmez, onu ezip geçmek ister; her şey hemen şimdi değişsin, zor kullanılsın. Onun tarzı bir yaratıcı yıkıcılıktır ve her zaman gürültüdür. Kendisinden önceki piyanistler dinleyicilere yumuşak, naif, akışkan biçemleriyle zarif bir şekilde kur yaparlarken, Beethoven dinleyicilerin altına bomba yerleştirir.

Beethoven'ın müzikle ilişkisindeki ironi, onun yaşamla ilişkisinde de karşısındadır. Müziksiz bir yaşamda ölmek isteyen Beethoven için müziğin deneyimi yitip, yalnızca ideası kalınca, yaşam da bir ideaya geriler. Artık Beethoven'da varlık yoktur, yokluk vardır. Yaşamı da müzikle ilişkisi gibidir: insan olarak yoktur, idea olarak vardır.

Tek sevdiği varlığı; müziği, duyamamanın kederi, yaşamının diğer bileşenlerince de desteklenir. Onun ruhu hayata her daim bir kederler uçurumundan bakar. Ne bir umut, ne bir mutluluk; onu bekleyen her şey aşağıdadır. Ancak Beethoven uçurumdan bakarken, kendisini hiç yukarıda hissetmez; öyleyse bu uçurum bir çukurdur: bir kederler çukuru. Sevinç,

neşe, mutluluk bu çukura yabancı. Beethoven tıpkı müziği duyumsayamadığı gibi, neşeyi de duyumsayamaz. Fakat hayır, o bir kaybeden değil; nasıl duyamadığı müziği zihnine atıyor ve düşünüyor, neşeyi de düşleyebilir; yaşamın duygularından ve hislerinden esirgediği mutluluğu ve neşeyi yaşamından bağımsız bir şekilde düşleyebilir, inşa edebilir. Yaşam ona bunca keder yığınca, Beethoven neşesini ruhuna üfler: *Dokuzuncu Senfoni*, duymayan kulaklarıyla hissetmediği neşeyi seslendirir. Beethoven'da irade, ona dayatılan acıların üstesinden gelme niyetindedir. Somutu soyutla karşılar: zihin maddeyi yenebilir. Hiç değilse bunu umar.

Neşe

“Şimdiki yaşadığım hayat, kederle dolu bir hayattır.”

Sevgilisine yazdığı mektup, tarihsiz
(Rolland, 1963, s. 39)

“Arkadaşın Beethoven çok mutsuz, doğayla ve Yaradan'la mücadele içinde.”

Beethoven'ın arkadaşı Amenda'ya 1801'de yazdığı mektup
(Büke, 2020, s. 134)

“Ey ilahi kudret, bana bir kere için olsun halis bir neşe ve sevinç günü göster! Uzun zaman oluyor ki hakiki neşenin derin akislerine yabancıyım. Ne zaman, ah ne zaman ey ulu Tanrım, neşeyi tabiatın ve insanların mabedinde hissedebileceğim? Asla mı? Hayır, bu çok acı olur.”

Beethoven'ın kardeşleri için 10 Ekim 1802'de yazdığı vasiyet
(Morin-Labrecque, 1947, s. 37)

“Zavallı Beethoven... Zavallı Beethovencik! Bu dünyada senin için mutluluk yok. Huzuru, mutluluğu sen ancak kafanın içindeki dünyada bulabilirsin!”

Beethoven’ın arkadaşı Zmeskill’a 1810’da yazdığı mektup
(Gültekin, 2001, s. 145)

“Zavallı Beethoven, bu dünyada katiyen sana göre bir saadet yok. (...) Kaderine karşı tevekkül, derin tevekkül göster. (...) Senin için sanatından başka yerde saadet kalmadı. Ey Tanrım, bana kendimi yenecek kadar kuvvet ver.”

Beethoven’ın 1816’da tuttuğu notlar
(Rolland, 1963, ss. 41, 42)

“Hiçbir dostum kalmadı, artık dünyada yapayalnızım.”

Beethoven’ın 1816’da tuttuğu notlar
(Rolland, 1963, s. 49)

Hoş görünmeyen ve kısa süren bir gülüşü vardı. Neşenin ne olduğunu bilmeyen, ona alışık olmayan bir adamın geçmeyen hüznünün bulaştığı acemi, sakil bir gülüş. Bir mutluluk ifadesi değil, yalnızca bir mutsuzluk arası...

Deneyimlenmemiş, doyasıya yaşanmamış duygular, onun yoksunlarınca en idealize edilenler olur. Bilinmeyen şeylere duyulan merak ve hayranlık, genellikle o bilinmeyenin hiç olmadığı kadar yüceltilmesine, uğrunda efsaneler üretilmesine yol açar. Beethoven için bu duygu ne aşk, ne sevgi; neşedir. Neşeye aç bir ruh onunki ve neşeyi tanımıyor, neşe onun için bir deneyim değil, bir ideal. Ve her ideal gibi kusursuzmuşçasına tasavvur ediliyor. Beethoven, yabancı olduğu bu ku-

sursuzluğun peşinde ama ona kavuşamayacağından da emin. Kederler içinde boğulmuş bu adamın gülüşü bile neşenin bir taklidi. O da en güçlü olduğu alanda, müzikte yeniden oluşturmak istiyor neşeyi. Fakat kişi tanımadığı bir duyguyu nasıl betimleyebilir? Beethoven neşenin kendisini değil, onun kendisi için var olsaydı, nasıl bir şey olurdu tasarımını besteliyor. Bu bir temsil değil, tasavvur.

Beethoven bu tasvirin neşe olmasını istiyor ancak ortaya çıkan Beethoven'ca bir tasarımdan ötesi değil. Neşeden yola çıkıyor fakat geldiği yer, bir Beethoven müziği... Yine de şunu söylemek gerekir; sıradan bir insana neşe daha bol, Beethoven daha nadir bir cevherdir. Kendisini yoruyor Beethoven fakat sanatın pahası da bu. Çoğu kişinin üzerinde bile durup düşünmediği duygusal alanlarda yabancılaşmak, o duyguların çarmihına gerilmesi sanatçılık. Beethoven da bu bedeli ödeyecek. Onun neşesi askıda. O da onu taklit edecek.

Tezatlardan insanıydı. En güçlü bestelerini sağırken, neşeyi betimleyen yapıtlarını ise mutluluktan en uzak olduğu dönemde üretti. Yazgısının ondan çaldığı donanımı, müzikle yeniden modelliyordu. Yaşamın eksilttiği duyular ve hisler, bundan böyle Beethoven'ın soyut zihninde taklit edilecekti. Düşünce, gerçek hayatın eksilttiklerini tamamlamaya çalışıyor, realiteden, idealizme çekilen bu zorunlu ipten, Beethoven artık bir cambaz. Gösteri sahneye konulduğunda ne kadar şaşılağı olsa da, Beethoven ipteki her antrenmanında defalarca düşüyor, dört bir yanı yara bere. Gerçekliğin çaldığı neşesini, soyutlamada taklit ediyor, evet bunu başarıyor ama insan arı bir zihin değil, kırılğan bir psikolojisi, dengelemesi gereken duyguları var.

Beethoven'ın adı bugün yüce yapıtlar silsilesiyle anımsanıyor, oysa Ludwig kimsenin umursamadığı iç dünyasında,

en derin umutsuzlukların kaosunda bir terk edilmiş, içindeki derin uçurumun yarattığı aşırı boşluğu, ancak pek yüce anıtlar dikerek nötralize ediyor.

Kaynaklar

Büke, A. (2020) *Beethoven, Müziğin Dönüm Noktası*, Can Yayınları, İstanbul.

Gültekin, V. (2001) *Beethoven*, Kastaş Yayınları, İstanbul.

Morin-Labrecque, A. (1948) *Beethoven*, Akay Kitabevi, İstanbul.

Rolland, R. (1963) *Beethoven*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Yalın Alpay (2020), “Tasavvurun Temsil Yengisi:, Beethoven’da Neşe Tasviri”, *Andante*, Sayı: 169

IV EDEBİYAT

KAFKA’NIN MİKRO EVRENİNDE AVRUPA’NIN MAKRO SARSILIŞLARI

Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde Avrupa’da yüksek bir ekonomik refah, tamamıyla öngörülebilir bir gelecek, oldukça güvenli bir yaşam ve ülkeler arasında pasaportsuz geçiş özgürlüğü vardı. Sanki kıta ebedi dengeyi bulmuştu ve yaşam savaşların, ekonomik bunalımların, istikrarsızlıkların tümüne bağıışıklık kazanmıştı, bundan sonrası arı mutluluktı. Bu dönemi Stefan Zweig, *Dünün Dünyası* kitabında uzun ve ayrıntılı şekilde anlatır, 1914 arifesindeki Avrupa’yı bir cennet olarak betimler. Oysa Zweig’la aynı dönemde –aralarında yalnızca iki yaş vardı– ve aynı ülkede –Habsburg İmparatorluğu’nda– doğan Kafka için Avrupa, cennete en uzak yerdir.

Hassas Ruh Erken Sarsılıyor

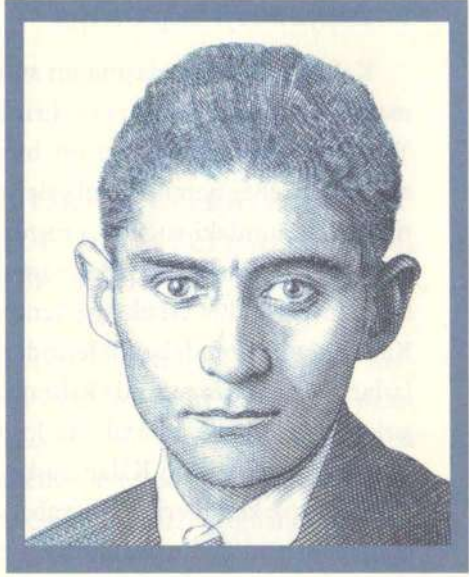
İki yazarın Avrupa tasarımları arasındaki dev farkın nedeni, insani zayıflıkların tümünü olanca derinliğiyle içselleştirmiş Kafka için en küçük sorunların bile aşılmaz dağlar gibi görünmesi ve yaşamın olumsuzluklarına karşı herkesten çok daha hassas duygular taşımasıdır. Kafka en ufak sarsıntıları dahi algılayabilen ve kaydeden bir sismograf gibidir. Benliğinin zaafı ve güçsüzlükleri, Kafka’nın Avrupa’nın yaşayacağı felaketler dizisine dair sıradan insanların duyum eşiğinin dışında kalan tüm öncü belirtileri en derin şekilde hissetmesine yol açmış ve güçsüz benliği bir yazar olarak en büyük gücü haline gelmiştir.

Kafka'nın Avrupa'ya yaklaşan felaketleri sezmesinde, Habsburg İmparatorluğu'nda yaşamasının da belirgin bir etkisi vardı. Savaş sonrası Avrupada ortaya çıkacak olan devlet ile vatandaş arasındaki bürokrasi ilişkisi ve farklı etnik gruplar arasındaki hiyerarşik katmanlaşma Habsburg İmparatorluğu'nda Avrupa'nın diğer ülkelerine oranla daha erken başlamıştı. Burada devletin vatandaşlarıyla kurduğu soğuk bürokratik ilişki insanı bir evraka ve bir seri numarasına indirgiyordu. Koridorları aşağılama kokan devlet dairelerinde kişi yürek çarpıntısı içerisinde kapıdan kapıya gönderiliyor, bir suçluymuş gibi muamele görüyor ve halletmek istediği iş yüzünden her türlü gurur kırıcı tavırla karşılaşılıyordu. Bir sosyal sigorta memuru olarak Kafka da tam bu bürokrasinin ortasında yer alıyor ve olağanüstü hassas duyularıyla gelecek on yıllarda tüm Avrupa'yı kasıp kavuracak olan devletin birey üzerindeki baskısını daha o dönemde en ağır şekilde tüm varlığıyla hissediyordu. Henüz işleyen bir toplumdaki çürümenin, yaşadığı günün bürokratında yarının saldırganının ve celladının, göze görünmeyen tohumda oluşan yıkımın kokusunu alıyordu.

En Yabancı

Döneminin ağırlığını herkesten daha fazla taşıyan ve geleceğe ilişkin öngörülerini toplumun genelinden farklı olan her yazar gibi Kafka da toplumla bütünleşememiş ve her şeye, herkese yabancılaşmıştır. Üstelik Kafka'nın yaşadığı topluma, devlete ve sanat anlayışına yabancılaşması için pek çok çevresel etmen de vardır. Yahudi bir aileden geldiği için tipik bir Hristiyan dünyası insanı değildi. Fakat Yahudiliğini umursamadığı için tümüyle Yahudilerden de sayılamazdı. Prag'da Almanca konuşan çok küçük bir azınlığın üyesi olarak tam anlamıyla bir Çek ya da bir Prag insanı değildi. Bununla birlikte Almanca konuşan bir Yahudi olduğu için

tam anlamıyla Bohemyalı bir Alman olduğu da söyle-nemezdi. Bohemyalı olma-sı ise, tam anlamıyla Avus-turyalı olmasını önlüyör-du. Sosyal sigorta memuru olarak tam burjuva değildi. Bir burjuva ailesinin oğlu olarak tümüyle emekçiler sınıfına giremiyordu ama bir ofis çalışanı da değildi zira kendisini bir yazar ola-rak hissediyordu. Kısacası Kafka için her yer bir ya-bancılaşıma ortamıydı. Bu



nedenle Kafka bıkip usanmadan, yaşamında da, yazınında da ya-bancı olduğu varlığın içinde kendisine bir yer bulabilmeye çalıştı. Günlüğünde şöyle yazar: “Bir yabancıdan daha yabancı yaşamım.” Annesine ise “Hepiniz bana yabancısınız” der. Haklıdır: Kafka bir yabancıdır.

Mistik Nihilist

Bununla birlikte Kafka bir umutsuz değildir, yalnızca bir tanıktır. Yapıtları, dünya karşısındaki tutumunu ortaya koyar. Çalışmaları ne bu dünyanın edilgin birer kopyası ne de birer ütopyadır. Mevcut dünyayı açıklamak ya da dönüştürmek is-temez. Yalnızca bu dünyanın yetersizliğini duyurur ve onu aş-maya çağırır. Yabancılaşmış bir evrendir fakat bir ışık, bir çıkış yolu arar, bir umut peşindedir. Mistik bir nihilisttir, aklın öte-sinde kalan evrenin sözcüsüdür. Fakat Kafka yurdunu bulama-dan tükenir.

Dünya Bireyi Ezip Geçiyor

Kafka bizi yabancılaşmanın sınırlarına kadar getirir, yorulmak bilmeden bu sınırlara saldırır fakat onu aşmayı başaramaz. Yapıtlarından çoğunun yarım bırakılmış olması bir rastlantı değildir. Cehennemin çemberlerinden geçmiştir, sonsuz bir tünelin sonundaki ışığı görmüştür fakat artık nefesi kesilmiştir. Onun yurdu yabancılaşmanın ve yabancılaşmaya ilişkin bilincin yurdudur. Artık kişi kendisine de yabancılaşmaktadır. Kahramanları kendi benliklerinden yavaş yavaş sıyrılmaya başlarlar. *Amerika* romanında kahramanı Karl Rossmann adını taşıırken, *Dava*'da bu ad azalarak Josef K.'ya iner. *Şato*'da ise kahramanın adına ilişkin K.'dan başka bir şey kalmamıştır. Kahramanlar artık kendilerine bile yabancıdır ve bireyin dünyayı asla etkileyemeyeceği duygusunun egemenliği altındadır. Kafka'nın bireyi dünya karşısında ezilip giden, azın da azı birisidir: kim-senin umursamadığı, fakat yalnızca ezmek isteyeceği bir böcek.

Yalın Alpay (2020), “Kafka’nın Mikro Evreninde Avrupa’nın Makro Sarsılışları”, *Ot*, Sayı: 91

DOSTOYEVSKİ’NİN YERALTI İNSANI: KENDİ KÖTÜLÜĞÜMÜ İSTEYEMİYORSAM, ÖZGÜR İRADE NE İŞİME YARAR?

Dostoyevski’nin ölümünden on yıl sonra doğan ünlü bir İtalyan kuramcı/siyasetçinin ünlü sözü “iradenin iyimserliği, aklın kötümserliği” gerçekten bilgeceştir. Bu sözde, on dokuzuncu yüzyılın ağır basan belirlenimciliğine ve pozitivistliğine karşı savışan romantizm akımına bir destek vardır. Aydınlanma’nın belirlenimci pozitivist dünyasında yararlı olan pozitif, yararsız olan negatif diye ayrıldığında, akıl ile gerçekleştirilen doğa bilimlerine yararlı oldukları için pozitif bilimler adı verilmişti. Bu tutum, akla uygun olmayan her tasarımı da dışlıyordu. Doğa bilimlerinin sosyal bilimlere uygulanması sonucunda ortaya akla uygun olmayan her şey insanın kendisinden de dışlandı. Pozitivist dünyanın yeni insanı, J. Stuart Mill’in terimiyle “homo economicus”tur. Bu insan tipi her durumda kendisine en çok fayda sağlayan seçeneği tercih eden, sürekli olarak kendi çıkarlarını kollayan ve bu yüzden de hep rasyonel davranan bir birey modelidir.

Hedef Kendini Yok Etmek!

On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, dünya üzerinde “homo economicus”un tek alternatifi romantizm akımının, kendisini bir ideal uğruna feda etmeye hazır romantik bireyiydi. Bu romantik kahraman tasarımı, bir ideali gerçekleştirmek istemekte ve bu uğurda kendi zararına olabilecek her türlü şeyi de göze almaktadır. Bu anlamda bir “homo economicus” de-

ğildir fakat kendi iradesi bağlamında tutarlıdır ve bu nedenle de belli bir rasyonellik de içermektedir. Yani romantizmin irrasyonel bir ana damarı olmasına karşın, rasyonel hatlardan tamamen bir kopuş sergilediğini söylemek mümkün değildir. Üstelik romantik bireyler, tüm Avrupa'ya yayılmış “homo economicus” karşısında minicik bir azınlık olarak durmaktadır.

İşte böyle bir ortamda, Rus Çarı Büyük Petro'nun Paris'e özenerek inşa ettirdiği St. Petersburg'da, müthiş bir dâhinin kaleminden çıkan edebi satırlar, bir yüzyıl sonra; önce Paris'i, sonra tüm dünyayı sarsan bir felsefenin ilk temellerini atmıştır: “Varoluşçuluk.”

Rusya'da sayısız sorunla baş etmeye çalışan bu dâhi yazar, dünyanın gelmiş geçmiş en büyük yazarlarından birisi ve pek çok edebiyat eleştirmenine göre de en büyüğü olan Dostoyevski'den başkası değildir. Sennaya Ploşad'ın tekinsiz ve tehditle dolu sokaklarında yaşayan ve Nevskiy Prospekt'in zengin ortamına girerken tedirginlikten eli ayağına dolaşan; daracık, hastalıklı, basık tavanlı çatı katlarında oturan kentin dışkıları olan karakterleri anlatırken, tüm mekânları ve binaları es geçerek Dostoyevski. Karakterlerin yüzlerini, boylarını, kilolarını bilmeyiz, kendileri hakkında ne hissettiklerini biliriz yalnızca. Yürüyen birer düşünce, birer ruhtur Dostoyevski karakterleri ve her birisi düşüncesini sonsuza kadar götürmek ister.

Yeraltı ve Varoluşçuluk

Dostoyevski'nin insan tasarımına getirdiği muhteşem yenilik, onları dış görünüşlerinden soyutlayarak iç dünyalarına indirgemelerinden çok –bu edebiyat kuramına getirdiği harika bir yeniliktir– bu karakterlerin, sonuna değin götürmek için çabaladıkları ana fikirlerinde, iç dünyalarının dehlizlerinde saklıdır.

Dostoyevski'nin her karakterinin sonuna kadar götürmek istedikleri fikirleri; ne kendi çıkarlarını maksimize eden “homo

economicus”unkiler, ne de yüce bir ideal uğruna her şeyini feda etmeye hazır romantikidir. Onun karakterleri tek bir şey ister: kendilerini yok etmek!

Kendine düşman olan ve kendi çıkarını baltalamak için her fırsatı değerlendiren ve yüce ideallerden, erdemden köşe bucak kaçan bu karakterin ilk sunuluşu *Yeraltından Notlar*’dır. Bu kitapta Dostoyevski müthiş zekâsı ve büyük psikologluğuyla insanın daha önceki tasarımlarını bir kalemde silmiş atmış ve ortaya yepyeni ve diğerlerinden apayrı bir tasarım serimlemiştir. Ortaya konulan bu yeni kişi tasarımı, iradenin iyimserliğini de yok etmiş ve ortaya negatif, yıkıcı, tahrip edici bir irade koymuştur. *Yeraltından Notlar*, Dostoyevski’nin büyük dört yapıtından birisi olarak sayılmasa da, bu dört yapıtı oluşturan kişilerin tümünün karakterleri *Yeraltından Notlar*’da belirlenmiştir. *Yeraltından Notlar*’ın kendi çıkarı ya da yüce bir ideal peşinde koşmayan insan tipi, yirminci yüzyılın en büyük felsefesi olan varoluşçuluğun dayandığı temel olarak tüm yüzyılı etkilemiştir. Dostoyevski şöyle demeye getirir: Kendi kötülüğümü istemiyorsam, özgür irade ne işime yarar?

Zeki Demirkubuz’un *Yeraltından Notlar* uyarlaması olan *Yeraltı* filmi gerçekten bir yeraltı insanını anlatıyor. Ama filmin bir *Yeraltından Notlar* filmi olduğunu söylemek sanırım Dostoyevski’nin yapıtına ihanet olur. Roman dili ile sinema dilinin anlatım olanakları açısından taşıdıkları avantaj ve handikaplar, *Yeraltından Notlar* metni açısından roman dilini açık ara ön plana çıkartıyor. Bu yüzden de filmi, *Yeraltından Notlar*’ın bir uyarlaması olarak değil, kitaptan esinlenen ve yemek sahnesini buradan alıntıl原因 bir yapıt olarak görmek belki daha yerinde olabilir.

Yalın Alpay (2012), “Kendi Kötülüğümü İstemezsem Özgür İrade Ne İşime Yarar?”, *Akşam Kitap*, Sayı: 16, s. 16

NABOKOV'UN RUS EDEBİYATI DERSLERİ

On sekizinci yüzyılda Büyük Petro'nun önemli kişisel girişimleri sonucu Rusya'da ciddi bir Batılılaşma hareketi ortaya çıkmış ve Rusya felsefi, sanatsal ve bilimsel alanlarda Batı düşüncesini kendisine adapte etmeye başlamıştı. Kentleşmesini ve sanayileşmesini devlet eliyle tepeden inmeci bir şekilde gerçekleştirmeye çalışan Rusya'da, değişen yaşam sanatı ve edebiyatı da pek çeşitli yönlerden etkilemiş ve aslında bu dallara pek çok olanaklar sunmuştu.

Rusya'nın özgün şartları ile Batı'nın düşünsel alışımdan ortaya değişik bir sentez çıkıyor ve bu sentez de hem maddi hem de manevi içerikler taşıyordu. Söz konusu sentezin en önemli kent- sel göstergesi St. Petersburg'dur. Rusya'nın en verimli sanat ve edebiyat yapıtlarının, tamamıyla Batılı bir mimari ile bir bataklık üzerine inşa edilen bu kentte yaşayan sanatçılar ve romancılar tarafından üretilmesi bir tesadüf değildir. Puşkin'in, Gogol'ün, Dostoyevski'nin sıra dışı yapıtlarını dünyanın en büyük toprakla- rına sahip olan Rusya İmparatorluğu'nun yalnızca tek bir kentin- de, St. Petersburg'da yaratmış olmaları, tam da yerellik ile Batı'nın keşiştiği noktanın burası olması nedeniyledir. Yine Turgenyev ve Tolstoy'un yazın yaşamlarında da St. Petersburg'un en önemli halkalardan birisi olmasının sebebi aynıdır.

On Dokuzuncu Yüzyılda “İffetli” Ama Özgür

Kısacası dünyanın en büyük romancılarını ve en önde gelen klasiklerini üreten Rus edebiyatı tüm bu başarılarını yalnızca

tek bir yüzyıla ve neredeyse tek bir kente sığdırmıştır: On dokuzuncu yüzyıl St. Petersburg'u. Kendisi de St. Petersburg doğumlu olan yirminci yüzyıl Rus romancısı Nabokov ise Rus edebiyatının tüm başyapıtlarının tek bir yüzyıla sıkışmış olmasına bir başka neden eklemektedir: On dokuzuncu yüzyıl Rusya'sındaki sansürcülerin "akılsızlığı".

Nabokov'a göre on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sının devlete bağlı sansürcüleri müstehcen yapıtları anında sansürlerebiliyorlar fakat anlaşılması güç siyasi anıştırmalar karşısında bir fikir üretemedikleri için, bu gibi yazılar karşısında eylemsiz kalıyorlardı. Bu da on dokuzuncu yüzyılın Rus yazarlarının tüm romanlarını oldukça "iffetli" bir biçimde kaleme almak zorunda bıraksa da, siyasi ve toplumsal fikirler üretmek konusunda oldukça özgür bırakıyordu.

Yirminci Yüzyılın Başarısızlığı

Bu büyük edebiyatın yirminci yüzyılda kendisini devam ettirememesinin en büyük nedeni değişen siyasi sistemle birlikte, yeni sistemin topluma ilişkin her konudaki sınırsız dayatmacı konumu ve işleve odaklanan pragmatik anlayışydı. 1917 Devrimi'nin ardından kurulan SSCB'nin sansür mekanizması, Rusya İmparatorluğu'nunkine oranla çok daha gelişmiş, komplike ve iyi eğitilimdi. Bundan böyle tüm romanlar sistemin hizmetine sunulmuş, sanat için sanat anlayışı kökten bir biçimde, "Sanat toplum içindir" mottosuyla yer değiştirmiş ve bu yeni mottoyu bozmaya çabalayan her girişim keskin bir biçimde yasaklanmış ve sürgün edilmiştir.

Böyle kapalı bir ortamda süren yirminci yüzyıl Rus edebiyatının tanınan yegâne yazarları, sistem karşıtı olup da yazılarını yurtdışında kaleme alan Boris Pasternak ve Vladimir Nabokov gibi isimlerdir. Bu nedenle bugün sıradan bir okuyucuya Rus

edebiyatından söz edildiğinde, çoğunluğun bu göndermeden algıladığı şey yalnızca on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatıdır.

“En İyiler” 23 Bin Sayfa

Uzun yıllar ABD’deki Cornell Üniversitesi’nde edebiyat dersleri veren ve *Lolita* romanıyla büyük bir üne kavuşan Nabokov, ders notlarından oluşan *Rus Edebiyatı Dersleri*’nde Rus edebiyatı olarak salt on dokuzuncu yüzyılı düşünür ve Rus düzyazı ile şiirindeki en iyi örneklerin yalnızca 23 bin sayfa tuttuğunu söyler. Bu miktar Nabokov’a göre Avrupa ve ABD edebiyatları karşısında pek dardır fakat yine de onlarla baş edebilecek düzeydedir. Kitabını kısa bir Puşkin girişinin ardından Gogol, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov ve Gorki’den oluşturan Nabokov için bir anlamda Rus edebiyatı da bu kişilerden meydana gelmektedir.

Hayranlık ve Nefret

Anlattığı bu yazarlar arasında da bir sıralama yapan Nabokov, Rusya’nın en büyük yazarı olarak Tolstoy’u göstermekte, onun arkasına Gogol’ü koymakta, üçüncü sıraya Çehov’u, dördüncü sıraya da Turgenyev’i yerleştirmektedir. İlk bakışta Dostoyevski’nin bu sıralamada yer almaması oldukça şaşırtıcı olsa da, kitabın tamamı okunduğunda Nabokov’un Dostoyevski’ye karşı ilginç bir kişisel takıntı beslediği ve Dostoyevski söz konusu olduğunda irrasyonel bir tavır takındığı görülmektedir. Dostoyevski’nin büyük değil, hayli vasat bir yazar olduğunu, yapıtlarının tarihi ABD romanları misali çerçöpten daha önemli ve sanatsal olmadığını söyleyen Nabokov, Dostoyevski’ye ayırdığı bölümün başına “Dostoyevski’yi madara etmek için sabırsızlanıyorum” ifadesini koymuştur.

Ne yazık ki Dostoyevski'nin yaşamını anlattığı bölümü tamamen tek taraflı ve çarpıtarak anlatan Nabokov, her fırsatta Dostoyevski'yi küçültmeye, yermeye uğraşmış fakat bunun için gerekli hiçbir done üretememiş ve eleştirileri nesnel ve isabetli olmaktan çok öznel ve kişisel kalmıştır. Nabokov'un Dostoyevski'ye ilişkin bu garip kişisel önyargısında, büyük dedelerinden General Nabokov'un; Dostoyevski'nin gençliğinde Çar'a suikast girişimi gerekçesiyle kapatıldığı Petro Kalesi'nin komutanı olması ve bu kötü olaylar nedeniyle Nabokov ailesinin ileride çeşitli eleştirilere uğramış olmasının katkısı olabilir.

Nabokov'a göre Dostoyevski'nin yazdığı her şey kötüdür... *Suç ve Ceza* "tapon bir edebi hile"dir; *Yeraltından Notlar*'ın her bir sözcüğü "yüzde yüz banal"dir; *Budala* "bir sanatçının parmaklarının dokunuşundan ziyade, sopayla indirilmiş darbeler"dir; *Cinler* bir roman değil, bir piyestir; *Karamazov Kardeşler* ise tipik bir dedektiflik romanından başka bir şey değildir ve "roman değil de, tuhaf bir vodvilin metni" gibidir.

En İyisi "En Kötü" Dostoyevski

Nabokov için Dostoyevski'nin en iyi metni –çoğu eleştirmen tarafından en kötü yapıtı olarak gösterilen– *Öteki*'dir ve bu kitap da bir Gogol taklididir. Bununla birlikte çoğu edebiyat eleştirmeni Nabokov'un *Lolita*'sının büyük ölçüde Dostoyevski'nin *Uysal Kız* öyküsünden etkilendiği, romandaki Humbert Humbert karakterinin ise *Cinler*'deki Stavrogin ile *Suç ve Ceza*'daki Svidrigailov karakterlerinden etkilenecek şekilde yaratıldığı konusunda hemfikirdir. Nabokov'un Dostoyevski'ye gösterdiği bu kişisel önyargıda Dostoyevski'ye olan büyük öykünmesinin yarattığı hayranlık ve nefret ilişkisi de etkili olmalıdır.

Nabokov'un Zekâsı

İletişim Yayınları'ndan çıkan *Rus Edebiyatı Tarihi* kitabının Dostoyevski bölümü dışındaki kısımlarıysa oldukça kıymetli, özgün bilgiler ve yorumlar içermektedir. Nabokov'un zekâsı kitabın çoğu bölümüne işlemiştir ve okuyucuyu anlattığı konular üzerinde bir bilgi açlığına ve okuma heyecanına sürüklemektedir. On dokuzuncu yüzyıl Rus romancılarının, devlet-eleştirmen-okuyucu üçgeni çerçevesinde izlediği seyir ve oturduğu bağlam konusunda Rus edebiyatına yeni başlayanlar için değil, fakat deneyimli okurlar için önemli bir izlek sunmaktadır.

Yalın Alpay (2013), “Nabokov'dan Al Rus Edebiyatı Derslerini”, *Akşam Kitap*, Sayı: 26, ss.16, 17

**MURAT MENTEŞ'İN *ANTİKA TİTANİK*'İNDE
TRANS-GERÇEKLİK:
TÜM BİLEŞENLERİN AYNI ANDA DEĞİŞTİĞİ
BİR EVRENDE ANLATI KURMAK**

İç içe geçmiş alt ve üst kurmacaların, farklı anlatıcılarca dile getirildiği *Antika Titanik*, kişinin çevresi kadar kendisine yabancılığının tanıklığı. Menteş'in tutamaksız evreninde, kahramanlar çevrelerindeki hiçbir şeyin algısı ile varlığı arasındaki derin ayrımı sıfırlayamıyor. Her şey, bakıldığı yere göre değişiyor, ölüm görünen ölümsüzlüğe, güzel görünen çirkine, zeki görünen aptala. Bakılan yerin konumu kadar, ilerleyen zaman da gerçekliği bir transformasyona sokuyor. En vurucusu da, ben'in kendi dönüşümü. Dışta her şey konum ve zamana göre değişirken, konumu ve zamanı kendi zihninde tartıp ona göre gerçekliğe uygun yargılar üretecek ben'in kendisi de değişiyor. Bu bir Menteş Sistemi. Tıpkı Güneş Sistemi'nde dünyanın bir yandan kendi çevresinde dönerken bir yandan Güneş'in etrafında dönmesi, bu sırada da Güneş'in, daha büyük bir yıldızın çevresinde dönmesi ve o yıldızın da başka bir yıldızın çevresinde dönüyor olması ve bu silsilenin nereye kadar uzandığının bilinmemesi gibi. Her bileşen aynı anda değişiyor, böyle bir sistemde hareket etmeyen/dönüşmeyen hiçbir şey kalmıyor. İşte Menteş Sistemi'nde tutamak bu şekilde ortadan kalkıyor. Bu evrende sabit bir gerçeklik yok, gerçeklik sürekli bir oluş halinde; *Antika Titanik*'teki tek gerçeklik, trans-gerçeklik.

