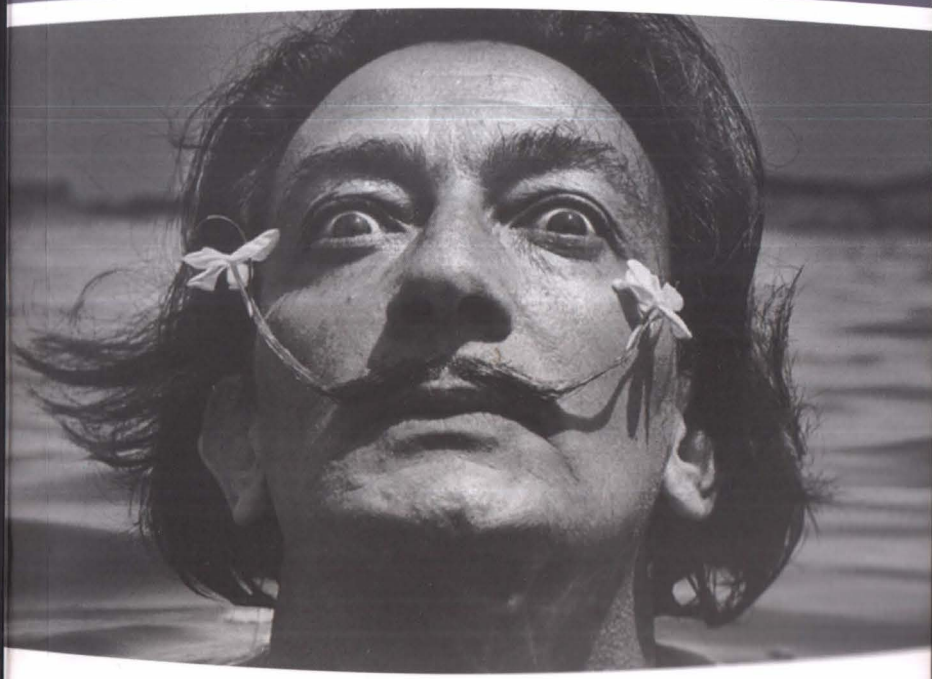
kültürel çalışmalar

sırdaş görüntüler

mehmet ergüven



sırdaş görüntüler

mehmet ergüven

agorakitaplığı

MEHMET ERGÜVEN

1947 doğumlu olup, ilk ve orta öğremini İstanbul'da tamamlayan Mehmet Ergüven, bir süre Ankara Devlet Konservatuvarı'na devam ettikten sonra Münih'te şan ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. 1977 yılında İzmir'e yerleşen Ergüven, sırasıyla İzmir Devlet Konservatuvarı ve 9 Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahne yönetmeni olarak göreve başladı. Son çeyrek yüzyıl içinde aralarında *Macbeth*, *Faust*, *Fidelio*, *Falstaff*, *Uçan Hollandalı*, *Don Giovanni*, *Figaro'nun Düğünü*, vb. olmak üzere çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven, ayrıca *Gılgameş*'ten *Deli Dumrul*'a kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlendi. 1979 yılında resim eleştirisine başlayan Ergüven, çeşitli dergilerde yazdığı görsel ağırlıklı denemeleri *Sesle Renk Arasında* (1987), *Mavisakal Hakkı* (1991), *Yoruma Doğru* (1992), *Sırdaş Görüntüler* (1995), *Pusudaki Ten* (1998), *Görmece* (1988), *Gölgenin Ucunda* (2001), *Kurgu ve Gerçek* (2003) ve *Aydınlıkta Görmek* (2006) başlıklı kitaplarda toplarken, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Devrim Erbil, Alp Tamer Ulukılıç, Neşet Günal, Neş'e Erdok ve Ahmet Yeşil'in biyografilerini de kaleme aldı.

Mehmet Ergüven

SIRDAŞ GÖRÜNTÜLER

a
agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 12

Sırdaş Görüntüler
Mehmet Ergüven

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1995, Mehmet Ergüven
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Akçalı Ajans aracıyığıyla Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci Basım: Mart 2007
Birinci Basım: Kasım 1995 (YKY)
ISBN: 978 - 9944 - 916 - 71 - 4

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Lale'ye...

"Bir sanat yapıtından doğrudan söz eden kişi,
sanata ve doğruya haksızlık etmiş sayılır."
(Vladimir Nabokov)

İÇİNDEKİLER

1
Görüntüye Anlam Vermek

Ad ve Yorum 3
Gizli Yönetmenler 12
Florestan Eskişehir'de 21
Pencere 29
Ölçekte Başlayan Öykü 36
Sahnelenen Coitus Öncesi 45
Çitlenen Doğa 52
Kanepe 62
Pineklemenin Bedeli 69
Wilhelm von Gloeden ya da Yeniyetmenin Erotik Büyüsü .. 77
Çağdaş Priapos 85
Çıplağın Yüzleri 92
Bir Fotoğraf 106
Maske ya da Sıralanan Ben 110
Şiddet ya da Bir Fotoğraf Üzerine Çeşitlemeler 118
Üç Yüz-Üç Öykü 125

2
Görüntüyle Teke Tek

İki Çıplağın Ardında 145
Grizu Patlaması 152

Bir Portre Üzerine Çeşitlemeler 158
İki Portrenin İzinde 163
Maskeler 175
Ayrılış 181
Portrede Resim Arayışı 187
Bağ Evinde 192

3

Görüntü Üreticisiyle Yüz Yüze

Mahmut Cûda ya da Direşmenin Öyküsü 203
Neşet Günal ya da İnsan Olmanın Onuru 211
Adnan Varınca ya da Tutukluğun Şiiri 219
Nedim Günsür ya da Çıkartma Figürle Gelen 227
Adnan Turani ya da Bir Büyük Oyunbaz 235
Turhan Selçuk ya da Çizgiy/l/e Yolculuk 242
Naile Akıncı ya da Eyüp Çeşitlemesi 254
Neşe Erdok ya da İç/Yüzün Utkusu 263
Devrim Erbil ya da Yerkabuğuna Çökelen Kozmos 270
Mehmet Güleryüz ya da Öncesiz Doruk 277
Aydın Ayan ya da Gerçekliğin Anlatısı 284
Erdağ Aksel ya da Bilinç Niteliğini İmal Etmek 294
Sezai Özdemir ya da Tende Odaklanan Acı 303
Yalçın Karayağız ya da Kuşatılmış Malzeme ile Fütuhat ... 310
Alp Tamer Ulukılıç ya da Gerilimin Öyküsü 316
Mustafa Horasan ya da Fantasmanın Eşiğinde 322

1

GÖRÜNTÜYE ANLAM VERMEK

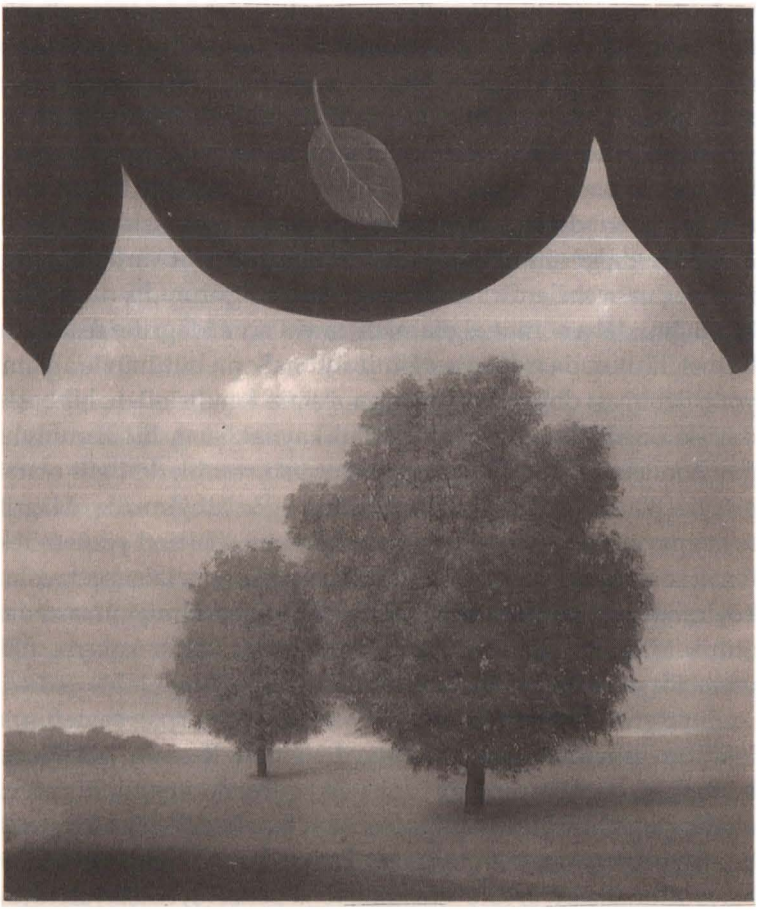
AD VE YORUM

Yalnız soruların değil, kimi zaman cevapların da karşılığını bulmakta hayli güçlük çekeriz; unutulmuş ya da var olmayan sorulara verilmiş cevaplardır bunlar. Bu bağlamda, başlığın herhangi bir sanat yapıtı açısından ne ölçüye kadar bağlayıcı nitelik taşıdığı sorusunu birlikte irdelemeye çalışalım. Gerçekte unutulmuş bir sorudur bu, ama cevabın hazır olduğunu hiç çekinmeden söyleyebiliriz. Nitekim, başlığın yoruma müdahale hakkı öylesine sınırlıdır ki, adıyla özdeşleşmiş yapıtlarda bile, içerikten çok sözü edilen esere işaret edilmektedir son çözümlemede. Buna göre, Debussy'nin *Deniz*'ini ele alalım; denizle ilişkisi tartışmaya açık olan bu yapıt, öncelikle senfonik bir şiirdir hiç kuşkusuz; bundan ötesi de masal meraklıları için lafazanlıktır sadece.

Demek ki, söz konusu esere çok daha farklı bir isim verilmiş olsa bile, salt bu yüzden o yapıtla kuracağımız ilişkide herhangi bir güçlük çıkmayacaktı karşımıza. Başka türlü olsaydı, hayatı boyunca denizi görmemiş bir kişinin bu yapıtla hiçbir diyalog kuramayacağını peşinen kabul etmemiz gerekirdi o zaman. Bir an için, soyut bir ifade aracı olan müzik ile başlığı arasındaki ilişkinin özü gereği keyfi olduğunu varsayalım; peki, diğer sanat dalları için farklı bir durum mu söz konusu acaba! Örneğin, *Çığlık*'a tam tersi bir ad koyup, *Sessizlik* deseydik, Munch veya o yapıtla ilgili yorumlarda herhangi bir değişikliğe yol açar mıydı bu başlık? Aslında kimsenin kolayca cevaplayamayacağı bir sorudur bu; çünkü, haykıran kişinin yer aldığı resimde, en az çığlık kadar sessizliğin de geniş bir çağrışım gücü vardır. Besbelli: Amaç, bireyin çektiği sıkıntı ve yalnızlığı dile getirmekse, kalabalıkta sessizliğe mahkûm olmuş bir insanın haykırışı, çığlıktan daha etkileyicidir. O halde, neye karşılık verdiğini fazla düşünmeksizin, toptan bir cevap verme zamanı gelmiştir artık: İzleyici açısından sanat yapıtında başlığın hiçbir önemi yoktur.

Ne var ki, bakış açısında küçük bir değişiklik, şaşırtıcı bir kararsızlığa sürüklüyor bizi; hazır cevap, gerçeğe yenik düşüyor hemen. Üstelik, biraz olsun kurcalayınca, bu konuda büsbütün yalnız olmadığımızı görmek, yeni ufuklar açıyor önümüze, işte Ingeborg Bachmann! O da isimler konusunda bayağı tedirgin hani. Gerçi onu kaygılandıran şey çok daha farklı bir bakış açısından kaynaklanıyor hiç kuşkusuz; ama sonuç itibariyle Bachmann'la aynı paydayı bölüşmekte hiç zorlanmıyoruz. O halde, kısaca hatırlamaya çalışalım ilkin: İsimsiz bir dünyada yaşadığımız duygusuna kapılan Bachmann, isimlere duyduğumuz ihtiyacı özellikle vurguluyor; isim ile temsil ettiği şey arasında sadece rastlantıya dayalı ve bu yüzden her an kopmaya hazır bir ilişki vardır çünkü. Biraz düşününce, ister istemez hak veriyoruz kendisine; öyle ya, her şeyin sıkı sıkıya ismine sarılma koşuluyla var olabildiği bir dünyada, ad (söz) ile imlediği arasındaki bağıntı hayati bir önem taşımaktadır bizim gözümüzde. Dahası, ideolojik bir içeriği de vardır bunun: Dile bağlı olduğu sürece her adlandırma, uzun vadede masumane ve topyekûn yol açacağımız bir yıkımın ilk aşamasıdır esasen.

Sorunu bu noktadan açımlamaya çalıştığımızda ilginç bir kavşağa geliyoruz kendiliğinden. Sanat yapıtını isimlendirme süreci, görünürde özgür ve yaratıcı etkinliğin uzantısında yer almasına karşın, aslında söz dilinin salt semantik boyutuyla yetinme eğilimi içindedir. Yani, *Mimozalı Kadın*'dan *Sainte-Victoire Dağı*'na kadar hep aynı şey geçerli olup, resimde görünenin düz karşılığıdır başlık; gizli ve kimsenin değiştirmeye yeltenmediği bir uzlaşma vardır burada. Bu uzlaşma yürürlükte olduğu sürece her şey yolundadır, ama taraflardan birinin en küçük bir sapmayı göze alması halinde, her şey altüst olmakta, başlık ile ya-



René Magritte, ***Le phénomène***, 65.5 x 55.5 cm., tuval üzerine yağlıboya.

pıt arasındaki keyfi bağıntı, mutlaka açıklanması gereken bir zorunluluğa bırakmaktadır yerini.

Sözü René Magritte'e getirmek istiyorum; ad konusunda en az resmin kendisi kadar hassas olduğu için değil, istemeyerek de olsa beni yanıltıp, güç durumda bıraktığı için. Her şey *Doğa Tiyatrosu*'yla başladı. Hiç saklamıyorum; bu başlık olmasa böylesine ilgimi çekmeyecekti bu resim; daha doğrusu, çoğu zaman olduğu gibi bu resme de bakıp, görebildiğim kadarıyla yetinecektim sonuçta. Aslında olağan, hatta bildiğimiz örneklerine oranla dingin, kendi halinde bir Magritte resmidir bu. Ancak, biraz kurcalamaya başlayınca çeşitli ihtimaller ardı ardına sökün ediyor elbette. Bu arada hemen ayraç açıp önemli bir olguyu vurgulamakta yarar var: Bir Magritte resmi, hiçbir zaman resimsel dil sorunu olarak çıkmaz karşımıza; tıpkı safyürek resimde olduğu gibi, bir şeyin ne ise o olduğu bu resim dünyasında, ne simge ne de sentaktik düzenlemeye yer vardır. Dolayısıyla, bu ve diğer bütün Magritte resimlerinde karşılaştığımız şey, görünürde gizlenen görünmeyen ya da görünmeyeni imlerken kendi somut varlığını tartışmaya açan nesnelerdir; ve bu, çoğu kez o figürün dış dünyadaki karşılığını daha somut algılamamıza yol açar Magritte resminde. Demek ki, burada irdeleyeceğimiz ihtimallerin bütünüyle anlama yönelik olması doğrudan doğruya resmin kendisinden, bir başka deyişle öngörülen dilin yapısından kaynaklanan bir zorunluluğun sonucudur. Bu olguysa, söz konusu resimlerle ilgili olarak ortaya çıkan kitap ve yazıların sayısına göz attığımızda, Magritte'in epey işine yaramıştır hakçası. Nitekim, eleştirel yöntemdeki tercih sorununun bu denli kısıtlanmasına karşın, izlenecek yolun böylesine açık ve bütünüyle semantiğe kaydırılmış olmasından ötürü, Magritte resmi üzerinde hemen her aydın kolayca fikir üretebilir duruma gelmiştir günümüzde.

Buna göre, ben de en yalın ve ilk elde göze çarpan şeyleri sıralıyorum –ısmarlama bir *speculatio* denemesi. Resmin 1/3'lük üst bölümünü kaplayan perde, daha ilk aşamada önemli bir sorun olarak çıkıyor önüme; varlığı, her şeyi tepetaklak eden bir perde bu. İşte ilk oyunu: Ne olduğuna karar veremediğim bir yerden bakıyorum dışarıya; sahne olabilir, ama pencereyi dışlayan hiçbir ipucu yok elimde. Öte yandan, karşı tarafın dışarı olduğuna na-

sıl ve neye göre karar verdiğim sorusu adamakıllı zorluyor beni; nitekim, düşen yaprak, bulunduğum yerin de pekâlâ dışarısı olabileceğine işaret ediyor. Oysa, perdenin sahneyi imlediğini varsaymam halinde, birdenbire çok önemli ve mutlaka cevaplanması gereken bir soruya dönüşüyor bu; aksi takdirde, ne oyuncu, ne de izleyici olduğumu kanıtlamam mümkün. Ancak, asıl takıldığım nokta şu: Magritte, gerçekçi bir dekorun, sıra açık havaya geldiğinde nasıl tıkandığını göstermiş olmak istemesin sakın! Eğer böyleyse mesaj apaçık. Dekorun, eninde sonunda kurgusal bir mekân tasarımı olduğunu kavrayanlar için, gerçek mekânın aynen yeniden üretimi, sonuçta aslının cansız kopyasına dönüşmüştür burada. Dolayısıyla, sahnede bir şeyin aslı, olumlu ve bir üst dil olarak gerek duyduğumuz yanılsamayı pekiştirme yerine, düpedüz kırmaktadır şimdi. Dahası, izleyici ile izlenen arasındaki sınır çizgisi kalkınca, sanatsal üretimin iç mantığı da silinmeye yüz tutmuştur doğal olarak; ancak bu, örneğine öncü sanatta tanık olduğumuz hayat ile sanatın yekvücut olması isteminden değil, doğrudan doğruya sanatın varlık gerekçesini tehdit eden talihsiz bir rastlantıdan kaynaklanmaktadır. O halde yineleyelim: Sanatsal düzlemdeki var olma sürecinin nesnel koşulları dikkate alındığında, hiçbir şey, kendisiyle özdeşlik ilkesini koruduğu sürece, sahnede kendisini temsil etme hakkına sahip değildir; çünkü, sahnedeki ağacın işlevi, doğadaki örneğinden daima farklıdır; bu yüzden, sahneye taşınan gerçek ağacın kendisini imleyeceğini düşünmek sadece yanıltır bizi.

Nabokov, özellikle bu noktada, irdelemeye çalıştığımız sorunun bamteline basmaktadır sanki. Bir öyküye doğru demenin hem sanatı, hem de doğruyu küçük düşürdüğünü söyleyen yazar, ardından ekler: "Her büyük yazar büyük bir aldatıcıdır, ama baş aldatıcı doğa da öyle." Ne var ki, Nabokov'un burada vurgulamaya çalıştığı konu, doğanın kopya edilmesi değil, kurmaca yoluyla onun yeniden üretimidir. Ağacı kuru kuruya taklit eden zihniyetse yanılsamayı, yani sanatın yalan ve aldatmaca üzerine kurulu olduğunu bir yana itip, kendisini aldatmaktadır sonuçta. Öyleyse, bu belirlemeden hareketle, Magritte'in sahte izleyici ve rejisörleri uyardığını söyleyebiliriz; sonuç ortada çünkü: Özdeşlik aldatmacadır.

Hiç şüphesiz, *Doğa Tiyatrosu*'na çok daha farklı açılardan yaklaşmak mümkün; hatta sanatçının bizzat kendi kaleminden çıkmış yazı ve notları okuyunca, bunun daha doğru olacağını da peşinen kabul etmek zorunda kalıyoruz; ama inatla diretmekte kararlıyım ben: Magritte, sahne tasarımını sorguya çekerken, izleyici ile izlenen (sanat) arasındaki ilişkinin belli ve ortaklaşa bir çaba sonucu gerçekleştiğini gösteriyor bize. Üstelik bunu uluorta söyleme cesaretini de yine ondan alıyorum: "Önemli olan bir resmin *neyi* temsil ettiği değil, o resmi *kimin* temsil ettiğidir." Demek ki, görmek istediğimi -aslında görebildiğim kadarını- görmekte özgürüm ve hiç kimse bundan ötürü kınayamaz beni. *Doğa Tiyatrosu*, müdahale edilmemiş doğanın sahnede doğayı temsil edemeyeceğini vurgularken, sessiz sedasız şunu tekrarlıyor sanki: Varlığını kurgusal olanın gereklerine borçlanmamış bir sanat yapıtı, temsil ettiği gerçekliğe sürekli yenik düşmektedir sonuçta.

Ancak, kendime göre ve her türlü korkudan uzak bu yorum denemesi, başlığın özgün dildeki karşılığını öğrenir öğrenmez tökezliyor; Magritte istediği kadar temsil hakkını bana versin, tükendiğimi, içimde resmi yorumlamaya yönelik hiçbir istek kalmadığını hissediyorum ansızın. Besbelli: Çevirmenin oyununa geldim; resmin her dilde ayrı bir başlığı var çünkü. Ancak, benim için geçerli olan tek dil Fransızca; ve o da ürkütüyor beni: *'Le phénomène'. Görüngü;* Magritte'in resim dünyası ve kişiliğini biraz olsun bilen bir kişi nezdinde ötekinden çok daha tutarlı (uygun) bir başlık bu elbette. Öyle ya, hayatı boyunca tiyatro ve operayla ilgilenmemiş bir sanatçının sahne tasarımına yönelik böyle bir soruna eğilmiş olması hiç akla yatkın değil. O zaman, bile bile tuvalde fala bakmanın anlamı yok; 'bana öyle geliyor'u bir yana bırakıp, çok daha somut ipuçlarından yola çıkmalıyım artık.