“Çünkü Titanik gerçekte bir gemi değil.”¹

Sürekli değişen bir gerçeklikte, sahte olan neye göre sahteliğini korur? Sahte de, tıpkı gerçek gibi sürekli değişiyorsa, Menteş’in bu kitapta ürettiği “Sinbad Tesadüfü” gibi, gerçekle aynı anda, aynı koordinatlara denk gelerek mi gerçek olduğuna inandırır yoksa sahte, durağanı kavramaya yatkın akıllarımıza, kendisini bir durağanlık olarak sunarak mı gerçekten daha inanılabilir bir mevki kazanır? Menteş bu konuda kesin tarafını belli etmez fakat örneklemeleri sahtenin akla, gerçeğin eyleme daha uygun düştüğüne işaret eder gibidir. *Gerçeklik*, ben’in istenci dışında sürekli değişirken, *sahte*, bir uydurma olduğundan değişime direnebilir. İlki var olmak için bir zihne gereksinim duymazken, ikinci arı bir zihin ürünüdür. Zihinde olmayan, zihinden kaçarak sürekli değişirken ve ele avuca gelmezken, zihin ürünü olan zaten zihne en doğru gelecek biçimde üretilmemiş midir? Menteş’in Titanik’inde gerçekler hislere, sahte zihne zimmetli gibidir.

Antika Titanik, sonunda gerekçelerini açıklayacağı gerçekte küstücü bir şaşaayla, Titanik’in dört bacasından da kan püskürterek açılır. Dünyanın gelmiş geçmiş en pahalı cruise yolculuğunda, küresel toplumun fiziksel şiddete en uzak görünen kaymak tabakası, vals yapmak üzere fraklar, döpiyesler kuşanmış yetmiş yaş üzeri bedenleriyle, CNN International kameraları önünde, kristal avizelerin, granit zeminlerin, kırmızı halıların, Çin porselenlerinin ve gümüş çatal bıçakların yarattığı elit atmosferde canlı yayında birbirlerine bıçaklar, baltalar, kasatular, güzlerle saldırırlar. 2019’un 10 Nisan’ında, ilkinden çok daha lüks bir Titanik’te yaşanan bu ilkel vahşet –Rousseau’nun “soylu vahşi”sinin izdüşümleri değil, soysuz bir vahşet– uygarlığın vahşilik karşısındaki tarihsel kazanımlarının tümünü

1 Murat Menteş (2018), *Antika Titanik*, April Yayıncılık, 2018, s. 294

geri alır. Uygarlığın Nobelli akademisyenlerinin, Hollywood yıldızlarının, şeyhlerinin, güzellik kraliçelerinin rekabet ettiği bu Survivor yarışmasında uygarlığın yapısökümünden başkası yok: Büyük ödül ise hayatta kalmak. Birbirlerini öldürüyor görünürler, oysa o sırada tümü ölümsüzleşmekteler.

Yirmi birinci yüzyılda artık dünyayı yazarak değiştirmenin olanağı yok, bu imtiyaz terörist eylemlere geçti. Terörist eylem, televizyon ve internet üzerinden gerçekleştirildiğinde, kendi dar eylem alanını aşarak, bir hamlede küreselleşir. Öldürülen otuz ya da yüz kişi, yerel bir cinayet maktulü olmaktan çıkarak, küresel bir tehdide, izleyenlerin yaşamlarını geri dönüşsüz şekilde dönüştürecek göstergelere ve görüntülere dönüşür. Dünyada bir devrim yapmanın çağdaş biricik yolu budur: Medya dolayımında etkisi binlerce kez artırılmış terörist eylem. Ve bu eylem, Pakistan’da ya da Suriye’de bir birim küresel etki yaparken, Batılı seçkinlerin Titanik partisinde yapıldığında yüz bin birim küresel etki sağlar.

“Dejenere Ejderler” adlı terör örgütü, Titanik’in sansasyonel ikinci yolculuğu canlı yayında tüm dünyaya duyurulurken ortaya çıkar ve uygarlığın en imtiyazlı ve seçkin kitlesine, güverteye yığıldıkları bıçaklar, baltalar, oklar, kamalar, güzrler, testereler arasından istediklerini ellerine alarak yedi dakika içerisinde bir kişinin cesedini ya da başını getirmelerini emreder. Bunu başaranlar hayatta kalacak, diğerleri öldürülecektir. Sansasyonun türevini alan Dejenere Ejderler, Titanik’in tüm dünya tarafından izlenen macerasında eli artırmaktadır. Bu elin kare ası ise Dejenere Ejderler’in gemiyi ele geçirdiğini canlı yayında kafasına dayanmış bir silah eşliğinde dünyaya duyuran ünlü anchorwoman’ın başının cümlesi biter bitmez her izleyicinin evindeki ekranda aynı anda patlayarak kemik ve beyin parçalarına ayrılmasıdır. Her terörist eylem gibi bu da medya ölçeğinde en yüksek etkiyi sağlamak adına tasarlıdır. Namludaki mermi, dramatik açıdan

en optimum zamanda ateşlenir: tüm ışıklar merminin hedeflediği nesneye yöneldiğinde. Terör, uygarlığı бүker.

“Belki bir gün 15 dakikalığına kendimiz oluruz?”¹

Yalancı anlatıcıların, kafası karışık kahramanların, kendisi hakkında bile dünya hakkında bildiklerinden fazlasını bilmeyenlerin anlattıklarından oluşan, güvenilmez bir metin *Antika Titanik*. Herkes ve her şey birbirinin yerine geçmiş. Gerçek nedir, nerededir belirsiz. Gerçeğin kendisi yok, onu gösterdiğini iddia eden gösterenler var. Fakat bu gösterenler her defasında farklı bir şey gösteren güvenilmez gösterenler. Birden fazla şeyi gösteren, boş bir gösterendir, öyle değil mi? Göstermediğini gösterdiğini iddia eden göstergeler dünyasında insan neden emin olabilir ki? Bu evren dengesizliğin, kararsızlığın, pekin-sizliğin, tutamaksızlığın evrenidir, tüm göstergeleri yüzer gezer. Tıpkı sahte Titanik’in Atlas Okyanusu’nun yüzeyinde yüzdüğü gibi, onlar da bir simülasyon evreninin yüzeyinde yüzüyorlar ve *Antika Titanik* bir suya yazı yazma girişimi. Hiçbir kahramanın aynı anda hızını ve konumunu bilmiyor.

Görüntünün içeriğe galebe çaldığı bir evrenin betimlemesidir *Antika Titanik*. Ömrü boyunca elde ettiği uluslararası başarıları, kazanımları, ödülleri, tanınırlığı pörsümüş, ihtiyarlamış bedenlerini yepyenileriyle değiştirebilmek uğruna tüm kimlikleriyle birlikte silmeyi kabul eden seçkinler, belleğini yitirmiş bedenler, var olmayan terör örgütlerini var gösteren kitle iletişim araçları, olmayan terör eylemlerini gerçekleştirmiş gösteren televizyon yayınları, terör örgütü üyesi olmayan sahte taşeronlarının, örgütler adına gerçekleştirdikleri terör eylemleri, kendisini iyileştirmek için giriştiği eylemleri intihar olarak algılananlar, hayalet/gölge

1 Murat Menteş (2018), *Antika Titanik*, April Yayıncılık, 2018, s. 130

yazarlar, kendi kendisini her seferinde bir başka isimle, bir başka kişi olarak sunanlar, ölümsüzlüğün sırrını kendilerini ölmüş göstererek koruyanlar, kurşunlanarak, baltayla kafası kesilerek, bıçaklanarak öldürülüp hiçbir şey olmamışçasına yaşamlarına devam edenler, cesedinin “Sinbad Tesadüf”yle koca okyanusta, aylardır dünyanın her yerinde aradığı sevgilisinin içinde bulunduğu gemiye atılan ve o gemide bir başka bedene bürünerek sevgilisini geri alanlar dünyasıdır bu. Tanıdığımız, bildiğimiz evrenin tüm kuralları altüst edilir gibi görünür ama aslında bu bizim zihnimizin bir oyunudur. Yirmi birinci yüzyılda sahtenin gerçeği yerinden eden ve onun yerine geçen simülasyon dünyasında *Antika Titanik* bir fantezinin değil, yaşanan halihazırdaki dünyanın tasviridir. Bu dünyada her şey kitle iletişim araçları dolayımında algılanır. Kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma girebilmenin şartıysa, herkesin algılayabileceği kadar sığ ve herkesin ilgisini çekebilecek kadar sansasyonel olmaktır.

Antika Titanik, sığığın da karmaşık olabileceğini ve zekice anlatıldığında derin görünebileceğini kanıtlar. Yüzeyin röntgenini çekerken, onun aynı zamanda ne kadar yüzer gezer olduğunu gösterir. Yetkin bir anlatıcının, romanını birden çok anlatıcı üzerinden çıpasız bir şekilde, her kahramanın, olayın ve kurumun aynı anda, değişirlerken, kendi öz’lerinin var olmadığını, tümünün yüzeye ilişkin değişken birer göstergeden ibaret olduklarını haykırırlarken, yani romancının tüm başvuru kaynakları saçılırken, onlardan yine de tutarlı bir olay örgüsü ve bir anlatı oluşturabilme girişimidir. Simülasyon, gerçeği bükür.

Yalın Alpay (2020), “Murat Menteş’in *Antika Titanik*’inde Trans-Gerçeklik”, *Varlık*, Sayı: 1356, ss. 60, 61

CHUCK PALAHNIUK'UN TABU KIRICILIĞI: KİMLİKLERİ TERK ETME KİŞİKİRTİCİLİĞİ

Yirminci yüzyılın en önemli filozoflarından Sartre'ın ortaya koyduğu çarpıcı kavramlardan birisi “kendini aldatma”dır. Sartre bu kavramla kişinin kendisini sonsuz kez icat edebilecekken, tek bir kimliğe sıkı sıkıya bağlı kalmasını ve böyle yaparak diğer tüm kendini kurma olasılıklarını reddetmesini anlatır. Chuck Palahniuk'un ilk dört romanını oluşturan karakterleri tam da insanın kendi eliyle kendi özgürlüğünü elinden alan “kendini aldatma” yanılgısını paramparça eden kişilerdir. *Dövüş Kulübü*'nün, *Gösteri Peygamberi*'nin, *Görünmez Canavarlar*'ın ve *Tıkanma*'nın karakterleri kendilerini ilk fırsatta yıkarlar ve başka kişilere dönüşmek için fırsat kollarlar. Güzel kadınlar çirkinleşmek için kendilerini suratlarından vurur, yakışıklı erkekler cinsiyet değiştirir, zenginleşen ve kariyer yapan kişiler kendi evlerine bomba koyarak tüm yaşamlarını ve birikimlerini sıfırlar. Kendilerini tanımlayan en kuvvetli özelliklerine saldırır Palahniuk'un ilk romanlarının kahramanları ve kimliklerini yeniden ve yeniden icat ederler. İlk dönem Palahniuk'ta insanın bir özü yoktur ve kişi kendi özünü kendisi yaratmaktadır. Üstelik bu süreç ömür boyunca yenilenmekte ve hiç dinmemektedir.

Palahniuk'un İtilmiş Kahramanları

Dünyanın yok saydığı kişilerin hayatlarına giriyoruz Palahniuk evreninde: Her gün gazetelerden okuduğumuz fakat gü-

venlikli orta sınıf yaşamlarımızda neredeyse hiç karşılaşmak zorunda kalmadığımız kişilerle tanışıyoruz. Çift kişilikli sado-mazoşistler, anarşistler, neo-faşistler, seks bağımlıları, restoranlarda boğulma taklidi yaparak para kazananlar, tarikat üyeliğinden, Hollywood yıldızlığına yükselenler, transseksüeller, porno yıldızları, zevk almak için kendi bedenini hırpalayanlar, hayalperestler, uyuşturucu bağımlıları...

İşte Palahniuk'un kahramanları toplumun nadiren kaleme alınmış bireyleri; her bir kahraman toplumsal bir antitez, her bir karakter toplumsal bir dışkı. Anlatılan her öykü, toplumsal itilmişlerin ağızlarından bir küfür gibi fırlıyor. Edepsiz hazlarla kendilerini yıkan insanların kalemidir Chuck Palahniuk. Bu evrende her insan, kendi kendini yok etmeye çalışan bir mutsuz. Yaşamak bu hayatlarda o kadar berbat ki, tek kurtuluş birkaç dakikalık seks aralıkları, kokain kafası ya da kan dökmek: Acıya ufak bir ara ve yeniden iğrenç yaşama dönüş. Bu evrende acı içindeyiz ve yapayalnızız...

İnançsız ve tutamaksız ilk dönem Palahniuk bireyleri, dünyanın tüm öğretilerine kapılarını kapatmışlardır. Onlar için bu dünya anlamsız, sevimsiz, gereksiz ve acılarla dolu bir hapishanedir. Toplumsal tüm bağlar; din, ahlak, toplumsal statü bu kahramanlar için anlamlarından sıyrılmış birer soyutlamadır, saçmadır ve anlamsızdır. Ünlü Fransız varoluşçusu Albert Camus'nün absürt felsefesinin olumlu tavrı, Palahniuk'un kahramanlarında en olumsuz yöne savrulur. Yaşamı olumlayan pozitif varoluşçuluğunu, yaşamı olumlamayan negatif varoluşçuluğa dönüşümüdür Palahniuk. Bununla birlikte Avusturyalı edebiyatçı Thomas Bernhard'ın eylemden tamamen soyutlanmış negatif varoluşçu kahramanlarının aksine, ABD'li Palahniuk'un negatif varoluşçu kahramanları sanki eylemlerden meydana getirilmiştir. Bernhard'ın kişileri kendilerini yıkan zihinsel süreçleri tamamlarken, Palahniuk'un kişileri kendilerini yok eden

eylemsel süreçleri takip eder. Bu yüzden Bernhard'ın karakterleri çoğunlukla intihar ederken, Palahniuk'un karakterleri giderek fiziksel olarak eksilerek ya da dönüşerek yaşamlarına canlı ölümler gibi devam ederler.

Daha Fantastik, Daha Yapmacık

Palahniuk'un *Ninni* ile başlayan ikinci döneminde ise bu özelliklerinden sıyrılan ve giderek fantastik öğelerle bezenmeye başlayan romanları kişiler için özel isimler kullanmaktan bile çekinmeye başlayarak bu kez kimlik değişimlerine değil, silik kimliklere odaklanmaktadır. Yeraltına bilerek ve isteyerek inen ilk dönem Palahniuk'un güçlü kişilikleri, yazarın ikinci döneminde güçsüzlüklerinden dolayı yeraltına düşmüş, itilmiş kişilerle yer değiştirmiştir. Edilgen ve kaderlerine mahkûm kalan yeni karakterler, ilk dönem Palahniuk karakterlerine göre daha yapmacık, daha fantastik ve daha taklittir. Palahniuk'un ilk kez 2009'da yayımladığı *Pigme* de onun ikinci döneminin bir yapıtıdır fakat ilk dönemiyle önemli benzerlikler taşımaktadır.

Neresi olduğunu bilmediğimiz totaliter bir ülkeden ABD'ye gizli bir kaos projesi için gönderilen on üç yaşındaki lise öğrencisi bir ajanın, görevli olduğu merkez için kaleme aldığı otuz altı rapordan oluşan bu romanda, totaliter ülke ile ABD arasındaki farklılıklar *Pigme*'nin bakış açısından serimlenmiştir. *Pigme*'nin ABD'de olup biten her şeye bir robottan farksız şekilde yaklaşması ve var olanı yalnızca var olduğu gibi betimleyerek, ona bir anlam vermemesi, Faulkner'in ünlü romanı *Ses ve Öfke*'deki zekâ özürlü anlatıcı Benjy'i anımsatmaktadır. Benjy de, *Pigme* de dünyayı anlam üreten bir yer olarak değil, peş peşe sıralanan ve bir anlam içermeyen olaylar dizisi olarak görmektedir ve yorumlamamaktadır.

Pigme'de, her canlının ölmesinden yola çıkarak, Tanrı'nın en büyük yok edici olduğunu düşünen ve Tanrı'yı model alarak yok etmeye odaklanmış bir nihilist grubun ABD'de yaşadıkları macera, kültürler arası farklılıklar penceresinden anlatılıyor. Fakat bu anlatı Palahniuk'un ilk dönem romanlarının tersine yaratıcı olmayan ve basmakalıp izlekler üzerinden dillendirilmiştir. Bununla birlikte, Palahniuk *Pigme*'de yeniden ilk dönemindeki Sartreyen "kendini aldatma" kavramına geri dönmüş ve romanın anlatıcısı kahraman, romanın sonunda başlangıçtaki kendisinin antitezine dönüşmüş ve bu anlamda kendisini verili kimliğine mahkûm kalmaktan kurtararak, benliğini yeniden inşa etmiştir.

Yalın Alpay (2012), "Kimlikler Terk Etmek İçin Vardır", *Akşam Kitap*, Sayı: 17, s. 6

MİŞİMA'NIN UYUMSUZLUĞU: CİNAYET İLE İNTİHAR ARASINDAKİ SARKAÇ

Mişima büyük bir titizlikle planlamış olduğu yaşamının son gününe, son romanını yayıncısına verilmek üzere zarfa koyarak başladı. Günler öncesinden seçtiği giysilerini ve iç çamaşırlarını giydi, ünlü bir usta tarafından on yedinci yüzyılda yapılmış olan kılıcını kınına soktu, çalışma masasının en görünür yerine “İnsan yaşamı kısa, fakat ben hep yaşayacağım” notunu bıraktı. Kurduğu yüz kişilik bir ordu olan Kalkan Derneği'nden dört adamı tarafından, bir otomobille evinden alındı.

Japonya Milli Savunma Bakanlığı'nda bir General'e, on yedinci yüzyılda yapılmış kılıcı hediye etmek için ziyarette bulunan bu beş aşırı sağcı, görüşme başladıktan kısa süre sonra General'i bağladılar ve engel olmak isteyen yedi askeri kılıçtan geçirdiler. General'i rehin alan Mişima, tüm basını ve Bakanlık'taki 800 kişiyi yapacağı balkon konuşması için meydana topladı. Japonya'nın temel değerlerinin tehdit altında olduğunu ve İmparator'un yeniden kendi değerini bulmasını temel alan konuşması küfürler ve yuhalamalarla karşılandı.

Balkondan General ile arkadaşlarının yanına geçen Mişima, yere oturdu ve tüm basın ve izleyicilerin gözü önünde kılıcını karnına soktu. Can çekişmesine karşın bir türlü ölmüyordu. Yanındaki bir arkadaşı onun kafasını uçurmak için birkaç girişimde bulundu fakat Mişima'nın kafasını uçurmak yerine onun ensesinde ve omzunda korkunç üç yarık açarak Japon yazarın acısını artırdı. Mişima'nın bu sırada ağzından son sözleri dökül-

dü: “İmparator çok yaşa!” Bir üçüncü kişi tek vuruşta Mişima’nın başını bedeninden ayırdı. Bu da Mişima’nın son performansı oldu. Ardında 40 roman, 20 öykü, 20 deneme, 18 oyun, 1 libretto ve 1 de film ile 3 Nobel adaylığı bıraktı.

Doğu ve Batı

Batılı olmayan romancıların en önemli yazın temaları genellikle Doğu-Batı ikilemi olmuştur. Dostoyevski, Turgenyev, Salman Rüşdi, Orhan Pamuk, Peyami Safa, Tanpınar gibi yazarlar bu konuya yoğunlaşmışlar ve kültürler arası sıkışmayı yaşamışlardır. Batılı yöntemleri kullanarak Doğu’yu dile getirmek ortak yönleridir. Diğer ortak özellikleri ise yapıtlarında intihara önemli bir yer ayırmalarıdır. Bunun arka planında Doğu’nun Batılaşırken, bir yandan da kendi kültürel değerlerini “intihar”a sürüklediğine ilişkin bir gönderme vardır.

Mişima’da da intihar ve Doğu-Batı meselesi temeldir fakat intiharı yazın alanından gerçekliğe taşınmasıyla yukarıdaki yazarlardan ayrılır. Eşcinsellik ile heteroseksüellik, Japonya ile Batı, ölüm ile yaşam gibi varoluşuna dair en temel kavramlarda sert çelişkiler yaşamıştır. Kendisini hep bir yabancı ve öteki olarak algılamıştır ve bu durumu aşabilmek için herhangi bir sonuç alamadığı uzun meditasyonlara başvurmuştur. Taşıdığı çelişkilerle, inançlarını ve aldığı kararları hiçbir engel tanımadan sonuna değin götürebilmesiyle, nefret ettiği olgulara aynı zamanda aşk derecesinde sevgi besleyebilmesiyle, savunmadığı düşünceler ile tatmadığı duyguları anlayabilme kapasitesiyle ve bitip tükenmek bilmeyen intihar açlığıyla Mişima tipik bir Dostoyevski karakteridir.

İntiharın Değişen Anlamı

Yaşamı boyunca Dostoyevski’nin *Budala* romanındaki İppolit’in temsil ettiği bir kişi iken, yaşamının sonunda

Dostoyevski'nin *Cinler*'deki unutulmaz Kirillov karakterine dönüşmüştür. İppolit, Mişima gibi akciğerlerinde sürekli ölüm-cül sorunlar yaşayan bir nihilisttir ve intihar etmek istese de aslında var gücüyle yaşamayı arzulamaktadır. İppolit'in intiharı istemesindeki temel neden bu dünyada kalmak istemesine karşın dünyayla uyum sağlayamamasıdır. *Budala*'da büyük bir kalabalık önünde giriştiği intihar denemesinde, tabancaya kurşunları koymayı unuttuğu için intiharını gerçekleştiremez ve kendisini daha da küçük düşmüş hisseder. Daha da küçül-mek pahasına yaşamayı seçmiştir İppolit çünkü ölesiye yaşa-mak istemektedir. Oysa *Cinler*'deki Kirillov ise duygusal bir he-zeyanla ya da yeryüzünde başarısız olduğu gerekçesiyle değil, tamamen felsefi bir şekilde gerçekleştirdiği çıkarımlar sonucu, Nietzsche'nin ilan ettiği Tanrı'nın ölümünün ardından, bizzat Tanrı'nın kendisi olmak için intihar etmektedir. Kirillov'a göre, iradesini sonsuza götüren şey Tanrı'dır. Bir kişinin Tanrı olabil-mek için iradesini sonsuza götürmesi ise, en istemeyeceği şeyi bile istemekle gerçekleşebilir. O halde insanın en çok kaçındığı şey olan ölümü bilinçli olarak isteyen bir kişi, intihar ettiğinde Tanrı'ya dönüşmektedir.

Mişima 45 yıllık ömrü boyunca pek çok farklı intihar içeren yapıtlar vermiş, yayımladığı bir fotoğraf albümünde kendi ölü-münün çok farklı –boğulurken, kamyon tarafından ezilirken, harakiri yaparken– biçimlerine yer vermiştir. Ancak daha son-ra otobiyografik romanı *Bir Maskenin İtirafı*'nda yazacağı üzere, aslında “tek bir defa bile gerçekten ölmek istememişti”. Bu yıllar onun İppolit yıllarıdır. İntiharı ilgi çekmek için kullan-makta fakat karşı gelinemez bir şekilde yaşamayı istemektedir. Son döneminde ise tıpkı Kirillov gibi intiharı başka türlü algı-lamaya başlamış, artık başarılı olduğu, tanındığı, Nobel'e defa-larca aday gösterildiği bir dünyada intiharı bir kaçış yolu olarak değil, Tanrı'lığa giden bir yol olarak kavramıştır. Bu nedenle

intihar sabahında çalışma masasının üzerine bıraktığı “İnsan yaşamı kısa, fakat ben hep yaşayacağım” notu anlamlıdır.

Ayrılıkların Bileşkesi

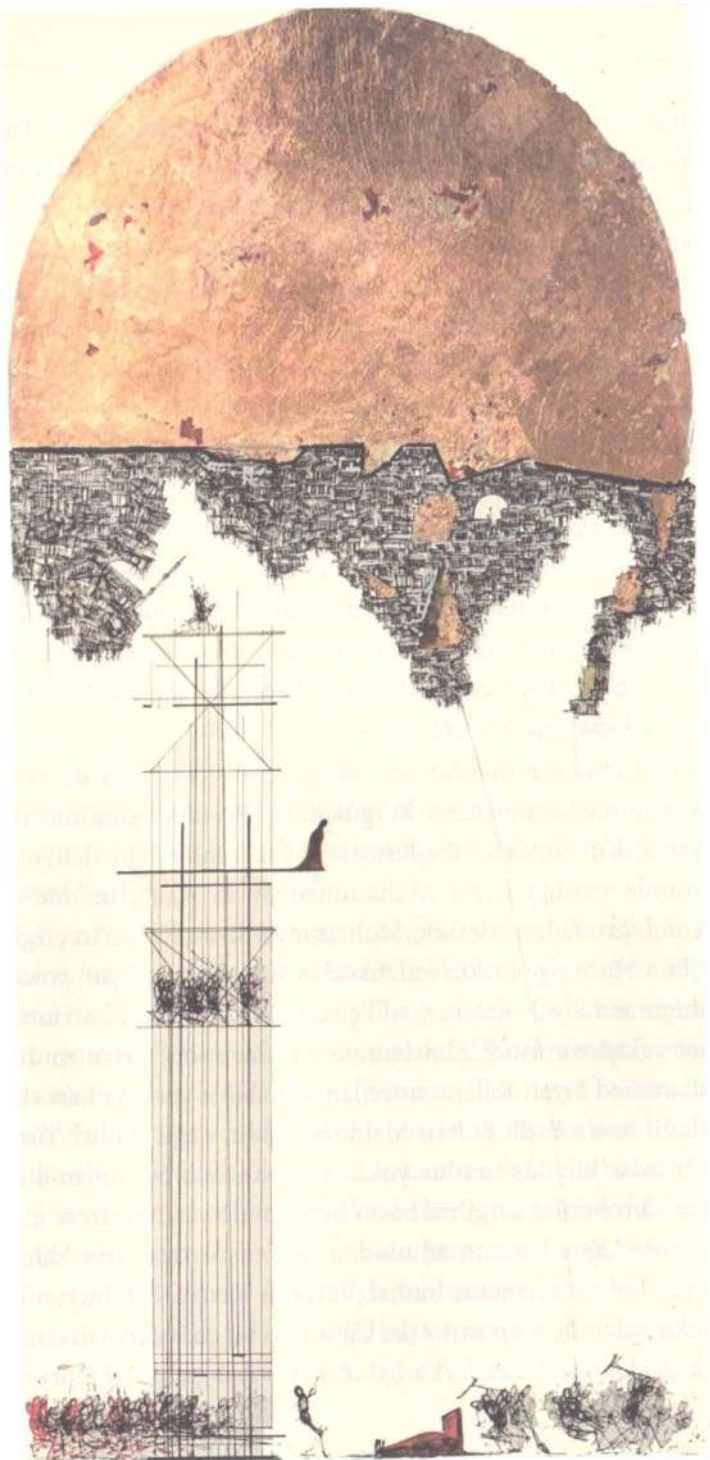
Mişima'da, kişinin bastırdığı her türlü olumsuz özellik sonuna değin dışarı salınmıştır. Yıkıcılık, öz-yıkıcılık, baba nefreti, sapkın cinsel güdüler, öldürme arzusu bunların ilk akla gelenleridir. Kahramanlarının kafalarındaki her türlü varsayım, toplumsal kabullerin tam aksidir, kökten reddidir. Nihilist öğeler ise, bir öndere itaat etmekle bezenmiştir. Bu yüzden Mişima'yı faşist olmakla yaftalayan pek çok yorumcu da bulunmaktadır. Oysa yazar, sanki içten içe şöyle der: “Yaşamla uyşamıyorsan, ya yaşayanları ya da kendini öldür.”

Yalın Alpay (2013), “Yaşama Uyamıyorsan ya Yaşayanları ya Kendini Öldür”, *Akşam Kitap*, Sayı: 30, s. 20

EBU HURAFE’NİN HURAFELER ARASI AVANGART İLİŞKİSİ

Prof. Dr. Uğur Batı’nın birbirine bağlı öyküler dizisinden oluşan *Ebu Hurafe’den Masallar* novellasının, ressam Kenan Işık tarafından her öyküye bir resim gelecek şekilde ürettiği tasvirlerle birleşen bütünlük performans “Ebu Hurafe’den Resimler” Sergisi, 15 Ekim-2 Kasım 2019 tarihleri arasında İstanbul’da Galeri Işık Teşvikiye’de sergilendi. Türler arası post-modern melezleşmeye nitelikli bir örnek sunan bu avangart sergide, romanla entegre resimler, Evliya Çelebi ile İhsan Oktay Anar arakesitinde Ebu Hurafe adlı kurmaca karakterin Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve çoğunlukla o coğrafyada geçen birbirinden çalkantılı öykülerini betimliyor.

Serginin basın bültenleri sayesinde, Ebu Hurafe’nin Uğur Batı’nın zihninden çıkan bir kurmaca karakter olduğunu kavırıyoruz. Ancak serginin kendisine ve serginin romanı *Ebu Hurafe’den Masallar’a* baktığımızda kulağımıza fısıldananlar muğlaklaşmaya, kimin kim olduğu, kimin kimden etkilendiği ya da kimin kimi doğurduğu bir muammaya dönüşüyor. “Ebu Hurafe’den Resimler” projesinde gerçeklik kâğıda yazı ya da resim olarak nakşedilirken, palimpsest bir anlayışla tekrar tekrar silinip yazılıyor. Bir yerden sonra hangi versiyon hangisini önceler, hangi kişi kimin yerine geçer, hangi olaylar gerçekten vuku bulur; birbirinin içerisine buharlaşıyor. Hakikatin teklifi- ne vurulan bir darbeyle, gerçekliğin temsili askıya alınıyor, sergi olanca postmodern bir tınıyla haykırıyor: gerçeklik yoktur,



yorumlar vardır; yorumlar ise güvenilemez ve sonsuzdur. Uğur Batı'nın Ebu Hurafe'ye dair verdiği her yeni ayrıntıda, bir önceki ayrıntıyı boşa çıkaran, okuyucunun Ebu Hurafe'yi yorumlarken nicelik açısından elini bollaştıran, rasyonel açıdan ise onu sürekli olarak aksi kuşkulara yönelten tutumu, olup biteni anlamak için okuyuculara verilen her yeni ipucuyla, öyküye yepyeni şifreler ekliyor. Ebu Hurafe'nin macerasının her öyküsünde anlam bir kez daha bir sonraki öyküye, uzun vadede de sonsuza değin erteleniyor.

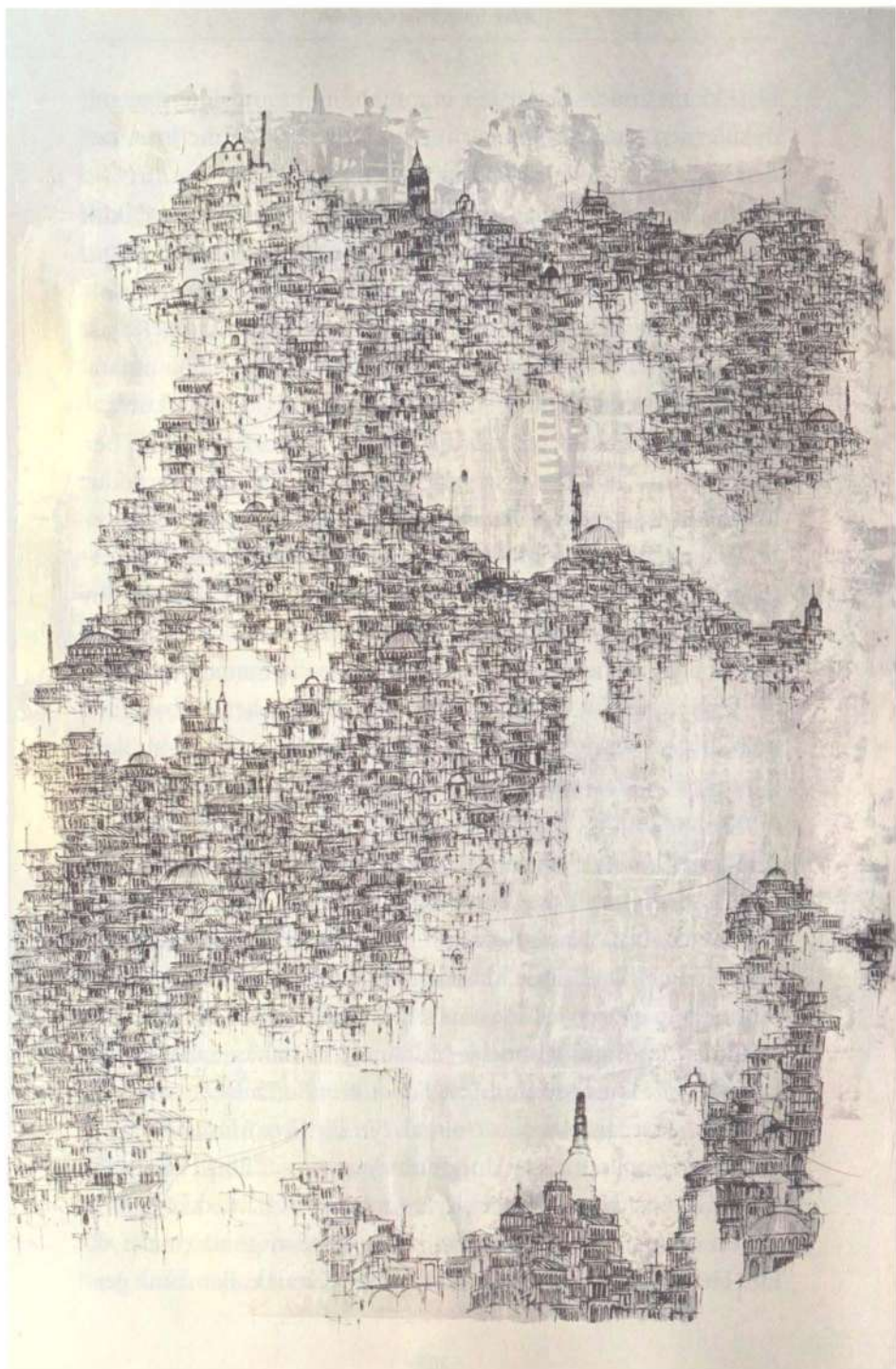
Ebu Hurafe'nin adının da doğrudan gönderme yaptığı "hurafe" kavramının dahi Ebu Hurafe'den türediği hurafesiyle, bir hurafeler arası ilişkiler yumağı inşa eden sergi, okuyucusuna ve izleyicisine verilerin de, yorumların da güvenilemez ikincil ürünler olduğuna, kişinin ancak bir dolayım çerçevesinde algılayabildiği dünyada gerçek bilginin kendisini çoktan retinaya ve zihne kapattığına işaret ediyor.

İşaret ettiklerinin yanı sıra, sergi kendi içerisinde de muammalar oluşturmak üzere kurgulanmış. Resimler günümüzde Kenan Işık'ın elinden mi çıkmıştır yoksa bunlar Uğur Batı'nın metninde yazdığı üzere Muhammed Siyah Kalem'in midir? Metni doğru kabul edersek, Muhammed Siyah Kalem'in çizgileri Ebu Hurafe'ye ilişkin anlatılardan mı yola çıkmıştır, yoksa Muhammed Siyah Kalem çizdikçe onun çizgilerine Ebu Hurafe mi yakıştırılmıştır? Ebu Hurafe bir cin midir, insan mıdır, Muhammed Siyah Kalem, novellanın belli bir yerinde ileri sürüldüğü üzere Fatih Sultan Mehmed midir, değil midir? Tüm anlatılanlar bir düş müdür yoksa yaşananların betimi midir? Yoksa tüm bunlar serginin basın bülteninde yazdığı üzere günümüzde Uğur Batı'nın zihninden türemiştir de geriye kalan her şey bir üst kurmaca mıdır? Veyahut Kenan Işık bugünde birtakım çizimler yapmıştır da, Uğur Batı bu çizimlerin üzerine bir karakter yaratarak farklı öyküleri mi icat etmiştir? Burada

kişi iki metinden hangisine inanmalıdır; basın bültenine mi, öykülerden oluşan romana mı? Bunların ikisi de metinse, neden birinin bir diğerine üstünlüğü bulunsun ki?

Ebu Hurafe'nin istisnasız tüm öykülerinde zemin muğlaklık içerisinde kıvrılır. Neyin ne olduğu, kimin kimlere dönüştüğü, coğrafyanın, amellerin, kötülüğün, kehanetlerin nelere dair olduğu, olabilecek en istikrarsız biçimde kurgulanmıştır. Kafası ünlü Osmanlı vakanüvisi Âşıkpaşazade kadar karışık bir anlatıcının farklı versiyonları aynı anda dillendirdiği bir üst kurmacada, bu anlatıcının “yalancı bir anlatıcı” olma ihtimali de her daim metnin ve resimlerin üzerinde durur. Kaos her yerdedir. Muğlaklık ve muamma sızarak değil, çağlayarak üzerimize gelir. Palavraların gerçekliğe büründürülme zahmetine dahi girilmeden üzerimize boca edildiği bu performansta, sahte bütün cephelerde çoktan gerçekliğin yerine geçer, onu alt eder ve dahası ona gönderme yapma mesuliyeti bile duymadan kendisini bir hipergerçeklik olarak anıştırır. Sahteliğini hem ihbar eder hem de gerçekmişçesine itibar ister. Evet bu sergi bir simülasyondur. Ebu Hurafe'nin bizzat kendi isminden türeyen bir kavramın saçılımıdır: “Hurafe.”

Ebu Hurafe'nin maceraları arasında, Orhan Pamuk'un, *Benim Adım Kırmızı*'daki “Ben Katil” bölümüne gönderme yapan “Pezevenk İblis'i Nasıl Yendim?” adlı cinayet bölümü, son dönem sinema filmlerinde klasik müzik eşliğinde verilen çatışma sahnelerine benzer şekilde cinayeti estetikleştirerek, vahşet bağlamından çıkararak gündelik bir zanaat ve dahası sanat haline getirerek, De Quincey'nin *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*'ine göz kırpar. Metin, son olarak *Bin Bir Gece Masalları*'na bir gönderme yaparak, Ebu Hurafe'nin yaşamını, “Ebu Hurafe'nin 1002. Gecede Ölümü” bölümüyle sonlandırır. Batı edebiyatında alışkın olduğumuz üzere kutsal kitaba yapılan göndermeler de Ebu Hurafe'nin macerasında İncil yerine Kuran kullanılarak ger-



çekleştirilir. Böylece Ebu Hurafe'nin öyküleri, kendi metni çerçevesindeki hurafeler arası ilişkiler olmanın yanı sıra, kendi metni dışındaki metinler arası bir ilişki de inşa eder.

Kenan Işık'ın Ebu Hurafe resimleri ise, hiçbir resimde Ebu Hurafe'yi tasvir etmeyen, onu tasvir dışı bırakan, farklı boyutlar üzerinde altın suyu, bakır teller, zift, beton, soba boyası ve insan kanı gibi farklı malzemeler kullanılarak üretilen, çizginin ve grafik öğelerin öncülüğündeki yapıtlar olarak öne çıkar. İnsan figürlerinin aşırı yalınlaştırılmış betimlerine karşın, mimari öğelerin tasvirlerinde ayrıntılara inen bu çizimlerde üçüncü boyut kendisini resimden çeker ve Ebu Hurafe'nin evreni iki boyuta indirgenir. Böylece Uğur Batı'nın cinler evreni gibi farklı âlemleri de dahil ederek dört boyutlu kurguladığı evren, Kenan Işık'ta iki boyutlu kurgulanmıştır. Bu da izleyiciye, üç boyutlu olarak tanıdığı evrenin altında ve üzerinde yer alan iki anlatı tekniğiyle gerçeklikten bir kez daha kop(arıl)masının olanaklarını sunar.

Kenan Işık'ın monokrom betimlemeleri, Ebu Hurafe'nin katotik ve muammalarla dolu evrenine bir miktar düzen getirir, kompozisyonların armonisi, metnin insanın algısını ve duygularını altüst eden karmaşık düzlemlerini, belli bir tertibe sokar. Birbirinin üzerine biner görünen çizgilerin sağlı sollu, yukarı aşağılı darbelerinde oluşturulan ritmin ön plana alındığı İstanbul mimari çizimlerinde Osmanlı minyatürlerine ve zaman zaman Devrim Erbil resimlerine göndermeler açığa çıkar. Yine de Kenan Işık'ın evreni bu iki gönderme yaptığı kaynaktan daha soyuttur, düş dünyasıyla da daha entegredir.

İçerik ve görsel açıdan avangart postmodern bir yaklaşım olan "Ebu Hurafe'den Resimler" Sergisi rasyonel saçılmanın, hakikatlerin yerini yorumların almasının, modernizmin tarihte açtığı parantezin sona erdiğinin aktif bir anımsatıcısı. Modern

öncesi (premodern) anlatı biçimleri, modern sonrası (postmodern) dönemde yeniden egemenleşiyor fakat bu kez başka bir bağlam içerisinde: tek bir merkezden üretilen “hurafeler” yerine, kamusal olarak üretilen “post-truth” çerçevesinde.

Yalın Alpay (2019),“Ebu Hurafe’nin Hurafeler Arası Avangart İlişkisi”, *Varlık*, Sayı: 1347, ss. 50-53

KUSURSUZ BİR NİHİLİST: THOMAS BERNHARD

Thomas Bernhard'ın yaşamı gayrimeşru bir doğumun utan-
cı, onu hor gördüğünü asla saklamayan bir anneyle geçen ço-
cukluk yılları, kendisini defalarca ölümün kıyısına getiren fi-
ziksel hastalıkları ve yanlış bir hekim teşhisi sonucu çok sevdiği
büyükbabasının kaybı gibi yinelenen talihsizliklerle çizilmişti.
Avusturyalı bir anne ve babanın kanını taşımasına karşın, evli-
lik dışı bir ilişkiden dünyaya geldiği için, Avusturya'daki toplum
baskısından kaçan annesi, onu Hollanda'nın Heerlen kentinde,
bu tür doğumların yapıldığı bir manastırda doğurdu. Ancak
Bernhard daha sonra büyükannesi ve büyükbabasının yanında,
Avusturya'da büyüdü.

On bir yaşında 1942'de Avusturya'nın Salzburg şehrinde bir
yatılı liseye verilen Bernhard, bu kentteki öğrenimi boyunca
müzik estetiği, keman ve şan dersleri aldı. 1940'ların sonunda
ömrü boyunca yakasını bırakmayacak olan akciğer hastalığına
tutuldu ve Grafenhof Sanatoryumu'nda tedavi gördüğü iki yıl
süresince ardı ardına önce yaşamında en çok sevdiği kişi olan
dedesini, bir yıl sonra da annesini kaybetti. Tedavisinin ardın-
dan sanatoryumdan çıktığında artık genç bir gazeteciydi.

Basılan ilk önemli eseri *Auf der Erde und in der Hölle* (Dün-
yada ve Cehennemde) adlı şiir kitabıydı ve bu eser 1957'de piya-
saya sürüldü. Ancak Bernhard'ın yazar olarak geniş bir okuy-
cu çevresi tarafından kabul ve takdir edilişi 1963 ilkbaharında
yayımlanan ve ilk romanı olan *Frost (Don)* ile gerçekleşti. *Don*
yayımlandığında Bernhard Viyana'da teyzesinin yanında kalı-

yor ve inşaatlarda çalışıyor, çukur kazıyor, kamyon şoförlüğü yapıyordu. Bu çalışma eleştirmenlerce önemli bir edebiyat yapıtı olarak değerlendirildi ve Bernhard bu romanıyla Bremen Özgür Şehri Edebiyat Ödülü'nü aldı.

Bu ödülден kazandığı paraya, yayıncısından aldığı miktarı ekleyen Bernhard yukarı Avusturya'da bir çiftlik evi satın aldı ve sık sık gerçekleşen yurtdışı gezileri dışında, yaşamının çoğunu romanında bahsettiği Avusturya kırsalındaki yalıtılmış bölgelerden biri olan bu çiftlik evinde geçirdi. Bununla birlikte Viyana'yla olan bağlantısını da hiç koparmadı. Düzenli ve sık aralıklarla Viyana'yı ziyaret etti ve yaşamı kırsalla şehir arasındaki bu gidiş gelişler arasında geçti. Bulunduğu yerden memnun olmama ve devamlı olarak bulunduğu yeri terk etme isteğine karşı koyamıyordu. Kırsaldan sıkıldığında Viyana'ya kaçıyor, oradan sıkılır sıkılmaz, çiftlik evine geri dönüyordu. İkisine de gidemeyeceğini anladığında –ki bu sık gerçekleşiyordu– kendisini Avusturya sınırları dışına atıyordu. Kitaplarını da bu kaçışları esnasında yazardı. Bir röportajında şöyle der: “Kitaplarımın her biri farklı yerlerde yaratılmıştır. Viyana'da, Brüksel'de, Yugoslavya'da herhangi bir yerde, Polonya'da. Aklımda bir yazı masası hiç olmadı. Ayrıca çok gürültülü ortamlarda yazdım. Ne bir vinç, ne gürültülü bir kalabalık, ne korna çalan bir tramvay, ne bir çamaşırhane ne de bir kasap beni rahatsız etti. Her zaman dilini bilmediğim bir ülkede çalışmaktan hoşlandım. Bu hep teşvik edici olmuştur.”

Bernhard yurtdışına kaçışlarında, ününü de beraberinde taşıdı. Başarısı Avusturya ve Almanya sınırlarını kolayca aşan Bernhard, özellikle kıta Avrupa'sının Latin ülkelerinde çok canlı bir ilgiyle karşılandı. İtalya, İspanya ve Fransa'da, Almanca çıkmış her kitabı çarçabuk çevrildi. Rusya ve eski Sovyet cumhuriyetlerindeki etkisi muazzam oldu ve Slav edebiyatında büyük kabul gördü.

Bernhard yaşamı boyunca hatırı sayılır derecede yapıt verdi. Dokuz büyük roman, beş uzun öykü, dört ciltlik kısa öyküler,

iki ciltlik kısa nesir, beş ciltlik bir özyaşamöyküsü, on sekiz sahne oyunu, birkaç tane kısa oyun, üç cilt şiir ve birçok röportaj. Üstelik Bernhard'ın bastırmamış olduğu yapıtları da hemen hemen basılmış olan yapıtlarına eşitti.

Bu yapıtlar ona 1964'te Julius Campe Ödülü'nü, 1965'te Bremen Edebiyat Ödülü'nü, 1968'de Avusturya Devleti'nin Ödülü'yle Anton Wildgans Ödülü'nü, 1970'te Alman Dil ve Edebiyat Akademisi'nin Georg Büchner Ödülü'nü, 1972'de Franz Theodor Csokor Ödülü'nü ve Adolf Grime Ödülü'nü, 1974'te Hannover Tiyatro Ödülü'nü ve Prix Seguer'i, 1976'da da Avusturya İktisatçılar Birliği'nin Edebiyat Ödülü'nü kazandırdı.

İki kez Alman PEN Kulübü tarafından Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterildi ancak ödülü alamadı. Bununla birlikte Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddetmek için seve seve almak istediğini açıkladı.

Bernhard 1989'da 57 yaşında üzerine çok düşündüğü ve tüm kitaplarında işlediği ölüme kavuştu.

Kimliğini taşıdığı toprakların onu daha doğumundan itibaren başlayan ahlaki reddine, Bernhard tamamıyla aynı şekilde karşılık verdi ve bu cevabın keskinliğini ölümüne dek azaltmadı. Ölümünden iki gün önce yazdığı vasiyetnamesinde yaşarken yayımlamış olduğu ve öldükten sonra geride bırakacağı herhangi bir çalışmanın yasal telif hakları geçerliliğini koruduğu sürece Avusturya devletinin kabul görmüş sınırları içerisinde sahnelenmesini, yayımlanmasını ve seyirci önünde okunmasını yasaklamış, Avusturya devletiyle hiçbir işinin olmasını istemediğini, kendisini ilgilendiren işlere bu devletin burnunu sokmasına dayanamadığını ve bu yüzden de kişiliğine ve yapıtlarına el atmasına da sonsuza değin karşı çıktığını yazmıştı. Bununla birlikte Bernhard'ın karşı çıktığı şey yalnızca Avusturya devleti değildir.

Bernhard'ın romanları, bilindik romana hem biçem, hem de içerik açısından bir başkaldırıdır, geleneksel romanın hiçlenişidir. Avusturyalı bu özgün yazarın romanlarında okuyucu bir şeylerin eksik kaldığı hissine kapılır: güzel bir öykü yoktur, görkemli bir son yoktur. En geleneksel kurallar olan olayların gelişme örgüsü ile paragrafsal ve bölümsel parçalamalar yani pozitivist bir kurgu Bernhard'da tamamen yok edilir. Bernhard hiç paragraf kullanmaz ve romanlarını çeşitli bölümlere ayırmaz. Her türlü sınıflama ve gruplamayı reddeder, usun eşyayı mantıksal kategorilere ayırmasına bilinçli bir karşı çıkışla yaşamı bir bütün olarak algılar ve tüm bütünü okuyucuya sık geri dönüşlerle bir anda verir. Tüm roman aynı anda her yerden başlar ve aslında her yerde de biter. Bu yüzden Bernhard okuru romana istediği yerden başlayabilir ve istediği sayfaları yer değiştirebilir ve öykü yine de olay örgüsü bağlamında ilk halinden bir şey kaybetmez çünkü romanlarında bir olay örgüsü kurgulanmaz, romanları eylemsizdir.

Bernhard'ın yapıtları aniden biter, açık kalırlar, açıktırlar. Bernhard'ın anlattığı öyküleri başkasına anlatamayız; her anlatı, bizim parçaları bir araya getirme girişimimize direnirler. Bernhard'ın metinleriyle karşılaşan biri, onun yazım biçiminin türdeş olduğu izlenimine kapılacak ve bu nedenle Bernhard'ın farklı kitaplarındaki metinlerin kitaplar arası yer değiştirebileceği gibi, yapıtların içindeki cümlelerin de yapıt içerisinde sınırsızca yer değiştirebileceği kanısına kapılacaktır. Bununla birlikte onun metinlerinin tekdüzeliği, dikkati yoğun olan bir okuyucu için keşfedilecek bir farklılıklar diyarıdır.

Bir röportajında Bernhard bu tekdüzeliği çok özel yapan şeyi nitelemek için harika bir imge kullanır: “Beyaz bir duvara baktığınızda onun ne beyaz ne de çıplak olduğunu fark edersiniz. Eğer uzun bir süredir yalnızsanız ve yalnızlığa alışmışsanız ve yalnızlığa az çok idmanlıysanız, normal insanlar için (özel olarak) çıplak olan yerlerde gittikçe farklı şeyler keşfet-

meye başlarsınız. Duvarda çatlaklar, ince çatlaklar, engebeli yamalar, böcekler keşfedersiniz. Duvarlarda muazzam bir hareket vardır – gerçekte duvar ve bir kitabın sayfası tamamıyla birbirine benzer.” Bu imgeyi ciddiye almak gerekir: Bernhard’ın metinleri beyaz bir duvardır ve onun çalışmalarını böyle bir tavırla incelemeye çağırırız, duvardaki yarıkları, ince çatlakları, “muazzam hareket”i keşfeder gibi. Onda renklerin çeşitliliği tek renge indirgenmiştir, fresk silinerek beyaz bir duvarla yer değiştirmiştir ve okuyucu bu yüzden Bernhard’ı okurken beyaz bir zeminle ilgilenmek zorundadır.

Bernhard’ın biçemi bizi özellikle hırpalalar çünkü onun düzyazısı gerçekçi metinler için kullandığımız ölçütlerle ölçülemez. Kendisi de metinleri için her fırsatta şunu vurgulamıştır: “Benim kitaplarımda her şey yapmadır.” Şeyleri ayırt edilebilir kılmak istediğinden şeylerin biçimlerini bozar, çarpıtır, yani abartırdı. Onun kahramanları her kurumu ve kavramı eleştirirken yerden yere vururlar. Eleştirilen şey daima en çürümüş ve en aşağılık olan şeydir. Bir süre sonra okuyucu bu dünyada en çürümüş ve en aşağılık olmayanın ne olduğunu kendisine sormaya başlar. Bernhard’ın yaptığı şey tam da sürekli abartmakla, gerçekte gerçekliğin ne denli kötü olduğunu gözler önüne sermektir. “Kötü gerçekliğin” yalnızca abartma sanatıyla sergilenebileceğini ve bunun ayrıca estetik bir duruş olduğunu düşünür. 1986 yılında yazdığı *Yok Etme* romanında, yaşamı sırasında bastırdığı son büyük yapıtında Bernhard abartma sanatından bahseder ve der ki: “Abartma yeteneğimiz olmasaydı (...) korkunç can sıkıcı bir yaşama mahkûm olurduk, artık var olmaya değmeyen bir varoluşa. Ve ben abartma yeteneğimi akıl almaz bir düzeye çıkardım. Bir şeyi anlaşılabilir kılmak için, abartmak zorundayız (...) yalnızca abartma somutlaştırır.”

Bernhard’ın en vurucu biçimsel yeniliklerinden biri, anlatı yöntemi olarak tüm yapıta dağılmış olan tekrarları kullanışıdır.

Bernhard'ın metinlerindeki sabır, ifadelerdeki ısrar, tekrarlamalar ve helezonluk, anlatılan süreci ilerletmeye değil, sürecin kendisine geri dönmek üzerine kuruludur. Bu geri dönüşler yani tekrarlamalar üç şekilde incelenebilir. Öncelikle Bernhard öz olarak aynı olan öyküyü her bir romanında tekrar tekrar yeniden anlatır. İkinci olarak, bu romanların tümünde her önemli sözcüğü ya da cümleyi bıkmadan usanmadan birçok kez tekrar eder. Son olarak öyküleri daima asıl karakterin konuşmalarını aynen aktaran başka şahısların ağzından anlatır. Yani kitabın ana anlatıcısı, asıl karakterin söylediklerini tekrar etmiş olur.

Asıl karakterin sözlerini tekrarlayan kişi, yani kitabın ana anlatıcısı, tüm Bernhard romanlarında, asıl karakterin baskın kişiliğiyle iletişim kurarken kendi özgün kişiliğini kaybetme korkusunu sık sık okuyucuya iletir. Tüm kitap baskın karakterle, ondan etkilenen ve yaşamının belli bir döneminde o karakterin etkisine girmiş olan anlatıcı arasındaki rabıta içinde geçer. Bu yüzden aslında tüm Bernhard romanları her seferinde aynı felsefeyi yansıtan bir monologdur.

Bernhard'ın odaklandığı ana karakterler kültürlü, hali vakti yerinde olan, atalarından kalan miras dolayısıyla çalışmak zorunda olmayan ve tüm vaktini kitap okuyarak, yalnız başına yürüyüşlere çıkarak, dünya ve ölüm üzerine düşünerek ve sonra da bu düşüncelerini öykünün anlatıcısı olan kişiye aktaran huzursuz ve insanlardan kaçarak toplum dışı bir yaşam sürdüren kişilerdir.

Bernhard'ın asıl karakterleri kendileri için hem hapishane hem de bir sığınak anlamı taşıyan kapalı yerlerde yaşarlar. Bu kişilerin kalabalığı, şehir yaşantısını arkalarında bırakıp, buraları terk etmeleri ve تنها, dar vadilere, kıra sığınmaları onların yaşamlarıyla olan sorunlarında hemen hiçbir değişiklik yapmaz. Böylece bir yanda iğrenç bir şehir tasavvuru yapılırken, kırsalın da ondan hiç aşağı kalır yanı olmadığı defalarca vurgulanır. İnsanın kaçacak, sığınacak hiçbir yeri yoktur.

Şehri “sakinlerinin kalıtım ya da bulaşma yoluyla kaptıkları ölümcül bir hastalık” olarak betimleyen Bernhard, şehirde yaşayanların eğer doğru zamanda buradan ayrılmayı başaramamaları durumunda, önünde sonunda ya doğrudan veya dolaylı olarak intihar edeceklerini ya da piskoposluk kokan mimari-siyle ve politika ve Katolikliğin ahmakça bir karışımı olan bu ölümcül toprakta yavaş yavaş ve perişan bir şekilde öleceklerini söyler. Ona göre şehir biraz aşına olan herkes bilir ki, yüzeyde o bir hayal ve arzu mezarlığıdır, oysa altı dehşet vericidir.

Şehri böyle tanımlamasına karşın, Bernhard’da şehrin tümleyenini olan köy ve kırsal kesim betimlemeleri de aynı derecede serttir. Üstelik bu saldırı Avusturya şehirlerine olan saldırılardan daha Avusturya karşıtıdır. Çünkü Avusturya geleneksel olarak kendisini güzel doğa çevresiyle tanımlanmış görmek isteyen bir ülkedir. Doğa az çok Avusturya kimliğinin garantörüdür ve bu güzel doğa bu doğal çevrede yaşayan insanların da iyi insanlar olduğunu garanti eder. Bu insanların iyi olmaları kadar da, doğa iyi ve güzeldir. Yani bu döngüsel argümanda doğa, Avusturyalı kimliği için bir tasdik edici konumundadır.

Doğa, Bernhard için tek kelimeyle “çürük”tür. Kırsal alanda her şey çürüktür. Kırsal alan insanların daha değerli olduklarını kabul etmek büyük bir yanılgıdır. Onlar günümüzün altinsanlarıdır. Genel olarak kırsal alanın kendisi şehirden daha bozulmuş, daha düşkünleşmiş, çok daha düşkünleşmiştir. Fazladan bir döküntüdür kırsal alan nüfusu. Kırsalda yaşayan kişi zamanla aptallaşır, orası tatsız tuzsuz bir yerdir ve yalnızca sağlığa zarar verir.

Alman ve Avusturya edebiyatında mutlu insanların yaşadığı güzel doğa ve köy imajına saldıran Bernhard romantik edebiyatın insanın kirletmediği saflık sembolü olarak ele aldığı doğayı hastalıklı ve çirkin bir dünya olarak resmeder. Böylece insanın kendini kurtarabilmesi için doğaya kaçış da bir çözüm olmaktan çıkar.

Bernhard'da dünyanın tüm huzursuzluklarından, acılarından ve ağırlarından yalnızca tek bir kurtuluş yolu vardır: ölüm... Kendi kendini imha eden dünyada zaten her şey ölüme yönlendirilmiştir. Bu dünyada var olabilmek demek ise akla aşırı derecede yüklenen bir konsantrasyonla düşünmek, bunun sonucu olarak da giderek insanlardan uzaklaşmak, dayanılmaz bir yalnızlık içinde tükenmektir. Bu insanın düşüncelerini anlatma denemesi, kendisini çok zorlar. Derdini anlatamama, insanın kullandığı kelimelerin bile tahrip aracına dönüşmesine yol açar. Artık iç dünyanın, baskı yapan dış dünyaya karşı ümitsiz direnişi vardır. Bu nedenle Bernhard kahramanlarının ağzından “Doğmak mutsuzluktur (...) yaşadığımız sürece de bu mutsuzluğu sürdürürüz, bir tek ölüm kesip atar bunu.”, “Ancak ölüm olabilir, büyük ağırların sonu. Ölüm her şeyden kurtulmak anlamına geliyor; özellikle kendi kendimden (...) Ölümle yaptığım anlaşma iki taraf için de olabildiğince avantajlı ve mükemmel” gibi sözleri sık sık okuyucuya aktarır.

Bernhard'ın 1968 yılında Avusturya Ulusal Edebiyat Ödülü'nü kazandığında, ödül töreninde yaptığı ünlü sözleri burada hatırlatmakta yarar var: “Ölüm düşünüldüğünde, geriye kalan her şey saçmalıktır.”

Yalın Alpay (2013), “Kusursuz Bir Nihilist: Thomas Bernhard”, *Sabit Fikir*

<http://www.sabitfikir.com/elestiri/kusursuz-bir-nihilist-thomas-bernhard>

Yalın Alpay (2014), “Thomas Bernhard'ın Nihilist Evreninde”, *Radikal Kitap*, Sayı: 718, s. 14

KAYBEDEN BİR KAZANAN: STEFAN ZWEIG

Ömrüne iki dünya savaşı sıkıştıran Zweig, çok varlıklı bir Viyanalı Yahudi ailenin çocuğu olarak gençliğini oldukça lüks yaşamış, bu arada da itibarlı gazetelerde yazmaya başlamış ve felsefe doktorasını tamamlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte Avusturya'nın yıkılışına şahit olmuş, ekonominin altüst olmasıyla tüm zenginliğini yitirmiş, evinde kömür bile yakamayacak hale gelmiştir. Yazgısı onu iki dünya savaşı arasında kitapları 40 dile çevrilmiş çok ünlü bir yazara dönüştürmüş ve yeniden çok varlıklı bir adam yapmıştır. Fakat bu kez de Zweig'in önüne Hitler çıkmış ve Yahudi olması nedeniyle tüm kitaplarını yaktırmış ve yasaklatmıştır. Almanya'nın nüfuz ettiği her ülkede Zweig'in yasaklılar listesine girmesiyle birlikte kariyerinde ve ekonomik gücünde muazzam bir düşüş yaşamıştır. Hitler'in Avusturya'yı ele geçirmesiyle ülkesinden kovulmuş, geri kalan tüm yaşamı boyunca kendisini başka ülkelerde yaşama hakkı isteyen bir dilenci gibi görmüş ve bu duygularını *Dünün Dünyası* adlı otobiyografik çalışmasında oldukça ayrıntılı ve üzücü bir şekilde aktarmıştır. Ülkeden ülkeye savrulan Zweig, sonunda 61 yaşında evinden çok uzaklarda, bambaşka bir kıtada, Brezilya'da, eşiyle birlikte intihar ederek büyük başarılar ve büyük acılarla dolu yaşamına son vermiştir. Zweig'in yazıları biçimsel ve içeriksel olarak çok çeşitlidir. Öykü, roman, biyografi, monografi, şiir, köşe yazısı, tercüme, tiyatro ve libretto yazmıştır. İşlediği konular sıradan insanlardan, tarihi biçimlendiren bireylere kadar geniş bir yelpazededir. Yazıları gerçek

kişiler ve durumlar kadar gerçekçi bir biçimde anlattığı hayali öyküleri de içerir. İlginç efsaneleri parlak bir edebiyatla yeniden üretir ve onları kendi yaşamının ve zamanının canlı tonuyla be-timler. Geride bıraktığı dev edebiyat mirasının yanında dö-ne-minin insanların trajedilerini de mektuplarıyla gözler önüne sermiştir. 30 bine yaklaşan mektuplarıyla edebiyat dünyasının en önemli mektup yazarlarındandır.

“Vazgeçme Sanatı”

Biyografi türü Birinci Dünya Savaşı’nın ardından Fransa, İtalya ve İngiltere’de pek popülerleşmiş sadece 1926-1930 yıl-ları arasında ABD’de 4800 biyografi yayımlanmıştı. Zweig da bu eğilimi izlemiş ve çeşitli biyografiler kaleme almaya başla-mıştır. Bugün Zweig’in biyografileri biçem, yaklaşım ve lezzet açısından türünün en iyi örnekleridir. Biyografi yazarken her şeyi gözden geçirir, konuya ilişkin tüm gazete ve dergi yazıları-nı inceler, tüm belgeleri çalışırdı. Fakat yazdığı biyografi basıl-dığında tüm bu çalışmalarından pek azı kitapta yer alırdı zira Zweig’in çalışma biçimi yazdıklarını azaltmak şeklindeydi. Ona göre kitaplarının sürükleyici hızlılığı, kendisinin tüm gereksiz araları ve önemsiz sesleri atabilmesindendi. Zweig buna “vaz-geçme sanatı” ismini vermiştir. Bin sayfalık metinlerini vazgeç-me sanatıyla iki yüz sayfaya indirdiği olmuştur ve geriye yalnız-ca bir öz kaldığı için Zweig bundan pek memnundur.

Zweig kişilerin yaşam öykülerini anlatırken kendi dramatik amaçlarını, yaşam yasaları ile özdeşleştirilmesiyle diğer biyografi yazarlarından ayrılır. Bir biyografi yazarından çok bir psikiyatr ile bir kültür tarihçisinin özel bir karışımı olarak öznelarının kim olduklarıyla değil, kendisi için ne anlama geldikleriyle il-gilenmiştir. Böylesi bir amaçsal tutum, bir tarihçi için tehlikeli olabilir fakat Zweig’in biyografileri bir tarihçinin değil, bir de-

nemecinin ve eleştirmenin ürünleridir. Zweig ele aldığı öznel-
rinin kişiliklerinin içsel sorunlarını çözmeye ve öznel-
lerini özel şartların oluşturduğu stres altında güvenilir kılacak psikolojik
biçimleri keşfetmeye niyetlidir. Karakterlerinin dürtüler, şüp-
heler, sorunlar, tutkular ve acılardan oluşan tüm içsel yaşam-
larını gözler önüne sermeye çalışır. Zweig'ın biyografilerine bu
müthiş popülerliği kazandıran da budur. Bu yapıtlarda şüpheli
okur kendisini aldatılmış hissetmezken, nostaljik okur da hayal
kırıklığına uğramış hissetmemektedir.

Beden Psikolojinin Kılıfıdır

Zweig'ın bir diğer alanı öykülerdir. Basit bir fikri ya da sıra-
dan bir olay dizisini ince bir zevkle ve entelektüel bir kalitede
anlatarak hem uzman okuyuculara hem de genel okuyuculara
hitap eder. Anlatısında öyküye beklenmeyen bir akış kazandı-
ran ve gündelik olayları garip bir aydınlığa kavuşturan görül-
memiş olaylar vardır. Bu sayede ezberlenilmiş anlam ilişkileri
aniden yeni ve ilginç derinliklere kavuşur, gizlenmiş tüm di-
ğer anlamlar gözler önüne serilir. Erken dönem öykülerinde iç
monologlar ile diyalogları tercih eden Zweig, sonraki dönem-
lerinde ayrıntılı geri dönüşler içeren bir anlatı biçimine yö-
nelmiştir. Öykülerinde çoğu zaman bir alt kurmaca vardır ve
her şeyi açık seçik tasvir etmek yerine Dostoyevski gibi kişi-
lerin ruhsal durumlarına odaklanır zira Zweig'a göre bedenler
arkalarındaki karmaşık psikolojik olayları gizleyen kılıflardır.
Yayımlanan tek romanı olan *Merhamet*, Avusturya-Macaristan
İmparatorluğu'nun yıkılan dünyasına özlem dolu bir bağlılığı
anlatır. Fakat Zweig, *Dünün Dünyası* isimli otobiyografik ça-
lışması dışındaki tüm yapıtlarında olduğu gibi bu kitabında da
ülkenin genel durumuna ya da siyasete hiç değinmeden özel
kişilerin psikolojileriyle ilgilenmiştir.