Bu aşamada, Magritte'in yazılarına dönmekten başka bir çıkar yol kalmıyor geriye; ve daha ayrıntıya geçmeden sorunun yanlış olduğunu lahzada ayrımsıyorum. Perdenin *ne* olduğu değil, *neden* perde olduğu sorulmalı ilkin; çünkü, başlığın yanı sıra diğer resimlere de çok daha uygun düşüyor böyle bir soru. Pierre Mazars da aynı düşüncede: "Resimlerinizde çok fazla

perde var. Niye?" Magritte, birçok kez cevaplamak zorunda kaldığı bu soruyu hep geçiştirme yanlısı. Buna göre, kimi zaman perdenin gizleme aracı olduğunu söylerken, kimi zaman da, "Evet... çünkü var olan bir şey perde. Yalnızca gerçekten var olan şeyleri gösterebilirim," deyip, ardından devam ediyor: "Klavyem hayli sınırlı. Perdeleri, ağaçları ve gökyüzünü tanıyıp görebiliyorum sadece." Ama, bununla yetinmek mümkün değil; bir kez başlayınca çorap söküğü gibi geliyor arkası. Magritte, gizlemeyi seviyor aslında; perde ise eşyanın saklı gizemini dikizlemeye yarayan bir araç; bir tür röntgenciliği teşvik etmenin ardında örterek gösterme özlemi yatıyor burada; binlerce kez baktığımız şeye bir daha merakla bakıp gö/ste/rme çabası. *La condition humaine* örneğini hatırlayalım; pencereyle örtüşen tuval nasıl ki ardında yatan bir başka şeyi imliyorsa, perde de örtmeye ilişkin gücüllüğünü ima ederek yapıyor bunu. Perde, gün gibi ortada olan bir şeydir Magritte'e göre; gizler, ama gizlenmez. Bu yüzden, bir şeyi apaçık gördüğünü ifade etmek istediği zaman, "Sanki gözümün önünde asılı duran bir perdeymiş gibi gördüm," der.

Öte tarafta, Magritte'in bunca özenle altını çizdiği gizem ile perde arasında bir ilişki kurulabileceği varsayımı da pek ters gelmiyor bana. Nitekim, bu konuda söylediklerini kısaca toparlamaya çalıştığımızda ilginç bir sonuca varıyoruz kendiliğinden. Buna göre gizem, gerçeğin varlığı için zorunlu olup, gerçek de ihtimalleriyle özdeştir; o halde, belli bir noktadan sonra, bu ihtimaller için de zorunludur gizem; perde ise, öncelikle ve kayıtsız kendisi kalmakta dirense bile, pekâlâ bir eğretileme olarak, bu ihtimallere aralanan bir örtü olabilir sonuçta. Magritte'in homurdandığını duyar gibi oluyorum; en öfkelendiği şeylerden biri, yapıtlarında simge ve eğretilemeye yönelik bulgular çünkü. Ama olsun, ağzından çıkan her söze körü körüne uyacak değilim ya! Ben de böyle düşünüp, böyle algılıyorum; yanlış yapma hakkını veren kendisi değil mi!

Ancak, gizemin Magritte için taşıdığı anlamda uzlaşınca, bu kadarıyla yetinmek çok güç; resmiyle ilgili her türlü açıklama bu anahtar sözcüğün tanımlanmasından geçiyor çünkü. Dolayısıyla, gizemin ne olduğu sorusunu cevaplamamız gerekiyor il-

kin. Ne var ki, Magritte'in yazılarını dikkatli okuyunca bu soruyu bir başkasının önceleğiğini görüyoruz. Buna göre gizemin tanımı, nereden kaynaklandığı sorusuyla iç içedir. Magritte ise hiç zorlanmaz bu konuda: "Gizem, esinlenmiş düşüncenin ürünüdür." Ama bu kez de esinlenmiş düşünceye takılıp kalıyoruz; Magritte'in bir bildiği olmalı o halde. Nitekim, bu soruyu da cevapsız bırakmıyor. Esinlenmiş düşünce, görülebilir nesneler arasındaki bir ilişki sorunu olup, bu ilişki sonucunda ortaya çıkan birliktelikse gizem uyandıracak biçimde olmalıdır; tıpkı güneşli bir gökyüzü altında yer alan gece manzarası gibi. Öyleyse, Magritte'in kendi resmiyle ilgili olarak yapacağı açıklama, bu olgunun şu veya bu biçimde formüle edilmesinden başka bir şey değildir artık: "Benim resmim, organları görünür dünyanın figürleri olan düşüncenin betimlenmesidir. Bu figürler, hiç kimsenin kayıtsız kalamayacağı bir düzende birleşmişlerdir." Gerçi Magritte'in nesneler karşısındaki aşırı duyarlığını hatırlayınca, bu süreçte özel bir yetenek, daha doğrusu görme biçiminin de hatırı sayılır bir rol oynadığı kendiliğinden ortaya çıkıyor. Örneğin, kapı gibi sıradan bir nesne bile Magritte için büyüleyicidir; çünkü tanıdık, ama alabildiğine tuhaf, gizemle dolu bir nesnedir sonuçta. Ayrıca, bu konuda fazla ileri gidip, öyle ahret sorularına geçince, Magritte derhal tavrını koyup, görüşmeyi orada noktalar; zira, böyle durumlarda kapının ne olduğunu henüz kendisinin de bilmediğini itiraf etmesi işten bile değildir.

Magritte'in bütün resimleri için geçerli olan bir ipucu aşağı yukarı ortaya çıkmış oluyor böylece. Ancak, aceleye getirmeden biraz daha sürdürelim okumayı. Resmin, görülebilir düşünceyi betimlediğini söyleyen Magritte, az ötede, bu düşünceyi de dış dünyanın kendisine sunduğu figürlerin oluşturduğunu ekliyor sözlerine. Demek ki, daha önce söylemiş olduklarını da dikkate alınca, bir ressam olarak Magritte'in üstlendiği en önemli sorumluluk, bu figürlerin gizem uyandıracak yönde düzenlenmesidir sonuçta. Buna göre, *Doğa Tiyatrosu* gibi resimden önce var olup, onu yönlendiren konulu başlık -ya da kavramlarla tartışabileceğimiz savlı isim de diyebiliriz buna- önce Magritte'e ters düşmektedir; hele o başlık altındaki yorum, söz konusu resim için fazlasıyla silik ve cılızdır; hatta *speculatio* ba-

hanesiyle yanlışlığı göze alan cüretkâr bir geveleme provasıdır belki de. Ama olsun, her yorum biraz da geveleme provası değil midir! Öyle ya, yapıtın oluşum süreci bilimsel yasalara uymayı kabul etmiyorsa, yorumda buna takılıp kalmanın anlamı var mı! Neyse, şimdilik bu soruya ilişmeden, sözü yine Magritte'e verelim biz: "Hiçbri resmimde tema yok. Daima gökyüzü, kuşlar ve evler görüyorum diye bunların tema olduğunu söyleyemem. Bunlar gerçekliktir, tema değil. Tema, belli bir biçimde işlenmiş konudur, ancak resimlerimde konu bulunmaz. Konuyu keşfetmeliyim ve bana bir konuyu bulmamda yardımcı olan şeyler de görülebilir figürlerdir." Paradoksal, ama yeterince bize yardımcı olan bir açıklamayla karşı karşıyayız burada. Magritte, resimlerinde konu olmadığını bildirdikten sonra, bunu görülebilir figürlerde keşfettiğini söylediğinde açıkça ters düşüyor kendisine. Aslında bir Magritte resmini gizemli kılan da bu çelişkiden başka bir şey değil; sanatçı, figürle düşünülebilir olanın sınırlarını zorlarken, belki resmi (resmin dilini) sorgulamıyor, ama tosladığı sınırlarda *sui generis* bir evren sunmaktan da geri kalmıyor bize.

Görüngü. Bu başlıktan yola çıkarak resmi çözümlemeye kalkışınca susmak daha kolay geliyor bana. Artık gördüğümü değil, adı da hesaba katmak zorundayım; Magritte'in resmindeki gizem yalnız figürler arası değil, başlığı da kapsamına alan bir görüngü çünkü: "Başlıkla figürlerin (resmin) ilişkisi, figürlerin kendi aralarındaki ilişkiye benzer."

Yoksa *Görüngü*, başlıkla resim arasındaki bu ilişkinin adı olmasın!

Adını kendi başıma koyduğum resimlerin hepsi isimsiz; ve Bachmann biraz daha fazla haklı şimdi...

Otobüste, anasının kucağındaki çocuğa takılıyor gözüm; ne olduğunu kestiremediğim, ancak yaşına göre algılanması hayli güç bir oyuncağı küçücük elleri arasında evirip çeviriyor durmadan. Belli ki, görmekte zorlandığı bir nesneyi tanımaya çalışırken dokunma duyusunu da yardıma çağırıyor. Çok değil, birkaç yıl sonra algı içeriklerinin oluşması sonucu eli tümüyle aradan çekilecek; ergenlik çağına geldiği zamansa cinsel haz nesnesi bile, henüz dokunma veya sürtünmeye fırsat kalmadan, önce görme yoluyla uyaracak onu.

Ancak, böylesine etkin bir rol oynamasına karşın, aslında neyi ne kadar görebildiğimiz hâlâ büyük bir gizdir bizim için; çünkü, özü itibariyle, görmeye ilişkin tavrımızın hayli karmaşık ve paradoksal bir yapısı vardır daima. Nitekim, ilk aşamadaki tanı-

maya yönelik görme çabası bittikten sonra, her şey görmenin yerine göz dikmiştir artık; pratik işlevlerinin toplamına indirgenen nesneyi görebilmek için çok özel bir çaba sarf etmemiz zorunlu olmuştur şimdi. Bu yüzden, görmediğimiz nesnelerin hemen hepsi, günlük hayatta en fazla karşı karşıya olduklarımız arasından çıkmaktadır genellikle. Ne var ki, bu aşamada bağışlanabilir bir ilgi eksikliğinin göstergesi olarak görmeme alışkanlığı, gitgide kaşarlanıp, kişiliğimizin ayrılmaz bir parçasına dönüşünce birçok şey değişiyor elbette. Örneğin, bunca yakındığımız çirkinliğin varlık sebebi, hiç kuşkusuz, güzele yabancı olmaktan öte, görme alışkanlığının yitirilmiş olmasıyla bağıntılıdır aslında.

Öte yandan, en yalın nesneleri bile ancak algı içeriklerinin elverdiği ölçüde görebilme imkânı, aslında ömür boyu süren bir görsel sınavdan geçtiğimizi göstermektedir bize. İlk tanışmadan sonra üzerine bir şey ekleyemediğim kapı tokmağı veya semaver, işlevi ile maddi değerinin ötesinde hiçbir anlam taşımaz benim gözümde; yalnızca düzanlamıyla ayakta duran bir nesnenin estetik kaygıyla en küçük bir ilişkisi yoktur. Bu bağlamda, *art-nouveau*'nun, yüzyıl başındaki bükümlü çizgiselliğinin hangi duyarlığa tekabül ettiğini bilen kişi, o dönemden kalan bir kapı tokmağını sadece üslûp tarihi açısından değerlendirmekle yetinmeyip, Mahler'den Klimt'e kadar, binlerce ses ve renkle birlikte görür onu. Ayrıca, sürekli göz önünde tutulması gereken bir başka nokta da şudur: Hiçbir nesne, salt yaşantı içeriğiyle kendisini teslim etmez bize. Buna göre, semaverle ilgili olarak, kendi yaşantı içeriğimden yola çıkıp, haminnemden Çamlıca'daki gazinoya kadar öznel bir çizgi çekebilirim, ama aynı semavere Çehov da katkıda bulunuyorsa, o nesne daha zengindir artık. Demek ki, her anlamın bir başka anlamda karşılığının bulunması gibi, gördüğüm her nesnenin de imgelem dağarımda depolanmış bir başka karşılığı vardır esasen; bu nedenle, hiçbir nesneyi çırılçıplak göremem ben; şu veya bu ölçüde hep bir şeyler eklenmiştir ona. Bu yüzden, nesne değişmese bile -bu mümkün mü!- bir gördüğüm ötekini tutmaz hiç; hele farklı kişilerin aynı nesnede aynı şeyi görmeleri düpedüz bir ütopyadır!

Nesnenin yazı ya da resim aracılığıyla görülmesine gelince, bu kez çok daha çetrefilli bir sorun çıkar önümüze. Artık, yalnız-

ca varsayımlara dayalı bir uzlaşma vardır aramızda. Dolayısıyla, Çehov'un herhangi bir oyununda fokurdayan semaveri nasıl tasarlayacağım sorusu, hesabını vermekte zorlanacağım bambaşka bir yere götürür beni. Sorun, aslında uygun semaverin tasarlanması değildir burada; önemli olan, o semaver ile mekân arasındaki bütünlüğün sağlanmasıdır; çünkü, imgelemde üretilen her kurmaca mekân, aralarındaki ilişkiye göre var olan insanlar için taşıyıcı bir zemin olup, bunu dikkate almadan var olma iddiasındaki herhangi bir aksesuarsa, aslının kopyası da olsa tutarsızdır sonuçta. Ne var ki, okuma sırasında sessiz sedasız geçiştirilen bu sorunlar, özünde her insanın imgelem potansiyelindeki mahrem bir bölge olarak dokunulmazlığını koruduğu için, kimsenin diyecek bir şeyi yoktur bu konuda; gördüğümüzü betimleyip, şu veya bu biçimde aktarmaya kalkışmadığımız sürece pekâlâ anlatıyormuş gibi yapabiliriz, yani.

Ancak, imgelemde tasarlanmış bir şeyin *nasıl* görülebileceği üzerine kafa yorup, bunu uygulamaya koyan kişi, tıpkı bir sahne yönetmeni gibi yönlendirmeye başlamıştır bizi. Hiç uzatmadan kitap resmine getirmek istiyorum sözü. Bir öykü yahut romanın kimin adına ve niçin resimlendiği oldum olası ilgimi çekmiştir benim. Önceleri yalnızca kabullenmeyle sınırlı olan bu ilgi, uzun yıllar öyle devam ettikten sonra, giderek tepkiyle bütünleşen bir hesaplaşmaya dönüştü. Öyle ya, okuduğum bir metni nasıl göreceğim konusunda başkası ne demeye müdahale edip, bana yol göstermeye kalkışıyordu! Unutmayalım: Kutsal kitaptan alınmış bir öykünün resimlenmesi ile *Savaş ve Barış*'ın illüstrasyonu arasında kimsenin göz ardı edemeyeceği bir ayrım var. Biri -en azından geçmişi göz önüne alındığında- kilise ve inancın güçlenmesi adına okuryazar olmayanların da bu uğurda seferber edilmesi amacını taşırken, diğeri için böyle bir şey söz konusu değildir.

Gerçi aynı sorunsalın sözlü müzik için de geçerli olup, üstelik bu birlikteliğin kimi zaman çok başarılı sonuçlar verdiğini hatırladığımızda, pekâlâ resim ile yazının da böyle bir bütün oluşturabileceğini kabul etmemiz gerekir; en azından, yaratıcı bir etkileşime açık tutulmaları halinde, her ikisinin de böyle bir gücüllüğü içerdiği açıkça ortadadır. Ayrıca, resim ile yazının birlikteliğini Schubert veya Schumann'ın bir Lied'iyle karşılaştırdı-

ğımız zaman, bu kökleşmiş yargının bütünüyle dışlanması çok güçtür: Tutarlı olma savındaki her resim -desenden kitap resmine kadar her şeyi kapsayan bir resim söz konusudur elbette- temsil ettiği metinden bağımsız olarak da varlığını sürdürmek zorundadır. Oysa, aynı şeyi Schubert'in bestesinden bekleyemeyiz; hiç değilse, organik bir bütün olarak, birinin ötekinden ayrılmazlığına ilişkin kesim bir uzlaşma vardır aramızda. *Müzik, Gerçekçi bir Sanat* adlı denemesinde bu konuya değinen Michel Butor, lafı hiç uzatmaz: "Almanca anlamadan Schubert'in bir Lied'ini dinlediğimde müziği olağanüstü bulabilirim, ama bu müziğin yaslandığı şiiri tahminen özetlemem mümkün değildir. Ancak, anlamı kavradığım zaman, müziği daha iyi algılayıp, onu sözcüklere uygunluğu açısından yargılayabilirim; çünkü, şimdi sezip, az önceyse yalnızca bir bölümünü duyduğum (işittiğim) bu uygunluk, müziğin yapısıyla bir bütündür."

Oysa bu birlikteliğin kitap resminde irdelenmesi başlı başına bir sorundur; en azından ilk elde görüldüğü kadar kolay değildir. Nitekim, son olarak bunun en çarpıcı örneğine, bir süre önce *Effi Briest*'i okurken tanık oldum yine. Max Liebermann'ın resimlediği bu romanın dokuzuncu bölümünde birden duraladım; metin ile bana sunulan resim arasında gizli bir çatışkı vardı sanki; geriye dönüp, bir daha ve ağır ağır okurken, resmedilmiş olan sahnenin benim kafamda nasıl canlandığını belirlemeye çalıştım bu kez. *Paul ve Virginie* yahut *Mathias Sandorf*'u okuduğum yıllarda beni büyüleyip, metni görmeme yardımcı olan resimler şimdi neden böyle tedirgin ediyordu acaba!

İlkin, Liebermann'ın hangi gerekçeyle, resimlemek üzere bu sahneyi seçtiğini bulmaya çalıştım. Kitapla ilgili önbilgileri daha önce not ettiğim için hiç zorlanmadım bunda. Kâbustu bu korkunç gecede görülen Çinli'nin hayali, üstelik bütün roman boyunca Effi ile kocası arasındaki ilişkiye ışık tutan bir tür *leitmotiv* gibi hep karşımıza çıkacaktı; dahası, görsel açıdan da enikonu zengin yorumlara açık bir doruk noktasıydı bu bölüm; birlikte okuyalım: "Effi bir müddet için dalgın uyumuştu. Fakat, birdenbire acı acı bağırarak uykusundan fırladı, bu haykırışı kendisi de hâlâ duyar gibiydi. Rollo da dışarıda havladığından bu ses de dehliz boyunca boğuk ve hemen hemen korkunç bir

şekilde 'hav, havv' diye aksediyordu. Effi'ye, kalbi duruyormuş gibi geldi; bir türlü seslenemiyordu; bu ara önünden bir şey süzülüp geçti ve dehlize bakan kapı birdenbire açıldı. Fakat en çok korktuğu bu anda, birdenbire feraha da kavuştu; çünkü, dehşet verici bir şey yerine şimdi Rollo ona doğru gelmiş, başıyla genç kadının elini arıyordu; bu eli bulduktan sonra, yatağın önünde serili olan halıya uzandı." Önce şu olgunun altını çizmek gerekiyor: İster kâğıt, ister bir başka şey üzerinde olsun, böyle bir sahnenin görsel kılınması yolundaki her çaba, dolaylı yoldan sahne yönetmeninin etkinlik alanına girmektedir sonuçta.

Liebermann'ın bu resmi, söz konusu bölümün nasıl sahnelendiğini gösteriyor bana göre; yahut burada öncelikle ilgimi çeken şey, kurgulama tekniği ile görsel tasarım arasındaki ilişkide ağır-



Theodor Fontane'in *Effi Briest* kitabından bir Max Lieberman resimlemesi.

lık kazanıyor. Dolayısıyla, daha ilk aşamada, bakış açısı ile olayın zamansal sıralamasına takılıp kalıyorum. Liebermann, kâbusta görülen hayaletin dehşetini yansıtmaya çalışırken, dramatik aksiyonu adamakıllı evcilleştirmiş; anlatılanı içten -kahramanın kendi gözlerinden- resimleme yerine, Theodor Fontane'nin yazdıklarını bir kez daha resimle tekrarlamaya çalışıyor sanki. Bir başka deyişle, yaşanan anı atmosfer resmine çevirmiyor Liebermann; hatta tam tersi, izleyici olduğunu vurgulayan bir kişinin tavrıyla, yaşanmakta olanı gözlemleyip, yalnızca dıştan betimlemekle yetiniyor onu. Böylece, kahramanın kendisini de resmetme imkânı bulan sanatçı, belki ilk bakışta daha zengin bir sahne düzeni yakalamış oluyor sonuçta; ama netice itibariyle öznel tercihi imleyen bu yaklaşımın da tartışmaya açık olduğunu unutmayalım; çünkü olayı anlatıcı açısından resimlemenin sanatçıya herhangi bir ayrıcalık sağladığı konusunda en ufak bir ipucu yoktur elimizde. Ancak, şurası kesin: Liebermann, tıpkı bir sahne yönetmeni gibi bakıyor olaya. Buna göre, sahne yönetmeni sadece Effi'nin gözüyle o olayı yansıtma şansından yoksun olmasına karşın, ressamın elinde gizli bir kamera vardır; olaylara istediği kişinin gözünden bakabilir o; ama Liebermann kullanmıyordu bu hakkını.