Tiyatronun Laneti

Zweig tiyatro metinleri konusunda da oldukça yetenekliydi fakat yaşamı boyunca peşini bırakmayan şanssızlıkları onu sahne sanatlarında da rahat bırakmadı. Savaş öncesi Almanya'nın en ünlü iki aktöründen birisi olan Matkowsky, Zweig'ın yazdığı *Thersites*'i oynayacaktı. Fakat provalar sırasında Matkowsky öldü ve oyun sahneye konamadı. Bunun üzerine Almanya'nın en ünlü diğer aktörü olan Kainz bu oyunu sahnelemek istedi fakat inanılmaz bir şekilde bu aktör de provalar sırasında yaşamını yitirdi. Bu olaylar üzerine Zweig batıl inançlara sürüklense de sonunda cesaretini toplayarak bir oyun daha kaleme aldı. *Deniz Kenarındaki Ev* isimli trajedisinde oynayacak aktörlerin hiçbirisi ünlü değildi ve Zweig bu nedenle bir ölümün gerçekleşmeyeceğini düşünüyordu. Bu oyundaki tek yıldız dönemin en ünlü tiyatro yönetmeni olan Baron Berger'di. Fakat lanet Zweig'ı yalnız bırakmadı ve bu kez de ünlü yönetmen provalar sırasında can verdi. Böylece Zweig'ın üç tiyatro girişimi üç ölümle sonlandı. Yıllar sonra Strauss için yazdığı libretto provalarında Strauss yaşamını yitirmese de prömiyerin oynandığı gecenin ardından Hitler tarafından Almanya'nın Devlet Müzik Odası Başkanlığı'ndan azledildi. Bu da Zweig'ın son sahne sanatı girişimi oldu.

Kutsanmış yeteneklerle bezenmiş olmasına karşın Zweig hiç mutlu olamadı. Yaşamı diğer yazarlarla karşılaştırıldığında büyük başarılarla doluydu fakat ilk eşinin anılarına göre daimi bir yurt hasretinin, aniden boşalan sinir patlamalarının ve açıklanamaz tedirginliklerin pençesinde bir hayat sürdü. Avrupa elitlerinin seçkin bir üyesi olmasına karşın hiçbir zaman kendisini tamamıyla evinde başarılarıyla baş başa bulamadı. Dıştan görünen en belirgin kişilik özellikleri olan utangaçlığı ve mütevazılığı daha çok ruhunda kök salan güvende olamamak duygusundan ileri gelmekteydi. Kendisini güvende hissettiği

yeğâne anlar kitapları ve çalışmaları ile ilgilendiği zamanlardı. Edebiyatı, gerçeklerin taleplerine karşı bir set olarak kullanırdı fakat bu set dışarısının hengâmesini engellemekte genellikle başarısız olurdu. Zweig'ı kişisel, sosyal ve ruhsal bir boşluk çevrelemişti. Sürgünü, içsel ıssızlığının dışsal göstergesinden başka bir şey değildi ve intiharı da yalnızca bunun nihai sonucuydu.

İntihar

Zweig için intihar hiçbir zaman uzak olmadı. Edebi yapıtlarındaki figürlerin çoğu intihar düşüncesiyle doluydu ya da yaşamlarını kendi elleriyle sona erdirmişlerdi. *Ağaçlar Üzerindeki Yıldız*'da François kendisini trenin altına atar, *Mürebbiye*'deki mürebbiye kendisini öldürür, *Firari*'deki Rus askeri kendisini göle atar, *Amok*'taki doktor kendisini asar, *Leporella*'da hizmetçi intihar eder, *Bir Kadının Yirmi Dört Saati*'ndeki Bayan C. kendisini vurur, *Merhamet*'te Edith, kuleden atlar, *Değişim Rüzgârı*'nda Christine ve Ferdinand birlikte intihar ederler.

Zweig da bir yurtsuz olarak Brezilya'da, ülkesinde çok uzakta geride bıraktığı mektupta "Tüm dostlarımı selamlıyorum! Bu uzun gecenin sonunda şafak kızılığını görmenizi dilerim! Ben, fazlasıyla sabırsız olan ben, önden gidiyorum..." yazarak kendi yaşamına son vermiştir. Zweig'ın dikkatimizi çektiği nokta yalnızca dünün dünyası değildir. Dünün dünyasını göstererek geleceğin dünyasına karşı bizi uyarmaktadır. Görünüşe göre Avrupa dersini almıştır fakat Birinci Dünya Savaşı öncesinde de tıpkı böyle bir durum yok mudur?

Yalın Alpay (2013), "Kaybeden Bir Kazanan", *Akşam Kitap*, Sayı: 28, s. 20

V
ÇİZGİ ROMAN

ANTONIO'NUN ESARETİ: ALTARRIBA'NIN UÇMA SANATINA İLİŞKİN BİR ANALİZ DENEMESİ

“Yaşamak bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır.”

– Ortega y Gasset

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da yaşayanlar, dünya-
da eşi benzeri görülmemiş büyüklükte iki dünya savaşı ile sar-
sılan kıtada, tüm temel hak ve özgürlüklerinden, en başlıca ki-
şisel gereksinimlerinden yoksun, ölümün gölgesinde bir ömür
geçirdiler. Bu savaşlarda harp yalnızca cephelerde sürmüyordu.
Ceset ve yanık insan eti kokan savaş meydanlarında, mevziler-
de insani şartlardan tamamen uzakta, korkunç yaşamlar süren
askerlerin yanı sıra, cephe gerisindeki şehirlerde ve köylerde ya-
şayan siviller de her an işgal edilme korkusu ile birlikte ekono-
mik kıtlığı yaşıyor, düşman askerleri kadar bir de kendi ulusun-
dan olan karaborsacılarla, fırsatçılarla ölüm kalım mücadelesi
veriyordu. İki dünya savaşı sırasında doğrudan savaş nedeniyle
Avrupa’da toplam can veren insan sayısı 55 milyondur.

Bu felaket döneminin insanları en ilkel fiziki ihtiyaçlarını
bile karşılayamıyorlardı. Bununla birlikte kişi yalnızca beden-
den ibaret değildir. Barınmanın, beslenmenin, giyinmenin ve
üremenin yanı sıra, insanı insan yapan umutlar, hayaller, ideal-
ler, ait olma, sevilme, sevmek, kimlik oluşturma, başarma, kendi-
ni adama gibi pek çok sosyal ve psikolojik gereksinimler vardır.
Savaş bedenleri parçaladığı gibi, ruhları da darmadağın ediyor-

du. Kişinin dünya üzerindeki varlığı, hayattaki mevcudiyeti tüm bağlarından koparılmış ve bütünüyle anlamsızlaşmıştı. Yaşanılan zorlukların, çekilen acıların, verilen kayıpların mantıklı bir nedenini bulmak ya da göstermek mümkün değildi. Anlamanın olmadığı yerde yaşam da manasızlaşıyor, yaşayabilmek için, uğrunda savaşılmasına ya da yaşanmasına değer bir şeylerin yokluğu hissi insanları birbirine yabancılaştırıyor, kişinin kendisini bu dünyada, dönemin ünlü Fransız felsefecisi Sartre'ın söylemiyle “fazladan” (de trop) bir şey haline getiriyordu.

“İnsan dünyaya fırlatılmıştır.”

– Martin Heidegger

Bu fazladanlık tecrübesi bir kişiden bir başkasına doğrudan aktarılamadığı için de, Avrupa'nın tüm insanları bu acı deneyimi milyonlarca kez yeni baştan yaşamak ve hayatın anlamsızlığı içerisinde, bir umut, bir mana aramak ve bulur gibi olduğunda onun için savaşmak, sonunda da giriştiği savaşı zorunlu olarak kaybetmek durumunda kaldılar. Kendi isteğinin dışında dünyaya gelmiş ve bu acıların ve anlamsızlığın içine batmış kişidir sıradan bir dönem Avrupalısı.

İşte böyle bir ortamın göbeğinde, sıradan bir İspanyol'un yaşamla mücadelesinde hem fiziksel hem de ruhani gereksinimlerinin altında nasıl ezildiğinin, bulduğu ideallerde birlikte yürüdüğü arkadaşlarının, kendi ideallerine nasıl ihanet ettiklerinin, insanların, ülkelerin, piyasaların birbirlerini nasıl acımasızca yok etmeye giriştiklerinin ve bu ortam içerisinde, bu bireyin nasıl o ortamın tutsağı olduğunun ve sonunda da bu ortamdan kurtulmak için nasıl bir yöntem bulduğunun öyküsüdür *Uçma Sanatı*.

“İnsan özgürlüğe mahkûmdur.”

– Jean P. Sartre

Romanın kahramanı Antonio, romanın en başından beri bir konuya odaklıdır: özgürlük. Köyde başlayan yaşamında, ailesi özellikle de babası onun iradesi üzerinde mutlak bir hegemonya kurmuş ve Antonio’nun tüm özgürlüğünü elinden almıştır. Pazar ekonomisi ilişkilerinin köye sızmasıyla birlikte, toprak yalnızca aileye üretim yapan bir üretim aracı olmaktan çıkarak, pazar için üretim yapan bir enstrümana evrilmiştir. Bu durum da, toprağın mülkiyetine ilişkin ciddi sorunları doğurmuş, köylüler birbirlerinin topraklarına tecavüzlere yeltenince, sınır taşları bile olmaksızın, özgürce serili topraklara, her bir kişinin mülkiyetinin koruyucusu olarak yüksek duvarlar çekilmiş ve köy bir anda çıkışı olmayan bir labirente dönüşmüştür. Adı Taş Çiçek olan bu köy, edebi anlamda, köyün taş olma ve çiçek olma potansiyelini aynı anda taşıdığını gösterir. Antonio’nun çocukluğunda bu potansiyellerden taşın galip geldiğini ve köyün bir taş duvar çöplüğüne döndüğünü görürüz. Antonio bu ortamda kendi özgürlüğünü yaşamaya, kendisini özgür kılmaya uğraşır. Hayaller kurar, kendisine bir düş ortağı bulur fakat tüm hayalleri yıkılır, düş ortağı ise, ortak düşlerinin peşinde koşarken daha çocuk yaşında ölür. Antonio daha on yaşına gelmeden köyden kurtulup, “uçabilmek” için şehre, dayısının yanına kaçar. Birkaç aylık berbat bir deneyimden sonra, dayısının işi kapatması sonucu yeniden baskıcı babasının evine, taş duvarlarla örülü köyüne döner.

Antonio özgürlüğüne kavuşmak için çabalamakta, elinden geleni yapmakta fakat otoritenin, baskıcılığın cehenneminden ruhunu bir türlü kurtaramamaktadır. O cehennemin nedenini tüm kitap boyunca türlü kereler, farklı şehirlerde, farklı cep-

helerde ve farklı ülkelerde yeniden yeniden deneyimleyecektir Antonio. Ve sonunda da o cehennemin kaynağını ve nedenini anlayacaktır: başkaları.

“Cehennem başkalarıdır.”

– Jean P. Sartre

Romanın başından sonuna değin, Antonio’nun kendi özgür iradesini yaşama geçirmeye çalışmasını ve bağımsızlık için elinden geleni yapmasını okuruz. Fakat Antonio yaşamının hiçbir devresinde bunu başaramaz. Köyden kaçtığında, şehirde çalışmaya başladığında, milislere katılıp savaşa gittiğinde, esir kampına düştüğünde, kaçakçılık ve karaborsacılık yaptığında, şirket kurduğunda, evliliğinde ve hatta sonunda gittiği huzurunda bile Antonio hep başkalarının kendisini savurduğu cehennemde yaşamak zorunda kalmış, başkalarınca özgür iradesi hep bastırılmıştır.

Özgür iradesini yaşama geçirebilmek için, Antonio başkaları ile mücadele etmesi gerektiğinin farkına erken yaşlarda varmıştı. Fakat bu mücadeleyi gerçekleştirebilmesi için, kendisine seçim yapmak üzere (özgür iradenin kökeninde sürekli olarak seçim yapmak vardır) birtakım değerler, ilkeler ve idealler belirlemeliydi. Antonio bunu yapmış ve bu uğurda canını ortaya koyarak cephede bile savaşmış, başka ülkelerde kaçak olmayı göze almıştır. Bu uğurda değer, ilke ve ideal ortakları, yoldaşları edinmiştir. Bununla birlikte roman boyunca Antonio’nun yoldaşları onu ya ölere, ya değerlerine ihanet ederek, ya da bizzat Antonio’ya ihanet ederek onun kendi değer yargılarını hiçleştirmişlerdir. Uçmak isteyen Antonio’nun tutamak noktalarını ortadan kaldıranlar hep bu başkaları olmuştur. Antonio da sonunda tutamaksız kalmış ve kendi değer yargılarının aksine

işlerde de bulunmuş fakat sonunda yine dönüp dolanıp, başka bir tutamak bulamadığı için eski değer yargılarına sığınmış, bir yandan da yaşamının boşa geçmiş bir hayaller ve değerler ürünü olmaması için buna gayret etmiştir. Antonio, bir türlü anlam veremediği ve manasız bulduğu yaşam mücadelesinde bir tek şeyin peşini hiç bırakmamış ve hep ona özenmiştir: özgürlük yani uçuş sanatı. Ve doksan yılın sonunda, onu nerede bulacağını anlamıştır: başkalarının olmadığı bir yerde.

“Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır: intihar.”

– Albert Camus

İntiharın, kişinin başarısız yaşamından bir kaçış olduğuna dair yaygın bir görüş vardır. Bununla birlikte intiharın tarihi bize çok daha farklı şeyler söylemektedir. İntihar bir kaçış yolu olarak kullanıldığı gibi, onur, inanç, isyan araçları olarak da sıkça kullanılmıştır ve kullanılacaktır. Bununla birlikte intiharın az bulunan ve hem en basit hem de en karmaşık güdülenmelerinden birisi felsefi olanıdır. Bu güdülenmeye göre kişinin yeryüzündeki yaşamının acı ya da zevk dolu olması, mutlulukla ya da mutsuzlukla geçmesi, sıradan ya da olağanüstü bir hayat olması önemsizdir. Felsefi intihar kararında önemli olan kişinin kendi felsefi ve inançsal varsayımlarına göre dünyanın anlamlı olup olmaması ve bu anlamlı ya da anlamsız bulunan dünyada yaşamının felsefi olarak yaşamaya değer bulunup bulunmamasıdır.

Antonio'nun bir tanrı inancı yoktur, bu nedenle yaşam onun için yeryüzünden ibarettir ve bir öte dünya yoktur. Bu onun inançsal varsayımıdır. Antonio'nun felsefi varsayımı ise, mutlak özgürlüktür. Buna göre Antonio için ulaşılması gereken yer mutlak özgürlüktür ve bu özgürlüğün vaat edildiği bir öte dünya algısına da sahip değildir. Bu yüzden onun özgürlüğü

elde etmesi gereken yer bu dünyadır. Antonio da tüm yaşamı boyunca bu idealin peşinden koşar, zaman zaman para için bu idealinden şaşar gibi olur ve bunu fark ettiği anlar derhal o işi bırakarak kendisini yeniden mutlak özgürlük idealine verir. Fakat çevresindeki tüm toplumsal edimler ve başkaları yüzünden bir türlü bu mutlak özgürlük düşüncesini gerçekleştiremez. Birlikte yola çıktığı arkadaşları bile bu uğurda ya ölürlere ya da düşüncelerinden vazgeçerek, tam da karşısında durdukları anti-ideallerine kapılırlar. Antonio'nun bu dünyada cehennem hayatı yaşamasının bu anlamdaki tek nedeni başkalarıdır. Her şey özgürlüğün karşısındadır.

“Özgürlük kişiye şahdamarı uzaklığındadır.”

– Seneca

Antonio bir korkak değildi. Yaşamı boyunca idealini gerçekleştirmek için elinden geleni yaptı ve sonunda da ihtiyar, elden ayaktan düşmüş bir 90'lık idealist olarak kendi felsefesi için gerekli olan şeyi düşünüp taşıdı, buldu ve tasarladı. Toplumun ve başkalarının baskısını, kendi bedeni ve zihni üzerindeki otoriterliğini yok etmek, toplumun edilgen bir dişlisi olmak yerine, tüm kararlarını ve sorumluluklarını yalnızca kendisinin belirleyeceği bir birey olmak için, özgür olmak için, uçma sanatına erişmek için geriye kalan tek seçeneğe yöneldi. Antonio'nun yaşamının son eylemi bir kaçış değil, meydan okuyuşların en yükseği, en üst mertebesiydi. O özgür ve birey olabilmek için, bir kişinin altından kalkabileceği en zor işe girişti. Bir anlık bir kurtuluş çabasıyla, refleksle yapılmış, daha işlendiği an pişman olunmuş bir eylem değildi onun girişi. Tamamıyla düşünülmüş, planlanmış, uygulaması güç olan, emek ve adanmışlık isteyen bir eylemdi. Antonio özgür bireyliğini kurmak için, ken-

disini yok etmeyi seçti ve kendisini uçma sanatının kollarına bıraktı. Mutsuz bir yaşam geçirdi ama mutlu öldü.

Yalın Alpay (2012), “Antonio’nun Esareti”, *Gölge*, Sayı: 63, ss. 22-24

YOKSA TENTEN İRKÇİ Mİ?

Çizgi romanla ancak *Milliyet* gazetesi 1989'da hafta sonlarında *Tenten* çizgi romanlarını dağıtmaya başlayınca tanıştım ve her macerasında dünyanın farklı bölgelerine giden Tenten'i daha ilk macerasını okur okumaz çok sevdim, ondan çok şey öğrendim. *Gazap Üzümleri*'nin, *Suç ve Ceza*'nın, *Vahşetin Çağrısı*'nın karanlık havası yerine, pozitif, aydınlık, mutlu bir dünya vardı *Tenten*'de. Bu yüzden benim için bu Belçikalı çizgi roman kahramanı, kitap sayfaları bağlamında ruhun derin karanlıklarından, yeryüzünün görünen ve aydınlık yerlerine bir geçiş oldu. Çocuk dimağım için edebiyatı bir çöküş, bir hayal kırıklıkları trajedisi olmaktan çıkaran *Tenten*'in, elbette edebi yönü kuvvetli değildi. Fakat o zamana değin okuduğum kitapların aksine yaşama ilişkin bir merak, bir var olma isteği uyandırmıştı bende. Ve en önemlisi, *Tenten*, dünyanın farklı yerlerinde, farklı insanların bulunduğunu gösteriyordu. Coğrafya değiştikçe, "öteki"ler ortaya çıkıyordu. Ve *Tenten*'in benim o çocuk bilinçaltımda uyandırdığı şey, Tenten'in ve onun yaşadığı ülkenin insanların üstün, dolaştığı Bolivya, Çin, Arabistan, Kongo ve Tibet gibi ülkelerin insanların aşağıı olduğuydu.

İrkçilik, fiziksel görünüş farklılıklarının, insanlar arasında üstünlük ve aşağılık belirten bir hiyerarşi yarattığına dair geliştirilmiş bir inancın adıdır. Üstünler ve aşağılar arasındaki hiyerarşiyi fiziksel görünüşün belirlemesi teorisi, kaderci ve durağan bir bakış açısına işaret eder. Zira eğer fiziksel görünüş her şeyi belirliyorsa ve bu görünüş de, genetik aracılığıyla üre-

tiliyorsa, insanlar arasındaki hiyerarşi hiçbir kültürel enstrümanla ya da çalışmayla değiştirilemez ve alt edilemez. Böyle bir toplumsal düzende, değişmeyen efendiler ve köleler vardır ve kölelerin de asla bir isyan aracılığıyla kendi alt konumlarından kurtulmaları mümkün değildir, zira her şey genetikte saklıdır ve genler de değiştirilememektedir. Bize bu teori bugün hiç anlamlı gelmese de, neredeyse bütün bir 19. yüzyılın bu düşünce ile dolu olduğunu ve bu görüşün en çok da bilim adamları tarafından savunulduğunu hatırlamamız gerekir. Daha acı olanı ise, İkinci Dünya Savaşı sırasında, yani günümüzden yalnızca 65 yıl önce bu düşünce yüzünden tam 55 milyon insanın can vermesi ve tüm Avrupa'nın yerle bir olmasıdır.



Bütün Avrupa o yıllarda ırkçılık teorisi ile sarsılırken ve ırk oluşturabilmek için, bazı ırkların, bazı ırkları dev fırınlarında yaktığına şahit olunurken, bu durumun edebiyat ve çizgi roman dünyasında da pek çok izdüşümü gerçekleşti. Belçikalı

bir çizgi romancı olan Georges Rémi'nin yarattığı ve Herge ismiyle imzaladığı Tenten (Tintin) karakterinin de özellikle ilk defa 1930-1931 arasında Belçika'nın *Le Vingtième Siècle* gazetesinde yayımlanan *Tenten Kongoda* adlı çalışmada ırkçı düşünceyi lanse ettiği çeşitli kereler dile getirildi ve bu kitap sonunda birkaç yıl önce mahkemelik oldu. Kongo 1930'larda Belçika'nın bir sömürgesiydi ve Belçikalılar Kongolulara karşı ciddi bir ırkçı tutum sergiliyorlardı. Kongoda yaşayan Belçikalılar, ülkenin neredeyse hiçbir kaynağını yerli halkla paylaşmadıkları gibi, sosyal yaşamda da, onlara pek çok yasaklar getirmişlerdi. Beyazlarla siyahlar arasında fiziksel görünüşe dayalı olarak kurulmuş hiyerarşide, beyazlar kesin bir şekilde "efendi", siyahlar ise "ikinci sınıf"lardı. *Tenten Kongoda* çalışması da, aslında mevcut bu durumu belirli şekillerde kâğıda geçirmekten başka bir şey yapmıyordu. Herge'nin sistemli bir ırkçı tutumu söz konusu değildi fakat bugünden bakıldığında *Tenten Kongoda* çizgi romanını ırkçı temayüller içeren bir kitap olarak değerlendirmek yanlış olmaz.

Bugün okuduğumuz *Tenten Kongoda* çizgi romanı ile 1930'da çizilen kitap aynı kitap değildir. 1930'da çizilen kitap siyah beyazdı ve çizim tekniği oldukça gerideydi. Öykünün anlatılış biçiminde de bugünkü versiyona göre çeşitli farklar vardı. 1946'da yeniden çizilen ve 1975'te bu yeniden çizime de çeşitli düzeltmeler yapılan kitap, böylece son halini aldı. 1930'un kitabında siyah Kongolular, Belçikalı beyaz Tentene "Master" yani "Efendim" diye seslenirlerken, modern versiyonda bu sözcük "Mister" yani "Bayım" halini almıştır.

"Efendim" sözcüğü hiyerarşik bir duruma gönderme yaparken, "Bayım" sözcüğü bir nezaket kelimesidir. Dolayısıyla ilk hitabet ırkçı bir pozisyona denk gelirken, ikinci hitabette böyle bir durum yoktur.



Yine kitabın ilk versiyonunda, küçük Afrikalı çocuk Tenten'le ilk tanıştığında ona "Efendim" diye seslenirken, Tenten'in köpeği, Afrikalı çocuk için "He doesn't look very bright!" ("Pek de akıllı görünmüyor!") diyerek Afrikalılara karşı mevcut olan Avrupalı düşüncesini açığa vurmuştur. Bu konuşma balonu da *Tenten Kongo'da*'nın modern versiyonunda kaldırılmıştır.

Bir başka sayfada ise, Tenten hatalı araba kullandığı için tren yolunda kalır ve tren de Tenten'e çarpmamak için ani bir fren yaparak devrilir. Tenten, devrilen trenden dışarı çıkan Kongolulardan özür dileyeceği yerde onlara "Be quiet!... We'll mend your rotten little engine for you!" (Sessiz olun! Berbat küçük motorunuzu sizin için onaracağız!" der ve köpeği de onu "Yes, rotten little thing" ("Evet, berbat küçük şey") diyerek onaylar.



Hemen altındaki karede Tenten kazazede Kongolulara "Come on, to work!" (Hadi bakalım, çalışın!) diye emir vererek, beyaz adamın, siyah adam karşısındaki emir veren konumunu ortaya koyar. Kongoluların buna verdiği karşılık ise "Me tired!" ("Ben yorgunum!") olur. Yani Kongolu başına ne gelirse gelsin çalışmayacak bir tembel olarak resmedilmektedir.

"Aren't you ashamed to let a dog do all the work?" ("Tüm işi bir köpeğe yaptırmaya utanmıyor musunuz?") diyerek emir

yağdırmayı sürdüren Tenten'e kendi köpeği "Come on you lazy bunch, get working.." ("Hadi bakalım sizi tembel güruhu, işe koyulun...") diyerek destek verir. Tenten eliyle devrilen lokomotif göstermekte fakat kendisi işin ucundan tutmamakta ve yalnızca emir vermektedir. Tutumu "efendi" beyaz adam ile "köle" siyah adam anlayışına denk gelmektedir. Ardından da Kongolular lokomotif zorlanarak kaldırmaya çalışırlarken Tenten iki elini beline koyarak "Are you going to work, eh?" ("İşe koyulacak mısınız, ha?") diyerek ırkçı söylemi neticelenir. Tenten'in çizdiği beyaz adam portresinde, beyaz adamın suçu olmasına karşın, yaralanmış Kongolular hiçbir özür duymadıkları gibi aşağılanmışlar, çalıştırılmışlar ve yardım görmemişlerdir. Burada deri renginden doğan bir ırkçı anlayışın izleri bulunmaktadır.



Bir başka karede ise, Kongolu büyücü kendi halkından “stupid people” (aptal halk) olarak söz etmektedir. Başka karelerde ise yerli halk Tenten’in kendisine ve daha sonra da Tenten’in ve köpeğinin heykellerini yaparak onlara tapmaktadırlar. Burada Afrikalıların Avrupalılara tapması gerektiği fikri kendisini göstermekte ve yine iki ırk arasında ciddi bir hiyerarşi ortaya konulmaktadır.

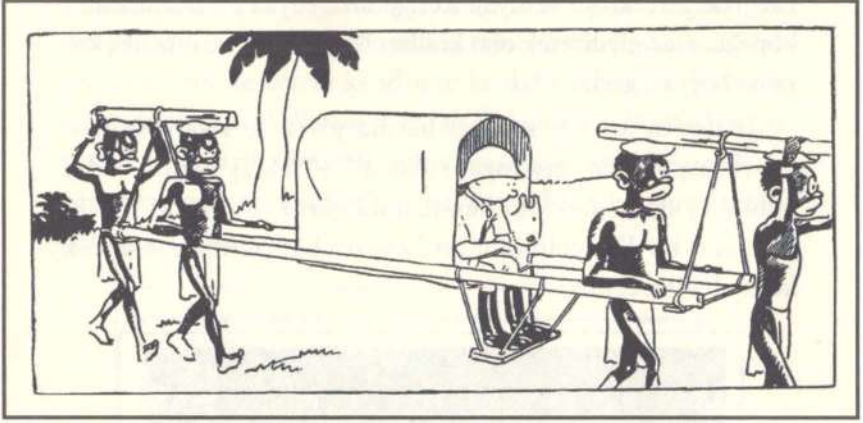


Bu tapınma karelerinden birisinde, Tenten kendisine tapanlara yine yukardan bakan bir şekilde “Enough, enough” (“Yeter, yeter”) derken, köpeği de aynı Kongolulara “What about me?...” (“Ya bana?...”) diyerek Afrikalıların kendisine de tapması gerektiğini dile getirmektedir. Bu düşünüşe göre bir beyazın köpeği, siyah bir insandan üstündür ve siyah insanın, beyaz insanın köpeğine bile tapması gerekmektedir. Nitekim aynı çizgi romanın daha sonraki sayfalarından birinde Tenten’in köpeğinin bu

isteği de gerçekleşir ve siyah Kongolular, beyaz bir Belçikalının köpeğine taç giydirerek onu kralları ilan ederler ve ona her konuda boyun eğler.

Tenten'in köpeği ise tacı başına giyer ve siyah Kongolulara "Approach, my loyal subject!" ("Yaklaş benim sadık kulum!") deme hakkını kendisinde görür. Buradaki örtülü düşünce, bir Kongolunun, bir beyazın köpeğinin bile ancak kulu olabileceğidir.





Tenten Kongô'da adlı çizgi romanın içeriğindeki bu söylemler nedeniyle, Belçika'da yaşayan Kongolu Bienvenu Mbutu, *Tenten Kongô'da* macerasında siyahlara hakaret eden bölümlerin çıkarılmadan yayımlanmasına yasak getirilmesini isteyerek mahkemeye başvurdu. Çizgi romanda Tenten'in yanında çalıştırdığı siyahın "aptal ve niteliksiz" biri olarak gösterildiğini belirten Mbutu, beyazları yücelten kitabın siyahları "evrim geçirmemiş" insanlar olarak tasvir ettiğini söyledi. Bunun üzerine Belçika mahkemesi uzman görüşü istedi. Hukuk danışmanı, kitabın ırkçı olmadığını söyleyerek mahkemenin bu yönde karar almasını önerdi. Ve Herge'nin çizgi romanı ırkçılık suçlamasından aklandı. İsveç'te de aynı tarihlerde Kongo kökenli bir İsveç vatandaşı olan Jean Dadou Monya, *Tenten Kongô'da* adlı kitap hakkında İsveç'te suç duyurusunda bulunmuş ancak İsveçli savcı şikâyeteye olumsuz yanıt vermiş ve mahkeme açılmasına gerek olmadığına hükmetmişti. Çizgi romanın İngilizce baskısında ise, mahkeme kararıyla içeriğinde hakaret unsurları bulunduğu uyarısı yer alıyor. Çizgi romanın yasaklanması için daha önce Fransa'da başlatılan girişim de başarısız olmuştu. Bununla birlikte hatırlatmak gerekir ki, *Tenten Kongô'da* çizgi

romanında dönemin önyargılarını yansıtan Herge, yıllar sonra “gençlik günahım” dediği eseri için özür dilemişti. Gerçekten de Herge, bu çizgi romanın ilk versiyonundaki pek çok ırkçı görüngüyü daha sonra kaldırmış veya revize etmiştir. Bununla birlikte çizgi romandaki ırkçı hava, son halinde bile hâlâ kitabın içine sinmiş durumdadır.

Yalın Alpay (2012), “Yoksa Tenten ırkçı mı?”, *Gölge*, Sayı: 55, ss. 51-54

CUMHURİYETİN İLK AJANI

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, savaşın galibi İttilaf Devletleri tarafından denetim altına alınan İstanbul, 1920 yılına gelindiğinde İngilizler tarafından işgal edilmiş, bu süre zarfında da İttihat ve Terakki kadroları ile Türk milliyetçileri İstanbul'dan tasfiye edilmiştir. Milli Mücadele'nin bundan böyle Ankaradan başka dayanağı kalmamıştır. İstanbul önemli bir güçlüklerle karşı karşıyadır.

Önce Kendi Ölümünü Planlar

İşte, Devrim Kunter'in kurguladığı Seyfettin Efendi karakteri böyle bir İstanbul ortamında, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmesi gibi, önce kendi ölümünü planlar. Bu sahte ölümün ardından geçmişle bütün bağlarını koparan Seyfettin Efendi yaşama yepyeni bir kişi olarak yeniden başlar.

Cumhuriyet'in kuruluşundan bir yıl sonra yukarıdan gelen bir emirle aklın ve bilimin sınırlarını zorlayan olayları araştıran bir teşkilat kurulur. Seyfettin Efendi, gerçeküstü gibi görünen gizemleri rasyonel ve pozitivist bir bakış açısıyla çözümlemeye girişir. Tıpkı kendi kurgusal ölümü ve yeniden doğuşu gibi, Seyfettin Efendi'nin takındığı pozitivist tutum da Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçen ve değişen devletin felsefesini yansıtır.

On dokuzuncu yüzyılda yayılan pozitivistliğin etkisiyle, yaşamı din ya da gizem odaklı değil de seküler ve bilimsel bir



şekilde algılayan ilk Osmanlılar, Askeri Tıbbiye Okulu'nun öğrencileri arasından çıkmaktadır. *Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları*'nın önemli karakterlerinden birisi olan Doktor Aziz de tam olarak böyle bir tiptir. Çizgi romanda anakronizme düşmek pahasına da olsa Doktor Aziz, neredeyse günümüz CSI teknolojisi ve bakış açısıyla çalışacak kadar bilimsel ve pozitivist bir teşkilatın mensubudur.

Pozitivizm ile Ruhani Anlayış

Seyfettin Efendi tarafından kurulan teşkilat, modern Türkiye'nin kadın politikasıyla da paralellik gösterir. Osmanlı İmparatorluğu'nda hayali bile kurulamayan, tamamıyla erkek işi olarak algılanan gizli teşkilat kurgusu içerisinde Münevver isminde bir kadın ajan yer alır. "Aydın" anlamına gelen Münevver kelimesi, kadının yerini nominal olarak temsil ederken Münevver karakteri aracılığıyla da modern Türkiye Cumhuriyeti'nde,

kadının sosyal yaşama ve iş hayatına nasıl özgür ve eşit bir şekilde katıldığı gösterilir.

Başında Seyfettin'in olduğu teşkilat yapısının karşısında farklı dinsel öğelerle süslenen, karmaşık ve yeraltında örgütlenmiş gizemli bir şebeke bulunur. Bu şebekenin liderleri tarafından gerçekleştirilen din sömürüsü ve dinsel göndermeler aracılığıyla –bir anlamda– Cumhuriyet'in karşısındaki değerler simgelenir. Bu mücadele, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yaşanan pozitivism ile ruhani anlayış arasındaki çatışmanın bir izdüşümü gibidir.

Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları'nın yumuşak karını ise senaryodaki bazı zayıflıklar... Kötü karakterin motivasyonunun zayıf, hazırlık sahnelerinin ise etkisiz kalışı senaryonun gücünü düşürüyor. Yeraltı şebekesinin ne amaçla var olduğu ve neden çeşitli ritüellerin uygulandığı sorularının yanıtları ise meçhul. Kitabın grafik tasarımı ve baskısı da oldukça başarılı.



Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları serisi, Türkiye'deki çizgi roman geleneği açısından oldukça güçlü ve iddialı bir damar olarak ortaya çıktı. Bağımsız bir yayın olarak yayımlanmadan önce çeşitli internet sitelerinde ve çizgi roman dergilerinde kendisine yer bulan *Seyfettin Efendi*, birkaç yıldır azımsanmayacak bir takipçi kitlesine sahip. Bunda Cumhuriyet'in erken döneminde kurulmuş bir gizli devlet teşkilatının çekiciliğinin etkisi kadar, Devrim Kunter'in Türkiye ortalamasının çok üzerindeki, dünya standartlarındaki çizgilerinin ve başarılı sahne duygusunun da payı bulunuyor. Figür betimlemelerinin yanı sıra renklendirme, arka plan ile figür farklılaştırmalarındaki özgün biçemi, Devrim Kunter'i çizerler arasında oldukça ayrıcalıklı bir yere koyuyor.

Çeşitli kusurlar taşımakla birlikte, *Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları* Türk çizgi roman tarihinde önemli, başarılı ve iddialı bir sıçrama olarak görünüyor. Bir seri olarak devam eden Seyfettin Efendi'nin maceraları Türkiye'ye yepyeni ve popüler bir kahramanın gelişini müjdeliyor.

Yalın Alpay (2013). "Cumhuriyetin İlk Ajanı", *Radikal Kitap*, Sayı: 655, s. 30

VI SINEMA

AĞIR SORUNLARI HAFİFE ALMA SANATI: WOODY ALLEN'DA ÇARESİZLİĞİN GÜLÜNÇLÜĞÜ

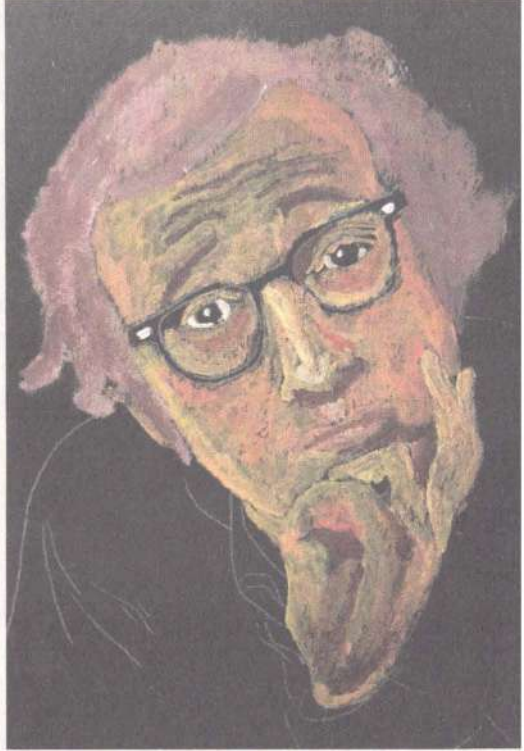
Düşün tarihinin en önemli isimlerinden Kant, ömrü boyunca, doğduğu Königsberg kasabasından hiç ayrılmaz ve tüm dünyayı bu minik yerden anlamlandırır. Her gün şaşmaz şekilde, aynı saatlerde aynı şeyleri yapan Kant, yaşamı bir alışkanlıklar manzumesi gibi sürdürmesine karşın, felsefedeki pek çok önyargıyı yıkar, birçok düşünsel alışkanlığı bozar. Bu sıra dışı yetenek, uğraştığı meselelerle dönüp dolaşıp tekrar tekrar hesaplaşır. Ve Königsberg, yirminci yüzyıla değin, Kant gibi, uğraştığı alanda bambaşka bir kulvar açan ve kendisinden sonrakileri bu kadar etkileyen bir başka düşünce adamı çıkaramaz. Yirminci yüzyılın Königsberg'lisi, Kant'ın aksine Königsberg'de doğmaz fakat bu kasabayı soyadında taşır: Allen Stewart Königsberg. Onu bugün gerçek ismiyle değil, sahne adıyla tanıyoruz: Woody Allen.

New York'ta doğan Woody Allen, uzun yıllar doğduğu kenti önce ABD'ye, ardından da tüm dünyaya aktaran bir yönetmen olarak çalışır. Hayata ilişkin temel meseleleri azdır ama derindir. Kentli, Yahudi, entelektüel, zeki ve çirkin bir erkeğin gözünden varoluş, seks, ikili ilişkiler, güzel kadın-zeki erkek çekimi, aşkların yükseliş ve iniş aşamaları ile gündelik pratiklere entelektüel yaklaşımları New York arka planında defalarca farklı filmlerde sinemaya aktarır. Bu dönemde dünya çapında hayran kitlesi edinir.

Woody Allen'ın New York dönemi filmlerinde yapay bir gerçeklikle karşılaşırız. Dünyanın yeniden yorumlanması sırasında, ne yaparsa yapsın, güvenli yaşamından taviz vermeyen ve zihin odaklı yaşayan kahramanlar, bize varoluştan, yaşamın anlamsızlığından, insanın Tanrı ile olan kavgasının sonucunda uğrayacakları kaçınılmaz yenilgiden bahsederler. Bununla birlikte, filmlerin yansıttığı New York yaşamı, eğlenilebilir mekân olarak kendisini gösterir ve filmin kahramanları yaşamak istemezlerken, filmin izleyicileri böyle bir yaşamın ne kadar zevkli olacağını düşünürler. Gündelik zayıflıklarımızı, düşüncelerimizi, saçma bulduğumuz kararlarımızı Hollywood'da bir yönetmenin gözünden yeniden görmek bize garip bir haz ve paylaşılarak azaltılmış bir suçluluk duygusu armağan eder. Bu yüzden Woody Allen filmlerini zeki ve entelektüel olma iddiası taşıyan çirkin erkekler kadar, onların filmde âşık olmasına karşın aşağıladığı güzel fakat entelektüel olmayan kadınlar da severler. Bu dönemde dil oyunları üzerinde duran ve fiziksel komedi unsurlarını daha geride tutan Woody Allen, filmlerinde uzun bir stand-up şovu yapıyormuş gibi görünür. Kısacası bu dönem son derece Amerikalıdır.

İki binli yıllarda sinemasının arka planını Avrupa'ya taşıyan Allen, konu seçimlerinde büyük değişiklikler yapmasa da, sinema biçimini değiştirir ve işlediği temalara bu kez "şans" kavramını ekler. Bu tutumu çoğu hayranında hayal kırıklığı yaratır. Özellikle *Cassandra's Dream* ve *Match Point* adlı filmlerinde şansın önemini anlatısının merkezine alır, her iki filmde genel ahlaki değerlerin kucaklanmadığı sonlarla tamamlanır. İkisi de İngiltere'de geçen bu filmlerin çarpıcı etkisi, Allen'ın New York dönemi filmlerdeki mizah unsurunu dışlar ve filmlerin anlatı dilini başka bir yönetmen gerçekliğine emanet eder.

Allen'ın Avrupa döneminde, görüntü, dil, kast ve olay gelişimi gibi bileşenler, coğrafi değişikliğe ayak uydurarak Avrupalılaşır. Gökdelenlerin arasından çıkıp, yeşilliği bol, alçak duvarlı taş evlerin arasına giren kamera, artık dil oyunları ile yapılan esprileri değil, acı çeken insanların karar verme zorluklarını, onların trajedilerini kayda alır. Bu dönemde sarkastik Woody Allen senaryolarının yerine, amaçları için ağırlıklarını yaşama hissettiren ve hayatı hafife değil, ciddiye alan bireylerin diyalogları ve eylemleri geçer. Yaşam dalga geçilen anlamsız bir nesne olmaktan, ciddiye alınan ve onunla ölesiye kavgaya edilecek bir rakibe dönüşmüştür. Yaşam ciddidir ve asıl insanlarla dalga



geçen odur. Şans denilen ve neyin ne için o şekilde sonuçlanacağını kimsenin bilemeyeceği bu rastgelelik, her bir insanın yaşamını baştan aşağıya değiştirebilme, hem de bunu bir ömürde defalarca yapabilme kapasitesindedir. Fakat insanlar yaşamla dalga geçerken ortaya bir komedi çıkarken, yaşam insanlarla dalga geçtiğinde suratlara çarpan şey yalnızca trajedidir.

Bana öyle geliyor ki, her şeyden çarçabuk sıkılan bu yönetmen, hayata çıplak haliyle dayanamadığı için film çekmeye, yazı yazmaya ve sonunda da müzik yapmaya başladı. Yaşamın anlamsız olduğunu iddia eden varoluşçu felsefenin sinemadaki en popüler izdüşümü olan Woody Allen, yaşamı sanatsallaştırdığı ölçüde yaşama tutunabildi. Bunu yaparken de, yaşamı ciddiye alan bir negatif anlamsızlık yerine, yaşamı hafife alan, onunla dalga geçen bir dil geliştirdi ve yaşamı olumlayarak yansıttı. Neredeyse her yıl yeni bir filmi gösterime giren Woody Allen'ın pozitif kamerasından yaşam, her ne kadar saçma da olsa, yaşanabilecek ve zevk alınabilecek bir yer olarak görünüyor.

Yalın Alpay (2020), “Ağır Sorunları Hafife Alma Sanatı:, Woody Allen’da Çaresizliğin Gülünçlüğü”, *Ot*, Sayı: 90

VII SÖYLEŞİLER

YALIN ALPAY SOHBETİ

Röportaj: Polen Biçer

Ülkemizin çok değerli insanlarından, düşünürlerinden biri olan Yalın Alpay ile yazılı bir röportaj gerçekleştirdik. Sanat anlayışı, modernizm ve post-truth dönem hakkındaki sorularımızı cevaplandırduğu için fazlasıyla minnettarız ve başarılarının devamını diliyoruz. Keyifli okumalar.

⇒ **Verdiğiniz röportajlar ve yazdıklarınıza baktığımızda sanatta modernizm ve postmodernizm kavramlarını gayet anlaşılır bir dilde açıklıyorsunuz, fakat sanat anlayışınızın hangi uca daha yakın olduğunu anlamak biraz güç. Kendinizi bu çizgide nerede tanımlıyorsunuz?**

Sanat, zaman, mekân ve özne değiştikçe kendisinden beklenenlerin ve kendisine yüklenenlerin değiştiği bir kavram olarak, kendisini berrak bir tanımlamaya kapatır. Oluş içerisinde amaçları, eğilimleri, kurallarla olan ilişkileri değişir durur. Bu değişim çok merkezli dönüşümlerle gerçekleştiğinden doğrusal bir yapı da izlemez, sürekli helezonlar çizer. Sosyoloji, ekonomi, inançlar, kültür, bilim ve teknoloji dönüştükçe, tüm bu dönüşümlerin etkileşime girdiği sanat, yine bu dönüşümlerden doğrudan etkilenen özne ile çarpışa çarpışa el zanaatlarıyla dini anlatıları betimlemekten, kendi dışında hiçbir şeye göndermeye yapmayan ve bağımsız bir yeni evren icat eden kavramsal sanata kadar

helezonik dalgalanmalara savrulur. Sınanamayan, rasyonaliteyle sıkıştırılamayan, postmodern dönemde ölçütleri de geride bırakan sanat, amorf yapısıyla bilineni betimlemekten, bilinemeyecek olanı tasvir etmeye değin geniş bir yelpazeye yayılır.

Benim kişisel algımda sanat, halihazırda doğada bulunmayan ve var olmak için bir insan zihnine ve ruhuna gereksinim duyan, beşeri bir yapıttır. Bir kurgudur ve bu kurgu bir temsilden ibarettir. Söz konusu temsil katılaşmamıştır, yani yoruma açıktır. Sanatın, tanımdan kaçmasını sağlayan o muğlaklık alanı, bir sanat yapısının olmazsa olmaz bileşenlerindendir. Eğer yapının başka yorumlara açılmayı reddederek tek bir yorum üzerine kapanması söz konusuysa, o yapıt belli bir amaç uğruna tasarlanmış ve tamamlanmış bir iştir. Amacın kusursuz bir tasarıyla betimlenmesi ya da inşa edilmesi, insanın doğaya karşı galibiyet almak için ürettiği mekanizmalarda kullanılır; bir çatal, bir piyano, bir otomobil, belli bir amaç için maksimum verimi almak adına tasarlanmış ve tamamlanmış yapay nesnelerdir, kullanıcısı ya da izleyicisi, çatalın ya da otomobilin varlığını ontolojik yeni olanaklara sürüklemeye girişmez, bu anlamlı olmaz. Tasarımcı daha baştan geriye kalan olanakları büyük ölçüde yoruma kapatmıştır, otomobili su kaynattırarak yumurta pişirme amaçlı kullanmak, daha en baştan anlamsız kılınmıştır.

Oysa sanat, insanın kendisi gibidir, varlığının nedeni bilinmez. Bu varlığın amacı, kendinde bir değeri, değişmeyen bir öz çerçevesinde tasarlanmış ve değişimin her türüne direnen bir yapısı yoktur. Yorumlanmaya açıktır zira tıpkı insan gibi muğlaktır, ilk bakışta gösterdiği, kendisinde görülebileceklerden her zaman çok daha azdır ve görülebileceklerin imkânları, izleyicinin bakışıyla, düşünüyüyle, düşüyle, kavrayışıyla, derinliğiyle, niyetiyle dönüşebilme kapasitesindedir. Hiçbir koşulda yeni yorumlara kendisini kapatmayan, bir öz ya da amaç taşımayan, tek bir hedef için tasarlanmamış bir olanaklar manzumesidir

sanat; anlamı sonsuza değin ertelenir. Kendinde bir anlamı yoktur, kendisine anlam yüklenebilme özelliği vardır. Kendisi olmayan şeydir sanat, bir tuvalin, bir mermerin, bir bestenin kendi içerisine sıkışmayan ve sonsuz yorumla sonsuz olanağa açılan muğlak ve amorf varlığıdır. Sartre'ın insan için söylediği sözü, sanata uyarlamak mümkündür: Sanat ne değilse, o'dur.

Bu pencereden baktığım için, bana sanatın kendisini geri alarak bir anlatının emrine giren versiyonları daha uzak, sanatın kendi kendisinin patronu olarak ortaya çıktığı versiyonları daha yakın gelir.

⇒ Homeros'a kadar Yunan ve Doğu uygarlıkları tanrıyı güçlü hayvanlar veya yarı insan biçiminde tasavvur ediyordu. Homeros ile birlikte yazın alanında da antroposentrik bakış açısını görmekteyiz. Bu tasavvur değişiminin asıl sebebi nedir? Tanrı post-truth dönemde nasıl tasavvur edilirdi?

İnsan merkezli bakış, insani tüm zaafların bakışı sınırlandırdığı, kirlettiği, değerinden düşürdüğü, indirgediği ve çarpıttığı bir çaresizlik gibidir. Burada kişi nesnel bakmak istediği dünyayı anlamlandırmaya girişirken bir yandan kendi aklı, algısı, duyuları tarafından aldatılırken, bir yandan da duyguları tarafından bambaşka yerlere çekilerek kandırılır. İnsan yaşamın içerisine fırlatılmış bir minicik nokta olarak, devasa bir yaşamın içerisinde onu kavrayabilmek adına donanımsız ve çaresiz kalır. Üstelik bu yaşamın içerisinde zaman ve mekânla da sınırlandırılmıştır. Geçmişi ve geleceği tekrar tekrar deneyimleyemez, geçmişte belleğine, gelecekte düş gücüne mahkûmdur ve bu ikili de zihninin ve psikolojinin her türlü manipülasyonunda kişiyi anlam ararken oradan oraya savurur durur. Aynı anda birden fazla mekânda bulunamayan insan, coğrafyayla sınır-

landirilmiş, bakış açısı ortalama 170 cm yüksekliğe sabitlenmiş, yaşamı olduğu gibi kavramaya değil, çok aşırı kısıtlanmış bir yapı içerisinde sürekli olarak anlamlar, öyküler icat etmek zorunda kalan bir âcizlik şeklinde konumlanmıştır. Gördüğü, deneyimlediği her şeyi zaman içerisinde gelişen, başlangıcı, gelişmesi ve sonucu olan öyküler olarak algılama eğilimindedir insan. Oysa yaşamda böyle bir şey yoktur, yaşam bir öykü değildir, öyküleme insanın bu büyük çaresizlik içerisinde kendisine bir anlam yaratabilmek adına zihninin ve ruhunun uydurduğu bir savunma mekanizmasıdır. İşte sanat, bu savunma mekanizmasının arı rasyonel tarafının daha az, duygusal ve bilinçaltına dokunan bölümlerinden daha fazla yararlanan bir anlamlandırma/yaşamdan kaçınma/yaşamı çekilebilir kılma/yaşamı estetize etme çabasıdır.

Peki bir tanrı nasıl bir bakış açılarındadır? Tanrı insani zaaf- ların hiçbirisini taşımayan, kusursuz bir varlık olarak tasavvur edilir. Böyle bir varlığın geçmişte, gelecekte, şimdide tümünde aynı anda var olabilmesi, hiçbir mekân algısıyla sınırlandırıl- maması beklenir. Varoluşun anlamsızlığı, onun için bir anlam- sızlık üretmez, Tanrı için, insanın aksine, anlamsızlık varoluşsal bir acı kaynağı değildir. Bu nedenle halihazırdaki anlamsızlıkla barışıktır Tanrı. Ve zaman ile mekâna sıkışmayan ve anlamlan- dırma zorunluluğu taşımayan bu varlık, yaşamı bir geri zekâlı gibi algılıyor olmalıdır. Nasıl bir geri zekâlı varlık, zamanlar arasında bağlantı kurmuyorsa, dün olan şeyle bugün olan şey arasında ayrım koymuyor, gelecek tasavvurlarındaki düşler- le gerçekleri farklı kategorilere almıyor, mekân farklılıklarına göre yeni stratejiler üretmiyor, olup bitenleri öykülerle an- lamlandırmıyorsa, Tanrı da böyledir. Tanrı bir geri zekâlı de- ğildir fakat onun evren algılayışı bir geri zekâlıninkine benziyor olmalıdır; bir çaresizliğin sonucu olarak değil, kusursuzluğun neticesi olarak. Elbette, eğer bir Tanrı varsa...

⇒ **Şimdinin hegemonyası altında yazılan geçmiş, geleceğin ne kadar gerçeği olabilir?**

Gerçeklik, varlığı, yapısı, özellikleri değişen dışsal yorumlara göre değişmeyen, neyse o olduğunu savunduğumuz bir kategoridir ve bunun var olup olmadığını bilemeyiz. Gerçeklik gerçekten bizim dışımızda tüm kesinliğiyle var olan bir şey midir yoksa bizim zihnimizin ilkel çalışma prensibi dolayısıyla işlem yapabilmek adına bir tutamak kestirmek uğrunda tahayyül ettiği bir sahtelik midir, tartışmalı. Kefenin iki tarafını da tartmak için bir terazimiz yok, bu metafiziksel bir konu. Bu yüzden de gerçekliğin var olup olmadığına ilişkin yargılar, zorunlu olarak psikolojik gerekçelerin yönlendirmesinde seçilen tercihler.

Elimizde yalnızca “şimdi” vardır fakat bu o kadar kaygan bir zemindir ki, her salisede “şimdi” olmaktan çıkarak bizi yine tutamaksız bırakır. Tek bir saliselik “şimdiye” karşılık, geçmişimizde ve geleceğimizde sonsuza uzanan iki uçsuz bucaksız tahayyül alanı vardır. Tek bir salisenin zemininde insan bu iki sonsuz uca ilişkin hayaller kurar, varsayımlar üretir, stratejiler tasarlar. Fakat her salise değişen zemin, yeni bir meydan okumaya zorlar kişiyi. Kişi her yeni salisenin getirdiği mekân ve zaman ilişkisi içerisinde, kendi dönüşen pozisyonu gölgesinde, değişen kişisel amaçları, toplumsal belleğe uygulanan mobbingler, toplumun siyasi dönüşümleri, ekonomideki majör hareketler, kültürel farklılaşmalar gibi tek bir saliseye her şeyini bırakan bu sürekli deprem kuşağında bir bilgisayar oyunundaki oradan oraya sıçrayan kahraman gibi bir yandan ödülleri toplamaya çalışırken, bir yandan da kendisine zarar vermeye çalışan engelleri atlatma ödevindedir.

Gelecek de, geçmiş de, kişinin, kurumların, toplumların, halihazırdaki şimdilerinin sonsuza uzatmak istediği algılarına

uygun şekilde inşa edilmiş düş(ünce)lerdir. Her zaman eksik, yanlış, çarpıtılmış ve uydurulmuş...

⇒ **Sanatçı, alternatif tarihyazıcılığı misyonunu üstlenebilir mi? Sanat bu yetkinliğe sahip midir?**

Tarihyazımına, geçmişte üretilmiş metinsel belgeler arası ilişkilerle yeni bir metin üretme olarak değil de, arkeolojik bir kazı çerçevesinde, yazılı metin olmayan her şeyin dahil edildiği bir girişim olarak bakıldığında, sanat elbette tarihyazımına pek çok yeni kapasite açar. Yazılı metnin iddia ettiği kesinliğe oranla, muğlaklık havuzunda yüzen sanat yapıtları, tarihyazımının yazılı metinlerin ileri sürdüğü kesin olma savlarını kuşkuyla karşılayan bakışıyla ele alınarak yeni metinler üretilmesine olanak sağlar. Dönemin estetiğini, kavrayışını, soyutlama eğilimlerini bazen sanat yapıtlarından çıkarsamak, yazılı metinlerden çıkarsamaya oranla çok daha verimli sonuçlar üretebilir. Sonuçta tarihyazımı da her ne kadar gerçeklik iddiası taşıyan versiyonlara sahip olsa da, gerçekliğe ulaşamama lanetiyle sarmalanmıştır. Tarihyazımı, bugünden geçmişi, gelecek projeksiyonunu destekleyecek şekilde meşrulaştıracak bir yapıntı olarak, kendisine sanat yapıtlarından da pekâlâ cephane devşirebilir, kendisini de böylelikle daha buyurgan ve daha iyi dokunmuş kılma şansına da erişebilir.

Polen Biçer (2020) “Yalın Alpay ile Sanat Üzerine Röportaj”
<https://mozartcultures.com/yalin-alpay-ile-sanat-uzerine-roportaj/>

PROF. DR. ALİ AKAY'LA ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNE

Yalın Alpay: Tanım olarak güncel sanatla çağdaş sanat arasında bir fark var mı? İkisi de contemporaryart'a mı denk geliyor yoksa bir çeviri sorunu mu var?

Ali Akay: Eğer Türkiye'den bahsediyorsak fark var. Türkiye yakın dönem sanat tarihi dili içinde bir fark var. Ama ikisi de contemporaryart'a tekabül ediyor Batı dillerindeki anlamıyla. Burada; çağdaş sanat denildiği zaman Türkiye'de, 1960'lı ve 70'li yıllardaki bilhassa akademi merkezli sanatçıların olduğu bir ortam anlaşılıyor. Sezer Tansuğ'un Remzi Kitabevi'nden yayımlanmış kitabının adı buydu. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, 70'li yıllarda devam eden, 80'lere gelen sanatçılar dünyası için çağdaş sanat kullanılıyor. Bu dönem daha çok Akademi ağırlıklı ressam ve heykeltıraşların hâkim olduğu bir dönemdir. Arada 1970'lerden itibaren Marmara Üniversitesi, eski deyimle, Tattbiki Sanatlar Okulu'ndan hocaları da katmak gerekecek. Fakat Türkiye'de yeni bir sanatçı nesli ortaya çıkmaya başladı; bilhassa 1990'lardaki çağdaş sanat akımı akademik eğitimle kendi bakışını koparan bir akım ortaya çıktı. Akademi'nin malzemeleri, eğitim biçimi, atölye sisteminin dışına çıkan, buralı sanatçılar oluşmaya başladı. Bunlar bilhassa resim heykel gibi malzemelerin hiyerarşisini bir bırakıp başka malzemeleri yahut onları birbirine karıştırarak eser yapan sanatçılar oldular. Serigrafi gibi baskı ve çoğaltma teknikleri küçük enstalasyonlar, popüler kültür malzemeleri vb. kullanılmaktaydı. Daha sonra bu-

rada tartışma alanı oluştu: yerleştirme, fotoğraf kolaj mı yoksa pentür mü diye bir kıyaslama alanı oluştu. Desenle fotoğrafın birbirine yaklaşması, iç içe girmesi. Video projeksiyon, 1990'ların sonunda burada kullanılan bir malzemeydi ve hatırladığım kadarıyla Şükran Moral, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa ve Seza Parker bu sıralarda video kullanan sanatçılar arasındaydı.



Yalın Alpay: Öyle görünüyor ki, bu değişiklik, kavramsal bir dönüşümle eşzamanlı olarak gerçekleşti: sanat, siyaset, cinsiyet, kimlikler, kültür farklılıkları gibi konular üzerine gözlemler ve yorumlar da üretmeye başladı. Bu noktada, estetik arayışıyla yetinmenin ötesine geçerek, sosyolojiyle ve felsefeyle dolaysız bağlar kurdu.

Ali Akay: Ve bilhassa, sanat ve sosyoloji/felsefe arasındaki disiplinler fark birbiri içine geçmeye başladı. Bu anlamda bu hareket dünyada gelişen çağdaş sanat akımı içinde bir öncü rolüne bile sahiptir diye düşünüyorum; çünkü o sırada sanat alanında bu disiplinleri iç içe sokan çok yer ve hatta eleştirmen veya sosyolog da yoktu. Fransa'da bu âdetten olarak sayılmaktaydı; ama Anglosakson ve diğer Avrupa ülkelerinin sanat alanında bu ilişkileri yapacak pek kimse yoktu. Ben konferanslara gittiğimde bu ülkelere, 1990'lı yıllarda, pek bu konuları konuşacak kimseleri olmadıklarından yakınmaktaydılar.

Sanat ve sosyolojinin iç içeliği buranın sanatçılarını akademik klasik bir eğitimden kopardı. Akademi'den kopan sanatçı grubu içinde, bu sıralar siyaset ile sanat da iç içe girmeye başlamıştı. Sosyal bilim ve sanat kaynaşmasından söz etmek lazım daha genel anlamında. Bilhassa, o sıralarda oluşmakta olan siyasi liberal çizgiyi ortaya koyan Yeni Demokrasi Hareketi (YDH) siyasi oluşumu sırasında, bazı sivil toplum örgütleri ve senin söylediğin şekliyle, post-Kemalizm, eleştirel bir söylem ortaya çıktı. İçinde bakıldığı zaman Akademi'ye ve çağdaş medeniyetler kavramları üzerinden düşünerek, Kemalizm eleştirisinin içinden geçen bir kelime olarak çağdaş yerine günceli seçtiler: Güncel sanat lafını tercih ettiler. Bugüne bakmayı tercih ettiler. Böylelikle çağdaş olarak adlandırılan sanat yapma biçimlerinden ayrılmayı düşündüler. Aktüel kavramını ortaya attıkları zaman bu artık resim, heykel, seramik gibi ayrı ayrı branşların içinden geçmeyi yadsıyan bir bakışı ortaya koymaktaydı. Türkiye'nin içinde senin post-Kemalizm içinde sayabileceğin bir kırılma oldu. O kırılma da iki şekilde oldu. Birincisi, sosyolojinin ve felsefenin ve hatta daha çok sosyolojinin ama, bu alana girip söylemini resim siyasetinden ve sanat siyasetinden sosyal alana çekmeye başlamasıyla gelişti. Daha sonra da bu Kemalizm/Post-Kemalizm anlatılarında bilhassa YDH ha-

reketinde somutlaştı. İkincisi 1996 sonrası Kürt asıllı Türkiye’li sanatçılarda bir tercih haline geldi. Günceli tercih ettiler çünkü çağdaş onların kafasında Türkiye’nin Cumhuriyet’inin çağdaşlaşma ve merkezietçi politikalarıyla alakalıydı. Yoksa ikisi de contemporary art.

Yalın Alpay: Yurtdışında böyle bir ayırım yok yani?

Ali Akay: Aktüel kelimesi var; ama buradaki gibi bir ayırma rastlamak zor duruyor; ben, genelde günceli çok kullanmıyorum. Fransızcadaki kullanımını tercih ediyorum. Bakışım o anlamda yerel sanat üzerine odaklanmış değil. Ben çağdaş sanatı kullanmayı tercih ediyorum çünkü biraz yapay gibi geliyor tıpkı politik olarak doğru içinde kullanılan kelimeler gibi. Bir kelimeyi her zaman başka bir kelimeyle değiştirebilirsiniz; anlamını oynatabilirsiniz de; ama sonuçta ne demek istendiğine bakıldığında bunlar birbirlerine yaklaştırmaya başlarlar. Hatta özdeşleşme dahi başlayabilir. Ama sosyal alanda bakıldığı zaman post-kolonyal teori nasıl bir Batı’yla bağlantısını koparıyorsa, buradaki sanatçılar da Kemalizm ile ve uzantısı olarak kabul edilen Akademi ile kopma yaşandı.

Yalın Alpay: Türkiye’nin özellikle 1923 ile 1950 yılları arasında devlet güdümlü ve destekli sanat anlayışında, sanatın devletin ve toplumun Batılaşmasında, yapılan siyasi devrimlerin sağlamlaştırılmasında ve kitleler gözünde meşrulaştırılmasında kullanılmak istendiğini görüyoruz. 1950’lerdeki ekonomik liberalleşme sırasında, devlet sanat desteklerini askıya alıyor ve sanatı bundan böyle özel sektör içerisinde destekçi aramak zorunda bırakıyor. 1980’lerden itibaren ise küreselleşmenin ve postmodern akımların Türkiye’ye girişiyle birlikte,

Kemalist modernleşmeci sanat anlayışı yerini post-Kemalist postmodern sanat anlayışına terk ediyor.

Ali Akay: Akademi'nin Kemalist alanını, çağdaş Batıcı alanını terk eden bir hareket aslında bu ve bu hareketin kavramsallaştırması olarak görülebilir aktüel sanat. Türkiye'ye has bir kavramsallaştırma bu.

Yalın Alpay: *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin* adlı kitabınızda, Baudrillard ile yaptığınız röportajın hemen öncesinde yazdığınız önsözde sanatçıların çağdaş sanatla birlikte, sosyal bilimlerden destek almaya başlamalarına karşın, henüz sosyal bilimlerin sanattan destek almadıklarına, sosyal bilimcilerin henüz sanatı bu anlamda keşfetmediklerine dikkat çekmişsiniz. Sosyal bilimcilerin keşfetmelerini beklediğiniz şey nedir?

Ali Akay: Yani; şu: Bugün daha çok siyaset bilimci, sosyolog, antropolog, gazeteci (ama siyasal anlamında gazeteciler) gibi insanlar sanata bakıyorlar, yani en azından 2000'lerden sonra bakmak zorunda kaldılar çağdaş veya güncel sanata; ama kendi alanlarındaki araştırma alanı gibi bakacaklarsa ya zamanları yok yahut istekleri yoksa; o zaman baktıkları yerin uzağında kalmaktalar. İçine girmekte zorlanmaktalar. Daha çok zaman ve daha çok çalışma ve sergilerin iyilerinin gezilip anlaşılması lazım Sanatçının armağanına karşı bir karşı-armağan gerekmekte zaman harcamasında. Ama bu çabaya gördüğüm kadarıyla pek niyetleri yok. Çünkü sanatseverler olarak adlandırılabilirler sanat üzerine konuştukları zaman, havada kalan ya yorum ya da aşırı yorum cümleleri sarf ediyorlar. Beğeni ile bakıldığı zaman ise; ya formel benzetmeler ya alışıldık formları tekrar görmekten geçen bir beğeni iradesi ortaya konulu-

yor. Yenilikler ve yaratılar insanlara anlak, yani, “anlama gücü” açısından zor gelmekte herhalde.

Yalın Alpay: Ben “Sanat gerçekliği önceler, bu nedenle sosyal bilimciler ona bakarak bazı şeyleri öngörebilir” demek istediniz diye düşünmüştüm. Röportaja başlamadan önceki sohbetimizde Picasso’dan bahsettik, Magritte’ten bahsettik. Daha 1960’lara gelinmeden onlar sanatlarında postmoderniteyi uyguluyorlar. Oysa felsefede ve sosyal bilimlerde postmodernizm 1960’larla birlikte ortaya çıkacak. 1960’lardan önce düşünsel olarak postmodernizm henüz oluşmamıştı. Yani düşünce sanki, sanatı takip etti.

Ali Akay: Ben Picasso’nun da, Gauguin’in de, van Gogh’un da Batı dışı alanlara (primitivizm) baktıklarında daha minör alana baktıklarını iddia ediyorum. Bilim ve antropoloji iç içe girmekte. Belki de, ilk sanatsal anlamda sömürge eleştirileri ortaya çıkmakta.

Yalın Alpay: Mesela Kübizm açıları bozdu, çoklu perspektif yarattı.

Ali Akay: Picasso ve Braque dördüncü boyutu yüzeye taşımayı yarattılar. Çoklu perspektif çok daha önceleri Ortaçağ’da resimde var. Değişik açılardan bakışmış gibi çizilmekte ve yerleştirmekteler yüzeye. Çoklu perspektifle Ortaçağ’ın manzarası çıkıyor. Duran bir Kübizm diyebiliriz belki de buna anakronik olarak.

Yalın Alpay: Ben hiç rastlamadım henüz.

Ali Akay: Ortaçağ resimlerini görmedin mi?

Yalın Alpay: Yok, hayır.

Ali Akay: Sokaklar, binalar iç içe geçmişler ve sanki birbirlerini sırtlamışlar destek vermekteler binalar. Picasso'nun yaptığı başka halbuki, üç boyutlu espası görülmeyen tarafını yüzeye getirmek yani dördüncü boyuta getirmek.