Madem yazılı bir kaynaktan hareketle sahneleme isteminden söz açıldı, o halde başa dönüp, olayların akış sırasını belirlemeye çalışalım ilkin. Effi, önce hayal görüp, ardından kendi çığlığıyla uyanıyor; havlayan köpekse henüz dışarıda; ama kâbus devam ettiği için bir kez daha aynı hayali görür gibi oluyor; Rollo ile ancak bundan sonra aynı mekânda genç kahramanımız. Demek ki, Çinli'nin hayali ile köpeğin yan yana gelmesi mümkün değil. Ayrıca, köpeğini bilinçli olarak gördüğü andan itibaren uyanık durumda olan Effi için Çinli kaybolup gitmiştir artık. Oysa, ne bu sırayı, ne de metnin verdiği ipucuna göre olayın akış biçimini dikkate alan Liebermann, bambaşka bir mizansenle önümüzde yer alıyor. İşte bu yüzden olsa gerek, o sahneyi bir kez daha kafamda canlandırmaya çalışırken, her şeyi çok farklı biçimde algılamış olduğunu düşünüyorum ister istemez. Örneğin, sahneye sağ alt köşeden bakıyordum ben; bu yüzden Çinli'yi, yatağında hafifçe doğrulmuş Effi'nin arkasından -sol sırtın gerisinden- görmekteydim hep. Hayalete gelince, köpeğin yer

almadığı bu sahnede her şeye egemen konumda yer alıyordu hiç kuşkusuz. Dahası, teknik açıdan hayalet ile Effi'nin yüzünü birlikte görmek mümkün olmadığına göre, birinden birini seçmek gerekiyordu ve ben kesinlikle Çinli'nin görülmesinden yanaydım. Tanınabilir bir mekân olmaktan çıkan yatak odasının tamamen belirsizliğe bürünmesi de, hayalet ile günlük hayatın sıradan nesneleri arasındaki kriminolojik gerilimin dışlanması bakımından, beni rahatsız eden şeylerden biriydi yine.

Aslında herkes bu listeyi kendine göre uzatabilir, ama hiç gereği yok; çünkü resim ile söz dili arasındaki işbirliğini araştıranlar için en verimli başlangıç noktası bir başka yerde, çizgi romanda karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse, hayli yaygın bir örnek olması sebebiyle, *Tom Miks*'ten bir bölüm üzerinde durmaya çalışalım kısaca:

Olayın başladığı ilk altı kare boyunca metni okumadan öyküyü izleyebiliyorum neredeyse. Amaçlanan hedef belli: Okuyucu önce resmin içine çekildiği sürece, metin, kendisini önceleyen bir mekâna eklentidir artık. Bu ise, imgelemde herhangi bir şeyi henüz tasarlamaya fırsat kalmadan, görüntünün verili bir gerçeklik olarak kabul edilmesine yol açmaktadır elbette. Yazı ile resmin birlikteliği, daha doğrusu aralarındaki etkileşimin yönü, *Effi Briest*'te tartışmaya açılan mantığı tamamen tersine çevirmiştir burada; resmin nasıl olabileceğine ilişkin bir başka seçeneği de sınamamızı engellemek istercesine öylece önümüze sürülmüştür sanki. Daha ilk karede açıkça görülüyor bu: Seçilen kesit ve kameranın konumu, irademi aşan bir verili mekân olgusuyla baş başa bırakıyor beni; benden önce tasarımlanmış olduğu için değil, olayı ancak orada tasarlayabildiğim için mesafe koyamıyorum araya. Dolayısıyla, görünenin mümkün olan en iyi biçimiyle sunulduğundan hiç kuşkum yok; hatta bunu bile düşünme imkânından yoksunum; çünkü resmi, daha sonra yine resme çevirmek üzere, bir başka dile aktararak okumayı göze almam gerekir aksi takdirde. Böyle bir okumaysa, teorik zeminde mümkün olmasına karşın, uygulamada kimsenin kolay kolay altından kalkamayacağı bir yüktür hiç şüphesiz.

Yine bu doğrultuda, kitap resmiyle çizgi roman arasındaki belirleyici sınır çizgilerinden bir diğeri de, zamanın biçimlenme

sürecindeki etkin rolüdür. Böylece, bir kareden ötekine geçerken, boşluğu sürekli doldurmaya yönelik koşullanma, sadece zamanı mekânın işlevine dönüştürmekle kalmayıp, görünenin bir kesit olduğu bilincini de köreltmektedir aslen. Resim, çizgi romanda anlatıyı yorumlamaz, resmin kendisi anlatıdır artık; çünkü öykü belirlenmiş görüntüsüyle, dile getirilme biçiminin



Tom Miks çizgi romanından bir bölüm.

kendisidir burada. Oysa *Effi Briest*'te öyküyü var eden süreç, bir başka aracın, söz dilinin güdümündedir öncelikle.

Üçüncü ve onu izleyen karedeki yakın çekimse, çizgi romanlarda karşılaştığımız dilsel yapının tipik bir özelliğini gösteriyor bize. Kareye alınan figür büyüdüğü ölçüde mekânın varlığı sendeleyip, çoğun aradan çekilir sessizce; büyüklük, önemli olmanın bir göstergesidir aynı zamanda. Yüzbaşı'nın arkası boş, ama hiç önemli değil; yüzüne bakıyoruz nasılsa! Marshall McLuhan'a göre, özellikle çocuklar söz konusu olduğunda, her şeyden önemlidir bu; çünkü, yapılan bir araştırma sonucu, Western filmlerindeki en hareketli sahnelerde bile gençlerin yalnızca kahramanın gözlerine baktığı açıkça ortaya çıkmıştır artık. Kahramanın kaygılı olduğunu önce yüzünden *okuyorum;* mekâna gelince, ilk karede *(splash-panel)* yeterli ipucu verildi bana; başka bir yere gidilmediği sürece bulunduğum yer belli o halde.

Oysa, değişik bir gerekçeyle var olan Liebermann'ın resminde bambaşka kurallar geçerli; ve işte bu yüzden, *Tom Miks*'te öylesine kabullendiğim oyunun kuralı, burada eleştirel bir tavır almaya zorluyor beni. Mekân, bir kez söz diliyle betimlenmişse, onun nasıl görüneceğine başkaları adına müdahale eden herkes, daima hesabını vermek zorunda kalacağı bir sorumluluk üstlendiğini bilmek zorundadır artık.

Hiç kuşkusuz, Liebermann da bu gerçeğin farkındaydı, ama onun güvendiği nokta, yazıyla resim arasındaki uyumu yakalamış olmak değildi zaten. Dahası, o bölümle ilgili olarak sunduğu görme modelinin çok kısa bir süre sonra geçersiz olacağını da peşinen kabullenmişti her halde. Ne var ki, Effi'nin kabûslu gecesini taşbaskısı (litografi) çalışmaları için vesile sayacak denli emindi kendisinden; çünkü boyaresimde *(peinture)* takıldığı yeri ancak taşbaskısıyla aşabildiğine inanıyor ve herkes, ağız birliği etmişçesine, bu düşüncesini paylaşıyordu Liebermann'ın.

Kim bilir, belki de en doğrusu, okumadan önce kitap resmine bakmak diyorum korka korka; gizli yönetmenliğin bedeli çok ağır çünkü...

FLORESTAN ESKİŞEHİR'DE

Her görüntü yorumu, tersine çevrilmiş sahneleme işlemidir.

İki yıldan bu yana, Rıza Ezer'in Eskişehir Cezaevi'nde çektiği bir fotoğrafa bakıyorum hep; algılamakta güçlük çektiğim için büsbütün ilgimi çekiyor. Bidon benzeri bir hücrenin altındaki mazgal, mahkûm için tek umut ışığı; oradan alıyor yemeğini. Mazgal, kapıya oyulmuş servis penceresi burada, hatta kimi zaman görüşmelerin yapıldığı kapı içindeki kapı belki de!

Kameranın konumu yeterli ipucu vermeyince, kendi başıma yeni bir biçim vermeye çalışıyorum gördüğüm şeye. Ne var ki, benim gözümde önemli olan fotoğrafik görüntünün aslını yakalamak değil; herkes yapabilir bunu –o görüntüyü kurgu için taşıyıcı bir zemine dönüştürmenin peşindeyim ben. Çıkıştan çok

bir varış noktası olmadığı sürece görüntü yabancıdır bana; en azından imgelem gücümde bir yenilgi söz konusudur.

Ezer'in fotoğrafı, tıpkı oyun yerini sahne yönetmeninin kurmasını talep eden tiyatro metni gibi, mekânın inşası yolunda kışkırtıp, açıkça ilgi bekliyor bizden. Umutsuzluğa kapılmadan, bu mekânı nasıl hayata geçirebileceğimi düşünüyorum; kim bilir, şu anda hatırlayamadığım kaç sahibi var sırada!

Birden Florestan'ın sesi çınlıyor:

Gott! Welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille.

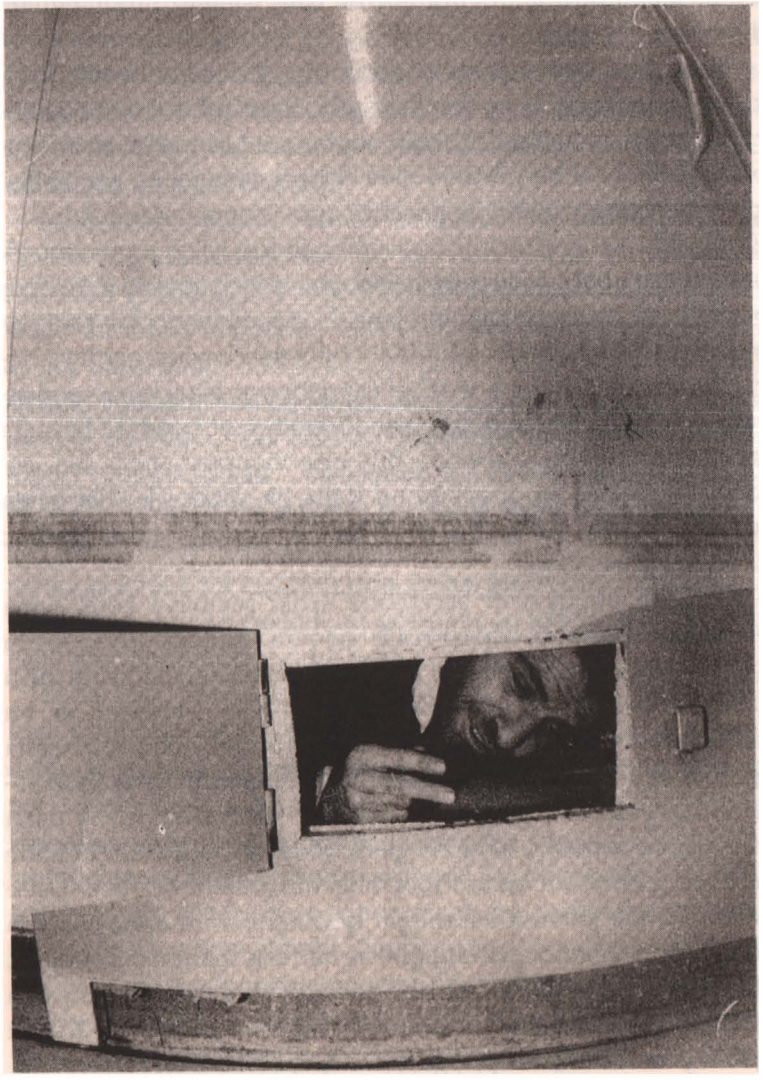
Gerçi bu kadarı bile *Fidelio*'nun ikinci perdesi hakkında belli bir fikir veriyor bize; karanlık ve ürkünç sessizliğin egemen olduğu bir yerdeyiz. Sahne tasarımına geçmeden önce bir de metin yazarının verdiği bilgiyi hatırlamaya çalışalım. Yeraltında karanlık bir zindan. Solda taş ve çerçöple kaplı bir sarnıç. Arkada, oyuk kısımlarında demir parmaklık bulunan duvar; sağ köşede kapı ve yukarıdan gelen merdivenin son basamakları.

Yemek tarifinden farksız bu bilgiyi aynen uygulamaya kalkışan sahne yönetmeni, daha ilk aşamada müsamere mantığına yenik düşmüştür. Yaratıcı yönetmen, bu hazırlop verilmiş tasarımı peşinen dışlayıp, görmek istediği biçimde mekânı yeniden kuran kişidir. Ancak, oldukça hassas bir noktada ikilemin eşiğine gelmiştir rejisör; buna göre, ya metin çözümlemesine koşut biçimde parça parça ortaya çıkan bir sahne tasarımından yana tavır koyacak, ya da çarpıcı bir görüntüden hareketle metni ona göre okuyacaktır. Aslında bu iki yöntemi bütünüyle birbirinden soyutlama imkânı yoktur; hiç kimse, salt metni çözümleyerek, imgelem dağarında hazır olmayan bir görüntüye varamaz sonuçta. Demek ki, ses ve görüntünün karşılıklı dönüşümleri bağlamında, her sahne yönetmeni, az veya çok *synaisthanesthai*'den payına düşeni almıştır.

Bu fotoğraf ile *Fidelio*'nun ikinci perdesi arasında kurmayı planladığımız ilişkiye geçmeden önce, aynı sahnenin Ferdinando Paër imzalı *Leonora* operasında nasıl verildiğine göz atalım. Buradaki Florestano da, daha ilk dizede bulunduğu yerden başlıyor söze:

Ciel! che profonda oscurità tiranna!
Qual eterno silenzio!
Oh come sono separato dal tutto!

Sahne tasarımıyla ilgili not da aşağı yukarı aynı. Sağda küçük bir kapı ve merdiven, ortada duvara zincirlenmiş mahkûm.



Rıza Ezer'in objektifinden Eskişehir Cezaevi.

Şimdi, bütün bu verilerin ışığında, halen yaşamakta olan bir drama işaret etmek üzere, Florestan'ı Eskişehir Cezaevi'ne taşımaya çalışalım. Bu arada hemen altını çizmekte fayda var: Eskişehir'deki *Fidelio*'nun amacı operaya ısmarlama bir biçimde ideolojik boyut ekleyip çağdaş görünmek değil, yüz yıl önce verilen mekân tasarımının günümüzde ister istemez farklı algılandığını kanıtlamaktır.

Buna göre, tıpkı anlamdan görüntüye giden yolda metnin çıkış noktası olarak alınmasındaki gibi, Ezer'in fotoğrafını da çözümleyerek anlamlandırdıktan sonra, oradan metne uyarlayabileceğimiz yeni bir görüntü elde etmeyi deneyelim; yani, nihai gösterilen adına, metin ile görüntü aynı işleme bağımlı kılınsın. Elimizdeki fotoğraf, sahne tasarımına ilişkin işlevi açısından, ilk bakışta hayli tıkız; hücrenin dışındayız, oysa iç mekân gerekiyor bize. Ancak, her şeye rağmen yine de çok etkileyici bir yanı var bu görüntünün; silindir şeklindeki hücrenin beyazı, nerdeyse siyahı aratmayacak denli ıssızlığı çağrıştırıyor bize; böylece mazgalın karanlığa açılan deliği, kendiliğinden yukarıdaki beyazla tamamlanıyor; hücre dışında bile olsa mahpushanede her şey tekdüze. Demek ki, mahkûmun daha ilk dizelerde dile gelen ruhsal durumu açısından önce bunun vurgulanması gerekli; kaygı verici sessizlik.

O halde, şimdi içeri geçebiliriz artık; seyirciye göre, sema perdesinin 2/3'ünü kapsayacak biçimde, dipteki duvar kısmı dışbükey olan bir hücre, bol ışıklı ve bembeyaz, üst kısım zifiri karanlık. Hiç kuşkusuz, karanlıktan yakınan Florestan ile bu sahnenin mükemmel bir fiyasko olacağı kaygısı birçok insanda ağır basabilir. Ne var ki, bol ışıklı ve bembeyaz bir mekânda karanlıktan yakınma, gerçekte ışıksız bir yerdekinden çok daha trajiktir; en azından, akla ilk gelen çözümle, söz dilinde ifade edilenin görüntüde tekrarı önlenmiş olmaktadır böylece. Üstte kalan 1/3'lük kısımsa karanlığın kaynağı olarak aşağıya siyah sıkan yerdir. Aslında, karanlığın sorumlusu mahpushane değil, olur olmaz özgürlüğe müdahale eden dış dünyadır; kiri dışarısı üretir. Unutmayalım: Florestan, siyasal sebeplerden ötürü ve haksız yere tutuklanmıştır; gerçek suçlu, zorba Don Pizarro, duvarın ötesindedir.

Hiç şüphesiz, bol ışıkla gizem ve her türlü karanlık işin çevrilebildiği atmosferden soyutlanan hücre, yaygın kodes imgesini bütünüyle altüst etmiştir bu durumda. Nitekim, Piranesi'nin *Carceri* dizisini hatırlayanlar için mekânın her türlü karmaşadan arınmış bu sade yapısı, bağışlanmaz bir hafiflik, zorlama bir yorum arayışıdır neredeyse. Piranesi, yön duygusunun yitirilmesi için kurmuştur mekânı; bir yerden ötekine geçerken bulunduğumuz yerde olmadığımız ortaya çıkar hep; havası alınmış fanus gibi, mekân da hapishaneden çekip çıkarılmıştır sanki! Yitirilmiş yön duygusu, *status quo*'nun hazırladığı tuzağa kayıtsız teslimiyeti simgeler burada.

Hapishane mekânı, özünde kendimizi kaybedeceğimiz bir yerden çok, başkalarının her an bizi bulabileceği bir boşluktur; esas olan, görüldüğünü fark etmeyen mahkûmun sürekli görülebilir durumda olmasıdır; mahkûmiyetin özünde büyük oranda göz hapsi yatar; kodesteki seyirlik bir kobaydır çünkü. Görünürlük, Foucault'nun deyişiyle, bir tuzağa dönüşmüştür hapishanede; mahkûm, "bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır". *Panopticon*, bu ilkenin mimaride aldığı biçimdir; merkezi bir kulenin çevresine daire şeklinde sıralanmış kutu kutu odalar; tutuklunun bulunduğu yer, kuledeki görevli için küçük bir tiyatro sahnesinden farksızdır: "Tam ışık altında olma ve görülmeyen bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır."

Buna göre, Florestan'ın hücresine döndüğümüzde, mahkûmun dış dünyayla ilişkisinde bunca önemli rol oynayan mazgal deliği, bambaşka bir boyut kazanmıştır artık; görünmeyen dışarısı 'kafkaesk' bir yabancılaşma motifine dönüşmüştür sessizce. Hapishanedeki disiplin, temelde öznenin ölümüne yöneliktir; bu yüzden, suçlu ile bedeni arasındaki hayali mesafeyi olabildiğince gerçeğe dönüştürüp açmak suretiyle, zorbalığın varoluşuna imkân hazırlanmaktadır. Yine Foucault'nun deyişiyle 'bedene dokunmadan hayata son veren bu makine'de suçlunun iradesine bütünüyle el konmuştur; mahkûmiyet, kişinin başkasına teslim etmesidir kendini; mahpus, kapatıldığı hücrede, kurulmaya hazır bir oyuncaktan farksızdır; sürekli gözetlenme psiko-

zu, iktidar sahipleri için kendiliğinden ve o ölçüde etkili bir yaptırım gücüne dönüşmüştür sonuçta.

Öte yandan, siyah (karanlık)/beyaz (aydınlık) karşıtlığı üzerine kurulu bu yorum denemesinde, karanlıkla özdeşleşen dış dünyayı, özgürlüğü temsil eden doğa (gökyüzü) ile karıştırmamak gerekir; siyah, hapishane bağlamında, egemen ideolojiyi işaret eden bir simgedir sadece. Aksi takdirde, ilk perdede avluya çıkan mahkûmlar korosunun gün ışığı karşısında duyduğu sevinç boşlukta kalır.

Paër'de, her şeyden soyutlanmış olmanın sıkıntısını yaşayan Florestano, *Fidelio*'daki örneği için de önemli bir ipucu verir bize; bu da cezalandırma mantığının temel kurallarından biridir: Hücre mekânı, sadece kendi varlığıyla baş başa kalmak zorunda bırakılan mahkûm için asap bozucu bir tekdüzeliğin karşılığıdır; boşluk, imgelem gücünü tehdit eden bir yeknesaklığı imler burada; tasarlanan şeyin sürekli tosladığı bir tampondur beyaz.

Bir başka yönüyle, Jack London'ın beyaz ıssızlığını hatırlatır bol ışıklı, bembeyaz hücre. Meçhul görünümüyle şaşırtıcı bir şeydir bu *white silence;* çünkü: "Her türlü hareket durur, gökyüzü açılır, semalar bronz gibidir; en küçük bir fısıltı mukaddesata tecavüze benzer ve kendi sesinin gürültüsünden korkan insan ürkekleşir." Hücredeki yılgının kökeninde hiçliğin cömertçe sergilenişi yatar; mahkûm, kendi mevcudiyetine tahammül edemediği bir noktada ikinci ölümü beklemektedir artık.

Max Raphael, bütün bilinçli içeriklerin birliği olarak siyah renkte, 'belirsizlik ile evrensel kesinliğin genişliği'ni görür. Karanlık, ilk bakışta yalnızlığı vurgulamasına rağmen, uzun vadede bireyin kendisine yeterli olabileceği izlenimi uyandırır bizde; hayal gücü, çoğu zaman sahnedeki oyuncu adına, boşluğu doldurma eğilimindedir zira; siyah, fantezi için sınırsız bir özgürlük alanıdır sahnede. Karanlığı istediğimiz içerikle doldurma imkânı varken, aydınlık hep direnir buna. Bol ışık, tıpkı zifiri karanlık gibi, figürdeki üçüncü boyutu (plastisite) tehdit eden bir unsurdur esasen; ancak, figürün plastik niteliği söz konusu olduğunda, her şeye rağmen karanlığın daha ağır bastığı görülmektedir; nesneyi hafifçe yalayan ışık,

güçlüsüne oranla plastik etkiye çok daha fazla katkıda bulunur. Buna göre, karanlık dipdüzeyde ön plana çıkma şansı olan birey, aksi durumda mekânın alelade bir öğesine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Yeraltında nemli ve karanlık olduğu belirtilen bir hücrenin bol ışıkla ve sterilize edilmiş biçimde verilmesi, daha sonraki diyaloglar açısından da bağlayıcı bir özellik taşır elbet. Gelgelelim, alışılmışın ötesinde, farklı bir yorumu göze alan yönetmenin, beklenmedik engellere hazırlıklı olması gerekir. Örneğin, bu sahnenin hemen ardında, zindana girenlerin ellerindeki kandil, kendiliğinden aksesuar listesinin dışında kalmıştır. Öte yandan, her şeyin böylesine çırılçıplak ortada olduğu bir hücrede mezar için çukur kazılması, olayın kendi başına ne denli saçma olduğunu sergileyen bir göstergedir; görüntünün inandırıcı olmaktan uzak yavanlığı, imlediği şeyin anlamsızlığıyla örtüşmüştür.