Yalın Alpay: Picasso, Kübizm dışında da, onun en çok bilinen portrelerinde de yüzleri deforme biçimlerde çiziyor. Modern insanın, postmodernizmde betimlenen parçalanmışlığını, bozulmuş, yapıbozuma uğratılmış suratlarını çiziyor.

Ali Akay: Çünkü buradan baktığın zaman veya şuradan baktığın zaman burayı buradan görüyorsun şurayı şuradan görüyorsun, aynı yüzeye getirdiğin zaman yamukluklar çıkmaya başlıyor. Hele hele “burayı şuraya” taşıdığın zaman gözükmeyen yerler şuradan buraya girdiği zaman, diyelim ki buraya saç geldi bunu şuradaki yüzeye koy, arkamda duran bir şeyi camı pencereyi yahut da başka bir şeyi vb. Bunları perspektifler deforme etmeye başlıyor. Bunun için mesela Francis Bacon resmi en son belki ressamlar arasında deformasyonu yamuk yumuk olan o Francis Bacon'ın resimlerindeki Picasso hayranlığını görmek mümkündür. Picasso hayranı çünkü, o bakımdan tekrar bozma üzerine işliyor.

Yalın Alpay: Yani Bacon'ı çok önemsiyorum, yani onun üzerine müstakil bir yazı yazacağım önümüzdeki aylarda *Varlık*'ta. Onun hayat hikâyesi de enteresan. Başlı başına ilginç bir hayat hikâyesi var. Picasso biraz daha rasyonel, Bacon'ın biraz daha te-

sadüflere dayalı bir resim anlayışı var. Resmin içinde tesadüfleri bekliyor ve resimlerini genellikle sanatsal fotoğraflardan, gazete fotoğraflarından, sinemasal görüntülerden parçalara dayıyor.

Ali Akay: Çünkü atölyede çalışıyor. Picasso atölyesinin bir tanesinde topladığı şeyleri biriktiriyor. Sığmadığı için gidip başka bir yerde resmini yapıyor. Ama onların hepsini kullanıyor. Gazeteler, kupürler, objeler, ne onu ilgilendirmekteyse onları topluyor.

Yalın Alpay: Bir de Bacon'da hep bir acı var, Picasso resminde acıyla hiç karşılaşmıyoruz mesela.

Ali Akay: *Guernica!*

Yalın Alpay: O tabii sipariş üzerine yapılan bir resim olduğu için, o belki farklı olabilir. Çünkü altı bin resmi falan var muhtemelen Picasso'nun. Bu resimler arasında doğrudan acıya gönderme yapan başka örnek vermekte muhtemelen zorlanırsınız. Ama Bacon'da bir acı örüntüsü var; resimlerinin tümü acının resimleri.

Ali Akay: Bacon'da aslında Deleuze'nün kitabında anlatıldığı şekilde, yani, Deleuze bence çok güzel bir söylüyor, "çığlıktır" diyor Bacon. Yani çok acı tabii, ama o çığlık Munch'ün *Çığlık*'ıyla *Guernica*'nın çığlığı ve Bacon'ın çığlığı birbirinin arkasını izlerler birbirlerini.

Yalın Alpay: Munch ile Bacon bence çok benziyor ama Picasso sanki benzemiyor.

Ali Akay: 1937'deki *Guernica*'da, Picasso'nun resmettiği ağızını açmış at var, elleri havada ağızlarından çığlık saçan, boğanın altında kalmış bağırان insanlar... Kucağındaki çocukla çığlık atan anne... Bunlar çığlık... Haykırmalar zulme karşı...

Yalın Alpay: Ama *Guernica*'da üzerlerine bomba atılmasından ötürü fiziki olarak duyulan bir acı var. Munch ve Bacon'ın özneleri, modern toplum içinde acı çekiyorlar. Yani bence *Guernica*'da fiziksel bir acıdan kaynaklanan bir betimleme varken, Munch ile Bacon'ın resimlerinde varoluşsal bir acının temsili var.

Ali Akay: Picasso öyle değil ama.

Yalın Alpay: Öyle mi dersiniz?

Ali Akay: Paris'ten getiriyor onu. Yani bombayı yediğı için yapmıyor onu. Afektlerin yani duygu etkilerin vurduğı ruhun cevabı bu.

Yalın Alpay: Ama *Guernica* bir sipariş olarak geliyor Picasso'ya. Picasso'nun siyaseten bir tavır almasını ve Franco'ya karşı direnişin parçası olmasını talep eden bir sipariş.

Ali Akay: Olsun fark etmez sipariş olunca. Yaptığı şey önemli. Ne yaptığı veya nasıl yaptığı ehemmiyetli. 1937'de Uluslararası Paris Fuarı'nda İspanyol Pavyonu'nda sergileniyor. Daha nasıl etki yapabilir ki? Cumhuriyetçilerin safında yer almış bir sanatçı o sırada. Sonra New York'ta, MoMa'da sergileniyor uzun zaman.

Yalın Alpay: Ama işte tek bir örnek. İkisi arasında fark var yani. Ciddi bir fark var.

Ali Akay: Onun desenleri var.

Yalın Alpay: Ben Avrupa'daki bütün Picasso müzelerini defalarca gezme şansı buldum. Özellikle Malaga'daki bir seri beni etkiledi. Resmi ilk çizdiğinde Picasso gibi çizmiyor. Belki de çizemediği için. Önce geleneksel bir resim olarak çiziyor, yavaş yavaş ve sekizinci dokuzuncu resminde Picasso resmine dönüşüyor. Picasso bayağı rasyonel.

Ali Akay: O zaman çok genç yani nerdeyse çocuk yaşında ilk yaptığı resimler.

Yalın Alpay: Yok yok bunlar yetişkinliğinde yaptığı resimler. Zaten gençken yaptıkları daha klasik tarzda. Kendisi de küçüklüğünde çizdiği resimleri "Rafael gibi çiziyordum" diyerek tanımlıyor. Yani o komünyon resmi var, kız kardeşinin resmi var, onlar hep klasik resmin içinde. Picasso ne zaman klasik resimden çıkıyor? Muhtemelen Paris'e gelip 1901'de Mavi Dönem'e başladığında klasik resmi ilk kez esnetiyor. Buna rağmen Mavi Dönem'in klasik resimle benzerlikleri var. Sonra Pembe Dönem geliyor, ardından Kübizm'e atlıyor. Ardından *Avignon'lu Kadınlar*'ı çiziyor 1907'de. Ama 1917'ye kadar resim dolaşıma giremiyor. Her gören "Bu ne berbat resim" diyor. Yani toplum da hazır değil. Picasso bayağı avangart. Ama Bacon'ın bir ezberi var ve varoluşsal bir sıkıntıya dayalı bir ezber bu. Sürekli o ezberi tekrar tekrar sunuyor. Ama bunu da Bacon'ı küçümsemek anlamında söylemiyorum, muazzam bir ressam. İnsanın hemen içindeki en isyankâr ve en yaralanmış yerlere

değiyor. Picasso'ya göre bence daha etkili bir duygu yaratıyor. Ama Picasso tabii bizi rasyonel olarak daha çok düşündürüyor. Hatta Picasso kendi içinde o kadar çok kendi kendini yeniliyor yeni bölümlere atlıyor ki insanı da şaşırtıyor. Konumuzun bir miktar dışına taşıtığımız için, yeniden toparlamamız adına şöyle bir soruya geçmek istiyorum: Contemporary Art dünyada yer alan anlamlı varlıklara gönderme yapıyor mu, yoksa tamamen kendi içine kapanmış kendi kendine gönderme yapan bir simülasyon mu?

Ali Akay: Çağdaş sanat veya modern sanat tabii sanat yapıyor, ikisi de, yani örneklerle bakalım, eğer Contemporary'yi soyut yaratı diye alıyorsak mesela Amerikan Soyut Ekspresyonizmi. Contemporary sonuçta zihinde başlıyor, Jackson Pollock'larla başlayan bir süreç. Greenberg'in bahsettiği modernizm ve sonrası. Pollock veya Rothko en büyükleri arasında.

Yalın Alpay: Pollock bence bütünüyle kendi içerisine kapanmış, zihninin dışında hiçbir gönderme yapmayan bir ressam. Yapıtlarında tanıdığımız, bildiğimiz hiçbir varlık ya da nesneye herhangi bir referans yok. Avrupa soyutçuluğunda, soyutlama halen zihnin dışındaki nesneler ya da varlıkları simgelemeyi hedefliyor. Pollock'ta zihnin dışı tamamıyla askıya alınmış. Boyayı bir sopayla ya da fırçayla tuvalin üzerine saçarak rastgele soyut görüntüler oluşturuyor. Bu görüntüler hiçbir şeye denk gelmeyen görseller.

Ali Akay: Pollock neden içine kapalı olsun ki, değildi, niçin içine kapalı değildi? Çünkü antropolojik olarak çalışıyordu. Tam tersine bir sosyal alanı çalışıyordu: Kızılderili dansları: Amerikan Primitivizmi (tıpkı Picasso'nun Afrika'ya Mısır'a ta-

kıldığı gibi) Pollock da Amerikan yerlileri üzerine eğilmekte. Yine post kolonyal bir durum söz konusu. Aynı şekilde çok az insan bunun farkındadır ama Rothko'nun resimleri: Soyut ressam ama oldukça politik. Bunu çok az insan bilir. Rothko resimleri pencere resimleridir. Hem perspektif kullanmaz (Alberti'ye karşı) hem de ABD'nin savaşa girmesinin lazım olduğunu vurgular, Avrupa'daki savaşa müdahale etmesi gerektiğini savunur. Nazileri durdurmak lazımdır.

Modernite içinde geçen ve çağdaş sanat olarak ele alınan pop-art bir evvelki nesle karşı çıkmaktadır. Çünkü Arthur Danto'nun çağdaş diye baktığı kırılma pop-arttır. Rothko ise sanatçının prekerliğinden söz etmekteydi halbuki. Rothko bunları yazan ve yapan bir ressam; onun soyut sanatçı ve kendi içinde kapalı olduğu düşünülen bir şey. İçine kapalı ressam bence hiç yok. Öyle bir ressam olmadı, Munch bile çünkü en azından şunu söyleyebiliriz çağdaş diye adlandırılan alan hem toplum, savaş sonrası Amerika'daki yükselme üzerine kurulan bir hareket, pop da zaten tamamen popüler sanata ait bir şey, Warhol'un underground'ını düşün mesela; herkesi topladığı bir yer orası: Mankeninden, müzisyeninden, sanat eleştirmeninden tasarımcısına vb. kadar yan yana gelen insanlar. Hiçbir açıdan içine kapanma yok. Tamamen açılma var. İran Şahı mı, Liz Taylor mı, Elvis Presley mi ne yapıyorsun Marilyn Monroe mu? Pop-art budur. Popüler enformasyon üzerine çalışmak.

Çağdaş sanatta psikolojik resim yok gibi; yani bence. Ya derinlik üzerine var, ya bir tür yazıya doğru giden bir alan var. Yazıyı kullanma var. Kavramsal sanatta hem yazı var hem resim var hem imge var. Yani her şekilde sanat açılmakta. Yani malzemedен çıkmakta. Zaten Türkiye 1990'larda kopma yaşadıkenderken Akademi'nin çok farkında olmadığı veya sevmediği için fark ettirmediği bütün bir Amerikan Minimalizmi pop-art ve

sonrası kavramsal sanat Akademi’de yok sayılıyordu. Marmara veya başka bir okul bu pek fark etmiyor.

Yani o kadar ki, bienal burada yapılmaya başlanıp, 1995 Rene Block, 1997 Rose Martinez, ardından Paulo Colombo bienalleri sırasında, yani Akademi’de ben hâlâ ders verdiğim bir yer ve hocaların ve öğrencilerin Bienal’e gitmediklerini gözlemliyordum. Bazıları gitmek istemiyorlardı çünkü Bienal’de yapılanlara sanat diye bakmıyorlardı. Hocalar öyle söylüyorlardı çünkü o sırada. Bunlar tabii Akademi açısından ağır bir tarih. Onun için koptu burası Akademi’den. Yoksa zoraki bir hareket değil. Birilerinin zoruyla onların böyle olduğunu söylemesiyle değil. Çünkü daha evvel 70 nesli mesela sosyal alan ve felsefi olarak varoluşçulukla iç içeydi. Ama bunu resme yansıttıkları zaman Komet’in resminde mesela, egzistansiyalizm var, Güler yüz daha ekspresyonist bir çizginin içinde. Bir uç zaten bir tür Afrika resmi hayranı ve Afrika sanatı hayranı olarak bilinmeyen başka bir şey yapıyor. Ömer Uluç ile kıvrımlar kıvrımlar kıvrımlar... Doğançay’ın duvarları ve afişleri, Erol Akyavaş’ın mistik ve önceleri erotik resimleri ve soyutları daha önceki dönemlerindeki bunlar örneklerimiz.

Akademi’yle hesaplaşmalar da var bu dönemde de aynı zamanda onlar tarafından. Ama bireysel veya sanatsal ekollere ait hesaplaşmalardı onlar. 1990’larda başlayan hareket içinde bir tür kavramsal diye adlandırılan ama niye kavram üzerine olduğu pek bilinmeyen ve zaten de kavramsal sanat olmayan bir tartışma çıktı. Kavramsalın çünkü bir anlamı var (Kosuth, Sol Le-wit vb.). Buradaki tartışmada pop da oraya giriyordu, kavramsala giriyordu, Minimalizm de kavramsala giriyordu. Türkiye bunu kavramsal sanat diye adlandırdı o zaman. Sonra belki öğrendi artık kavramsal sanat başka bir şey, Minimalist başka bir şey. O anlamda, bu kopmayı Akademi gerçekleştiremediği için sanatçılar bunu toplumsal alandaki bazı mekânlarda gerçekle-

tirdiler. O zamanlar 1990’larda yapılan sergiler böyleydi. Çünkü boş mekânlar, bulunan apartmanlar vb... Vasıf Kortun’un yaptığı Anı Bellek sergileri ilki Taksim Belediye’deydi ama ikinci Anı Bellek’teki F. Zonaro’nun Akaretler’deki atölyesiydi... Ben, Devlet Sefaret Şiddet sergisini “Devlet Han” diye bir yerde yaptım. Beyoğlu’nda İmam Adnan Sokağı’nın içinde. Yani galeri ve ticari alanların dışında gidiliyordu.

Bu sanatçıların çoğu 2000 küsurlara gelene kadar galeride çalışmak istemediler. Galerilere karşıydılar. Ticari sanata karşıydılar. Ressamlar onun için karşıydı, Akademi’deki büyük kopma oradan kaynaklı olarak ortaya çıktı. Ve çağdaş veya güncel adlı sanat o kadar bir kuvvet kazandı ki, bu sonuçta bugün 1980 nesli mesela nerdeyse kendisine galeri bulamıyor. Çok meşhur isimler uzun süreler Evin Galeri harici diyelim, Akademi’nin hocalarını sergiliyordu hâlâ da devam ediyor. İyi galeri diye geçen galeriler de bunlardı ve bir çizgileri tutarlı bir şekilde durmaktaydı. Bu da. Ve özetlersek, Türkiye’nin zihin yapısı, o kadar modernist ki, o kadar modernist ki hem galericiler hem alıcılar birdenbire her şeyi bıraktılar ve sanat müzayedeleri kaldı onlara.

Yalın Alpay: Evet, doğru.

Ali Akay: Müzayedeler bile bugün gitgide daha fazla önem kazanıyor çünkü güncel diye adlandırılan sanatın ikinci veya üçüncü nesli diye gibi sanatçılar bugün çıktılar ve sonuçta tekrardan başka bir yere gidilemediği için tekrar eskiye dönülüyor. Dünya da böyle bir şey. Dünya modası da var şu anda. Özellikle 2010-2013-2014’ten itibaren eski sanatçıları çıkarmak kaybolmuş sanatçıları çıkarmak diye bir şey başladı...

Yalın Alpay: Peki tam bununla ilgili bir şey sorayım hocam. Çağdaş sanatta, ben şöyle not almışım, neyin sanat yapıtı olduğuna ve neyin olmadığına ilişkin nesnel ölçütler ortada kalmayınca sanat yapıtıymış gibi görünen ürünler de sanat dünyasında kolayca dolaşıma girme imtiyazı kazanmış görünüyorlar.

Ali Akay: Dışardan mı bahsediyorsun burada?

Yalın Alpay: Yok Türk sanat piyasasından bahsediyorum, yani dünyada da öyle.

Ali Akay: Öyle bir şey yok bence, “sanat pazarı” var burada piyasa değil. Daha kapitalize olamamış bir pazar.

Yalın Alpay: Bir şeyin sanat olup olmadığına kim karar veriyor?

Ali Akay: Bir şeyin sanat olup olmadığına sanatçı karar verir: çok basit cevap, çünkü Duchamp’tan beri biliyoruz ki sanatçıysa bunu yapan ne yaparsa yapsın sanattır. Ama pazar ressamı diye adlandırılan pazar günleri resim yapan insanlar da var tabii. Onlar çok güzel resim yapabilirler, ama sanatçı diye geçmiyorlar. Bütün işini sanata ayıran kişilere kısaca sanatçı deniyor.

Yalın Alpay: Sizin tanımınıza göre o zaman vaktini sanata harcayan kişi sanatçı, onun ürettiği her şey sanat mı oluyor?

Ali Akay: Her şeyi sanattır tabii bir sanatçı tarafından yapılmaktaysa. Sanat çünkü düşüncedir, refleksiyondur, benzetme değil. İyi boya sürme değil!

Yalın Alpay: Peki dolaşıma nasıl girebilir sanat ürünü o zaman?

Ali Akay: Zaten sanatçıysa onu gösterdiği yerleri var; bu müze olabiliyor, galeri olabiliyor, bahsetmiş olduğum yeni mekânlar olabiliyor, “justifikasyon” sırasında hem New York’ta, hem Paris’te, hem Londra’da ve İstanbul’da mesela bu bazı Beyoğlu’nun karanlık zamanları, 1990’larda boş alanlarda sergi yapılmaktaydı ama bunları sanatçılar yapıyordu. Oralara gelip üç günlük, günlük, bir aylık sergiler yapılıyordu. Bir günlük sergiler de oldu. Taner Ceylan’ın mesela performansı bilindik, bütün sanat camiasını çağırmış olduğu bir performanstı.

Yalın Alpay: Peki bir şeyin sanat olarak adlandırılması için, teorik olarak sormuyorum bu sefer, pratikte bir şeyin sanat olarak adlandırılabilmesi için kimlerin onun sanat olduğuna onay vermesi gerekir?

Ali Akay: Sanatçının kendi onayı yetiyor. Kimsenin ona onay vermeye ihtiyacı yok sanatçının. Sanatçı merkezde duran bir insan.

Yalın Alpay: Akredite olmadan da sanat, sanat olabilir mi?

Ali Akay: Yani o insan sanat camiası içinde bulunuyorsa, sanatçılar çevresi içinde sanatçı diye bakılıyorsa, sanatçıların gösterdiği yerlerde bazı eserler gösteriyorsa; çaydanlık gösterebilir, bir manzara resmi gösterebilir, bir portre yapabilir, sanatçıdır.

Yalın Alpay: Peki sanat nesnesiymiş gibi davranan nesnelere ne diyebiliriz o zaman?

Ali Akay: Ready-madettir...

Yalın Alpay: Yani tabii ready-made olması da gerekmeyebilir; kitsch de olabilir. İkisi birbirine yakınlar.

Ali Akay: Ama ready-made'lerin içinde başka bir kavramı daha var Duchamp'ın. Müdahale edilmiş ready-made diyor. Tam olarak bulunmuş nesne değil çünkü bir yerine müdahale edilmiş oluyor. Ready-made'de karşılıklılık ilişkisi var: Reciprocalreadymade.

Yalın Alpay: Ben de bir iki örnek gördüm. Türkiye'de de şimdi yapıyor.

Ali Akay: Türkiye'de zaten şimdi yapılan her şey daha önce olan şeyler olduğu için Bedri Baykam bir zamanlar her şey daha önce yapılmış diye cümleler (This has been done before) yazıyordu.

Yalın Alpay: Peki piyasanın geleceği yani resmin geleceğini nasıl görüyorsunuz; özellikle de tuval resminin? Çünkü çağdaş sanatla beraber tuval resminden başka türlere doğru ciddi bir saçılma yaşandı.

Ali Akay: Benim için bir hiyerarşi yok. İlk geldiğim zaman Türkiye'de Akademi'ye, bir konuşma yapmıştım; sanatta hiyerarşi yoktur başlığını taşıyordu. 90'ların başı, bütün Akademi'deki ressamlar geldiler bunu yayınlatalım bir yerde diye çünkü onlar hiyerarşide altta kalmışlardı o sırada. 1990 başında yani. Halbuki benim için sanatçının sadece malzemesi var. Bu resim olabilir, bardak olabilir, kalem olabilir, yağlıboya olabilir,

guaş olabilir, fotoğraf olabilir, enstelasyon olabilir, malzemeden başka bir şey yok. Malzeme bolluğu var. Ama o malzemeyi nasıl kullanıyorsa sanatçı onlardan yaptığı şeyin kendisi eser. Yoksa ister kolaj olsun ister başka bir şey olsun, ister desen ister kolaj ister film; bazı sanatçılar film gösteriyor. Uzun film gösterenler, dört saatlik filmler yapanlar var.

Yalın Alpay: Yani bütün gece bir uykusunu çekip koyabilir.

Ali Akay: Bunu Andy Warhol yaptı işte: Empire State Building'i, saatlerce gösterdi. Yahut uyuyan sevgilisini saatlerce gösterdi. Yahut ne bileyim daha yakın zamanda 2000'lerin başlarında Douglas Gordon'un yaptığı gibi Hitchcock'un filmini aldı yirmi dört saate yaydı. Christian Marclay'in The Clock adlı eseri: 24 saat sürmekte ve her bir dakikada o dakikanın saatin geçtiği film karesini kullanmıştı. Çok var örnek.

Yalın Alpay: Çok güzel bir sohbet oldu. Çok teşekkür ederim.

***Yalın Alpay (2020). "Ali Akay ile Çağdaş Sanat Üzerine",
Rh Sanat, Sayı: 146, ss. 30-35**

**ALİ AKAY: “ÇAĞDAŞ SANATIN,
‘İÇİNİN BOŞ’ OLMASI SÖZ KONUSU OLAMAZ.”**



Yalın Alpay: Güncel sanat, tanımlanmaya direnen bir yapı; bu aslında böyle bir şey bulunmadığından mı yani içinin boş olmasından mı ileri geliyor yoksa gerçekten kavranması güç bir şey mi?

Ali Akay: Çağdaş sanatın, “içinin boş” olması söz konusu olamaz. Çünkü aşağı yukarı 1945’ten sonra diyelim en kaba haliyle modern avangart sonrası olarak baktığımız zaman dünyada, en meşru ve iyi sanatçılar bu dönemin içindeler; yani o kadar çok önemli sanatçı var ki içinde, kavramsal anlamda da, yapıt anlamında da içi boş lafının anlamını anlayamıyorum.

Yalın Alpay: Daha önceki bütün sanat akımlarında belli ortak özellikler var. Çağdaş sanat ise bir saçılma. Belli ortak özellikler taşımıyor ve genellikle tanımlanması için özelliklerden çok, belli bir tarihten sonra üretilmiş olmalarına referans veriliyor. Alanındaki en iyi kitaplardan birisi olarak gösterilen Brandon Taylor'ın *Contemporary Art*'ının (Çağdaş Sanat) alt başlığı "Art Since 1970" ("1970'ten Bu Yana Sanat"). Ünlü müzayede şirketi Christie's de çağdaş sanat olarak, 1970 sonrasında üretilen yapıtları anlıyor. Bir diğer ünlü müzayede şirketi Sotheby's ise, 1945-1970 arasında üretilen yapıtları "erken çağdaş sanat", 1970 sonrasında üretilenleri de "geç çağdaş sanat" olarak tanımlıyor. Yani plastik özelliklerden ziyade, tarihsel bir ayırım söz konusu gibi. Genel olarak bir sürü birbirinden ayrı akım, tek bir potada çağdaş sanatmış gibi görünüyor.

Ali Akay: Hayır, aynı şey modernde de var. Yani, modern sanat diye baktığın zaman ne çıkıyor karşına? Bir kere on dokuzuncu yüzyılda Empresyonistler geliyor, sonra Post-empresyonistler geliyor, ondan sonra Fovistler geliyor, ondan sonra Kübistler geliyor, ondan sonra İtalyan Fütüristleri, Dada, böylece akımlar gidiyor, gidiyor... 1940'ların sonunda ve 1950'lerin başında Cobra akımından, yine 1940'lardan İsou'nun başlattığı Letristlerden geçip, 1950'lerin ikinci yarısından 60'lara gelen Sitüasyonistlere kadar gider bu ortak-akım meselesi. O bakımdan, modern veya çağdaş, değişik ekollerin olmadığı söz konusu değil tam tersine heterojen yapılanmalar bunlar. Bu bakımdan da her birinin arasındaki en büyük fark, belki, avangart meselesinin modern sanatın içinde yerleşmiş olması, yani ne diyor Rimbaud: "Il faut etre absolument moderne" yani "mutlaka modern olmak gerekir" diye bir şey söz konusu. Bütün on dokuzuncu yüzyıl Fransız şiiri, Alman romantizmi, felsefesi modernite üzerine oluşmuş vaziyette. Aydınlanma za-

ten modernliğin başlangıcı. Aydınlanma'ya gelecek olan bütün bir oluşumu, Rönesans ve sonrasındaki (Maniyerizm, Barok vb.) oluşumları saymazsak. O anlamda contemporary art diye adlandırdığımız bir sanat türünün heterojen olması doğaldır. Nasıl doğaldır? Yani en başında Amerikan soyut ekspresyonizmi diye bir şey var. Bu zaten her bir sanatçının ayrı ayrı çalıştığı ama bir şekilde Clement Greenberg'in onları yan yana getirmiş olduğu bir sanat tarihçisi tertibatı var... Arkasından o dönemi çok fazla maçıst (erkeksi) bulan bir akım geliyordu, Pop Art, yani Andy Warhol, Rauschenberg vb. ile birlikte bir queer dünyası diyelim, queer dünyasının sanata girmesi, yumuşatması ve pop sanatın bir şekilde güncel hayatla birleşmesi söz konusu. Ondan sonra aslında ekollerin yavaş yavaş bittiğini göreceğiz. Yani aynı dönemlerde Fransa'da Sitüasyonistler çok önemli bir sanat-siyasi hareketi haline geliyor, 1968'in hazırlayıcıları gibi Debord'un bütün bir saptırma üzerine kurulu olan kavramsal çerçevesi, *Gösteri Toplumu* kitabı. Bütün bunlar sosyal bilimleri ve sanatları da çok içerden alan hareketler.

Yalın Alpay: Debord'un *Gösteri Toplumu*'nu sanatın altını oyan bir yaklaşım olarak algılıyorum. Bu yaklaşımı sonrasında Baudrillard devam ettiriyor ve işi *Sanat Komplosu*'na, yani aslında çağdaş sanatın içinin bomboş olduğu savına kadar götürüyor.

Ali Akay: Değil. Değil çünkü, Baudrillard'ın *Sanat Komplosu*'na gelmesi için 2000'li yılların içine girmemiz lazım. Kitabın ilk hali *Liberation* gazetesinde çıkan bir yazı. Sens ve Tanika yayınlarından yayımlanıyor.

Yalın Alpay: Fakat Baudrillard bunu 2000'li yıllarda değil, 1996'da söylüyor.

Ali Akay: *Sanatın Komplosu* 1996 da mı? Ha! 96 diyorsun, pardon pardon, 90'lı yıllar demek istiyorsun. Birden böyle zaman kayması. 90'lı yıllara gelmek lazım tabii çünkü 90'lı yıllar içinde bütün bir Baudrillard'ın sanatın illüzyonunu kaybettiği meselesini gündeme getiriyor orada.

Yalın Alpay: Evet, “Yanılsamayı kaybetti, fazla gerçekçi” ifadesini kullanıyor.

Ali Akay: Baudrillard orada önemli bir saptama yapıyor bir yandan, ben şöyle söyleyeceğim: Saptama illüzyon üzerine kurulu değil. Baudrillard'ın gittiği yer yanlış yön bence. Bunu zaten yazmıştım çok evvelden çıkan bir yazıda, kitaba da koydum, benim kitaplardan birinde vardır. Yani Baudrillard'ın yaptığı hareket bugün baktığımızda, bir süsleme sanatı diye bir sanat, yani artık dekorasyon bir sanat var dünyada var (bunu Matisse'in kullandığı anlamında söylemiyorum, kötü anlamda söylüyorum) Türkiye’de de uzantılarını görüyoruz. Ama Baudrillard'ın en büyük yanılgısı sanatın bir illüzyon olması. Çünkü sanat illüzyon olmadı hiç. Sanat, düşünce oldu. Baudrillard sanatı bir görüntü olarak ele almak istiyor. Rönesans perspektifi Öklidçi bir illüzyondu tabii; ama yine Rönesans'ta, Leonardo'dan beri sanatın “mental” yani zihinsel bir şey olduğudur. Bunun yanında ayrıca bir plastik espas olarak üç boyutlu olan espas, aslında tek bir yüzeyde derinlik yanılsamasını vermekteydi. Ancak, modern dönemlerden beri, dördüncü boyut bu üç boyutlu espasın üzerine çıkmasını zaten bilmişti. Bu illüzyondan çoktan çıkmıştı bile. Ve bilhassa Duchamp'ın Büyük Cam çalışmasında, camın arkasına yerleştirdiği gerçek sandalye kendi boyutuyla, bu yanılsamayı tamamen kırmış bulunmaktadır. Baudrillard bu ayrıntıları hızlı atlamış gibi durmaktadır, bu anlamda.

Yalın Alpay: Ben de şöyle algılıyorum: Duchamp'a kadar sanat daha çok zanaat özellikleri gösteriyor. Gerçekliğin temsili üretime çalışan, kendisini retinaya düşüren görüntüyü olabildiğince nesnel bir benzerlikle kurmaya çabalayan bir yapısı var. Daha önce de konuştuğumuz gibi, bu ilk kez Empresyonizm'le birazcık bozuluyor. Ama Duchamp bambaşka bir şey yapıyor. Diyor ki; sanatı ortaya çıkaran şey, herhangi bir varlığın ya da nesnenin bire bir temsiliyetinin değil, onu bir sanat olarak algılamamızı sağlayan bağlamın inşa edilmişidir; sanat, yapıtın kendi özelliklerinden çok, yapıtın içine atıldığı bağlamın sonucunda ortaya çıkar. Duchamp tezini kanıtlamak için de, sanat nesnesi olmaktan pek uzak görünen bir ready-made'i, ve ready-made'ler arasında da görece daha tiksinti duyulan, aşağı görülen bir nesneyi; bir pisuarı turnusol kâğıdı olarak kullanır. Herhangi bir nalburdan satın alınabilecek sıradan bir pisuarı, nalburdan ya da yerleştirildiği tuvaletin bağlamından sökerek, sanat yapıtlarının sergilenmesinde kullanılan bağlamın, şık cam vitrinlerin, beyaz küp şeklindeki galerilerin içerisine atar ve pisuarın kendi orijinal bağlamından kopartılıp, bir sanat yapıtı sergileme bağlamının içine bırakıldığında yani bağlamı değiştirildiğinde bir sanat yapıtı olarak algılanacağını ileri sürer. Sanki sanat, ilk kez o zaman böylesine köklü bir şekilde zanaatla olan bağlantısını askıya alıyor ve kavramsallaşmaya odaklanıyor.

Ali Akay: Fonksiyon değiştiriyor, bağlam değil. Fonksiyon, işlev değiştiriyor. Yani çiş yapılmaya yarayan bir objeyi eser haline getiriyor.

Yalın Alpay: Tuvaletteki bağlamından alıp, sanat galerisindeki bağlama yerleştirdiğinde...

Ali Akay: Fonksiyon değişiyor, bağlam değil aslında... Bağlam zaten değişiyor sanat alanına girdiğinde...

Yalın Alpay: Ben de şöyle düşünüyorum: Sanki onun içine atıldığı ortam değiştiği için fonksiyon değişiyor.

Ali Akay: Hayır.

Yalın Alpay: Bence Duchamp onu söylüyor.

Ali Akay: Yok. Fonksiyon, açık açık söylüyor; ready-made işlevinden çıkarılmış bir nesnedir. 1913'te taburenin üzerine yerleştirdiği bisiklet tekerleği prototipi bu ready-made'lerin; böylece kopyaları yapılmaya başlayacak olan bir heykel biçimi çıkıyor... Ama o sırada daha adı ready-made değil; bunu 1915'te Amerika'ya gittiği zaman kullanmaya başlıyor. Baştan yapılmış bir heykel olarak eğlenceli buluyor. Kullandığın şekilde kullanmıyorsun başka türlü kullanmaya başlıyorsun, o da sanatın kullanımı, ne derler biçimi haline geliyor, kullanım değeri haline geliyor. Değişim değerini, parçanın değişim değeri meselesini kullanım üzerinden düşünüyor Marcel Duchamp ve kullanım değeri olarak fonksiyonu eğer bir tuvalet nesnesi olmaktan çıkıp bir müzelik obje haline getiriliyorsa bu bağlam fark etmez. Bağlam çünkü müzeler için de değişik bağlamlar olabilir. O espaslar için de bağlamlar değişebilir. Zaten 1993 yılında Paris'te Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilendiğinde bir başka sanatçı gelip içine çiş yapıp, kırınca, "Pisuarı işeme eylemi için eski ve ilk fonksiyonuna geri getirdim" diye iddia ediyor.