Hiç kuşkusuz, metne girdikçe, söz diliyle görüntü arasında daha başka sorunlar da karşımıza çıkacaktır; hatta bunlardan bir kısmının, bütün tasarımı tekrar gözden geçirip, bir başka çıkış yolunu zorunlu kılması bile mümkündür. Ne var ki, bunu göze alamayan sahne yönetmeni peşinen rafa kaldırmıştır yaratıcılığı; tescilli doğrunun tutsağı olan böyle biri sanat dünyasının gönüllü memurudur sadece.

Bitmedi: Rizikodan çekinmeyen rejisör, kimi zaman ummadığı ölçüde çarpıcı sürprizlere de kement atar. Nitekim, uygulama aşamasında ortaya çıkması muhtemel bütün engellere karşın, siyah/beyaz karşıtlığından hareketle yorumlanan bir *Fidelio* gösterisinde, sıra son sahneye geldiğinde, yukarıdaki 1/3'lük kısım aydınlanırken karanlığın aşağıya geçmesi, herhalde eserin özünü çok daha iyi yansıtan bir çözümdür. Ernst Bloch için bütün mahkûmların özgürlüğe kavuştuğu bu final sahnesi 'gerçekleşmiş anın mefkûresi'dir.

Böyle bir durumda, geriye Eskişehir'den hiçbir şey kalmadığı ileri sürülebilir; üstelik bunun yanlış olduğunu da pek söyleyemeyiz hani. Ancak, burada vurgulanması gereken nokta, Eskişehir'e gelen Florestan'ın, oradan günümüzdeki bütün mahkûmlara gönderme yapan yeni bir kimlikle tekrar karşımıza çık-

masıdır; zira Eskişehir'i yaratıcı bahaneye çevirmeyen *Fidelio* yorumu peşinen kendini katletmiştir zaten!

Eskişehir'de yaşanan insanlık dramının giderek evrensel bir umut ilkesine dönüşmesi, Beethoven'da *ecclesia triumphans* ise, Ahmet Arif'te *delikanlı bahar*'dır:

Ama akşam erken iniyor mahpusaneye.
Ve dışarıda delikanlı bir bahar,
Seviyorum seni,
Çıldırasıya...

PENCERE



Pencere, tıpkı ayna gibi, göstergebilim açısından hayli keyifli bir spekülasyon konusudur. Yazarın yüksek sesle saçmalama hakkına kavuştuğu bu alanda, kimi zaman şaşırtıcı doğrulara kement atılır; yazmak, birbirine eklemlenen çağrışımları frenleme çabasıdır neredeyse.

Aynada kendimizi, pencerede başkasını görürüz, ama pencere bununla yetinmez; o, daha fazla edilgin olmanın imkânlarıyla kuşatılmıştır. Gerçi sonuç itibariyle her ikisi de birer aracıdır, ama ayna kişiliğinden ödün vermez; kendimize aynaya bakarak bakarız. Ayna ürkünçtür; çünkü yalan söyle/ye/mez. Görüntüye mutlak sadakat, edilginliğin en uç noktaya vardığı yerle örtüşür aynada; kişilik, bütünüyle ters yönden ele geçi-

rilmiştir burada; kusursuz bağımlılık, kusursuz kararlılığın göstergesidir esasen.

Oysa, kendi gözümüzle bile olsa, pencereden gördüğümüz şeyde yanılma payını saklı tutarız. Gören, görülmeye de hazırlıklı olmalıdır şimdi –ya da karşılıklı görüşmeye. Her ne olursa olsun, pencereye değil, pencereden bakarız hep. Aynanın neyi göstereceği bize bağlıdır; gelgelelim, karşısında ne varsa onu yansıtır sadece. Pencereninse çerçevelediği görüntüye müdahale hakkı yoktur.

Dahası, görüntüden öte sese de aracılık eder pencere; dışarıdaki sese pencere aracılığıyla kulak veririz. Bu özelliğinden ötürü, müzikli tiyatronun en can alıcı sahnelerinde karşımıza çoğun pencere çıkar. Ayrıca, pencereden bakan kişinin sırttan görünüşü yalnız bekleyişin değil, romantizmin de simgesidir. Ne var ki, romantik özlemde pencere bilinen işlevinden soyutlanmış olup, sonsuzluğa açılan bir boşluktur son çözümlemede; o çerçeveden gördüğümüz şey, *sendeleyen ben*'in evren karşısındaki zavallılığıdır.

Buna göre, kapı ile pencere arasındaki ayrım romantik sahnede geçerliğini yitirmiştir; çünkü dışarıya bakış, kozmik gerçeği vurgulayan bir eğretilemenin karşılığıdır artık. *Der Freischütz*'de Agathe'nin ünlü monologunu hatırlayalım; hüzünlü bekleyiş, yıldızlı gecede (uçsuz bucaksız doğa) büsbütün dramatik bir boyut kazanmıştır bu bölümde. Dolayısıyla, amaçtan bağımsız olarak, pencere önünde sırtı bize dönük kadın mizanseni hep aynı çağrışıma yol açar: umarsızlık. Öte yandan, çıkış noktası bütünüyle farklı resimlerde bile bunun değişmediğini görürüz. Caspar David Friedrich, evliliğinin dördüncü yılında eşi Caroline'yi bu klasik pozda resmetmiştir; genç kadın bambaşka bir koşulda karşımıza çıkmasına rağmen, bal gibi Agathe'nin izdüşümüdür bu pencere önünde duran kişi.

Pencerenin ön plana çıktığı bir başka örneğiyse *La Traviata*'da tanık oluruz; dışarıdan gelen sesi duyabileceğimiz tek yer orasıdır. Ölüm döşeğindeki Violetta'nın çaresizliği ile sokaktaki karnavalın coşkusu, sarsıcı bir doruk noktasına dönüşmüştür kendiliğinden; doğanın ürkünç sonsuzluğu, bu kez kalabalığın ka-

yıtsızlığına bırakmıştır yerini. Pencere, dışarıda her şeye rağmen doludizgin yaşanan hayatı içeriye aktarırken, odadaki ölüm sessizliği karşısında iyice kesilir soluğumuz.

Violetta söz konusu pencerenin önüne gider mi? Elbette yönetmene kalmıştır bu; yani, böyle bir seçeneğin yoruma açık olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz; çünkü hasta kadının pencere önündeki silueti pekâlâ yeni bir boyut ekleyebilir o sahneye.

Tosca'ya gelince, orada iş değişir; Scarpia'nın ikinci perdede hışımla kapattığı pencere tamamen *auditiv* bir araçtır şimdi. Dış dünyadan yeterince soyutlanmış odada, sadece gürültüye son vermek istemiştir Scarpia. Görsel açıdan pencereyi kapamanın cakası, pencerenin kendisini gölgeler bu sahnede.

Tıpkı görüntü gibi, sesin denetlenmesi de bulunduğumuz mekâna hükmetme yolunda bir güvence verir bize. Perde görüntüyü engellerse, cam da sese el koyar pencerede. Bu bağlamda mekânın bize ait olduğunu güvenceye alan tek şey, ses ve görüntünün tekelimizde olmasıdır; görülmeden görmek, duyulmadan duymak; bunun en emin yoluysa, bulunduğumuz yerin ilkin iç mekâna dönüşmesidir elbette –pencere daha sonra gelir.

Aslında, insanoğlunun bulunduğu yeri görme ihtiyacından doğmuş olmalıdır pencere; dışarının gözlenebilir varlığı kim bilir ne zaman eklenmiştir buna! Öyle ya, pencerenin olmadığı yerde önce içerisi sorun olur; göremeyiz birbirimizi.

Ne var ki, bütün bunların ötesinde, pencereden söz edildiği zaman Müfide Kadri'nin benim gözümde bambaşka bir önem taşıdığını hemen itiraf etmeliyim. *Vazolu Ölüdoğa*'sı ilk kez ne zaman dikkatimi çekti, bunu şimdi hatırlamam pek mümkün değil; bildiğim tek şey, bu ilginin tuhaf ve açıklamakta zorlandığım bir biçimde gitgide beni kışkırtmaya başlaması. Önümde iki seçenek var, ama hâlâ bir türlü karar veremiyorum, ilki, dışarısı içeriye taşınmış burada; ya da en azından, mekânın kesintisiz yayılışına karşı koymayan pencere, açıkhava ile *interieur* arasındaki sınır çizgisinde hiçbir rol almıyor. Diğeriyse, kadınsı duyarlıkla alabildiğine evcilleştirilmiş bir mekânın, izleyiciyi her şeyden esirgeyen bir sevecenlikle, sessiz sedasız kendi içine hapsetme eğilimi; hüzün, burukluk, şefkat, tevekkül,

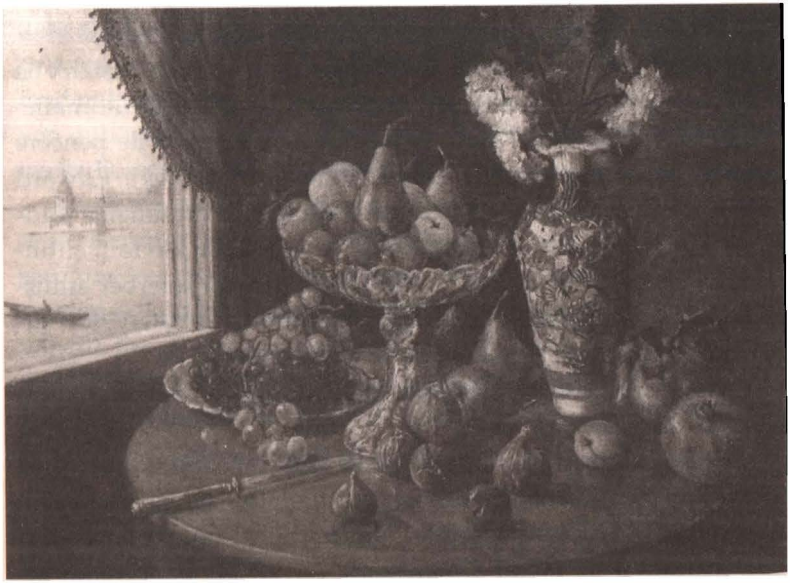
vb. her şeyin yer aldığı bu hususi mekân, bizi kucaklamak için fırsat kolluyor sanki.

Şimdi, karşımda resim, ne varsa hepsini sil baştan tekrar görmeye çalışıyorum. Önce, burada kimin oturduğu sorusu takılıyor kafama –böyle anlamsız sorular, kimi zaman bir resimle kuracağımız diyalog için en sağlam hareket noktasıdır. Dışarısı hemen yardımcı oluyor; evin konumu (Harem tarafında, İstanbul'un görkemli siluetine bakıyor), odada gördüklerimizden daha önemli; muhtemelen devlet erkânından hallice birinin konağındayız. Üst katta bir oda; ancak atölye mi, yoksa yemek odasından bir köşe mi, buna cevap veremiyoruz. Gerçi masa üzerindeki dağınıklığın sahnelenmiş olması belli bir ipucu veriyor, ama yeterli değil bu; ölüdoğa için hazırlanan model her yerde olabilir.

Müfide Kadri'nin, tipik bir iç mekân örneği vermesine karşın, dışarıyla yoğun bir ilişki içinde olduğu besbelli; Kız Kulesi, kayık, deniz, vb. pencereden görünen bir şey değil, bulunduğumuz yerin tinsel düzlemde tamamlayıcısıdır sanki; hem yama, hem de görüneni soğuran bütündür dışarısı. Daha doğrusu, biri önünde (yemişler), diğeri gönlündedir (İstanbul) sanatçının. Hatta biraz daha ileri gidip, pencerenin varlığından bile kuşkulanmamız mümkündür; nitekim, sağ tarafın (duvar) kuşkulu gerçekliği, açıkça kanıtlamaktadır bunu; başta işçilik olmak üzere her şey masa ve üzerindeki modele göre düzenlenmiştir çünkü. Öte yandan, Kadri'nin açıkhava ile *interieur* arasındaki organik bütünlüğü önce sentaks düzleminde çözümlemiş olması, daha sonra gündeme gelen bir olgudur. Bu bağlamda, dışarısının böylesine etkileyici olup, yamandığı yere derhal ağırlığını koyması, aslında var olmayan bir şeyi modele ekleme yolundaki ihtiyaçtan doğmuştur hiç şüphesiz. Ayrıca, açıkhavanın odaya bu denli güçlü nüfuzu, özünde naif bir duyarlığın üslûpta verdiği ödünle gerçekleşmiştir. Başka bir deyişle, dışarısının iç mekâna müdahale hakkı, düpedüz üslûptaki kopukluğun sonucudur burada. Kadri, şaşırtıcı bir yol izlemiştir; ilk bakışta ölüdoğa başrolde görünmesine karşın, çok geçmeden gerçekle yüz yüze geliriz: manzara, odada görüneni tamamlamaz; oda, dışarısı için vardır nerdeyse!

Ne var ki, böyle bir yorum kimseyi tatmin etmez; hele resmin düzanlamı buna ters düşüyorsa adamakıllı zorlanırız. Besbelli: Sanatçı, masa üzerine özenle yerleştirdiği meyvelerden hareketle, sadece ölüdoğa resmi yapmıştır; üstelik bunu vurgulamak için bilinen kuralların dışına çıkmaksızın, ne gerekiyorsa harfiyen uymuştur ona. Örneğin, merkezi kristal meyve kâsesinde odaklanan düzenlemenin koyu dipyüzey önünde yer almasına rastlantı gözüyle bakamayız. Dahası, resmi aşağı yukarı ortalayan bu koyu dipdüzeyin (perde) her iki tarafındaki benzer ve birbirini tamamlayan açık tonların varlığı, söz konusu düzenlemede birçok şeyin bilinçli olarak yapıldığını göstermektedir bize. Yine her iki duvarın bu koyu kısımda kesişmesi, rastlantıyı aşan bir uygulamadır elbet; model, içinde yer aldığı mekâna yerleşmek yerine sığınıştır; böylece bulunduğu yer, model için taşıyıcı zemine dönüşmüştür kendiliğinden; yatık ve geniş ucu izleyiciye doğru olan V şeklindeki mekân düzenlemesi sessizce içine alır bizi.

Aslına bakılırsa, bu eserde bizim için en önemli nokta, konusu ölüdoğa olan bir resimde pencerenin bunca dikkat çekmesi-



Müfide Kadri, *Natürmort*, 72 x 53 cm., tuval üzerine yağlıboya, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.

dir. Pencere, iç ve dış mekân arasındaki etkileşimi eşsiz bir atmosfer içeriğine dönüştürmüştür derinden derine. Masadaki dağınıklık, dışarısının dinginliğiyle dengelenir; ama böyle bir dayanışma, zorunlu olarak, iki mekânı ayıran sınır çizgisini ihlal eder; dışarısı içersidir, *vice versa.* Kadri'de izleyiciyi etkileyip kendine çeken büyülü atmosfer, bu kaypak ve bir türlü ele avuca gelmeyen döngüsel mekân tasarımıdır.

Gerçi, böyle sınırlı bir örnekten hareketle, Kadri'nin resminde pencereye ayrı bir önem atfetmenin zorlama olduğu söylenebilir; hatta bu sorunun varlığından bile haberdar olmadığı savı tartışmaya açıktır. Ancak, bizim için önemli olan da budur zaten; salt sezgiyle tuval başına geçen sanatçı, pencereyle ilgili her türlü sorunsalı atladığı için anlamlandırmayı bize bırakmıştır. Nitekim, kendi iç dünyasına ışık tutması bakımından, bir yönüyle *interieur paysage* sınıfına koyabileceğimiz bu çalışmanın öbür tarafta belli bir 'naivite' ile zanaat gösterisi arasında donup kaldığı görülmektedir. Buna göre, Müfide Kadri'nin salt düzenlemeye ilişkin olanda sergilediği bilinçli tutum, pencereyle gündeme gelen sorunsalda geçerliliğini yitirmiş olup, bütünüyle halisane bir duyarlılığın peşine takılmıştır usuldan.

Kadri'nin resminde, dışarısının iç mekâna karşı kayıtsızlık ile müdahale hakkını eşzamanlı kullanması, bu alandaki ihtimalleri hatırlatır bize. Fazla ayrıntıya girmeksizin -resim ile pencere konusu tükenmez çünkü- aklımıza gelen ilk örneği, Edward Hopper'ı ele alalım hemen; pencereleriyle ünlü bu sanatçı, Kadri'yle yaşıttır neredeyse. Hopper, gören/görünen kavram çiftinden yola çıkarak, pencerenin bütün imkânlarını seferber etmiştir sonuçta. Pencereden görünen içerisi, biraz kurcalayınca vitrin mantığıyla hesaplaşmaya davet eder bizi.

Öyleyse, ilkin bu mantığın ardında yatan şeyi birlikte çözümlemeye çalışalım:

Odadaki figür (insan), pencerenin öbür tarafındaki hemcinsi için teşhir objesidir; bunu bilerek kabullenme, narsisizme atılan ilk adımdır. Başta seks yıldızları olmak üzere bütün medya starları, kamuoyu ile kendi aralarındaki hayali bir pencerenin ardında, *sahnelenmiş hayat*'a sahip çıkan kişilerdir son tahlilde.

Dışarıdaki adamsa, duruma göre kâh *voyeur*, kâh her şeyin gösteriye dönüştüğü bir toplumda meşruiyeti onaylanmış dikizcinin sıradan örneğidir.

Hopper'a gelince, dış ve iç mekânı bilinçli olarak tartışmaya açtığı görülür; biri diğerinin kopyasıdır sanki. Dolayısıyla, doğa ve uygarlığın simgesi olan iç mekân simetrik olup, birbirlerinin yerini alabilir niteliktedir bunlar. Nitekim, tıpkı *interieur* gibi, uygarlığın denetimi (tehdit) altındaki doğanın teknolojik gelişmelere göre biçimlendirilmesi, giderek her şeyin tekdüze olduğu bir dünyada sadece özel hayat alanının daralmasına değil, yoğun bir yalnızlık duygusuna da yol açmaktadır günümüzde. Pencere, yozlaşmanın en güçlü tanığıdır burada. Hopper'da söz konusu olan örtüşme, iki mekânın farklılığı ilkesi üzerine kurulmuştur; kriminolojik sessizliğe sarmalanan yalnızlığın kökeninde bu farklılığın ihlali yatmaktadır çünkü.

Oysa, Müfide Kadri'de tanık olduğumuz mekânın kesintisiz yayılışında böyle bir özdeşlik bunalımından söz edemeyiz; iç ve dış mekân arasındaki kategorik ayrım bütünüyle yabancıdır bu resme; bir tehlike değil, barışçıl birlikteliğin göstergesidir içerideki açıkhava. Batı'da bireysel varoluşa yönelik bir tehdidi simgeleyen dışarısı, Doğu'da herhangi bir hesaplaşmaya gerek kalmadan kendi kendine evcilleşip, sessizce içeriye sızmıştır. Serüven tutkusunun kökeninde bu farkındalık yatar; bilinmeyen yerler hep pencerenin ötesindedir.

Kadri'nin resminde beni büyüleyen şeyi sezer gibi oluyorum artık. Kendimi bir yuva sıcaklığıyla sarılıp sarmalandığımı hissettiğim yer dışarıda da devam ediyor. Yanılsama, mekânlar arasındaki ayrımın silinmesinden öte, dünyanın masumiyetine yönelik bir güvencenin hizmetindedir burada; *daemon*'un yerini melek almış, yer gök demeden uçuşup duruyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar zamandaki yerini kestiremiyordu; Doğulu, mekânı da eklemeli buna.

ÖLÇEKLE BAŞLAYAN ÖYKÜ

Her resim, dönüp dolaşıp kendisiyle buluşan sanatçının tuvale attığı imzadır aslında; Fernando Botero biraz daha ileri gidip, bu imzayı büyüteçle gösterir bize; ancak resme değil, resmin anlattığı öyküye tutulmuştur pertavsız. İzleyici, bu yapıtlar karşısında çoğu kez amatör bir heyecana kapılıp, gördüğüne aracılık eden şeyi (resim) unutur; temsil edilen şey pattadan ön plana geçmiştir.

Ne var ki, tipik bir Latin Amerika sanatçısı olmasına karşın, yine de Botero'dan bu belirlemeye sahip çıkmasını bekleyemeyiz; ona göre, bütün yapıtları özgün bir dil kaygısının ürünüdür –ve Botero, aradığını bir rastlantı sonucu bulmuş olmanın rahatlığı içindedir: "Bir gün mandolin çiziyordum, deliği de tam or-

tasına koyacaktım. Çalgının boyutlarına uymayan küçük bir delik yaptım. Bir de baktım ki, mandolinin iki kocaman boyutu - hem hacim, hem ölçek- olmuş. Şaştım. Bu çılgın oranlarda beni heyecanlandıran bir plastik canlılık vardı." O gün, plastik dil anlayışında bir dönüm noktası olup, Botero için bundan sonra sıra Kolombiya'nın keşfine gelmiştir artık; tıpkı Marquez gibi o da kendi toprağının öyküsünü anlatacaktır çevresine; generaller, fahişeler, çalgıcılar, boğa güreşleri, vb. her şeyiyle rengârenk bir Latin Amerika portresidir bu.

Botero, resmini yapacağı şeyi önce doludizgin yaşamak ister; bu yüzden, portakalın resmi söz konusu olduğunda, yemek, bakmaktan daha önemlidir onun için. Böylece, tek portakalla bütün portakalların toplamını yakalayacaktır.

Eğer bir kültürde her şeyin ortaklaşa duyarlılığa mal olmuş yeterince öyküsü varsa, orada figür ile imlediği öykü arasında gayri iradi bir dönüşüm vardır kendiliğinden. Örneğin, gitarı ele alalım: Botero'nun bununla resmedeceği şey herhangi bir çalgı değil, Andlar'ın melankolik müziği için bir simgedir; tınlayan ses, ölüm ve yitik tutkuların hüznüdür sadece. Bir başka deyişle, her şeyin mitosa dönüşebildiği ender bölgelerden biridir Latin Amerika; yalan, gerçek ile kurmacanın yer değiştirdiği bu aşamada, gerçeğin öbür yüzüdür artık.

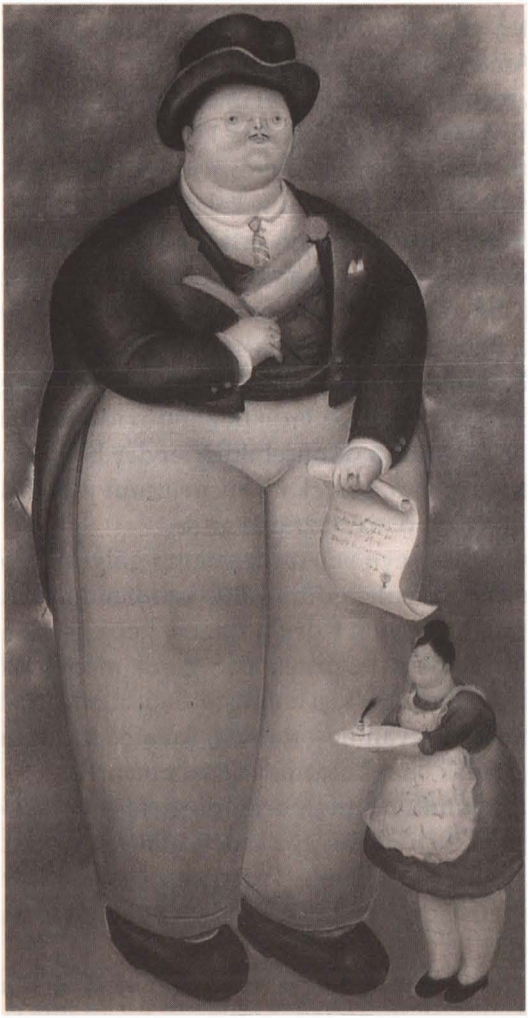
Leo Kofler, her şeye yabancılaşmanın gölgesi düşen bir toplumda, bulaşıcı hastalığa dönüşmüş sıradanlığın bireysel varoluşu ihlal ettiğini söyler. Kurulu düzen, gerçeğe olan borcumuzu sürekli ertelerken, ne örnek alacağımız model, ne de kendisiyle sürtüşeceğimiz bir kişi kalmıştır önümüzde; trajik çatışmaya bile fırsat kalmayan bu ortamda, sanatçının ufkunu giderek saçma ve grotesk olan kuşatmaya başlamıştır.

Grotesk, uyumlu biçim ile ardında gizlenen gerçek arasındaki çelişkinin bilinçli olarak göz ardı edilmesidir; içerik, kendisine tekabül etmeyen biçimle vurgulanır burada; sanatçı, hiciv yoluyla nefreti aşıp, tepeden bakmanın bilgeliğine teslim etmiştir kendisini.

Botero, 'zamanı aşan dolgun ve dingin biçimler'den söz ederken, betimleme yahut çözümlemeyi boşu boşuna dışlamaz; onun temel kaygısı, yaşanmakta olan groteski duyusal zemine taşıya-

bilmektir. O halde, oylum ve ölçeğine bu denli müdahale edilmiş biçimler, özünde gerçeğe sadakat ilkesinin doğal sonucudur.

El Presidente (Başkan) bu bağlamda ilginç bir örnektir. Tuvalin gerçek boyutuna (267/135 cm.) tekabül eden figür, daha ilk bakışta şaşkına çevirir bizi. Gövdesine sığmayan bir yağ tulumu olarak cumhurbaşkanı, kendini yazan öyküdür esasen; Bote-



Fernando Botero, *El Presidente* (Başkan), 267 x 135 cm., 1969.

ro'da figür, herkesin kendi öznel yaşantı deneyimine göre, söz dilinde yeniden üretebileceği şeyi kışkırtır böylece; bakmak, öykülemeye giriştir.

Biçime ilişkin her bulgu, öykümüzü pekiştiren bir araca dönüşür bu resimde. Örneğin, organlar arasındaki orantı ve oylum ilişkisine takıldığında, sanatçının yeni bir plastik dil arayışı içinde oluşu zerrece ilgilendirmez izleyiciyi. Belden aşağısının olağanüstü görkemli hacmi, ülkeyi emanet ettiğimiz kişinin üst tarafında bir şey olmadığına işaret etmektedir sanki; dahası, bulunduğu yere lök gibi çöken silindir bacaklar, cumhurbaşkanının koltuğundaki konumu için de gizli bir ipucudur pekâlâ. Şişmanlık, Botero'nun figür arayışı için bir vesile olmasına karşın, yine izleyicinin umurunda değildir bu; tumbadız cumhurbaşkanına Tevfik Fikret'in sesi eşlik etmektedir sanki:

Yiyin, efendiler yiyin; bu hân-ı iştihâ sizin;
Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!

Öte yandan, uzuvlar arasındaki bu dengesizliğe karşın, son çözümlemede cumhurbaşkanının gövdesi organik bir bütün olarak karşımıza çıkar; oysa protez-figür olmanın bütün koşulları eksiksiz hazırdır nerdeyse! Ancak, bu bütünlüğün resim diline gönderme yaptığını pek ileri süremeyiz; zira bunun politika sahnesindeki karşılığı çok daha çarpıcı gelmektedir bize. Nitekim, protez-figürün sözde uyumlu yapısı, temelde birbirine ters düşen politikacıların çıkar birliğinde yekvücut olmalarını imleyen sevimli bir parodi de olabilir pekâlâ.

Hiç kuşkusuz, biçimsel oluşumdan hareketle daha birçok şey söylenebilir bu resim hakkında; herkesin anlatacağı bir öykü vardır çünkü. Gelgelelim, bütün bunların ötesinde, *El Presidente*'de ilgimizi çeken bambaşka bir şey söz konusudur; oylum ve ölçeğin bunca keyfi olmasına karşın, cumhurbaşkanı ile hizmetçi arasındaki nispetsizlik izleyiciden mutlaka bir açıklama beklemektedir sanki.

Botero, bu kez oranın kendisini öykü için bir malzeme olarak kullanmıştır. Büyük, şişinme yahut erki simgelerken, karşıtının sıradan insanları imlediğini düşünürüz. Hizmetçinin elindeki

tepsiyle yukarı doğru bakışıysa bu iki figürün sadece aynı zaman ve mekânı paylaştığını göstermez, cüsseler arasındaki gerçekdışı oranın da vurgulanmasına yardımcı olur. Sıradan bir mizansen, salt oranın müdahalesi ile groteskin sınırına gelmiştir handiyse.

Aslında *El Presidente*'ye yaklaşım konusunda en ilginç ipuçlarından biri, Nedim Günsür'ün *Simitçi*'sinde karşımıza çıkar. Buna göre, görünürdeki benzerliğin ardında yatan farklar, bu resimlerle gireceğimiz diyalog için mükemmel bir fırsattır. Her iki sanatçının birbirinden habersiz aşağı yukarı yirmi yıl arayla yapılmış bu iki resmi, ilk bakışta şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. Tuvali baştan sona kaplayan esas figürün hemen solunda, aşağıda minnacık bir başka figür durmaktadır; resmedilen şeyse bunlar değil, aralarındaki nispetsizliktir.

Önce şu gerçeğin altını çizelim: Günsür de, tıpkı Botero gibi, daima yaşanmış olandan yola çıkar; hatta paylaşılmış yaşantının yalnız yaratma değil, yorum için de hayati önem taşıdığını söyleyecek kadar iddialıdır bu konuda. Ancak, sıra uygulamaya geldiğinde her iki sanatçının ne denli farklı sonuçlara ulaştığını görmek hayli şaşırtır bizi.

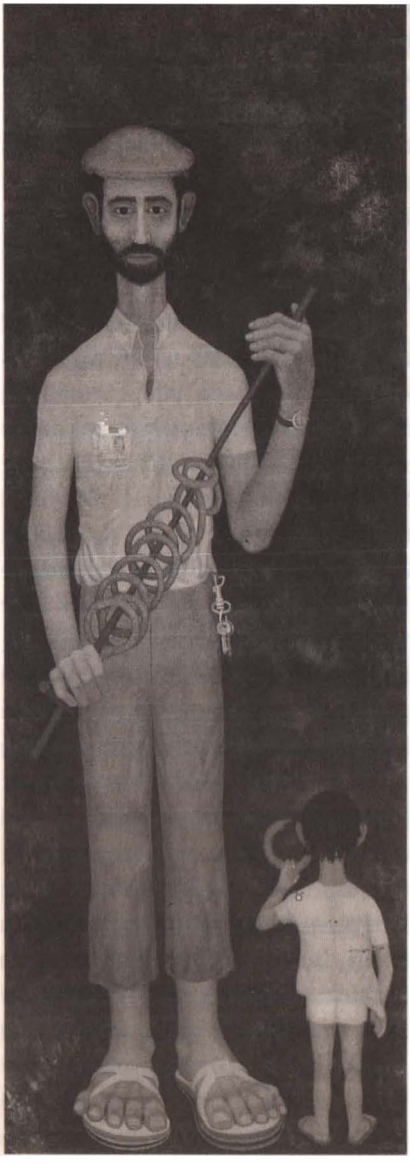
Tuvalin boyu/tu (52,5x45 cm.) ile özdeşleşen simitçi, Günsür'ün yetmiş yılda yaptığı en büyük figürdür. Genelde her iki sanatçı da soyut bir dipyüzeyden hareket etmiş olmasına karşın Günsür'ün koyu kahverengi önündeki figürü daha fazla öne çıkma eğilimi gösterir; oysa plastik doygunluk açısından Botero'nun figürü çok daha zengindir; oylum, başlı başına bir dil sorunudur burada; Günsür ise yüzeysel etkiyi hiçbir zaman bütünüyle dışlamaz. *El Presidente*, her şeye rağmen figür ile dipyüzeyin aynı tözsel malzemeden olduğu izlenimini bırakıp, belki çok sınırlı, ama sonuç itibariyle belli bir mekân duyarlığına -zemin ve dipyüzey farklı renklerle verilmiştir- sahip çıkmaktadır. Bu farklılık, her iki sanatçının gerek dünyaya bakış açısı, gerek yaşantı içeriğini yönlendiren öznel duyarlılık bakımından, daha sonraki bütün ayrıntılarda sürekli varlığını hissettiğimiz bir olgudur esasen. Botero'nun figürü baştan sona dışadönük olmanın izini taşırken, Günsür'de pek göremeyiz bunu; biri parodi hakkını saklı tutup, olaya dışarıdan bakarken, öbürünün asla böyle bir niyeti yoktur.

Zamanın sürekliliği bağlamında Botero'ya baktığımızda belli bir an'ın *yakalanmış* olduğu duygusuna kapılırız; bize sunulan, olayın akışı içinde anlık bir kesittir sadece; raptedilen an'ın özgür bırakılması halinde, her şey yine eskisine dönüp, kendi doğal seyri içinde akıp gitmeye başlayacaktır hemen. Dolayısıyla, figürlerin konumunda (duruş) tiyatral mizansenin ağır bastığı görülür; en azından birbirlerine dönük figürler arasında biçimsel bir diyalog arayışı ön plandadır.

Günsür ise farklı bir yol izler bu konuda; zamana müdahale etmez, çünkü hatırladığı -ya da yaşanmışın tortusu- bir şeyi resmeden sanatçı için zamanın durmuş olması zaten zorunlu bir önkoşuldur; Günsür'de söz konusu olan *dondurulmuş* andır böylelikle. Zamana bu şekilde müdahale, resmedilen şeyin içtenliği konusunda belli bir sorumluluk yükler sanatçıya; zira zamanın yanı sıra görünen için de teslimiyete zemin hazırlayan bu süreçte, müdahale hakkının genişlemesinden ötürü daha kapsamlı bir yükümlülük gündeme gelmiştir.

Botero, figürün dışına çıkıp, tiye almaktadır onu; Günsür ise son derece samimi olup, figürüyle iç içedir. Böylece Botero'da, belli bir bilinç niteliğinin göstergesi sayabileceğimiz, parodiye yönelik abartılmış oranların, bu tarafta gizli bir naiviteden kaynaklandığına tanık oluruz. Günsür'de, kendisine rağmen oluşmuş anatomik hatalardan söz edebiliriz; Botero'da her şey iradi ve hesaplıdır.

Buna göre, *Simitçi*'nin iki kolu arasındaki farklılık çarpıcı bir örnektir aslında; sol kol, sağdan çok daha uzun olmasına karşın, parmaklar da sağdaki eşine oranla daha kısadır; ayrıca, yalnız nazar boncuğu veya anahtarlar değil, koldaki saat de yerine oturmaz; yine eğreti duran cep ve sigara bu acemilikten payına düşeni alanlar arasındadır. Ne var ki, bütün bunlar Günsür'ün resmine gölge düşürmediği gibi, tam tersi, Botero'da rastlamadığımız ölçüde insani bir boyut eklemektedir onun çalışmasına. Nitekim, ilkinde resmi önceleyen deformasyon iradesi, beraberinde belli bir şemanın tuzağına düşme sakıncasını getirirken, Günsür'deki nispetsizlik bütünüyle içtenliğin ürünüdür; o, yaptığı şey ile dönüşü olmayan bir kader birliği içindedir sanki; istese de kendi yarattığı kahramandan sıyrılamaz bir türlü.



Nedim Günsür, *Simitçi*, 52.5 x 45 cm. 1980, tuval üzerine yağlıboya, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.

Günsür'de, durağan olan bile söz konusu bu içtenlikten payına düşeni alır; daha doğrusu, bu aşamada ilginç bir çelişki çıkmaktadır karşımıza. Resmin oluşum sürecini yönlendiren içtenlik, Botero'ya oranla çok daha hassas bir noktada yakalamıştır figürü. Dondurulmuş an, bu figürleri tamamen gösteri mantığıyla örtüştükleri bir konumdayken raptetmiştir. İzlenmeye açık vurgulu iletişim kopukluğu, diyalog beklentisine işaret etmesi bakımından, özünde kusursuz bir tiyatral mizansendir hiç şüphesiz. Biri ön (simitçi), diğeri arkadan (çocuk) görünen iki figür, karşıt bakış yönlerindeki vurgulu kararlılık dikkate alındığında, açıkça seyredilmek üzere orada yerlerini almışlardır, ama Günsür bunu fark etmeyecek denli kendi dünyasına çekilip, inançları doğrultusunda sessizce üretmektedir. *Simitçi*'deki gösteri mantığı, gösterişi dışlama aracına dönüşmüştür; *pathos*, mutlak dinginliğe bırakmıştır yerini.

Öte yandan, değnekte yer alan simitlerin konumu da, resmini doğurgan karşıtlar üzerine kuran Günsür adına önemli bir ipucudur. *El Presidente*, görüntüden anlık bir kesit olmasına karşın, bu resmin hiçbir yerinde seyir halindeki şeye müdahale izi görülmez; mizansen, tıpkı deformasyon gibi, dilin önceden planlanmış bir öğesi olarak yer alır burada. Başka bir deyişle, kesintiye uğrayan akıştan ötürü olağan görme mantığına ters düşen hiçbir şey yoktur Botero'da. Oysa zamana uzun vadeli el koyan Günsür, fotoğraf makinesiyle bile zor kaydedilecek görüntüye hiç çekinmeden kement atar, enstantane, sükûnetle temsil edilen bir şeyin temposuna ayak uydurmuştur.

Aslında, ayrıntılardaki bunca farklılığa karşın, yine de her iki sanatçının bölüştüğü ortak payda aynı olup, bilinç niteliği açısından içinde yaşadıkları toplumun sorgulanması daima temel çıkış noktasıdır; Botero, hemen her kesimden insana hiciv yoluyla yaklaşarak groteskten yana tavrını koyarken, çoğun emekçi kesimin yanında yer alan Günsür, temsil ettiği sınıfın inançlı bir üyesi olmaya ayrıca özen gösterir; biri dışa, öteki içe dönük, ama sonuçta her ikisi de önce halk çocuğudur.

Botero ve Günsür, sanatçı kimliğinin öncelikle anayurtta boylanması söz konusu olduğunda ağızbirliği etmiş gibi aynı şeyi söylerler neredeyse. Birbirlerinden binlerce kilometre uzaklıkta

doğup dil, din ve töre açısından apayrı dünyalarda yetişmiş iki sanatçı, kültür emperyalizminin acımasız baskısı karşısında kardeş olmuşlardır. Botero: "Latin Amerikalı sanatçılar olarak kendi gerçekliğimizi bulmak, yani kolonyal olmayan bir üslûp bulmak ihtiyacındayız. Ben kimse tarafından sömürgeleştirilmek istemiyorum. Latin Amerika sanatının bana başkaları tarafından tanımlanmasını istemiyorum. Taşra sayılan bir ülkenin vatandaşıysanız, bir bakıma engellisiniz demektir. Üçüncü Dünya ülkesindeyseniz, kendi evrensellik duygunuzu bulmak zorundasınız. Doğduğunuzda verilmiş bir armağan değildir o."

Günsür de aynı dertten mustariptir: "Ben, uzun ve zengin geleneği olan, sorunları başka bir toplumun insanıydım. Sanat teorilerden değil, hayattan kaynaklanıyordu; kendi hayatımdan yola çıkmalıydım. Evrensellik sorunu, yöresel, ulusal ve toplumcu tavırdaki içtenlik ve tutarlılıkla bir arada düşünülüp açıklanabilecektir kanısındayım."

İnanılması güç, ama garip bir yazgı birliği de vardır bu iki sanatçı arasında. Eleştirmenler, Botero konusunda ikiye bölünmüş olup, bir kısmı kıyasıya yermektedir sanatçıyı. Oysa onun resimleri nice özel koleksiyon ve çağdaş sanat müzesinin demirbaş yapıtları arasında şimdiden yerini almıştır.

Günsür'e gelince, o da başta akademik çevre olmak üzere birtakım eleştirmenlerin hedef tahtası olmuştur hep; suskunluk çemberiyle kuşatılan resimleri sürekli aşağısanmıştır.

Ne var ki, bütün bu engellemeler ne Botero, ne de Günsür'ü inandığı yolda üretmekten alıkoymuştur. Botero, tıpkı yurttaşı Marquez gibi, Latin Amerika'ya ilişkin izlenimlerimize yön veren sayılı sanatçılardan biridir artık. Yaşantı etkilenmelerini kendine sadık kalarak ifade etmeye çalışan Günsür ise seyyar satıcıdan gurbetçiye, balıkçıdan inşaat işçisine kadar kıyıda kalmış küçük insanların bu büyük resim ustası, Türk resminde bir kilometre taşıdır hiç şüphesiz.

SAHNELENEN COİTUS ÖNCESİ



Blucin: Kovboylu Amerikan rüyası; Vahşi Bati'nın pantolonda kalan kısmı. 1950'lerden itibaren *Western*'lerde tanımaya başladığımız kovboylar, Tarzan gibi uygarlığa meydan okuma yerine, doğayla belli bir işbölümü çerçevesinde diyaloga giren farklı bir erkek tipini imliyordu bizim için. Bugün, kırk yıl sonra her şeyi daha rahat görebiliyoruz artık.

Kovboy, özünde üretim ilişkilerinin armağanı olmasına karşın, ABD'li çiftçi değil, estetize edilmiş maçodur. Tarzan, ütopyadır; kovboyun ayağıysa hiç yerden kesilmez. Kapitalizmin öngördüğü mizansende her zaman gerçekçi olmasa bile -*Camel* reklamlarını hatırlayalım; sigara içen kovboyların sağlığı asla bozulmaz- en azından kendisi gerçektir bu jön çiftçinin. Orman,

Tarzan'ın *happy end*'lerle biten serüvenleri için boyalı panodan farksızdır; *eudaimonia* yarına yönelik masumane bir beklenti olmaktan çıkıp 'yaşanan şimdi'ye çökelmiştir burada. Tarzan, edep yeri dışında, hep çıplaktır; çünkü ne üşür, ne de hasta olur –ayrıca, bunu inandırıcı kılmak için, her şey ebedi bahar havasına göre tasarlanmıştır. Sürekli sergilenen güç gösterisi, cinselliği sıradan kılar sonuçta.