Yalın Alpay: Burada bağlamla, sanatsal bir görünüm elde edilebilecek bir ortamı kastediyorum.

Ali Akay: Bu bağlam değil ama. Sanat gösteren mekânların içinde bağlamlar ayrı ayrı olabilir, yani ne bileyim, bir savaş “context”i (bağlamı) içindeki müzenin kullanımıyla bir refah toplumu içindeki müzenin kullanımı aynı bağlamları içermezler, ama nesneler içerik değişebilirler. Ready-made olduğu zaman objenin kendisiyle alakalıyız, sadece bağlamı ile değil objenin işlevinin değiştirilmesi ve başka fonksiyona sokulması ondan bir sanat eseri ortaya çıkarmaya başlaması anlamında bunu kullanıyordum. Yani öyle ki bir ready-made’in kendisi, ready-made’in modifiye edilmiş hali, bir de reciprocal readymade var, karşılıklı ready-made. Bütün bunları Duchamp fikirsel olarak geliştiriyor. *Notlar*’ını okuduğunuz zaman Duchamp’ın, tabii bunların üzerine tezler yazabiliriz; önümüze metni alıp saatlerce konuşulabileceğimiz bir konu çıkar karşımıza. O anlamda içi boş değil; ne modern sanatın, ne postmodern sanatın, ne contemporary diye adlandırdığımız sanatın. Yani üstelik de sanat tarihçilerine göre, kimi zaman Duchamp modernist olarak ele alınıyor, kimi zaman postmodernist olarak ele alınıyor. Onun için bu sanat tarihçilerinin yapmış oldukları, düzenlemeler diyeyim, sanatçılardan bağımsız şekilde, program teorik çalışmalar yapıyorlar. Değerleri yok değil, değerleri var tabii; ama, aynı zamanda, Batı felsefesi için de bu geçerli. Amerikalıların üniversite derslerinde hatta kitaplarda Foucault’yu postmodernist diye, Deleuze’ü postmodernist gösterdikleri zaman, onların olmadığı bir bağlamın içine sokmak istiyorsun ki, onlar o bağlamda (Amerikan bağlamı) veya dönemde (1980 ve 90’lı yıllar hatta 2000’lerin başları Amerika’sı) değiller. Bütün bunlar sanat için de geçerli. Ben, onun için genel boş laflar üzerine konuşmak yerine sanatçıların teker teker ne yaptıklarına bakarak onları ona göre artık yapacağımız tasnifin içine yerleştirmenin daha ilginç olacağını düşünüyorum ve bunun daha doğru olacağını düşünüyorum.

Yalın Alpay: Ben de şuradan yola çıkıyorum; Duchamp'ın açtığı yolda artık herhangi bir hazır nesne dahi çok zekice bir buluşla sanat yapıtına dönüşebiliyorsa, Duchamp'ın yaptığı işle sanatsal olarak zirveye çıkılmış olsa da, bu durum, Duchamp sonrası için artık herkesin, yaptığını bir sanat yapıtı olarak kabul ettirebilme şansı elde etmesine yol açıyor. Böylece çağdaş sanat, kavramsal nitelikli işlerin yanı sıra, çoğunlukla yarattığı kavramsal bulanıklıkla, niteliksiz, çöp işlerin de sanatmış gibi görünmesine neden oluyor.

Ali Akay: Ama 1917'de New York'ta Independants salonunda Duchamp bunu yaptığında kabul görmüyor hemen, skandallar çıkıyor; parasını veren bir R. Mutt'u sergiye almak ve almamak için büyük tartışmalar... Sonunda Grand Central Palace'ın yani serginin yapıldığı yerin bir kenarına çitler arkasına atılıyor. Yani, çok zaman alıyor bu işler.

Yalın Alpay: Normal tabii. Picasso'nun da *Avignon'lu Kadınlar*'ı mesela 1907'de yapılıyor. Fakat Picasso on yıl boyunca resmini hiç kimseye kabul ettiremiyor. Büyük kırılmalar yaratma kapasitesi taşıyan sanat yapıtlarının ilk anda kabul görmemesi doğal.

Ali Akay: Duchamp'ın işi daha zordu çünkü sonuçta Picasso malzeme olarak klasik malzemeleri kullanmaya devam etti. Duchamp, yani "retina" sonrası, gözle görülen gözle çalışılan pentür yerine bir objeyi seçtiği zaman, artık onu "retina sanatı" olmaktan çıkarttı.

Yalın Alpay: Evet, retinayı elimine etti aslında. Zihinsel kavramsal bir şeye dönüştürdü.

Ali Akay: Çünkü sanatın aslı o. Hemen söylediğim gibi Leonardo da aynı şeyi söylüyordu Rönesans zamanında. Zihinsel bir sanat, elle yapılan değil... Michelangelo heykellerini yarım bırakıyordu, yani istersem tamamlarım istersem tamamlamam; hilemorfik kavramı; madde ve form, formu sanat verebilir ama, bugün o formun illa bir şeye benzemesi şart değildir; yani dünyada da Türkiye’de de. Baudrillard’ın en büyük hatası bence bu oldu. Uzun olan ama şimdi kısa bir zaman zarfında konuştuğumuz sanat tarihini gözden kaçırdı. İllüzyonun bittiğinden dolayı bir ağlama yakarmayı taşıdı tartışma alanına. Bir yakınma içine girdi, halbuki illüzyon bir sanat ve belge her zaman sanatın içinde var, malzeme olarak var. İtalyan mermeri olduğu gibi doğayı gösteren bir obje. O topraktan çıkıp kullanılıyor veya Fransa’nın güneyindeki mermer yatakları: Avignon, Lacoste’da çıkan mermer madenleriyle bizim bu Çanakkale civarlarındaki mermer madenleri aynı toprağın malzemeleri değil. Dolayısıyla bunların hepsini kale almak lazımdır ve bu toprağın yerel dokusundan çıkan mermerin malzemesi zaten olduğu gibi bir belgedir, ekolojik olarak bir belgedir bugün, o anlamda.

Yalın Alpay: Hatta “marmaros” mermerin adı; Marmara Bölgesi’nin adı marmaros’tan geliyor. En kaliteli mermerler buradan çıkarmış zamanında. Peki, Baudrillard sanatın, kendi kapasitesinden daha fazlasını, daha büyük bir yük yüklendiğini, halbuki çağdaş sanatın piyasayla aşırı entegre olduğunu ve Duchamp’tan sonra da aslında içinin boşalmaya elverişli olduğu için, bir sürü kötü niyetli tarafından içinin boşaltıldığını, sanatçıların çoğunun sanatçılıkla artık ilgilenmediğini, sanatın bu yüzden de artık bir hüküm kalmadığını, hükümsüz olduğunu, sanatçının da hükümsüz kişi olduğunu ileri sürüyor. Ona kalırsa, aslında çağdaş sanatın ürettiği sanat yapıtları arasında en büyük sanat, bizzat “çağdaş sanat” kavramının kendisi. Çünkü

içinde artık bir şey kalmamış olabilir. Varsa dahi o varlık, sanatın kendisine biçtiği kutsallıkla da büyük değil, çok daha küçük hatta. Warhol'u ayırıyor burada; onu sahil bir simülasyon olarak ele alıyor, ondan sonraki simülasyonlar –simülasyonu kendi içinde ikiye ayırıyor; sahil ve kopyacı simülasyon– sahtenin sahtesi simülasyon olarak. Warhol'u takip edenleri sahil olan simülasyonu taklit eden yeni simülasyonlar olarak düşünüyor, bu yüzden de sanki çağdaş sanat artık tamamen bir ekonomik iş ve içinde artık bir şey yok, kimse ayıp olmasın diye bunun içinde bir şey olmadığını birbirine itiraf etmiyor, buna da sanat komplosu doğdu diye bir açıklama yapıyor.

Ali Akay: Şimdi bu, ah! Talihsizliği bu metnin yayımlandığı mecra. Alain de Benoit'nın çıkartmış olduğu aşırı sağ dergilerden bir tanesinde *Krisis* dergisinde yayımlanıyor bu makale... En büyük talihsizlik o. Baudrillard sonra çok rahatsız oluyor ve izah ediyor. “Moskova'dayken telefon etti ve benden bir yazı istedi” diyor ve bunu bir tür “Moskova mahkemelerine çevirmeyelim” lütfen diye söylüyor Baudrillard. Çünkü çağdaş sanatla bütün sağ görüşlerin bir problemi var. Çağdaş sanat demokrat bir harekettir siyasi olarak, yani Duchamp mesela güzel bir örnek olabilir, asker kaçağı, Dadacılar savaşa karşı çıgıllıklarını atmaya başladı, yani Picasso'dan da bahsettik sizinle geçenlerde yaptığımız bir başka sohbet; komünist partili oldu ve özellikle savaş sonrasında çeşitli ülkelerin komünist partilerine aza olan entelektüellerin belki de en çok takip ettiği meşhur insanlardan bir tanesiydi. O bakımdan çağdaş sanatın her zaman sağ veya sol ile problemi oldu. Bunlar, sağ görüşlü muhafazakâr ve milliyetçi ve de demokrat olmayan insanlar çağdaş sanatı hiç sevmədiler. Bugün Fransa gibi bir yerde bile ki cumhuriyet Fransa'sı, demokrasinin olduğu bir yer, belediyeler düzeyinde bile sağ ve aşırı sağ belediyelerin, aslında tam olarak sağ demeyeceğim,

aşırı sağ belediyelerin olduğu bazı yerlerde Hıristiyanlar, Katolikler bu tip sergileri örgütlü bir şekilde basıp, “Dini geleneksel değerlere ve kutsallığa saldırı var” deyip mahkemelere veriyorlar, sanatçıları ve sergileri yapan küratörleri. Bu sergilerden bir tanesi içler acısı bir vaziyetti. Yıllarca sürdü. 2000’lerin başında başladı bu dava, 2000’lerde, bulmak mümkün yani, *Prétendue Innocent* diye bir sergi, *Sözde Masum* adlı bir sergi, bunu Fransız akademisi Cousseau yani Güzel Sanatlar Okulu’nun başındaki müdürle birlikte genç bir küratördü o sıralarda, Stéphanie Moisdon beraber yaptılar sergiyi. Stéphanie Moisdon’un ve müdürün yaptıkları bu *Sözde Masum* sergisinin içinde herkesin bildiği Brooke Shields’in küçük yaştayken bir fahişeyi oynadığı meşhur filmin afişini kullanan bir sanatçı için “müstehcen” saldırısında bulunuldu ve uzun süren bu davadan çok sonra beraat ettiler. Fakat o kadar uzun sürdü ki bu dava, bu Fransız toplumunun o sırada toplumsal değişiminin içinde, çok büyük özgürlükten daha az özgürlüğe geçtiği bir sürede hâkimler karar vermekte zorlandılar. Ama hâkimlerin karar vermekte zorlandığı mesele müstehcenliğin gittikçe daha çok görünür bir suç olma halini almasından çok, hâkimlerin bunun bir film afişi olduğunun hakkındaki bilgilerinin az ve kısıtlı olmasıydı. Bu ortamda Baudrillard bu belgelerin içinde “sanatın komplosunu” kaleme aldığı zamanlarda 1996’da, problem yok değil, problem vardı. Problem şu anda da var. O anda Baudrillard’ın saptamasının doğru tarafını söylemiş olduğunu bugün sanatın gitgide düşünce olmaktan, illüzyon değil ama düşünce olmaktan da çıkıp, ekonomik pazarın veya Batı’da piyasanın istediği şekliyle para eder ve koleksiyonlarda hoş bir nesne olarak, pentür olarak yahut heykel olarak veya bire bir fotoğraf olarak olsun koleksiyoncuların evlerine girebilecek hoş bir nesne haline sokulmasının getirdiği bir ağır problem var. Bu problem sanatın çağdaş sanatın kendi gelişimi içinde de oldu. Yani o anda

olmuş olan değer yargılarının ve beğeni yargılarını oluşturmuş olduğu ortamda, birbirine benzer nesneler veyahut eserler üzerine oluşan koleksiyoncu beğenisi bununla kısıtla kaldı. Ama, çağdaş sanatın veya modern sanatın da aynı şekilde; yani sanatın iyisinin en büyük kuvveti bağlamının içindeki birbirine benzer nesneler veya eserlerin içinden uzaklaşıp, zaman dışına taşınması, kendi eserini; bu zamansızlık (intempestif) meselesi, bugün kuvvetli sanatçı ile vasat sanatçı ayrımını oluşturmakta. Zaman dışına taşımak zor bir şey çünkü kabul görmesi, anlaşılması, anlama gücünü çalıştırmaları insanların zorlayan bir şey. Baudrillard, anlama gücünü, ki Baudrillard'ın bu gücü tabii ki vardı, anlama gücünü zorlamak yerine, etrafında Fransa'da görmüş olduğu piyasaya doğru oluşmuş 1980'li yılların bilhassa Alman ve İtalyan ressamlarının büyük bir kuvvetle piyasa üzerinde yaptıkları trans avangart hareketler neo-minimalist, neo-kavramsal, neo-ekspresyonist falan gibi olmuş olanın yeniliği gibi postmodernler burada da, bir eser yapma hareketinin içine girdikleri zaman Baudrillard düşündü ki ki: "Ne oluyoruz? Bu neo'lar nedir?" Onun için Baudrillard da Amerikan dünyası tarafından postmodern olarak diye düşünülür ama, ona sormuş olduğum ilk soruda "Hayır hayır diyor ben postmodernist değilim. Yapıştırmayın bu sıfatı bana." (Bkz. Ali Akay, *Sanat Tarihi Sıradışı Bir Disiplin*, YKY.) Çok da haklıydı!

Yalın Alpay: Postmodernizm öyle görünüyor ki, kendi kendisini bu şekilde konumlayan bir düşünüre sahip değil. Ben postmodernim diyen bir düşünür yok. "Ben post-truth'un doğru bir tavır olduğunu düşünüyorum" diyen de yok mesela. Bu ikisi sanki sürekli olarak birilerine atfedilen ancak atfedilenler dahil, hiç kimse tarafından kendisini tanımlamakta tercih edilmeyen yaklaşımlar.

Ali Akay: Postmodern diye düşünen biraz post-truth olabilir. Bence Lyotard postmodernliği biraz üstleniyor.

Yalın Alpay: Lyotard bence bir durum saptaması yapıyor ama ben postmodernistim demiyor.

Ali Akay: Demiyor ama şunu söylüyor ki, hatta *Postmodern Durum*'dan önceki kitaplarından bir tanesinde var: *Pagan Organ-sızlıklar (Rudiments Païens)*. Paganizm üzerine düşünmeye başladığı zaman sofistler çıkıyor karşımıza. Ve sofist entelektüelin gerçek üzerine olan bakışındaki sapmaların kaybolmuş bir gerçeğin içinde ve etrafında görebileceğimiz gerçek oyunları, Foucault'nun da söylediği bu, gerçek oyunları üzerine kurulu bir postmodern demeyeceğiz buna ama bir felsefi düşünceyi öne sürdüğü zaman postmodern bir alanın içine giriyor; çünkü kavramı da kullanıyor. Yani postmodern durumda böyle oluyor. Durumun kendisi postmodernse eğer, bunun içinde olmakta olanlar da postmodernitenin bir parçası haline gelmekte. Negri ve Hardt aynı şekilde postmoderni dönem olarak görmekte ve sonra da altermodern kavramını öne sürmekte, *İmparatorluk* kitabında.

Yalın Alpay: Yani dönemi saptıyorlar ama kendilerini post-modernizmden yana çıkan kişiler olarak konumlamıyorlar. Peki, Damien Hirst ve Jeff Koons gibi sanatçıları çağdaş sanatın merkezinde mi görmeliyiz yoksa bunlar birer yalancı peygamberler, çağdaş sanatı aşağıya çeken kişiler mi?

Ali Akay: Ben aşağıya çektiklerini düşünmüyorum. Şöyle söyleyeyim, Damien Hirst, herkes aşağı yukarı aynı şeyi söylüyor, ama yani basit gibi gelen, ticari olduğu söylenen insan. Fakat Damien Hirst'ü bir sanatçı olarak yapmış olduklarına ve nereden

ve kimden daha doğrusu hangi sanatçıdan yola çıktığına baktığımız zaman, yaptığı şeyde bir sanatsal çizgi var. Yani bir düşünürün nasıl bir çizgisi varsa ve o çizgi içinde geliyorsa bir düşünür, sanatçı da aynı şeyi yapıyor. Bir gün bardak, bir gün resim, bir gün obje yapıyorsa eğer, ama tabii ayrı ayrı malzemeler kullanan sanatçı da olabilir, ama bunların arasında bir tutarlılık ilişkisi, çizgisi varsa bu olabilecektir; ama bugün figüratif resim yaptım, yarın figüratifi manzaraya çevirdim, öbür gün de...

Yalın Alpay: Soyuttan sonra figüratif...

Ali Akay: Ama, o belirli bir evrenin içinden geçerek başka bir şeye geçiyor. Çizginin değişmesidir. Ama bahsettiğim insanların bazıları bu canım bunu istedi bunu yapacağım bugün, sıkıldım bundan yarın da bunu yapayım. Bu sanat değil. Ama Damien Hirst'e baktığımız zaman her gün, senin de sevmiş olduğunu söylediğin bir Bacon tablosu, incelemesinin içine giriyor. Ne yapıyor, Bacon'dan yola çıkarak, bütün bu fragmanları ele alıyor. Ne yaptı? Damien Hirst'e bakarsak, en başlarında kanı sıkıştırdı, kafatasını, bir köpekbalığının vücudunu parçalara böldü, bir fragmantasyonun içine soktu ve bir ölüm temasının içinden geçti ve bugün hâlâ taklitleri burada mevcut olabilmekte!

Yalın Alpay: Contemporary'de girişte vardı.

Ali Akay: Evet yani bunlar tabii komik şeyler.

Yalın Alpay: Üstüne de yazılmadı yani hiçbir şey.

Ali Akay: İnsanlara güzel geliyor ilgilenmiyorlar. Dekoratif bir şey tabii ki. Dekoratif olduğu için de öyle hoşuna gitti, hoş-

na gittiği için de herkes selfie çekti onun önünde. Eleştirmiyorum ama komik bir sanat açısından komik bir şey ortaya koydu tabii bu. Ama bu çizgiyi sürdüren Damien Hirst'ün ikinci bence önemli gerçekleştirdiği şey, 2008 krizinden evvel yapmış olduğu müzayede. Müzayedesı ve kimlerle uğraştı bunları yaparken kimlerle çarpıştı? Saatchi ile. Çünkü Saatchi bloke etmeye kalktı. Ve o da “Hodri meydan!” dedi ve bugün Damien Hirst hâlâ var ama Saatchi'nin 1990'ların başında ortaya çıkarmış olduğu genç İngiliz Sanatçıları diye bir Saatchi dünyası basında da geçmiyor, sanat dünyasında da konuşulmuyor. Yani Arnaud ve Pinaud'nun arkasına düştü Saatchi ve zaten belki de değeri oradaydı. Bu bakımdan bu Damien Hirst mitolojisi, ben tamamen ters bir yerden bakıyorum. İkincisi öbür bahsetmiş olduğun Jeff Koons; aynı şekilde Jeff Koons, reklamdı geliyor zaten, tabela yapan biri, bundan para kazanan biri. Şimdi Olga Kisseleva diye bir sanatçı var, Paris'te yaşayan ve ders veren bir Rus sanatçı. Ben de onun bir sergisini göstermiştim, yıllar önce burada İstanbul'da, Şekerbank Açıkcekranda. Sanatçının Preker Çalışmaları diye bir dizi yaptı. O diziyle gösterdiği, iş bulamayan, galeri bulamayan, yaşamak için birtakım yerlerde çalışmak zorunda kalan sanatçıların, emekle çalıştıkları yerlerde nasıl sanat eseri çıkarmaları gerektiği üzerine bir çalışma bu. Yani burada bir garsonsun, garson olarak burada nasıl bir sanat eseri çıkarabilirim üzerine düşünüyorsun ve olduğun çalıştığın ortamı bir nesne haline sokuyorsun ve ondan bir sanat ortaya koymaya çalışıyorsun. Tabelacı olan belki de en büyük başarısı bu oldu, bunu sanatın içine taşıması oldu, yani fonksiyonunu değiştirdi. Duchamp'ın yaptığının benzerini yaptı.

Yalın Alpay: Senaryoda “milking” deniyor buna. Bulunulan alanı, oradaki eşyaları, ortamı, ambiyansı, birincil görevlerinin dışına çıkararak, senaryo öyküsü çerçevesinde kullanmak.

Ali Akay: Aynen. Geçen sene eylül ayında Seza Parker mesela burada Audemars Piguet saatlerinin satıldığı dükkânının içinde bir ses enstalasyonu yaptı. Orası, biliyordur, Maçka'da çok pahalı saatlerin olduğu bir yer. Çok lüks bir mekân. O mekânın içine bir sanat olarak ses enstalasyonu yerleştirdi. Ses enstalasyonunu yerleştirdiği zaman ve orada çalışan, saat satan insanlar, gelen izleyiciye eseri anlatmaya başladığı zaman, ne yaptı sanatçı Seza Parker? Saatçi dükkânından bir galeri espası haline getirdi. Ses enstalasyonu içinde sanatçıların konuşmalarını Occupy Wall Street seslerini, küresel dünyanın, kapitalin bir anda büyüdüğü alanlar, onlarla eşdeğer müze alanları, küratörlerin cümleleri ve ona karşı da ortaya çıkan direnme hareketlerinin seslerini içine kattığı zaman, bugünün tablosunu o dükkânın içine koyduğu zaman bütün bir fonksiyon değişikliğini ortaya koydu. Aynen Duchamp'ın yaptığı gibi, bunu da kuvvetli avant-gart hareketler gibi görüyorum. Yani anlaşılması, sindirilmesi kolay olmayan zamansız eserler. O bakımdan kolay bir şekilde Jeff Koons'a "O da çok para kazanıyor" yaklaşımıyla sanatçıya yaslanmak bana tuhaf geliyor. Bence bu yaklaşım, onların yaptıkları sanata saygısızlık diye düşünüyorum. Çünkü yani bunun çok daha az kuvvetlisi yahut hiç kuvvetli olmayan birtakım sanatçılar bunlara benzer şeyler yapmak istiyor yahut yapabilir yahut yapmıyor, ahlaki bulmuyor vesaire vesaire; ama hayatta ahlaki değerler eğer bir değer olarak ortaya çıkıyorsa o değerlerin kendileri, sanatçının kendi kendisiyle hesaplaşmasından geçen yani Foucault'nun son dönem çalışmalarında Grek ve Roma döneminde Hristiyanlar bir tür kendi kendisiyle uğraşmak meselesine baktığı zaman, bir sanatçı ancak bu tip mücadele içinden geçebilir diye düşünüyorum. Orada da tamamıyla sanatçı gibi davranıyor diye düşünüyorum. İçinde yaşamış olduğumuz kapitalizmle hesaplaşma var; aynı zamanda herkes gibi ama herkes gerçekten, kapitalizmin içinde bulunma var, onun içinde bir de

sistemle hesaplaşma da var. Yani bu hesaplaşmalar direkt karşı çıkan Marksist anlamdaki karşıt ve diyalektik mücadeleler değil, içerden bir mücadeledir bu; yani aslında bu anlamda olduğu gibi politika yapıyorlar. Mücadele yapıyorlar ama başarılı oluyorlar mı? O zamanla ortaya çıkacak.

Yalın Alpay: Hımmm, kapitalizmle mücadele ediyor mu bilmiyorum ama diğerlerine ben de tamamen katılıyorum.

Ali Akay: Olduğu gibi direkt sistemin içinden geçiyor.

Yalın Alpay: Ben de sistemi tahkim ediyor gibi algılıyorum nedense?

Ali Akay: Onun içinden geçip, onun içinde durup, onu başka yerlere çıkartıp kendini nasıl işlediğini gösteren bir hareket. Yani gücü kendi içinde büken kıvrıran bir lider gibi burada da içeriden bir mücadele var, karşıt bir mücadele değil.

Yalın Alpay: Hımmm... Yani bilemiyorum.

Ali Akay: Aslında Foucault'nun felsefesi çok yakın o anlamda.

Yalın Alpay: Kavramsal anlamda çok ciddi bir sıçrayış ve sansasyonun sanatın içine kavramla sansasyonun birlikte nasıl sokulacağına dair bence ikisi de önemli örnekler. Ben de öyle düşünüyorum. Peki hocam çağdaş sanat fuarlarla beraber bir ilerleme sağlıyor mu? Hiçbir zaman sanırım bu kadar yoğun sanat fuarı olmamıştı? Çağdaş sanattan önce hiç bu kadar fuarlaşma olmamıştı. Fuarlar sanırım aynı zamanda o yıl içinde sa-

natın nereye gideceğine dair yapılacak konuşmalarla bir içerik de sağlıyor. Geçmişi de bir değerlendirmeye tabi tutuyor. Ama, tabii bir yandan da işin içine ekonomi girdiği için ne kadarı yönlendirme ne kadarı sanatın içinde kalıyor onları tabii belirsiz kalıyor, yani en azından dışarıdan bakanlar için zor. Siz yıllardır hepsinin içindeydiniz de, içten bakışı da görmüş oldunuz. Neden sizce çağdaş sanat bu kadar çok fuarlarla anılıyor?

Ali Akay: Fuarlar her zaman vardır. Salonlar da Fransa'daki veya Amerika'daki birtakım sanatsal gösteriler de. Şöyle bir şey söyleyebilirim, niye böyle oldu ve nasıl böyle buraya geldi bu durum? 1980'li yıllarda neo-liberal ekonomi dünyada ulus-aşırı bir şekilde oluşmaya başladığı sırada arkasından gelen sanat, pentüre dönüş diye bir hareketin içine girdi; biraz evvel saymış olduğum İtalyan trans-avangartları ve Alman neo-ekspresyonistleri neo-geo vb. gibi. Resme dönüş piyasanın sevdiği bir şey. Piyasa resim seviyor çünkü koleksiyoncular resimle kendilerini tatmin edebiliyorlar. Duvarlarına güzel bir şeyler koymak istiyorlar.

Yalın Alpay: Asması, göstermesi ve saklaması kolay.

*

Ali Akay: Evet! Ve bakarsan 1960'lı yılların Amerikan sinemasına bilhassa, bürolarda, toplantı salonlarında, bugün hâlâ aynı şeyler devam ediyor. Çağdaş sanat aslıdır duvarlarda. İyileri değildir ama bunların taklitleri bulunmuştur, benzerleri dekor diye kullanılmıştır. Dekor diye niye kullanılır? Çünkü sanat sermayenin içine saat gibi, incik boncuk takı gibi prestij sağlayan bir nesne. Hatta saat tasarımları, takı tasarımlarının nasıl tasarımcıları varsa, bu bile, araba aynı şekilde, evler, özellikle mimarların yaptığı evler, bu eserler, bunlar aynı dünyaya ait şeyler aslında, hatırlamazsın belki ama, İstanbul'da eskiden galerim var dediğin zaman "Araba galerim var!" demektir.

Yalın Alpay: 1950’de açılmış ilk ticari galeri: Maya. O da beş yıl açık kalabilmiş zaten.

Ali Akay: Evet, Maya ile başlıyor. Ondan sonra Galerî Baraz ve Aydın Cumalı Galerisi öyle başlayan bir hareket yıllardır ama aynı 70’li yıllarda onlar çok ender olarak varken. Galerim var diyen bir insanın aslında araba sergilemiş olduğu falan. Araba galerisiydi. Modern ev yapımları 60’larda başladı Türkiye’de. Ve ev araba arkasından seyahat geldi yıllardır. Seyahatle birlikte tasarım dünyası açıldı ve mobilya veyahut şu bardaklar tabaklar, bıçak çatal gibi herkesin kullandığı nesnelerin üzerine odaklanmaya başladı. Daha sonra yavaş yavaş lüks saatlere doğru dönmeye başladı. Mesela Türkiye açısından baktığımızda ilginç bir darbe oluyor burada; o saatlerin fiyatları ile ev fiyatları aşağı yukarı nerdeyse aynı fiyatlardı. Yani evini satıp, onunla başka bir ev alabilmek imkânları olan bir durumdan buraya doğru geçildi. 1970’lerde bu. Bilhassa Aydın Cumalı ve Yahşi Baraz. Bilhassa Yahşi Baraz. Sermaye ile sanatçılar arasında kurmuş olduğu 70’li yıllardaki ilişkiler, darbeyle kesilecek. Ama 1980’ler, sanatı önce evlerin içine sokmaya başladı, çünkü bizim evde resim var sizin evde resim yok rekabeti ortaya çıktı burjuvazide. Birçok evde tablo bulunmuyordu eskiden. Bilhassa Müslüman evlerinde hiç bulunmuyor. Başka türlü nesneler var. O anlamda 70’lerde sanat eseri almaya başlayan zengin insanları, gitgide eser meselesinde, seyahatler de çoğaldıkça, yurtdışına gittikçe, müzelere gitmeye başladılar, önce büyük alışveriş merkezleri, lüks tüketim dükkânları, işte Vuitton’lar çantalar falan filan, 1970’li yıllarda; ama ondan sonra yavaş yavaş geldiler sanata. Ve Sanat 2000’lere geldiğimizde ben hep Türkiye örneği veriyorum ama Fransa’da başka bir hikâye anlatabilirim. Buralara çok uzak değil aynı zamanda. 1970’lerde, 80’li yılların başında mesela fuarlara baktığımızda Fransa’nın bildiğimiz modernist dünyasının

hâlâ tabloları söz konusuydu. Çağdaş sanat daha yoktu fuarlar-
da. Fuarların çoğalması ve sanatın görünür kılınmaya başlama-
sı aslında 1990'lı yıllar ve 2000'li yıllara denk gelen bir süreç.
Türkiye'de ilk defa 90'ların ikinci yarısında sanırım 1998 gibi.
Fuarı ise Plastik Sanatlar Derneği (Hüsamettin Koçan başkan-
lığı sırasında) kurdu; yani bir dernek kurdu. TÜYAP'ta, beledi-
yeden almış olduğu Tepebaşı'ndaki mekânda belli kısa bir süre
içinde, ücretsiz almış olduğu mekânı fuara çevirdi. Böyle kü-
çük küçük hareketlerdi. Bunun getirmiş olduğu prestijle, başka
fuarlar çıkmaya başladı. 2000'li yılların içine girmeye başladı.
Contemporary İstanbul, adı o zaman başkaydı başka ortaklarla
gelişmekteydi, Ali Güreli vardı ama onların içinde. Ali Güreli
aslında ilginç biri, trendleri iyi takip edebilen biri, o anlamda bu
eğlence dünyasında Venü diye bir yer açmıştı aslında. Eğlence
dünyasından otel dünyasından geliyordu, ama oralardan geçip,
bunu sanat fuarına çevirmesini bildi. O dönemde 2000'li yıllara
gelmişiz ama burjuvazinin sanatla ilişkisi kuvvetlenmeye baş-
ladı çünkü aynı zamanda dünya burjuvazinin ve bilhassa Holl-
ywood starlarının mevcut olmaya başlamış oldukları Venedik
Bienali veyahut Documenta gibi dünyanın en büyük en prestijli
sanat olaylarının içinde bu insanlar bulunmaya başlayıp eser al-
maya başlamasıyla, yani, Angelina Jolie, Brad Pitt, arkasından
Di Caprio gibi insanlar falan, De Niro gibi Hollywood filmleri-
nin sanata olan merakı, çağdaş sanata olan merakı beraberin-
de bütün bir dünya burjuvazisinin sanatı olan merakını ortaya
çıkarttı. Ve en prestijli iş toplantılarından çıkanların, işin ko-
nuşmasına başlamadan evvel en az yarım saat sanat eserlerine
üzerine konuşmaya başladılar: "Hangisini aldım hangi sergiye
gittim?" diye bir prestij konuşması başladı. Bourdieu'nün söy-
lediği gibi "ayrıcalıklı" olmak demek bu. Çünkü iş dünyasında
iş herkesin, ama iş dünyası içinde kaliteli işadamı imajını almak
için birinin bazı konuları bilinmesi gerekir. Buradan itibaren,

sermaye sanat galeri üçgeni içinde sanat eleştirmenlerinden ve sanatçıların kendilerinden de çok gelişen kuvvetli bir şekilde bu üçgen oluştu. Bu üçgenin oluştuğu yerde artık galerici işadamları ikilisi fuarlarda buluşmaya başladılar. Fuarlarda buluşmalar sırasında biri çıktı: Basel Fuarı'nda fuar direktörlüğünü 2007 yılında bırakan Samuel Keller. Dâhiyane bir şey buldu. Art Unlimited diye bir şey oluşturdu Basel'de. Art Unlimited kurulun seçtiği ama finansmanın galerilerin yapmış olduğu, büyük enstalasyonların, yani eve alınmayacak kadar büyük enstalasyonları sergileyen bir büyük sergi haline geldi. Bienallerde yapıldığı gibi eserler ortaya çıkartıldı fuarlarda. Zaten bu sanat eserlerini almaya başlayan insanların evleri değişmeye başladı. Yani şatoları modern halde mimarlara ısmarlamaya başladılar. Bunları Avrupa'da enstalasyonları için kullanmaya başladılar.

Yalın Alpay: Sanat yapıtlarını sergilemek adına yaşam mekânları da sergileme alanları olarak tasarlanır oldu. Tavan yükseklikleri arttı.