Kovboydaysa bütünüyle farklı bir durum söz konusu olup, kendisi kadar içinde yaşadığı doğa da gerçektir. Serüven, açıkhavadaki emeğin garnitürüdür; ister yırtıcı bir hayvanla boğuşma, ister gönül maceraları olsun, hepsi iş hayatının uzantısında karşımıza çıkar. Tarzan örtünmeyi reddeder; oysa kovboy neredeyse branda bezinden yana yapmıştır tercihini –kaba pamuklu kumaş, yıpranmayı (sür/t/ünme) erdeme dönüştürmüştür blucinde; tıpkı şarap gibi yıllandıkça değer kazanır o. Bu kumaşta rengin attığı yerler, tuhaf biçimde erotizme, ellenmiş olmaya gönderme yapar hep; öyle ki, işeme amacıyla açılıp kapanan fermuar -ya da düğme- bile, sonuçta beyaza çalan mavi ile orasının başka amaçlara yönelik işlevi olabileceğini de ima eder bize.

Blucinin yekpare bir bütün olmasından ötürü söküğün yerini yırtık almıştır; ek yerleri olması bu gerçeği değiştirmez, dayanıklılık tasarımı kumaşın maddi varlığından daha önemlidir çünkü. Yırtık, tensel hazza yönelik gizli bir davetiye, yahut göz kırpan erostur blucinde; bu yüzden, yırtılmanın yerini yırtma almıştır sessizce.

Hiç kuşku yok ki, sürtünmeye karşı böylesine dayanıklı (duyarsız) bir kumaş, gizlediği cinselliğin gücüne ilişkin dolaylı bir ipucudur aynı zamanda. Yumuşak bir kumaşın okşayıcı rahatlığı ile temas duygusunu kışkırtmasına gerek kalmamıştır burada; her şey ereksiyon için bir vesiledir zaten.

İki zencinin fotoğrafı bu bağlamda ilginç bir örnek oluşturuyor. Nitekim, her şeyin böylesine apaçık verilmiş olmasından ötürü, doğal dil, üstdile kaymıştır kendiliğinden; göstergenin saydamlığı, düzanlam için tuzaktır bu aşamada. Öyle ki, Barthes'ın giyim (dil) ile giyinme (söz) arasında yaptığı ayrım, düpedüz tersine çevrilmiştir şimdi. Buna göre, gençlerin kıyafeti görünürde özgür bir seçimi imlemesine karşın, aslında *code*'ları

önceden belirlenmiş bir dizgeye teslim olmuştur. Dolayısıyla, cinsel özgürlüğün kullanımı modaya aldırmazlık biçiminde görünmesine karşın, aslında tamamen dikte edilene uymaktadır.

Öte yandan, blucinin her iki cins tarafından tercih edilmiş olması da belli bir nedene dayanır. Buna göre, kadın/erkek arasındaki cinsiyet ayrımını ilk elde sözümona pek önemsemiyor görünen bu yaklaşım -önemli olan seks değil, arkadaşlıktır- inandırıcı olmaktan uzaktır; çünkü verilmek istenen mesaj tamamen tersidir bunun: Cinsel belirsizlik içinde vurgulanan cinsellik, iki kat daha güçlüdür.

Hard-porno'nun ardında reklam sektöründe kazanılmış deneyim yatar. Bu konuya yönelik bir dizi araştırma, kadın ile erkeğin cinsel yakınlığını vurgulayan fotoğraflarda, erkeğin fotoğraftaki hemcinsiyle kendisini özdeşleştirme eğilimini açıkça ortaya koymuştur; kadının partneri görüntüdeki adam değil, kendisidir. Erkek için çifte doyum söz konusudur bu aşamada; yalnız birlikte olduğu kadın değil, özdeşleştiği erkek de müthiş etkileyicidir; kadının dişiliği, kendi gövdesine bu özelliği atfedecek -ya da hissetmeden bu gövdeyi ödünç alacak- denli baştan çıkarıcıdır. Kadın, her iki tarafın ortaklaşa sahip olduğu bir cinsel uyarıcıyla görünür: popo. Michel Tournier, "Popolar ne denli övülse azdır," dedikten sonra devam eder: "Çoğu zaman ancak kötü işlemlerden geçirilmek için açılır (...) oysa o yalnızca sevgiye susamıştır."

Önce kadının taş gibi poposunda vurgulanan dirilik, daha sonra meme ve erkeğin karnında tekrarlanır –gençliğin başat göstergesi, belli ölçüde pürüzsüzlüğü de (kayganlığın tamamlayıcısı) güvenceye alan diriliktir. Diri vücut, sertleşmiş meme ucu ya da kalkık fallusun eğretilemesidir esasen.

Erkeğin vahşi doğasını tamamlayan kılın da -eğer fotoğrafa ayrıca müdahale edilmemişse- bu örnekte atlanmadığını görüyoruz; zenci değil, koyu tenli (melez?) bir delikanlı; kıllar tam olması gereken yerde, ne fazla ne eksik; biraz daha aşağı inse kaslı karnın erotik görüntüsü bozulacak –hem goril, hem insan imgesi korunmalı. Göbek deliğinin hemen altından başlayıp kasıklara doğru yayılan kıllarsa, bir başka hileyle arka plana düşüyor kendiliğinden; koyu/açık karşıtlığı, dolaylı yoldan mahre-

min teşhiri için bir araçtır şimdi –blucin, açıldığı yerde, kendisinden çok külota ait bir alanın sınırları içine girmiştir. Bu aşamada erkeğin donsuz olması değil, donun işlevini üstlenen blucin imgesi önemlidir bizim için: a) blucin yalnızca gerekli olanı örter; b) pütürlü yüzeyi, her an uyarılmaya hazır bekleyen cin-



"Blucin, Amerikan rüyası ve cinselliğin simgelenmesi..."

sel organlar için hiçbir handikap oluşturmaz (ipek kumaşla desteklenen temas duygusu, iktidarsız burjuvanın sorunudur).

Aynı senaryo kadının saç rengi için de geçerlidir; bronz heykeli hatırlatan vücut, erkeğin favorisi 'sarışın kadın'ı kapsamına almakta gecikmiyor; boyalı olsa bile sarışın ve aynı zamanda ait olduğu ırkın taş gibi bedeni –böyle bir kadınla ancak yatılır.

Fotoğrafın omuz ve dizkapağı arasındaki bölümle sınırlı olması öpüşmeyi açıkta bırakıyor; biz tamamlamak zorundayız onu. Rosalind Coward'ın bu bağlamda yaptığı saptama hayli ilginç. Coward'a göre, öpüşmenin cinsel pratikte şahsi bütünlüğe yönelik bir tehdit unsuru içerdiği düşüncesi kadınlar arasında oldukça yaygın: "Penisin dilden daha az kişisel olduğunu düşünmek tuhaf, ama durum böyle görünüyor. Fahişelerin yorumları da bunu doğruluyor; müşterilerini hiçbir zaman öpmemekten çoğu fahişe gurur duyar."

1960'lardan itibaren sevişmenin kurulu düzene meydan okuyan bir tavrı imlemesi, sadece Beat kuşağıyla sınırlı olmayan bir dönüşüme yol açar; *Love Me Do,* parça adı olmaktan öte, o tarihten bu yana güncelliğini yitirmeyen bir slogandır esasen; sevişmek, özgürlüğe kulaç atmaktır. O halde, sevişmenin pazarlanabilir görüntüsüne sahip çıkan bu fotoğrafta her iki gencin öpüştüğü varsayımı çok daha akla yatkın görünür bize: Seks, doludizgin yaşama hakkımız olan bir etkinliktir. Çiftleşmeye yönelik önhazırlığın teşhir edilmesi ayıp değil, bana ait özgürlüğün içini ancak benim dolduracağım yönünde verilmiş kışkırtıcı bir mesajdır son çözümlemede.

Ne var ki, fotoğrafçının yanı sıra gençler de enikonu acemidir burada; her şey, öpüşmenin kaçınılmaz varlığını ısrarla yalanlar çünkü. Elbette salt Beat gençliğinden devralınan mirasla sınırlı tutamayacağımız bir başka şey vardır bunun ardında; önce görüntü ters düşer kendisine. Poz verme, gerçeğe asla uygun olmayan bir konumda yakalar bu iki genci; inanmak ister, ama başaramayız.

Fotoğraftaki doğallığın özünde zamana müdahale olgusu yatar hep; poz, modelin kameradan önce müdahale ettiği zamanı iradi olarak durdurmasıdır; aslında zaman değil, biz dururken zamanın üzerimizden akıp gitmesini kabul ederiz poz vermede.

Doğal fotoğraftaysa model yerine kamera el koymuştur geçen zamana; fotoğraf, kesintisiz yaşanmakta olandan belli bir an'ı çekip çıkararak dondurmuştur onu. Aslında her poz vermenin ardında gizli bir yanılsama beklentisi yatar; model, zamana bizzat kendisi müdahale etmesine karşın, bunun kameradan kaynaklandığına inanmamızı ister. Fotoroman ile film oyuncusu arasındaki fark da bir bakıma bunun sonucudur; biri dondurulmuş, öteki akan zamanın gözbağcısıdır.

Bu bağlamda fotoğrafın savunduğu felsefe öpüşmeyi onaylamasına karşın -aksi takdirde resimdeki kadın orospudur- bir türlü inandırmaz bizi; herhangi bir şeyin değil, poz vermenin fotoğrafı durmaktadır önümüzde. Buna göre, önce söz konusu kadın ve erkeğin konumlarından başlayalım; gerçekten dudak dudağa olmaları halinde, her ikisinin de karşılıklı olarak biraz daha sağa dönük durmaları gerekirdi. Adamın görünmeyen sol kolu -el, yeterince ipucu veriyor- karşı tarafın pantolonunu açacak denli kendinden geçtiği bir andaki öpüşmeyi imlemek şöyle dursun, tamamen kayıtsız olduğunu gösteriyor bize; sağ el için de aynı şey geçerli; popoyu avuçlar gibi duran el, sadece *duruyor* orada –kalçaya batmayan parmaklar 'taş gibi popo'nun değil, boştaki elin göstergesidir artık. Kadın da bunun dışına çıkmaz; beklenti farklı olsa bile, adamın orasını açar gibi yapmanın, açmaktan daha önemli olduğu izlenimine kapılırız ister istemez. Üstelik bir başka mesaj daha vermektedir kadın: erkeğin etkin cinselliğine -erkek hep o roldedir çünkü- aynen katılım. Cinsel birliktelik için tek taraflı davete karşı çıkmanın rahatlığı, kadının üstlendiği rolde tahrik etmeyle edilginlik arasında zorunlu bir ilişki olmadığını ortaya koymuştur. Gelgelelim, poz vermekten kaynaklanan tutukluğun kadını da kapsamına aldığını görüyoruz; el ve sözümona açılan blucin birbirinden kopuktur burada. Cinsel gerilimle yüklü böyle bir anda, o konumdaki el düpedüz yalan söylemektedir; nitekim, kameranın raptettiği kesitten öncesi olmadığı gibi sonrası da yoktur bu düzmece mizansende. Özellikle sağ eller, fotoğraftaki kişilerin ne denli acemi bir oyuncu olduğunu göstermektedir bize; bu ellerin neyi imlediği konusunda çaresiz kalırız. Adamın sol eliyse, yılan gibi hafifçe içeri bükük karnıyla beraber düşünüldüğünde,

ilkin kendi erkekliğinin teşhirinden gurur duyan birine gönderme yapmasına karşın, çok geçmeden bu da inandırıcılığını yitirir; zira böyle bir durumda söz konusu olan ereksiyondan hiçbir iz yoktur görünürde.

Bütün bunlar, giderek yırtık blucin imgesinin de boşlukta kalmasına sebep olur sonuçta. Bu yüzden, lime lime olmuş blucin, özünde dayanıklı dokusu ile sert erkeğin aksesuarı olmaktan çıkıp, herhangi bir kumaşa dönüşmüştür kendiliğinden; delikler, var olma gerekçesinin parodisidir artık. Öyle ki, blucinin böylesine parçalanmış olması, neticede bütün çağrışım imkânlarından fedakarlık etmeyi zorunlu kılmıştır.

Besbelli: Gerçekte blucin aracılığıyla örterek sergilenen cinsellik, bu örnekte sahnelenen *coitus* öncesine devretmiştir yerini –bunca çabaya karşın, görüntüden hareketle tasarlama imkânı bulamadığımız bir *coitus* öncesi.

ÇİTLENEN DOĞA

"Ve Rab Allah şarka doğru Aden'de bir bahçe yarattı."
(Kutsal Kitap, Tekvin 11.8)

1

Bahçe, saksıdan sonra mülkiyet hakkına sahip olduğumuz en küçük doğa parçasıdır esasen; bu hakkın kamuya devredilmesiyle ortaya çıkan park ise, ormana giden yolda doğaya son müdahaledir. İşlenmiş doğa olarak bahçe, tıpkı park gibi, açıkhava içinde ayrı bir mekâna taşır bizi. Bu anlamda orman, bütünüyle ters düşer bahçeye; birinde bizden önce var olan yolda yürürken, ötekinde her defasında yeniden keşfederiz onu.

Semboller dünyasında ada (bilinç) ile okyanus (bilinçdışı) bu karşıtlığa işaret eder; bahçe, dışarıya taşan evdir, orman ise her şeyi yutar.

Buna göre, bahçeyle çevrelenmiş ev iki duvarlıdır; öyle ki, bir avuç toprak parçası bile çevreyle ilişkimizi düzene sokan yegâne hususi boşluktur bizim için; çünkü özel hayatımızı alt veya üst katta oturanlardan çok yanımızdakilerin tehdit ettiği düşüncesi iliklerimize dek işlemiştir –yandakiler görür, üsttekiler duyar. Bu da, mahrem olanın kulaktan çok göz karşısında savunmasız kaldığını gösterir bize; sevişmek, sonuç itibariyle iki kişi arasındaki anlaşmalı teşhirdir –üçüncü kişiye dikizlemek düşer olsa olsa.

Bahçe, her koşulda cinsel kimliğini korur; toprak ananın kucağında makyajlı dişidir o –üzerinde olup bitenlerin hem aksesuarı, hem sırdaşı. Dolayısıyla, güvenceye aldığı şeye gerektiğinde ona aracılık ederek kendini kanıtlayan bahçe, kaçamak ilişkiler adına mükemmel bir sığınaktır; evde görünen, orada sis perdesine bürünmüştür –Cupido, gizli konuğudur bahçenin. Ağaç, tarh, havuz, vb. ne varsa hepsi Eros'u estetize eder burada; gökyüzü bile bu sürecin bir parçası olmuştur; ay ışığı, genç aşıklara yatak odasından ziyade bahçede eşlik eder.

Yüzyıllar boyu insanoğlunu meşgul eden bahçenin yorumu, sadece bahçeden daha fazla olmakla kalmayıp, ayrıca ondan daha eskidir –cennet, her şeyden önce bahçedir. Gölgesinde serinlediğimiz ağaçlar (cennette yaz bitmez), dalından koparıp yediğimiz meyveler, sonsuz yeşilliğin kucakladığı akarsular, vb. açıkhava imgesiyle bütünleşen hemen her şey bahçeyle iç içedir kutsal kitapların dünyasında. Erotik vaatlerin gerçekleştiği bu mekânda birbirinden güzel huri kızlarıyla cilveleşip sevişiriz; zevku sefanın hiçbir bedeli yoktur bu âlemde.

Lucas Cranach'ın *Altın Çağ*'ı bu konuda hayli çarpıcı bir örnek teşkil eder bizim için. Kalın duvar, bahçeyi değil, bir umut ilkesi (ütopya) olarak hümanistlerin 'altın çağ'ını çembere almaktadır burada; nitekim, Bosch'un *Hazlar Bahçesi*'nde bu duvara hiç gerek kalmadığını görürüz. Bahçe, doğadan seçilmiş bir yerdir Cranach'da; dışarısı, bahçenin insan eliyle işlenmiş olması ayrıcalığına yönelik hiçbir ipucu vermez bize. *Altın Çağ* sınır-

ların ilgası üzerine kuruludur sanki; karşı savın olmadığı bu ebedi uyumda, ne eğlence, ne de çıplaklığın karşıtı vardır; her şey, sonsuzluğun güvencesinde, nihai amacına ulaşmış olmanın göksel halesiyle bezelidir artık. Bu yüzden, dışarısıyla içerisi öylece devam ederler birbirlerinde.

Oysa bahçe düşüncesi tam da bu ayrımdan hareketle gelişip şekillenmiştir; çünkü bahçe, çekidüzen verilmiş doğadır son tahlilde. 18. yüzyılın en popüler ve kapsamlı doğa tarihine imzasını atan Kont Buffon için düpedüz bir çamur deryasıdır doğa –bir bitki harabesi. İnsan, bu çirkinliğin giderilmesi yolunda elinden ne geliyorsa yapıp, yararlı hale getirmelidir çevresini. Buffon'a göre, yabanıl doğanın evcilleştirilmesi kendi hayatımıza yapılan bir yatırımdır.

Bacon ise yüzyıl önce bir başka bağlamda *Bahçeler Üstüne* adlı denemesiyle bu konuyu derinlemesine ele alır. Bahçeyi, 'en katıksız insanca kıvançların kaynağı' olarak nitelendiren ünlü düşünür, mevsimlere göre dikilmesi gereken çiçek seçiminden başlayıp, bir peyzaj mimarı duyarlılığıyla projenin belirlenmesine geçer: "Bahçeler için ayrılan yer, otuz dönümden aşağı olmamalı, üç kesime bölünmelidir: girişte bir çimenlik, çıkışta doğal



Lucas Cranach (1472-1553), *Altın Çağ*, Münih.

durumda bırakılmış bir fundalık, ortada da bahçenin kendisi bulunmalı. Bana kalırsa, bir bahçede çimenliğe dört, fundalığa altı, yanlardaki ağaçlı yollara dörder, bahçenin kendisine de on iki dönümlük yer ayırmak en iyisidir." Bacon, yazıda da altını çizdiği üzere, saray bahçelerinden söz etmektedir hep; doğaya müdahale imkânı, saray çevresiyle sınırlı belli bir azınlığın tekelindedir çünkü. *Fêtes galantes* için bir ön hazırlıktır saray bahçesi –bir ucu antik Yunan'daki Arkadia'ya dayanan doğal dekor.

Böylece, görünürdeki katı kuralcı yaklaşıma karşın, aslında Barok anlayışa karşı bir yumuşama özlemini dile getirmektedir Bacon. Buna göre, karşı çıkılan örnek, yani Barok sanatının en tipik örnekleri arasına giren Fransız bahçesi, doğanın iğdiş edilmesi esası üzerine kurulmuştur esasen. Doğayı zapturapt altına alıp, en sıradan ayrıntılarına kadar biçimlendirme iradesi, giderek Disneyland estetiğinden farksız yapay bir dünya çıkarmıştır ortaya. Sarayların görkemli yapısına uyum sağlamak üzere, tamamen geometrik şekillere indirgenen bitki örtüsü, gitgide kendi karikatürüne dönüşmüştür sonuçta. Duvar ya da mihrabı anıştıran çitler, vazo yahut hayvan silueti şeklini alan ağaçlar, ziynete çevrilen tarhlar, vb. handiyse doğadan bir şey kalmamıştır geriye.

Öte yandan, suyun da bu yaklaşımdan payına düşeni aldığı görülür; özenle hazırlanmış kanallar suyun akışına meydan okurken çeşme ve fıskiyenin yanı sıra birtakım su oyunları da bunu tamamlamaktadır. Barok insanı doğayı olduğu gibi görmek yerine, imgelemindeki hazır kurguya çevirir onu; dünyaya bu denli müdahale tutkusu, sonuçta kendine yabancılaşan doğayla noktalanmıştır ister istemez. Antoine Caron, mevsimleri konu alan resimlerinde, daha bir asır önceden bu protez-manzara'nın en çarpıcı örneklerini vermiştir bize; doğa, her şeyiyle bir kulis, daha doğrusu boyalı panodur artık, ya da lego-peyzaj.

Önce, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde karşılaştığımız İngiliz bahçesi, bu alanda köklü bir dönüşümün başladığını gösterir bize; geometrik düzenleme ilkesine karşı doğanın mutlak özgürlüğü ön plana çıkmıştır şimdi. Öyle ki, 1750'lerden itibaren, hemen her yerde akıl almaz paralar sarf edilerek İngiliz bahçesine geçme yarışı başlamıştır artık; doğayı kendi halinde bırakmayı amaçlayan peyzaj-bahçesi, düpedüz *parkomani*'ye dönüşmüştür

bu aşamada. Ayrıca, bu aşırı ilgi sonucu, sanat dalları arasındaki yarışmayla ilgili olarak, Rönesans'tan beri zihinleri kurcalayan teorik bir tartışmanın da noktalandığını görürüz: Bahçe düzenlemesi, bütün sanat dalları arasında ilk sırayı almaktadır. Hans Sedlmayr'a göre, "Bahçe sanatı en kapsamlı olanıdır; çünkü mekânsal açıdan hem mimari, hem heykeli kapsamına alırken, mimari de kendi başına heykel, süsleme ve resmi içermektedir bu arada."

Doğayı öylece bahçeye çevirmenin ardında önemli bir zihniyet değişimi yatar hiç kuşkusuz. Geometrik düzenlemeyle doğaya hükmeden insan, bu kez edilgin konuma geçmiştir. Yine Sedlmayr için ethik gereksinimden kaynaklanan bu değişimin kökeninde, *doğa* sözcüğünün dinsel bir boyut kazanmış olması yatmaktadır: "Doğa, panteist anlamda, tinle bağıntılı evrensel bir güç olarak görülmektedir şimdi." Bu bağlamda bahçe, dünyanın cennet halindeki ilk konumuna ilişkin bir tasavvur olarak tekrar dinsel bir boyut kazanmıştır; çünkü ilk (bâkir) şekliyle doğa, *bahçe*'dir. 15. yüzyıldaki bir ressamın elinde oyuncağa dönen cennet bahçesi, bundan böyle kozmik bir gücün kabulü ilkesinden hareketle ormanın yanındadır. Ne var ki, bu değişimde resmin kendine özgü yasaları keşfetmesi önemli rol oynamasına karşın, yine de bahçeye bakanların Arkadia yahut Aden'de bulunan o bahçeyi hatırlamalarına ilişkin beklenti hâlâ geçerliğini yitirmemiştir.

Öte yandan, böylesine önem kazanan doğallığın, giderek mimariyi de etkilediğini görürüz; taş, kereste, vb. malzemenin, doğada gelip geçici olana uyum sağlayacak biçimde işlenmeden kullanılması bunun çarpıcı bir örneğidir –yapılar da, tıpkı zamanla kuruyan ağaçlar gibi, günün birinde enkaz olmaya mahkûmdur.

Barok sanatında doğaya egemen olma şeklinde tecelli eden *vanitas mundi*, İngiliz bahçesiyle beraber ortaya çıkan gelişmeler sonucu, evrensel bir oluşumun kabulüne bırakmıştır yerini. Buna göre her bahçe, ait olduğu bütünü (doğa) temsil eden toprak parçasının kâh rehavet, kâh teemmüle çağrı vaadiyle bizi kışkırttığı yerdir –herkes, bir defa olsun kendisine rastlamıştır bahçede.



Cennet Bahçesi, meçhul usta, 1410 sonraları.

2

Sahneye taşınan bahçe, kaçamak ilişkilerden başlayıp, romantik aşk ilanından kıyafet değişimiyle hazırlanan sürprizlere kadar birçok durumda, olayların taşıyıcı zemini olarak, dramaturjik yapının belkemiğini oluşturmuştur hep. *Figaro'nun Düğünü*'nü ele alalım; son perdede başrol oyuncusu, basbayağı bahçedir –tıpkı *Freischütz* 'deki orman gibi. İlk üç perde boyunca kapalı mekânda kördüğüme dönüşen olay örgüsü için bahçe her şeyin açıklığa kavuştuğu yerdir; entrikaya bunca elverişli bir mekân, önce kızıştırıp, daha sonra *deus ex machina* örneği, olup biten ne varsa, hepsinin tatlıya bağlanmasına aracılık etmektedir sessizce. Bir başka deyişle, Rokoko cilvesiyle kokuşmaya başlayan erotik ilişkiler, burada bahçenin temiz havasıyla kendiliğinden durulur –*lieto fine*, biraz da karanlık bahçenin armağanıdır hiç şüphesiz. Eros, bir alev dalgası gibi Kont'un şatosunu yalayıp geçerken, bahçıvan ve noter dışında, hemen hiç kimse paçasını kurtaramaz bundan. Ünlü yönetmen Felsenstein'ın de-

yişiyle 'aşkın dünya tiyatrosu', buradaki öykünün gizli başlığıdır. Bir tarafta efendinin *jus primae noctis* ayrıcalığı, öbür tarafta Figaro ve özellikle Cherubino'nun erotik çekim gücü ve sonuçta bütün bunlara şu veya bu biçimde alet olan bir dizi genç kadın. *Figaro* 'daki gerilim, özünde bastırılmış tutkuların isyanıdır; kurulu düzen, yatak odasına kadar girip, sahte ilişkiler üretir sadece. Aşk, Adorno'ya göre, sınıfsal ilişkiler yüzünden sürekli budanmaktadır bu oyunda.

Figaro'da bahçe, açık havaya taşınan iç mekândır esas itibariyle; zira tehlikeli ilişkiler ne şatoya, ne de bir başka yere sığar. Ancak, bu aşamada asıl üzerinde durulması gereken nokta, sözümona İspanya'da geçen olay için özellikle Fransız bahçesinin seçilmiş olmasıdır; bahçe, aristokrasi ve görkemli hayatla ayrılmaz bir bütündür. İçeride geçerli olan kuralları bahçede yumuşatıp, bir ölçüye kadar gizleyen tek şey, gecenin karanlığıdır; ama Fransız bahçesiyle gündeme gelen olgu, ışıktan öte bir başka gerçeğe işaret eder hiç şüphesiz. Buna göre, müdahale edilmiş doğa, düzmece ilişkiler için hem ayna, hem de mükemmel bir maskedir –özdeşleşme yoluyla yansıttığını saklayan bir ayna.

Fransız bahçesinden nefret eden Rousseau'nun farklı bir bakış açısıyla bu gerçeğe ışık tuttuğunu görürüz. Onun nazarında geometrik bahçe düzenlemesine, uzaklık yanılsamasından kaynaklanan bir güven duygusu egemendir çoğunlukla; düz hatlar, yanımda olanı uzağa taşır –karşımdaki öteye, olmadığım bir yere gitmiştir dümdüzle. "Zevk sahibi her insan, sabırla uzaktaki güzel perspektiflere bakınıp durur; manzaradan hoşlanma, bulunmadığımız yeri beğenme yönündeki yaygın eğilimden kaynaklanır. İnsanoğlunun büyük bir kısmı, kendisinden uzakta olana rağbet etmeye yatkındır." Bu bağlamda hiçbir yer, simetri ve düz hatların egemen olduğu bahçe kadar gizli aşk oyunlarına elverişli değildir; mesafe ve benzerliğin illüzyona dönüşmesi, kaçamak ilişkiler adına bulunmaz bir kılıftır.

Mozart'ta bahçe, sakıncalı ilişkiler için taşıyıcı bir zemin olmaktan öte, entrikaların doğadaki sureti gibi karşımıza çıkar; kıyafet değişimiyle saklanan kimliğin bahçedeki izdüşümü, budanarak aynı şekli alan çitlerdir; dipyüzey, önündekini tekrar yoluyla kamufle eder burada.

Marivaux'da ise ilk bakışta bütünüyle farklı bir yaklaşıma tanık oluruz; çeşitli oyuklarında saklanma veya gizli buluşmalar için labirentten farksız doğa arayışına yegâne çözüm İngiliz bahçesidir. Ne var ki, biraz yol alınca her şey değişmeye başlar; yüzeyde ağırlıklı bir yeri olan karmaşa ancak ardındaki katı geometrik yapıyla ayakta durmaktadır bu oyunlarda. Marivaux, sıkça kullanılan bir formülden yararlanmıştır aslında: Doğaçlamayı mümkün kılan şey, üzerine gerilmiş olduğu ağın her türlü esneklikten uzak katı yapısıdır. Mozart'ın bahçesinde doğa ve olay örgüsünün örtüşmesi sonucu her şey iki defa karelenirken, öbüründe karşıtlık ilişkisinden hareketle, tek taraflı düşünülmüştür bu; biri imkânsız olanı başarmış, öteki yapılması gerekeni yapmıştır sadece. *Figaro*'da bahçe, gerçek ile kurgunun, ciddiyet ile şakanın birbiri içinde eriyip kaybolduğu bir bilmecedir esasen.

Öte yandan ister tarla, ister bahçe olsun, açık hava ile oyunun dramaturjik yapısını yönlendiren bir başka usta da Çehov'dur hiç kuşkusuz. Öyle ki, bu oyunlarda bahçe, tıpkı bir leitmotiv gibi, perdeler arasında dolaşıp durur hep; *Martı* bahçede başlar, *Üç Kız Kardeş* bahçede biter vb. Ancak, Çehov'un elinde bambaşka bir kimliğe bürünmüştür burası; doğa, birtakım entrikalar için aracı değil, gerçek kimliğimize ışık tutan yerdir –açık havanın paftası. Bu bağlamda Çehov'un doğaya bakış açısı hayli önemli bir ipucudur bizim için: "Doğa kusursuz bir müsekkindir; sükûnete davet eder, yani kayıtsız hale getirir insanı. Ve bu dünyada mutlaka kayıtsız olmak gerekir. Sadece kayıtsız olanların, şeyleri açıkça görüp, adil ve çalışkan olmaları mümkündür –elbette yalnız akıllı ve dürüst insanlar için geçerlidir bu; egoist ve mankafa olanların zaten hiçbir şeye aldırdığı yoktur." Açık havada bir başka boyut kazanır her şey; çünkü, karşılıklı ilişkileri yönlendirmek üzere, yeni bir psikolojik mekân doğmuştur bu boşlukta.

Vişne Bahçesi'ni ele alalım; aynen *Figaro*'da olduğu gibi, bu oyunda da bahçe başroldedir. Strehler'e göre buradaki bahçe sahnesi, bir rejisör için düpedüz sırat köprüsüdür; durup durup aynı şeyi söyler: "Bahçe, olay örgüsünde hem pıhtılaşma noktası, hem de başroldür; bu yüzden yorumla ilgili sorunların haddi

hesabı yoktur. Onu göstermeden sadece anımsatmak yanlıştır; tıpkı gösterip hissettirmek gibi." Strehler, bahçenin varlığını zorunlu görse bile, ancak hisseder gibi olduğumuz bir tarzda tasarlar bunu; içinde hiçbir şeyin kesin şeklini almadığı bir ekran –ya da sahnenin hem görüp, hem görmediğimiz dördüncü perdesi.

Strehler'in bir tür prova günlüğü olarak tuttuğu bu notları okurken, kırk gün sonra Çehov'la tam bir anlaşma içinde olduğunu görürüz. Bahçenin dört perdelik öyküsünde çoksesli bir kantat, bir intermezzo gibidir bu açık hava sahnesi; fiili eylem durmuş, herkes olduğu yere mıhlanmıştır sanki. Gelgelelim içten içe akıp gitmektedir hayat; lirik bir meditasyonu anımsatan bu hareketsizlik, aslında yaşıyor olmanın öbür yüzüdür. Çehov'un bizi sükûnete davet edip, umursamazlığın kucağına iten doğası bu sahnede karşımızdadır.

Ancak, bütün bunların ötesinde, Çehov'un öngördüğü doğa, boşlukları dolduran bir sestir öncelikle –mekân tipolojisi açısından içinde varolduğumuz tinsel bir uzam. Doğanın sesle doldurduğu bu boşluklarda yeni bir iletişim olanağı doğmuştur bize. Jovan Hristic, "*Vişne Bahçesi*'nde Zaman ve Mekân" başlıklı yazısında bu sorunu derinlemesine ele alır. Ona göre bu oyunda açık havaya çıkan insanlar birdenbire gökyüzü altında ezilip, küçülürler; herkesin gerçek yüzü burada ortaya çıkmıştır. *Vişne Bahçesi*'nde söz konusu olan doğa, uçsuz bucaksız bir mekânı temsil eder Çehov'da –niteliğinden çok cesametiyle ürküten bir *horror vacui*: "Hayat, Batı Avrupa'da yer darlığı ve boğucu havadan ötürü çekilmez bir hal alırken, bizde de aşırı yer bolluğundan aynı şey oluyor. Bizde mekân öylesine fazla ki, zavallı insanoğlu yönünü tayin edecek güç bulamıyor kendisinde." İnsanların ısmarlama birlikteliği ya da bir yere kapanıp kalmaları bu sonsuz yer bolluğunun tehdidinden kaynaklanır hep –bahçe, çitlenemeyen doğadır Çehov'un oyunlarında.

3

Bahçe, çevrelediği veyahut bitişik olduğu konut tipi hakkında da yeterince aydınlatır bizi; köşk, konak, saray, şato vb. hep bahçeyle iç içedir -ama asıl önemli olan, kapalı kapılar ardında-

ki yaşam niteliğini bir sismograf hassasiyetiyle izleyen bahçenin, bu konuda birçok şeyi açığa vurmasıdır. Sadece bahçıvanın varlığı bile, içeride yaşayanların sofra düzeni ve adabından, giyim kuşamına kadar nice ipucu verir bize- bakımlı bahçe, evin kartvizitidir.

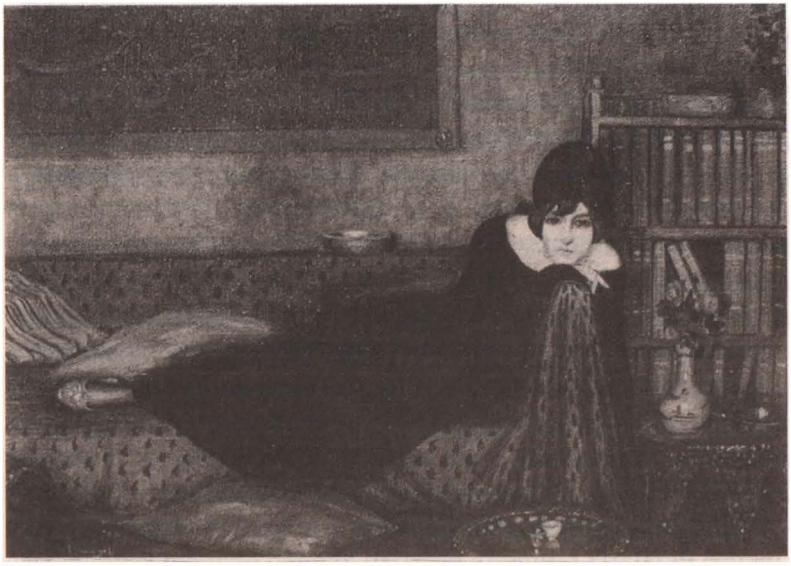
Büyüklerin tekelinde olmasına rağmen, bahçelerin gerçek sahibi çocuklardır; çünkü çelikçomakla bahçeye taşınan sokak, çitleri çoktan silip süpürmüştür. Toplu konutlar döneminde onlarca bahçeyi temsil eden bir yeşil alan, belki onların imgelem gücünü tahrip edip, onanmaz yaralar açıyor; ama bahçenin gelecekteki varlığı, yine de Yeşillerin'in katkısından çok, çocukların hayal gücünde saklı –günümüzde yeşil sahalar bile çim-halı artık!

Salt gündelik deneyimlerin ışığında algılanan sanat eseri, bir an gelir, tıpkı tesbihböceği gibi büzülüp kendi içine kapanır ansızın; karşılıklı yoruma dayalı -yorumlarken yorumlanırız hep- iletişim imkânı kalmamıştır artık. Sorun, bir şeyi anlayamamak değil, neyi anlayamadığımızın boşlukta kalmasıdır. Gerçi o yapıtla karşılaşmadığımız sürece fazla önemi yoktur bunun; ancak, itiraf etmekte zorlansak bile, başlamadan biten bir dostluğun buruk hüznü içten içe kemirmeye başlamıştır benliğimizi; iletişim kopukluğu gizli bir kovalamacaya dönüşmüştür bu aşamada.

Namık İsmail'in *Sedirde Uzanan Kadın*'ını ilk kez ne zaman gördüm, şimdi pek hatırlamıyorum, ama sorunlu ve uzun yıllar peşimi bırakmayacak bir tanışmanın eşiğinde olduğumu daha o

gün fark etmiştim. Kadının vücut hatlarındaki yılankavi akış, bir yanıyla art nouveau'ya özgü *femme fatale*'e gönderme yaparken, öbür taraftan art deco'yla flört edip Lempicka'ya göz kırpıyordu sanki; ama biraz yakından bakınca bunların hiçbiri değildi karşımda duran resim. Kesin olan tek şey, uçucu izlenimleri belli bir ortak payda çevresinde toparlayıp, doğru veya yanlış, kendime göre yorumlama imkânını bütünüyle yitirmiş olmamdı; düpedüz boşluğa bakıyordum bu örnekte.

İki yıl önce Otto Dix'in *Ebeveyn*'iyle ilgili bir kitabı okurken - daha fazla *görmek* istediğimiz resimler için tek çıkar yol, onlarla ilgili yorumları okumaktır- birden irkildim; kanepe, evimizdeki gizli podyumdu –orada kendimizi teşhir ettiğimiz gibi başkalarını da izliyorduk. Dahası, benzeri işlevler üstlenmiş diğer eşyalar arasında, ormanlar kralı aslan gibi başına buyruk ve her şeye hakimdi kanepe; çevresinde yer alan ne varsa, konumunu hep ona göre belirlemek zorundaydı. Gerçi mobilya tarihi açısından bakıldığında, sandalyenin torunu bile değildir kanepe; birinin ilk örneği Eski Mısır'a kadar uzanırken, öbürü henüz 17. yüzyıldan bu yana aramızdadır. Gelgelelim, bu ansiklopedik



Namık İsmail, *Sedire Uzanan Kadın (Kanepe)*, 131 x 180 cm., tuval üzerine yağlıboya.

bilgi zerre kadar tatmin etmiyor beni; en azından inanmak istemiyorum buna. İçimde bir his, böylesine kallavi bir oturağın daha uzun bir geçmişe sahip olması gerektiğini söylüyor bana.

Gözlerimi kapayıp tasarlamaya çalışıyorum: Oturmak isteyen insanın -başlangıçta yatmak veya ayakta durmak günümüze oranla çok daha önemliydi herhalde; oturmanın gündelik hayatta ağırlık kazanması uygarlığa atılan ilk adımlardan biri olmalıdır- taş yahut toprak üzerindeki doğal yükseltiyi (seki) aştıktan sonra yöneldiği ilk çözüm ağaç gövdesi olmalıydı; önce yerde, daha sonra ayaklı kütük. Öte yandan, oturma düzeninde de bunu dikkate alan bir varsayımı pek hâlâ tartışmaya açabiliriz: insanoğlu, uzunca bir süre yan yana oturmuştur başlangıçta; karşılıklı oturma ise hem iletişim, hem bireyselleşme bağlamında köklü bir evrimdir bu süreçte.

Barbarlığın ilk basamaklarında, oturmak bir güç gösterisidir aynı zamanda; tek başına oturmak, erkin sembolüdür. James G. Frazer'ın verdiği bilgiye göre, Aşağı-Gine'deki rahip kral sürekli koltuğunda oturmak zorundadır; uyumak için bile kalkmaz oradan; aksi takdirde rüzgâr çıkıp hayatı felce uğratır. Oturmayla iktidar arasındaki bu ilişki, tahtta somutlaşarak doruk noktasına ulaşır. Taht, hormonlu iskemle değil, deforme olmuş kanepedir özü itibariyle.

Kanıtlama imkânım yok; ancak ilk iskemlenin kesilmiş kütükten (kanepenin atası) ortaya çıktığını düşünüyorum her nedense. Kütük, henüz iç mekâna yabancı, ehlileşmemiş kanepedir; doğanın kucağındaki ilk örnek. Hiç kuşkusuz, alışılmış kanepe imgesinin cayılmaz koşulu olan arkalık ve kolların yerini alması için yüzyıllar boyu beklemek gerekecektir, ama işlevsel açıdan yatay kütüğün kanepeden farklı olduğunu söyleyemeyiz; sadece bunu ayrımsayacak koşullar yeterince olgunlaşmamıştır.

İster bank (açıkhavadaki kanepe) ister sıra olsun, kanepede oturmanın gizli bir mantığı vardır esasen; yan yana oturmanın getirdiği yabancılaşma süreci sessizce oyuncuya çevirir bizi -kâh yolcu, kâh konuk olarak. Taşıt araçlarında oturduğumuz yerlerin hemen hepsi, teknolojik yöntemle monte edilen (görünmeyen vidalarla raptetme becerisi) kanepe çeşitlemesinden başka bir şey değildir son çözümlemede. Özellikle motorlu fayton

benzeri ilk otomobillerde bunun çarpıcı bir örneğine tanık oluruz; o arabalardan sökülmüş deri koltuklar, günümüzün gözde kanepeleri arasındadır.

Taşıt araçlarındaki oturma düzeni, yalnız yan yana değil, aynı zamanda arka arkayadır genellikle. Ancak, karşılıklı oturduğumuz zaman da görmezlikten gelip, örtbas etmeye çalışırız bu gerçeği; toplu ulaşım araçlarında karşımızdaki kişiye bakmak, meşru dikizlemeye bırakmıştır yerini –anahtar deliği, kendisini göremeyeceğimiz kadar büyümüştür burada. Dolayısıyla, el ve tırnak tipolojisinde araştırma yapmak isteyenler açısından eşsiz bir fırsattır bu oturma düzeni. Elbette karşımızdakinin daha başka yerleri de dikizlenebilir yolculuk boyunca, ama öncelikle onun yardımcı olması gerekir bize; vücudu sarmayan giysi, yalnızca hayal gücümüze imkân tanır. Kompartımandaki alelacele sevişmenin ardında -fıkra konusu olan tünel geçişlerini hatırlayalım- karşılıklı olarak duvara raptedilmiş kanepelerin de suçu vardır herhalde. Öte yandan, karşılıklı oturmaya en fazla ihtiyaç duyduğumuz özel arabada bu imkânın tanınmamış olması, teknolojinin garip bir cilvesidir!

Parktaki kanepeyse doğmaca yarenlik ile ısmarlama yabancılaşmanın sergilendiği iki karşıt kutbu imler; ya çene çalmak üzere oturulmuştur oraya, ya da bitişiğimizdekinin asla farkına varılmaz –ilkinde teklif tekellüf yoktur, pattadan lafa girilir; diğerine gelince, araya mesafe koymak üzere yarı gizemli bir yalnızlık oyunu oynanır bu kez. Bankın çeşitli yerlerinden kazınmış olması -kalbi delen ok, sevgilinin ismi, vb.- parkta oturma ile buluşmanın, bekleme ile flörtün birbirine geçip, umut ile karamsarlık arasındaki o katı sınır çizgisinin ihlal edildiğini gösterir bize; parktaki kanepe, üzerine oturanlardan çok randevuyu taşımaktadır sanki.