Ali Akay: Normal bir evde, 500-600 metrekare olsun 1000 metrekare olsun, konabilecek gibi şeyler değil, şato inşa etmeye başladılar Avrupa'nın içinde, Türkiye'de herhalde yoktur, ama akılların bir yanında tutmak lazım bu şeyleri. Senin de söylediğin gibi, yüksek tavanlı binalar bu işe yaramaya başladı yani, büyük tuvalerin asıldığı yerler. Birden çok tuvalin asılabileceği yerler yahut enstalasyonun koyulabileceği, büyük espaslar, o zaman işte galerilerin kuvveti, eleştirmen ve sanatçının kuvvetinin üzerine çıkmaya başladığı zaman fuar dünyası çıktı ortaya. Ama galericiler, Avrupa'da biraz daha az ama Türkiye'de daha fazla olmak üzere, neredeyse birçoğu, alıcı beğenisi üzerinden sanatçıların üzerine yüklenmeye başladıkları zaman, sanat komplosu varsa eğer

Baudrillard'ın yazmış olduğu gibi, belki burada işte var olabilir. Komplo, sermayenin peşinden ve sermayenin takipçisi olmak zorunda kalmış gibi hisseder. Galerici, sanatçıların üzerinden geliştirdikleri ve sanat piyasası veya pazarı, uluslararası veya yerel, iyi niyetle başlayan şeyler bunlar; ama gittiği yer, kapitalize olmaya başladığı yer başka boyutlara çıkmaya başlıyor. O zaman galerilerin olduğu yerler fuarlar olmaya başlıyor. Büyük bienaller ve Documenta tipindeki büyük sergilerin içinde de bunları artık görmekteyiz. Bu ortamdan itibaren galerilerin büyük sergilere verdikleri finans yardımlarıyla kendi sanatçıları büyük espaslar oluşturmaya başlayan bir rejime soktular sanat ortamını. İşte komplo belki orda. Baudrillard'ın aslında bahsettiği komplo bu komplo olmalıydı.

Yalın Alpay: Ben de katılıyorum evet. Demek ki –anlattıklarınızdan da şu aklıma geliyor– sanatçının özgür olduğu an tarih içinde çok kısa bir parantez; çünkü daha önceden de dini kurumların kendilerine sipariş ettikleri konularla ve biçemlerle sınırlandırılmışlardı.

Ali Akay: Şunu da söyleyeyim, çünkü bu genel bir durum olarak söyledim, ama bunun tersine Türkiye’de çok az var, ama daha bugün de var, yani bocalıyorlar ve uğraşıyorlar böyle olmaya ama ne kadar olabilir? Ne kadar sürecek? Ama bir de bunları zaman gösterecek. Bunların yanında değişik başka bir durum daha var: Yurtdışında bu sistemin içine girmeyen çok önemli galeriler var, tam tersine çağdaş sanatın düşünce ve refleksiyon üzerine eser veren sanatçıları destekleyip, onların üzerinden koleksiyoncuları düşündürerek, onları da ilerleterek işleyen çok önemli ve ilginç galeriler var. Bu önemli bir şey, çünkü galerici karşınızda almış olduğu zengin bir koleksiyon-

cu ve girmiş olduğu ilişkide güven ortamını sağlayabilirse, iyi sanatı oraya sokmayı başarır. Yoksa zenginin alışlageldik zevkinin içinde takıldığı zaman da, sanatçıyla beraber herkesin çıktığı bir ortam meydana çıkar. Bu galeri ortamı bir yandan bir kompo ama, öbür taraftan da büyük bir mücadele alanı. Bu bakımdan tek taraflı bir şey işlemiyor. Çok taraflı hem büyük bir rezistans var direnme var hem de büyük bir boyun eğme var. Çoğunluk boyun eğiyor belki, ama bir azınlık da büyük bir rezistans kuruyor; o rezistans uzun sürdüğü şekilde her zaman kazandı.

Yalın Alpay: Hımmm... Direnişçiler hep daha ileriye götürmüşler.

Ali Akay: 10 sene 15 sene evvele baktığım zaman bu küçük rezistanslardan büyük galeriler ortaya çıkmaya başladılar.

Yalın Alpay: Türkiye’de sanat koleksiyoncuları serüvenlerine aslında önce lüks tüketim eşyaları ile başladılar, tasarımla beraber estetize oldular. Günümüzde de sanat yapıtları tekrar nesnelere ilham veriyor gibi. Mesela Louis Vuitton sanatçılarla çalıştı, şimdi bir sürü firma aslında öyle.

Ali Akay: Epey zamandır yapılıyor bu öyle ama yeni bir şey değil.

Yalın Alpay: Evet. Çağdaş sanatla gündelik olan birleşti mi artık?

Ali Akay: Zaten bunlar çok uzak olmadı. Yani en modernist zamanda bile bu avangart sanatçılar yaşayabilmek için reklam

dünyasıyla tanışmaya başlamışlardı zaten. Reklam dünyası zaten bir parçası. Türkiye bunu çok güzel şeyde yaşadı; ama aslında sanatla yaşamadı belki bunu ama edebiyatla yaşadı. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra, Gelişim Ansiklopedisi'ydi galiba, orada işten atılmış birçok entelektüel, maaşlı bir şekilde beraberce ansiklopedi çıkarmaya başladılar. Ve reklam dünyasına oradan insanlar girdi 70'li yıllarda. Metin yazarlığı yaptılar. Sanatı, şiiri buradaki anlamında, resim dünyasından uzaktı o ortam, şiir dünyası sanattı tabii sonuçta, şiir de çok önemli bir sanat hem de çok önemli, bence. Şiir dünyası reklam dünyası ile birleştiği zaman aynı zamanda dizaynı insanların kafalarındaki tasarımları, zihinsel tasarımları oluşturacak olan görüntüleri ortaya koymaya başladılar. Reklamcılık. Reklamın sonrası olarak 90'lı yıllar 2000'li yıllarda, bu sefer tersine görsel dünyaya girdik. Çünkü o metinsel dünyaydı o sırada. Metin yazarlığı metinler üzerinden çıkıyordu. Ama görsel dünyaya geldiğimiz zaman, yani video ve televizyon dünyasının içine girdiğimiz zaman, gazeteler imaj koymaya başladılar, yazı yerine daha görsel ağırlıklı olmaya başladılar. Dergiler büyük büyük fotoğraflar koymaya başladılar. Görsel dünyaya geldiği zaman da, reklamcılar bu sefer dünyanın her yerinde eser yapan sanatçılardan beslenmeye başladılar. Yani sanatçıların resimsel fikirleri, diyeyim piktürel fikirleri reklamcıların kaynağı olmaya başladı. Ve bugün bu hâlâ devam ediyor. Yani sanat yaratısı bu reklam dünyasını beslemekte.

Yalın Alpay: Yani aslında tersi de mümkün gibi görünüyor şu an. Ben sanki öyle gibi algılıyorum özellikle son dönem için.

Ali Akay: Yani reklam dünyası taklit etmiyor, ama sanatçıyı ve eserini ticari anlamda kullanıyor.

Yalın Alpay: Yok ben sanatın reklamı taklit ettiğine kanaat getirmiştım son dönemde.

Ali Akay: Yok. Sanat reklamı taklit etmiyor. Tersine sanat gitgide belge taşıyan enformasyon taşıyan bir hale geldi. O anlamda reklamın anlam üzerine kurulu olan dünyasının tersine değişik anlamları değişik açılardan gösteren olayları...

Yalın Alpay: Çok teşekkürler.

Yalın Alpay (2019). “Ali Akay: Çağdaş sanatın, ‘içinin boş’ olması söz konusu olamaz”, *Varlık*, Sayı: 1344, ss. 14-21

YALIN ALPAY: “İSTANBUL ART SHOW, KENDİSİNİ ALTERNATİF DEĞİL, ANA AKIM BİR SANAT FUARI OLARAK KONUMLUYOR.”

Röportaj: Özgür Makbule Alan

İlki “Posthümanizm” temasıyla 2018’de düzenlenen Türkiye’nin yeni sanat fuarı İstanbul Art Show’un 2019’daki teması: “Hakikat Askıda: Post-Truth Çağında Sanat”; odaklandığı ülke ise İran. 19-22 Aralık tarihlerinde gerçekleştirilecek fuarın Sanat Direktörü Yalın Alpay’la, sanat fuarlarının küresel/yerel özelliklerini, konumlarını, önemlerini, potansiyellerini ve İstanbul Art Show’u konuştuk.

⇒ Geçmişleri yalnızca yüz yıla dayanan sanat fuarları, günümüzde dünyanın dört bir yayına yayılmış, büyük ilgi çeken uluslararası organizasyonlar. Her yıl onlarca sanat fuarı haberini okuyor, yerel fuarlara bizzat gidiyor, küresel çaptaki fuarlarda meydana gelen gelişmeleri takip ediyor, onlarla yakından ilgileniyoruz. Sanat fuarını nasıl tanımlarız?

Sanat fuarları, yılın yalnızca belli bir döneminde gerçekleşen, sanat dünyasının sanatçılar, küratörler, sanat eleştirmenleri, koleksiyonerler, sanatseverler, müze yöneticileri, akademisyenler, sanat yayıncıları ve galeriler gibi tüm aktörlerini aynı anda, aynı sınırlı mekânda yüz yüze iletişim kurabilecek fiziki şartlarda bir araya getiren bir sanat etkinliği ve gösterisidir. Tıpkı internet dünyasında sıkça rastladığımız ünlü platformlar ve şirketler gibi

belli bir tema çerçevesinde tasarlanan ve bu temaya ilişkin içeriğin başka içerik üreticileri tarafından oluşturulduğu yapıdadırlar. Söyleşiler, konferanslar, performanslar, gösterimler ve sergiler bu büyük gösterinin sanatsal yazılımını oluştururlar. Tüm bu oluşumun, sanat yapıtlarının bizzat kendilerine dayanan temel içerik sağlayıcıları ise sanat galerileridir. Sanat fuarları tüm bu sanatsal gösteri çerçevesinde çatılmış bir “galerilerin galerisi”dir. Sanat yapıtlarının galeriler aracılığıyla, fuar tarafından oluşturulmuş nitelikli bir alanda satışa sunulma platformudur.

Fuarlarda, çok çeşitli enstrümanlar ve işbirlikleri aracılığıyla, sanat alıcılarını tek bir galeriyi gezmekten çok daha fazla güdüleyen bir sanat ortamı vardır. Burada kapsamlı müzelerden başka hiçbir yerde bu çeşitlilikte, yoğunlukta ve adette rastlanılamayacak şekilde bir araya getirilmiş sanatsal üretimlerle karşılaşsınız ve müzelerden farklı olarak bu yapıtları satın alabilirsiniz. Galeriler arasında rekabet yüksek olacağından, her galeri buraya en iddialı yapıtlarını getirme eğilimindedir ve bunların sunumu en ışıltılı şekilde yapılır. Ve tüm bu gösteri sırasında sanat dünyasının bütün aktörleri bir araya gelerek, yeni eğilimleri, sanatın geleceğini, yeni sanatçıları, yeni akımları, değişen algıları konuşurlar, yeni network’ler oluştururlar. Her bir sanat fuarı, yeni sanatsal atılımların tohumlarını oluşturmaya katkı verir. Sanatçıları birbirlerinin işlerinden etkilenir, galeriler birbirlerinin müşterileriyle tanışır, sanat dünyasının birbirine dokunacak mesafede üç dört gün boyunca bir arada tutularak pek çok yeni fikrin, duygunun, tanışmanın ve bilginin değiş tokuş edildiği yüksek birer sinerji ortamı oluşur. Bir sanat fuarı, içerisinde barındırdığı galerilerin toplamından daha güçlü bir isim ve yapıdadır.

Sanat fuarları vaat ettiği satış imkânlarıyla, sanatçıların ürettikleri yapıtlarını sanatseverlerle buluşturarak, sanatçıların üretimlerini sürdürülebilir kılmalarını sağlamaya önemli bir destek oluşturur. Büyük galeriler için işlerini daha da büyütme şansı

verirken, kendi mekânlarında çok fazla sanatsever ya da koleksiyoner ağırlama şansı bulamayan küçük ya da yeni galerilere de ziyaret edilme, görünür olma şansı verir, yeni alıcılarla tanışmalarına olanak vererek, galerilerin yaşamalarına omuz verir.

Küresel alanda düşünüldüğünde ise, fuarlar sanatçılar ve galeriler için uluslararası koleksiyonerle, basınla ve sanatseverlerle karşılaşma, tanışma fırsatı verir, yeni sanatsal ve ticari bağlantıların oluşturulmasına zemin olur. Sanatçıların ve galerilerin isimlerini, markalarını tanıttıkları, tutundurdıkları ortamlar sağlar. Günümüzde sanat fuarlarına katılmak, sanatçılar ve sanat galerileri için ismin ve markanın sürdürülmesinin temel koşullarındandır. Öyle ki, sanatçıların ve galerilerinin hiyerarşik diziliminde uluslararası sanatçı listesine sahip olmasının yanında, hangi uluslararası fuarlara katılıp katılmadığı, katıldıysa eğer bunların hangilerine katıldığı temel ölçütlerdendir.

Fuarların gündem yaratma kapasiteleri vardır. Tek bir galerinin yıllık yapabileceği sergi ve temsil edebileceği sanatçı sayısı sınırlıdır. Ancak çok üst düzey bir iki sanatçının işleri galerilerde parlayıp yoğun bir ilgi merkezi oluşturabilir. Oysa fuarlar çok sayıda sanatçının, çok sayıda galeri aracılığıyla sunulan çok sayıdaki sanat yapıtı, günlük yaşam içerisinde karşılaşılacak bir bolluğu, pek küçük ve bir günde gezilebilir bir mekânın içerisine yerleştirerek ve dahası sanat dünyasının tüm aktörlerini de oraya çekerek, gerçekleştirilmesi pek güç bir birlikteliği sağlarlar. Bu durum da, büyük bir gündem yaratır. Belli temalara, sanatın evrilmeye yüz tuttuğu alanlara projektör tutarak kamuoyunda bunların tartışılmasını sağlar. Normalde büyük izleyici, koleksiyoner ve sanatçı akımını yaratamayan galeriler için olağanüstü erişilebilme fırsatları üretir. Sanatçılar için kendi yapıtlarıyla dikkat çekme olanakları sağlar. Ve tüm bu güç birliğiyle, kamuoyunun bir bütün olarak ilgisini çekmeyi başarak sanata ilişkin bir farkındalık ve iştah üretir.

⇒ **İstanbul'da halihazırda sanat fuarları düzenleniyor. Sizce kentin yeni sanat fuarlarına gereksinimi var mı?**

Sanat fuarlarının yarattığı etki, kentlerin imajına kadar uzanır. Kentlerin küresel çapta daha bilinir, etkili ve ziyaretçi çeken bir kimliğe kavuşabilmelerinde sanat fuarlarının yarattığı itibar, yerine başka bir tanıtıcı gücün koyulamayacağı kadar biricik ve etkindir. Bir kentteki sanat fuarlarının sayısı, o kentin bir sanat merkezi olma iddiasıyla doğru orantılıdır. İstanbul'a halihazırdaki sayıdan çok daha yüksek adetlerde sanat fuarı gerekir. Her biri başka bir odak noktasına yoğunlaşan fuarlar, sanat dünyasını farklı yönlerdeki gelişmelerle tanıştırır, farklı bakış açıları, networkler, galeriler ve sanatçılar sunar. Nasıl edebiyat dünyasını tek bir derginin temsil etmesi beklenemezse ve böyle yapılması büyük eksikliklere yol açarsa, sanat fuarlarındaki tekeller de benzeri sonuçlar doğurur. Çoğulculuk ve çeşitlilik sanatı besleyen, özendiren, niteliğini yükselten etkilere sahiptir.

İstanbul'da yapılanlar gibi görece yerel sanat fuarlarında galerilerin odaklandıkları konu, fuar dışında kendi galerilerine yolu düşmeyecek yeni müşterilerle tanışıp tanışamayacaklarıdır. Bu nedenle ne kadar yabancı sanatsever bu fuarları takip ederse, galeriler için o kadar yeni fırsat söz konusudur. Bir fuarın istediği galerileri elde edebilmesi için, pek çok sayıda gelir düzeyi yüksek koleksiyoneri/alıcıyı fuarı ziyarete getirmeye ikna kapasitesi olmalıdır.

⇒ **Sanat Direktörü olduğunuz İstanbul Art Show'un bu yılki teması "Hakikat Askıda: Post-Truth Çağında Sanat", yirmi birinci yüzyılda ortaya çıkan yeni bir dünya düzenine gönderme yapıyor. "Post-truth" terimi, özellikle 2016'da Oxford Dictionaries tarafından yılın sözcüğü seçildikten**

sonra çağın temel özelliklerini açıklayan bir tanımlama olarak görülüyor. İstanbul Art Show, bu temayla neye gönderme yapmak istiyor?

İstanbul Art Show pek genç bir sanat fuarı. Ancak sahip olduğu beşeri kaynak, uluslararası ilişkiler ağı, entelektüel sermayesi ve deneyimli kurumlarla yaptığı işbirlikleri, fuarı ayakları yere sağlam basan ve olgun bir sanat etkinliği biçiminde donatıyor. Seçici Kurul'dan, Danışma Kurulu'na, tema seçiminden, fuarın uluslararası konumlanmasına kadar her şey büyük titizlikle ve büyük emekle inşa ediliyor. Düşünün, İstanbul Art Show, aralık ayında düzenlenecek olmasına rağmen, daha ağustos ayında olmamıza rağmen pek çok konuda fuarın neler yapacağı belirlenmiş durumda.

İstanbul Art Show'un uluslararası bağlamda bu yıl odaklandığı ülke, tarihin en eski medeniyetlerinden birisinin mirasçısı olan İran. İran'ın hakikatle kurduğu ilişkide son yüz yılda yaşadığı savrulmalar, kırılmalar, içte ve dışta takındığı siyasi ve kültürel durum ve yirmi birinci yüzyılda post-truth'un etkisi belirleyici oldu. Hakikatin dünyanın geri kalan ülkelerine göre çok daha farklı bir biçimde yorumlandığı, algılandığı, değerlendirildiği ve üretildiği bu ülkede, sanat yapıtları her daim biricik ve özgün olmayı sürdürdü. İran'ın hakikatle kurduğu bu benzersiz ilişki, onların sanat yapıtlarının da benzersiz olmasına yol açtı.

İran'la kurduğumuz sanatsal işbirliğini, ülkenin en önde gelen sanat insanlarından birisi, belki de başlıcası olan küratör, koleksiyoner, galerici, yazar ve çevirmen şapkalarının tümünü birlikte taşıyan Lili Golestan ile yürütüyoruz. İran çağdaş sanat dünyasının eğilim belirleyicisi Golestan, İstanbul Art Show'a seçilen sanatçıların ve galerilerin belirlenmesinde de etkin rol üstleniyor. Türk sanatseverlerin başka hiçbir şekilde toplu halde İstanbul'da karşılaşamayacakları çok rafine bir İran sanatı ve sanatçıları seçkisini İstanbul Art Show için İstanbul'da bir araya getiriyor.

İran'ın uluslararası en önde gelen sanatçılarının yapıtlarından oluşan bir sergiyi de, İstanbul Art Show'un bu yılki küratörü Maryam Salahi yürütüyor. Seçkiler pek seçici bir şekilde, yüksek ölçütler çerçevesinde gerçekleştiriliyor. Maryam Salahi, İstanbullu sanatseverler için İstanbul ile Tahran arasında büyük bir enerjiyle mekik dokuyor.

Bu yıl Seçici Kurulumuz'da Lili Golestan ve çok değerli sanat insanlarının yanı sıra, Fransa'nın önde gelen ekspertizlerinden Marc Ottavi yer alıyor. Yine Devrim Erbil de Seçici Kurulumuz'da.

Bu yılın teması olan "Hakikat Askıda: Post-Truth Çağında Sanat"a gelince, post-truth'un günümüz dünyasını en kısa şekilde özetleyen tanım olduğunu belirtmekle işe başlamalıyım. "Hakikatin önemsizleşmesi" olarak çevirdiğim post-truth, kamuoyu oluşturmada aklın geri plana alınıp, toplumun salt duygularına ve önyargılarına hitap edilerek doldurulması, ikna edilmesi, donatılması olarak çevrilebilir. Bu kavramla, modernizmin aksine olguları merkez alan rasyonel açıklamalar, veriler ve rakamlar yerine yalnızca duyguları coşturmaya odaklanan ve hakikati neredeyse tümüyle askıya alan bir dünya tasarımına işaret ediyoruz. Sanat da bunun dışında değil. Hatta öyle diyebiliriz ki, sanat, tıpkı postmodernizmi olduğu gibi, post-truth'u da önceden görmüş ve betimlemişti. Fakat henüz sanatı post-truth bağlamında ele alan sanatsal organizasyonlar yok gibi. Sanırım bu anlamda İstanbul Art Show ulusal ve uluslararası alanda öncü konumda. Önümüzdeki beş-on yıllık sürede, sanat ile post-truth arasında çok fazla bağlantı kurulacağı ve pek çok gelişmeler olacağını öngörmek hiç zor değil.

⇒ Çok teşekkürler. Güzel bir sohbet oldu. Ekleme istediğiniz şeyler var mı?

İstanbul Art Show, kendisini alternatif değil, ana akım bir sanat fuarı olarak konumluyor. Elbette seçtiği temalar, odaklandığı hedefler ve üretmek istediği atmosfer açısından farklı ve iddialı ve sanat dünyasının yalnızca belli bir niş bölümünü değil, bütünü önemsiyor. Bununla birlikte daha çok 50 yaş altı koleksiyonerleri hedefliyor. Kendisini yerel değil, uluslararası bir aktivite olarak algılıyor ve tasarlıyor. Bu çerçevede görüşme halinde olduğumuz çok ünlü uluslararası düşünürleri, sanatçıları fuar sırasında İstanbul'a getirmeyi amaçlıyoruz. Oldukça iddialı performanslar, söyleşiler, teknolojinin en son olanaklarından yararlanan interaktif şovlar planlıyoruz ve bunların aralık ayında en iyi şekilde sunulması için şimdiden oldukça yoğun bir şekilde çalışıyoruz. Çoğu konuda tasarım aşamalarını bitirdik, uygulamaya geçtik. Önümüzdeki aylarda bunları da basınla paylaşacağız.

Özgür Makbule Alan (2019), “Yalın Alpay: İstanbul Art Show, kendisini alternatif değil, ana akım bir sanat fuarı olarak konumluyor”, *Varlık*, Sayı: 1343, ss. 58-61.

YAZILARIN YAYIMLANDIĞI YAYINLAR

I. BÖLÜM

RESİM

Da Vinci'nin "Sfumato"sı / Yalın Alpay (2020), "Da Vinci'nin "Sfumato"sı", Leonardo da Vinci'ye Saygı, Arete Yayınları, Ankara, ss. 47-49.

Picasso'nun Mavi ve Pembe Dönemleri / Yalın Alpay (2018), "Picasso'nun Mavi ve Pembe Dönemleri", Varlık, Sayı: 1335, ss. 30-34.

Devrim Erbil Resminin Plastik Özellikleri / Yalın Alpay (2019), "Devrim Erbil Resminin Plastik Özellikleri", Rh Sanat, Sayı: 145, ss. 36-39.

Kusursuza Yergi: Bubi / Yalın Alpay (2020), "Kusursuza Yergi: Bubi", Varlık, Sayı: 1350, ss. 66-69.

Nevhiz'de Yaşam: Ömür Boyu Düşüş / Yalın Alpay (2019), "Nevhiz'de Yaşam: Ömür Boyu Düşüş", Varlık, Sayı: 1340, ss. 26-31.

Varlığın Yüzeye Hâkimiyeti: Fevzi Karakoç'ta Evren-Figür İkiliği / Yalın Alpay (2020), "Fevzi Karakoç'ta Evren-Figür İkiliği", Varlık, Sayı: 1351, ss. 46-48. / Yalın Alpay (2020) "Geçişler", Fevzi Karakoç Sergi Katalog Yazısı, Gallery 11.17, 16 Ocak-16 Şubat, İstanbul.

Civan Aydın'da Derinliğin Yüz(ey)e İzdüşümü: Benzerliğin Ruhi Açılımı / Yalın Alpay (2020) “Civan Aydın'da Derinliğin Yüz(ey)e İzdüşümü: Benzerliğin Ruhi Açılımı”, *Varlık*, Sayı: 1358

Alpay Aksayar'da Gerçeküstü Sızıntılar: “Onlar” / Yalın Alpay (2020), “Alpay Aksayar'da Gerçeküstü Sızıntılar: ‘Onlar’”, *Varlık*, Sayı: 1357.

Necmi Gürseler'in Arı Benlik Haritası: Kolektif Bilinçdışı'nın Evrensel İlişkiler Yumağı

Abidin Dino Olmak / Yalın Alpay (2020) “Abidin Dino Olmak” *İçinde, Ece Sözkese, Abidin Dino, Ezeli Sürgün, Destek Yayınları, İstanbul, ss. 6, 7.*

Fikret Mualla'nın Resmi Taklit Edilebilir mi? / Yalın Alpay (2016), “Fikret Mualla'nın Resmi Taklit Edilebilir mi?”, *İstanbul Art News, Piyasa Eki, Mart.*

Devrim Erbil Resminde Ağaçlar / Yalın Alpay (2018), “Devrim Erbil Resminde Ağaçlar”, *Varlık*, Sayı: 1334, ss. 20-23.

Resimde “Devrim”: Ritmin Simülasyonu / Yalın Alpay (2018), *Resimde “Devrim”: Ritmin Simülasyonu, Contemporary Sergi Kataloğu, Olcay Art.*

Yabancıların Türk Resmine İlgisindeki Dönüşüm: Batılı Koleksiyonerlerin İranlı Koleksiyonerlerle Yer Değiştirmesi / Yalın Alpay (2019), “Yabancıların Türk Resmine İlgisindeki Dönüşüm: Batılı Koleksiyonerlerin İranlı Koleksiyonerlerle Yer Değiştirmesi”, *Robb Report, Aralık.*

II. BÖLÜM

HEYKEL

Durağan Figürlerin Akışkan Formları: Mahmut Aydın Heykelleri / Yalın Alpay (2019), “Durağan Figürlerin Akışkan Formları: Mahmut Aydın Heykelleri”, Varlık, Sayı: 1342, ss. 69-72.

III. BÖLÜM

MÜZİK

Chopin’in Arafı: “Ya Da” / Yalın Alpay (2020), “Chopin’in Arafı: Ya Da Andante”, Sayı: 167, ss. 41-44

Müziğin Matematikçisi: B-A-C-H / Yalın Alpay (2012), “Müziğin Matematikçisi: B-A-C-H” Akşam Kitap, Sayı: 21, s. 22

Mozart: Filarmoninin Yoksul Şövalyesi / Yalın Alpay (2013), “Mozart: Filarmoninin Yoksul Şövalyesi”, Akşam Kitap, Sayı: 25, s. 22

Klasik Müzik Tarihi Soylularının Şeceresi / Yalın Alpay (2018), “Klasik Müzik Tarihi Soylularının Şeceresi”, Hürriyet Kitapsanat, Sayı: 99

IV. BÖLÜM

EDEBİYAT

Kafka’nın Mikro Evreninde Avrupa’nın Makro Sarsılışları / Yalın Alpay (2020), “Kafka’nın Mikro Evreninde Avrupa’nın Makro Sarsılışları”, Ot, Sayı: 91.

Dostoyevski’nin Yeraltı İnsanı: Kendi Kötülüğümü İsteyemiyorsam, Özgür İrade Ne İşime Yarar? / Yalın Alpay

(2012), “Kendi Kötülüğümü İstemezsem Özgür İrade Ne İşime Yarar?” Akşam Kitap, Sayı: 16, s. 16

Nabokov’un Rus Edebiyatı Dersleri / Yalın Alpay (2013), “Nabokov’dan Al Rus Edebiyatı Derslerini”, Akşam Kitap, Sayı: 26, s. 16, 17

Murat Menteş’in Antika Titanik’inde Trans-Gerçeklik: Tüm Bileşenlerin Aynı Anda Değiştiği Bir Evrende Anlatı Kurmak / Yalın Alpay (2020), “Murat Menteş’in Antika Titanik’inde Trans-Gerçeklik”, Varlık, Sayı: 1356, ss. 60, 61.

Chuck Palahniuk’un Tabu Kırıcılığı: Kimlikleri Terk Etme Kışkırtıcılığı / Yalın Alpay (2012), “Kimlikler Terk Etmek İçin Vardır”, Akşam Kitap, Sayı: 17, s. 6

Mişima’nın Uyumsuzluğu: Cinayet ile İntihar Arasındaki Sarkaç / Yalın Alpay (2013), “Yaşama Uyamıyorsan ya Yaşayanları ya Kendini Öldür”, Akşam Kitap, Sayı: 30, s. 20

Ebu Hurafe’nin Hurafeler Arası Avangart İlişkisi / Yalın Alpay (2019), “Ebu Hurafe’nin Hurafeler Arası Avangart İlişkisi”, Varlık, Sayı: 1347, ss. 50-53.

Kusursuz Bir Nihilist: Thomas Bernhard / Yalın Alpay (2013), “Kusursuz Bir Nihilist: Thomas Bernhard”, Sabit Fikir, <http://www.sabitfikir.com/elestiri/kusursuz-bir-nihilist-thomas-bernhard>

Kaybeden Bir Kazanan: Stefan Zweig / Yalın Alpay (2013), “Kaybeden Bir Kazanan”, Akşam Kitap, Sayı: 28, s. 20

V. BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN

“Antonio’nun Esareti: Altarriba’nın ‘Uçma Sanatı’na İlişkin Bir Analiz Denemesi, *Yalın Alpay* (2012), “Antonio’nun Esareti”, *Gölge*, Sayı: 63, ss. 22-24

Yoksa Tenten Irkçı mı? / *Yalın Alpay* (2012), “Yoksa Tenten Irkçı mı?”, *Gölge*, Sayı: 55, ss. 51-54

Cumhuriyetin İlk Ajanı / *Yalın Alpay* (2013), “Cumhuriyetin İlk Ajanı”, *Radikal Kitap*, Sayı: 655, s. 30

VI. BÖLÜM

SİNEMA

Ağır Sorunları Hafife Alma Sanatı: Woody Allen’da Çaresizliğin Gülünçlüğü / *Yalın Alpay* (2020), “Ağır Sorunları Hafife Alma Sanatı: Woody Allen’da Çaresizliğin Gülünçlüğü”, *Ot*, Sayı: 90

VII. BÖLÜM

SÖYLEŞİLER

Yalın Alpay Sohbeti / Röportaj: Polen Biçer / <https://mourtcultures.com/yalin-alpay-ile-sanat-uzerine-roportaj>

Prof. Dr. Ali Akay’la Çağdaş Sanat Üzerine / *Yalın Alpay* (2020), “Ali Akay ile Çağdaş Sanat Üzerine”, *Rh Sanat*, Sayı: 146, ss. 30-35.

Prof. Dr. Ali Akay: “Çağdaş sanatın, ‘İçinin Boş’ Olması Söz Konusu Olamaz”, *Yalın Alpay* (2019) “Ali Akay: Çağdaş

sanatın, ‘içinin boş’ olması söz konusu olamaz”, Varlık, Sayı: 1344, ss. 14-21.

Yalın Alpay: “İstanbul Art Show, kendisini alternatif değil, ana akım bir sanat fuarı olarak konumluyor.” / Röpörtaj: Özgür Makbule Alan (2019), “Yalın Alpay: İstanbul Art Show, kendisini alternatif değil, ana akım bir sanat fuarı olarak konumluyor”, Varlık, Sayı: 1343, ss. 58-61.

Resim, heykel, klasik müzik, edebiyat, çizgi roman ve sinema yazılarından oluşan *Yapı(t)söküm*, sanat eserlerinin işaret ettiği, vurguladığı, indirgediği, soyutladığı, örttüğü, betimlediği, kavramsallaştırdığı bileşenleri yalınlıkla deşifre ediyor. Sanat yapıtlarının estetik ve felsefi yapılarını rasyonel fakat duygulu bir dilde söküyor.

“Keşke elinizdeki kitabı ben yazmış olsaydım, bu cümleyi de Yalın Alpay kursaydı.”

– Murat Menteş

“Yalın Alpay eline kalemi alıp, resim, müzik, edebiyat hakkında yazdığında, Roland Barthes’ın metin hazzı dediği hazzı yaşatır okuruna. Güçlü bir gözlem ve analiz eşliğinde en karmaşık konular, Alpay’ın kaleminden çıkan tümcelerde en sarıh biçimini bulur. Bakışı öylesine yetkinleşmiştir ki tüm bir yaşamı ya da eseri o tanık olduğu parçasından yakalar ve gerçeğini olanca açıklığıyla dile getirir. Sanatın farklı dallarına dair değinilerinin olduğu bu kitapta, berrak bir dil, duru ve eylemde bir zihinle karşılaşacaksınız.”

– Prof. Dr. Nilgün Tütal, Galatasaray Üniversitesi

“Yalın Alpay rafine sanat yazılarıyla, görsel sanatlardan edebiyata; sinemadan klasik müziğe, sade ama bir o kadar etkili kalemi aracılığıyla geziniyor. Üstelik sanat yazımının alışıldık dışlayıcı yaklaşımına karşı, kapsayıcı ve kucaklayıcı. Sanatın farklı disiplinleriyle, tarihten psikanalize ve felsefeye, pek çok ilişkiyi okuyucu için açan bu yazın seçkisiyle, günümüz sanatına çok daha geniş bir perspektifle bakacaksınız.”

– Dr. Kumru Eren, Borusan Contemporary Direktörü

“‘Hocam, ne yapalım’ divenler! Bu kitabı okuyun.”

– İlker Caniklil



48 KDV'den muaf.

www.destekmedyagrubu.com
facebook.com/DestekYayinevi
twitter.com/destekyayinlari

DESTEK
DÜKKAN

ISBN 9786254410215



9 786254 410215