Yüzyıllar boyu örtük işleviyle aramızda dolanıp duran kanepenin mobilya tarihindeki yerini alması Barok döneminde gündeme gelmiştir. 17. yüzyılda en az sahne kadar gündelik hayata da müdahale eden duygulanım çizelgesini hatırlayınca kolayca kestirebiliyoruz sonucu: Hiçbir mobilya, hayatın bir oyun gibi sahnelendiği bu yüzyıla kanepeden daha uygun düşmezdi; kanepe, *nafile hayat*'ın oyuncağıdır Barok insanı

için. Handel sahnesinin kahramanları, sahneden çok salonda yer alırlar. 1700'lerde.

Çağımızda kanepe, tıpkı büfe gibi, ait olduğu grubun aile reisidir; hiç değilse kendi geçmişinden devraldığı gücünü (ayrıcalık?) hâlâ sürdürme çabasındadır. Buna göre, baş köşede olmasa bile, bulunduğu yeri merkezi kılma eğilimi, kanepede oturanları podyumdaki oyuncuya dönüştürür onlar farkında olmadan; belki bahusus oynamazlar, ama kendiliğinden bir seyir objesi olmuşlardır sessiz sedasız. Kanepe, yapısı gereği, oturmanın ötesinde yayılma, hatta uzanmaya da imkân verir; ama yayılma dağınıklığın, uzanma ve özellikle yatma erotik beklentinin göstergesidir burada. Seks bombası, yataktan önce kanepede karşısına çıkar erkeğin; içki orada yudumlanır, orada ellemekten sürtünmeye geçen yakınlaşma başlar –jartiyer, korse, sutyen, dantelli kara külot, fileli füme çorap, vb. hep kanepe üstüne fırlatılır. Bu yayıntı, yatakta olup bitenlerin jeneriğidir; ve hakçası, kanepeden daha uygunu yoktur buna.

Yatakla kanepe arası açılıp kapanır divana gelince, kendi türünün iğdiş edilmiş zavallı bir örneğidir o. Seri üretim mantığına teslim olan kırma kanepede, her şey aslının cılız kopyasına dönüşmüştür –kaçamak ve eğreti. Aslında, burada söz konusu olan şey portatif somyanın çeşitlemesidir sadece; mekân darlığı, eşyanın alışılmış işlevini sorgulamaya başlamıştır bir anlamda. Arkası etajer, altı çekmece olan kanepe, ne biri ne de ötekidir artık. Baudrillard'a göre, giderek mekânda bütünlük kaybına yol açan bir olgudur burada karşılaştığımız şey; eşyanın en uç noktaya dek götürülen işlevselliği, yuvayı (iç mekân) bütünlüğü açısından zedelemese bile dahili düzeni eklemleme bakımından kayba uğratmaktadır –seri üretimin tezgâhından geçen mobilya, bozduğu yapıya karşı yeni bir seçenek getirmez. "Yatak yataktır, iskemle de iskemle; salt hizmet ettikleri şey için kullanıldıkları sürece aralarında hiçbir ilişki yoktur bunların. İlişki yoksa, mekânın varlığı da suya düşer; çünkü mekân açık, gergin ve tartımlı olmanın yanı sıra eşyalar arasındaki bağıntının genişletilmesini zorunlu kıldığı gibi, ayrıca eşyaların bu yeni yapıdaki işlevlerinin aşılmış olmasını da şart koşar. Mekân, bir anlamda gerçek özgürlüğüdür nesnenin; işleviyse o nesnenin biçimsel

özgürlüğüdür sadece." Baudrillard'ın ilk bakışta bizimle doğrudan ilgisi olmayan bu saptamasına mim koyup devam edelim.

Geleneksel Türk evinin demirbaşları arasında yer alan sedir, oturma düzeni açısından kanepeyle aynı mantığı paylaşmasına karşın özünde hayli farklıdır ondan; ilkin, yerle ilişkisinde tanık oluyoruz buna. Klasik tanımlara göre oturma yeri yüksekçe olan sedir, yine de ayağımızı yerden kesmez; çünkü sedirde oturma adabı, genellikle bağdaş kurmaya göre -bir ayağı öbürünün altına almak veya benzeri pozisyonlar hep aynı kapıya çıkar- programlanmıştır. Yükselti olduğunu dikkate almaksızın, düz yere (toprak?) ilişir gibi oraya kuruluruz; aslına bakılırsa, sedirde oturma gizli bir tünemedir –ya da tanımlamakta zorlandığımız bir çömelme varyasyonu.

Sedir, kanepede olduğu üzere, çevrenin odak noktası değildir; yani, bulunduğu yer daha önce kendisi için öngörülerek ayrılmış olmayıp, o boşluğa uygun düştüğü için orada yerini almaktadır. Öte yandan, oturma yerinin altındaki boşluğun kimi zaman gizli bir bohça yahut kilerden farksız olmasıysa sedirde biçimsel özgürlüğün ön planda olduğunu gösterir bize. Ayrıca, sedirde yastıkla geçiştirilen arkalığın da bu belirlemeyi doğruladığını rahatça söyleyebiliriz; ve bütün bunlar, sedirin bir tür yükseltilmiş döşek olduğunu ortaya koymaktadır sanki; kanepede uyunmaz, oysa sedirde bal gibi mümkündür bu. Bitmedi: Sedirin özel bir döşemesi yoktur; halı, kilim, yahut patiskadan bir örtü öylece serilir üstüne. Demek ki, kanepenin yüzyıllar sonra üstlendiği birtakım yeni işlevler, başlangıcından bu yana sedirle iç içedir zaten. Dolayısıyla, belli bir hayat kültürü ve duyarlılığı yansıtmasına rağmen, geniş çaplı bakıldığında, sedirin kendi eksikleri üzerine kurulduğunu görmek zor değildir –sedir, iki boyutlu kanepedir bir bakıma, ya da divanın önsözü.

Bütün bu verilerin ışığında tekrar *Sedirde Uzanan Kadın*'a baktığımız zaman, sedir ve kanepeye ilişkin tanımların birbirine geçip, sınır çizgisinin sendelemeye başladığını görüyoruz. Şark duyarlılığını yansıtan döşeme, sedirin çeşitli işlevlerinden ötürü mekânla dolaylı ilişkisini açıkça ihlal etmektedir burada. Önce oturma yerinden başlayalım; bu bölümdeki yüksekliğin, sedir şöyle dursun, kanepe için bile yetersiz kaldığı hemen gö-

zümüze çarpar; oraya kalınca, bir şilte koyulmuştur nerdeyse. Ayrıca, kadının yaslandığı kol ile arkalığın nasıl bir ilişki içinde olduğunu kestirirken epey zorlanıyoruz. Arkalığın hayli derin olması -üzerinde büyük bir tabla var- kollar ile birbirine monte edilmiş olmaktan çok sedir boyuna göre düşünülmüş bağımsız ve yekpare bir parça karşısında olduğumuz duygusunu uyandırıyor öncelikle. Bu durumda sedirin geleneksel tamamlayıcısı olan minder boşlukta kaldığı için, ister istemez dekoratif bir aksesuara dönüşmüştür kendiliğinden. Sedirin üzerindeki örtüdeyse (döşeme?) büsbütün zorlanmaya başlıyoruz artık; kol kısmında dökülen bir kumaş izlenimi veren örtünün diğer bölümlerde döşemeden farkı yoktur –en azından, kumaşın tek parça olması durumunda ortaya birtakım sorunlar çıkmaktadır; arkalığın aynı kumaşla ve üstelik o denli gergin örtülmüş olması hem inandırıcı olmaktan uzak, hem de kullanışsız bir çözümdür. Kısacası, işlevsel açıdan öncelikle hizmet ilkesine göre tasarımlanmış olan sedir, çevresindeki diğer eşyalarla kurduğu ilişkiden hareket ederek kanepeye yönelmiştir usulca. Ne var ki, kendisini aşıp, kanepenin organik bütünlüğüne ulaşması mümkün olmamıştır bir türlü.

Buna göre, sedirdeki kadının böylesine ön plana çıkıp dikkat çekmesi sıradan bir rastlantı değildir; yaşadığı toplumda olduğu gibi, uzandığı yerde de boşluktadır o; sedir, Cumhuriyet öncesi Türk kadınının metaforudur bu resimde. Özü gereği sahnelemeye aracılık eden böyle bir möblenin yalpalayıp boşluğa düşmesi, sonuçta kendini temsil etmeye ilişkin hakkın modele devredilmesine zemin hazırlamıştır; böylece, sedirdeki kadın iki defa sergilenme imkânına kavuşmuştur kendiliğinden.

Bu resimle beni hesaplaşmaya iten şeyin ne olduğundan hâlâ emin değilim; gelgelelim, şimdilik kaydıyla da olsa, bir açıklama yapmadan duramıyor ademoğlu; haydin öyleyse: Sedir ile etrafındakiler arasındaki düzmece uyum, kadının pozunda somutlaşırken, burada karşılaştığımız şey aslında kabuk değiştirmekte olan bir toplumun acınası ikilemidir.

PİNEKLEMENİN BEDELİ



"Fikir değil, bir resim; çünkü düşündüğümü anında gördüm."

(Peter Handke)

Schiller'in yüz yılı aşkın bir süre önce *Hud'a ve Aşk* adıyla dilimize çevrilen *Hile ve Sevgi*'si, bu usta yazarla ilişkimizin enikonu köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir bize. Ne var ki, Türk izleyicisinin bu yapıtla Darülbedayi sahnesinde karşılaşabilmesi için bir elli yıl daha gerekmiştir. Lütfi Ay'dan öğrendiğimize göre, *Hile ve Sevgi*'nin oynanışı başlı başına bir hadise olup, çılgınca alkışlanmıştır o dönemde. Aynı oyun, yirmi üç yıl sonra bir daha çevrilip, Ankara'da sahnelendiği zamansa o ilk heyecanın yerini gizli ve gitgide büyümeye

aday bir kayıtsızlık almıştır artık. Oysa, bu yirmi üç yıllık ara bile o dönemde basbayağı yakınma konusu olmuştur. Nitekim, Zahide Özveren'e bakılırsa, ülkemizde hak ettiği yere henüz gelememiş bir yazardır Schiller; bu klasik eser karşısındaki ilgisizliğin başka bir açıklaması yoktur çünkü. Aynı sorun Lütfi Ay'ın da dikkatini çekmiştir, ama bütün bu olup bitenleri doğal bir gelişme gibi görmekten yanadır o: "Şüphesiz eski heyecan dalgası bütün salonu aynı ürperişle coşturmuyor. Bunda seyircimizdeki tiyatro zevkinin incelmiş olmasının da büyük dahli vardır." Hiç kuşkusuz, 1950'lerin düşünce ortamında bu soruna farklı açılardan bakıp, yeni çözüm önerileri getirmek öyle sanıldığı gibi pek kolay değildi. Buna göre, sürekli kendisini yenileyen izleyici hızla yol alırken, geçmişteki bazı başyapıtların zamana ayak uydurmakta zorlanarak ağır ağır unutulmaya yüz tutması, birçok ünlü eserin er ya da geç paylaşacağı kaçınılmaz bir ortak yazgıydı elbette.

Bugün, aradan geçen kırk yıllık bir süreden sonra her şeye daha serinkanlı bakabiliyoruz artık. En azından, ilgisizliğin salt 'incelmiş zevk'le açıklanması halinde Aiskhylos'tan Goethe'ye kadar koskoca bir tiyatro repertuarının nasıl eriyip gittiğine herkes tanık olmuştur günümüzde. Gerçekte günümüz tiyatrosunu topyekûn tehdit eden bu sorunun kökeninde, değişen insandan çok, geriye sayan sahne estetiği yatmaktadır. Daha doğrusu, klasiklere yeni bir görme ve okuma modeliyle bakamayışın doğal sonucudur bütün bu yaşadıklarımız. Nitekim, çağdaş bilinç niteliği ile algı içerikleri arasındaki hassas dengenin giderek sahne estetiğine yabancılaşması sonucu, son kırk yıl içinde Schiller ve Goethe'den hiçbir oyun sahnelenememiştir Türkiye'de. Böyle bir ortamda Goethe'nin, bazıları MEB dizisinde yayınlanmış *Clavigo, Stella, Egmont, Torquato Tasso* ve *İphigenia Tauris*'te gibi oyunları sanki sahnelenmek üzere değil, ders kitabı olarak çevrilmiştir dilimize.

Sahnelenemeyen başyapıtlar sorunu, izleyici ve sanatçıların karşılıklı olarak birbirlerini suçladıkları kör dövüşüne benzemesine rağmen, aslında sorumlu olan kişi ve taraf bellidir. Hiç kimse alınmasın: *Clavigo* yahut *Haydutlar*'ı 'görerek' okuyabilen bir sahne yönetmeni henüz aramızda olmadığı gibi, bu yapıtlar

için gerekli oyuncu kadrosu da, eğitimi ve kondisyonu açısından, böylesi görevleri üstlenmeye hazırlıklı değildir maalesef! Ancak, klasik bir eserin başarısı veya başarısızlığında bütün sorumluluğu oyuncuya yüklemek öylesine yaygın bir kanıdır ki, hiç kimsenin hatırına yaratıcı kadroyu sorgulamak gelmez; ama sonuçta bunun bedelini ödeyen o oyundur elbette; ister Goethe, ister Schiller'in imzasını taşısın, söz konusu yapıt bir kez damgalandı mı ilelebet tozlu raflarda kalmaya mahkûmdur çünkü. Bu bağlamda *Maria Stuart*'ın uğradığı bozgun tipik bir örnektir. Adı geçen oyunun 1953 yılındaki sahnelenişinde Elizabeth ve Maria Stuart rollerinin 'bütün hususiyetleri ve psikolojik icaplariyle yaşatabilecek olgunlukta kadın sanatkârlar'a verilmeyişi nedeniyle sonuç alınamayınca, neredeyse Schiller'in sonu olmuştur bu!

Oysa, yalnız Schiller değil, Beckett gibi bir yazarın karşısında da verilen sınav hep aynıdır: Bir oyunu anlayabilmenin tek ölçütü onu görsel kılabilmektir. Herhangi bir metnin neye göre ve nasıl görüldüğü sorusu ancak bundan sonra gelir; çünkü bir oyunun asli varoluş sebebi görsel iletişime göre düzenlenmiştir daima. O halde, sonuçta başkaları adına *görerek* okuma sorumluluğunu üstlenmiş bir kişi olarak, her şeyin hesabını sahne yönetmeni vermek zorundadır çağdaş tiyatroda. Bu bağlamda her reji denemesi, eldeki oyundan hareketle, dünyanın algılanması yolunda yeni bir model önerisidir esasen; bir reji ne ölçüde sahiciyse o oranda bir yeniden *görmek*'tir dünyayı; ve bunun ardında yatan tek şey de dünyanın değiştirilebileceğine -ve değiştirilmesi gerektiğine- duyulan inançtır hiç kuşkusuz. Besbelli: Böyle bir sorumluluğu üstlenmenin son derece ağır bir bedeli vardır sahne yönetmeni için; çünkü, resimden felsefeye, politikadan edebiyata kadar çağdaş gelişmeleri bir bütün olarak izleyip, özgün bir senteze varmak zorundadır o. Ne var ki, böylesine geniş bir ilgi alanı içinde dağılıp sığlaşma tehlikesiyle baş başa kalan rejisörün güvendiği tek şey, birikim ve zekâ yaşının ötesinde, daha doğuştan özel bir görme yetisine sahip olduğuna inanmasıdır.

Robert Wilson, bu doğrultuda karşılaştığımız en sivri ve kışkırtıcı örneklerden birini vermektedir hiç şüphesiz. Öyle ki, bir

Wilson metnini alışılmış anlamda okuma imkânından bile yoksun olduğumuzu söylemek yanlış değildir herhalde. Sayı ve harfler ile adlandırılan kişiler arasındaki bütün konuşmalar hiçliği imleyen koskoca bir boşluktur esasen; konuşurlar, ama ne bizim onları anladığımıza, ne de onların kendi aralarında anlaştıklarına ilişkin tutarlı bir ipucu vardır elimizde. Herhangi bir sözcük veya cümle anlamını yitirinceye kadar yinelenir burada. Wilson, bir bakıma Susan Sontag'ı doğrularcasına, anlamdan vazgeçmeyi göze almıştır; çünkü, zorunlu olarak belli bir anlama gönderme yapan her yorumlama istemi, kendisine aracılık eden uzlaşılmış göstergeler sebebiyle, *status quo*'yu onaylamaktadır son çözümlemede. Sontag'ı hatırlayalım: "Yorum, *anlam*'dan bir gölge dünya kurmak üzere, dünyanın daha yoksul ve boş hale gelmesidir." Wilson için sahnede 'gibi olan' her şey tiyatro için bir tuzaktır; yanılsama, yalan söylemenin hizmetindedir daima. Sahnede gördüklerimizin dildeki karşılığı aranıyorsa, ancak betimlemeye yönelik bir yaklaşım olabilir bu; yani, bizim yapabileceğimiz şey, izlenenin sözcükler aracılığıyla mekanik olarak yeniden üretimidir sadece.

Salt görüntüye dayalı bu tiyatro anlayışı, temelde tartışmaya açık bir uç örnek olmasına karşın, pekâlâ bütün klasik oyunlara uyarlayabileceğimiz yeni ve oldukça verimli bir bakış açısını da getirmektedir beraberinde. Buna göre, bizim için önemli olan şey *Clavigo*'yu anlamlandırmak değil, kişiler arasındaki ilişkilerin yalnızca *gösterilebilir* oluşuyla dile getirilmesidir. Görüntü, dilin yetersiz kaldığı bir kurmaca iletişim ortamında tek sığınma noktasıdır şimdi. Evrensel doğruları, yeni biçimlerden hareketle güncel kılma yönündeki eğilim, sahne tasarımında bir tür *kendilik*'i *(entity)* temsil eden amorf, dil-ötesi yapılardan yararlanmayı büyük ölçüde cazip ve meşru hale getirmiştir doğal olarak. Evrensel ölçekte değişmeyen öz, değişen biçimlerle sürekli var olma hakkına sahiptir çünkü.

Biçim açısından böyle bir değişimse ısmarlama değil, tiyatronun *praxis*'le olan organik ilişkisi sonucu geçerlik kazanmaktadır. Algı ve yaşantı içeriği ile bilinç niteliği arasındaki canlı etkileşim sonucu ortaya çıkan diyalektik süreç, doğal olarak tiyatroya da müdahale edip, kendisiyle hesaplaşmaya davet etmekte-

dir onu. Auschwitz'deki kıyımdan Vietnam Savaşı'na kadar bunca acı ve haksızlığın yaşandığı bir dünyada, sanatçı olmanın sorumluluğu, tarihin hiçbir dönemiyle karşılaştırılamayacak denli ağırlaşmıştır günümüzde. Buna göre, *junk-culture* ile gündeme gelen karşı-estetik, en az endüstri atıkları kadar, faşizan rejimlerdeki çöpleşen cesetlere de gönderme yapmaktadır hiç kuşkusuz. 20. yüzyıl, temerküz kamplarında imhaya hazır bekleyen cesetler yığını ile konserve kutularından oluşma çöp tepecikleri arasındaki sınır çizgisinin nerdeyse silindiği bir çağın simgesi olmuştur. Dolayısıyla, bir iletişim aracı olarak çatırdamaya başlayan uzlaşılmış göstergeler yığınağının çağrışım alanı, gitgide imgelem gücümüzü aşan boyutlara varmaya başlamıştır artık; ve bu da, plastik sanatların uzantısındaki sahne estetiğine sınırsız bir devinimin özgürlüğünü armağan etmiştir sonuçta. O halde, bütün bu gelişmelerden haberdar olmayı mesleğinin bir gereği kabul edip, sahneleyeceği bir metni ona göre okumasını bilen bir rejisörün hangi kulvarda kulaç atacağı belli olmuştur şimdi: *Hamlet, happening*'dir.

1960'ların ikinci yarısından itibaren çok net biçimde izleyebildiğimiz bu olgu, bütün klasiklerin yeniden keşfiyle noktalanmıştır. Öyle ki, bir tür çokseslilige dönüşen çağdaş yorumlama süreci, Harpagon ile Dresdner Bank'ın pekâlâ yan yana düşünülebileceğini program dergilerinde düpedüz tartışmaya açmıştır artık. Bu bağlamda, çağrışımları sınırlayan sözde uzlaşma alanı parçalandıkça, gökdelenin altındaki bıçaklı WC dünyası ile Shakespeare veya Goethe'nin birbirinden pek o kadar uzak olmadığı ortaya çıkmıştır kendiliğinden. Herhangi bir şeye verilen ad nasıl keyfi ve gerektiğinde öznel yaklaşıma bağlı olarak ondan koparılabiliyorsa, görüntü de temsil ettiğinden soyutlanmaya başlamıştır bu aşamada. Wilson'da en belirgin ve sivri örneğini gördüğümüz bu gelişme, sanıldığı gibi saçmalığa değil, *ratio*'nun zaferine yol açmıştır sahnede.

Bütün bunlar, 1960'ların bitimine doğru, boş sahnedeki gücüllüğün keşfiyle başlayan bir gelişmenin sonucudur esasen. Yeni bir sahne estetiğiyle çığır açan Peter Zadek'se bu köklü dönüşümde rol alan en önemli isimlerden biridir şimdi: "*Kısasa Kısas*'ı belli bir ölçüye kadar gerçekçi biçimde sahnelemek üzere

provalara başladım. Ancak, iki hafta sonra anladım ki, sahnede olup bitenlerin hiçbiri düş gücüme uymuyor." Bu uyumsuzluğun yol açtığı farklı çözüm modeli, sahne tasarımında yeni ve etkileri günümüze kadar devam edecek bir örneğin ilk adımıdır. *Kısasa Kısas*'ın dekoru, yedi sıra renkli ampulle çevrelenmiş bir 'boş mekân'dır artık. Yedi yıl sonra *Kral Lear*'i sahnelediğinde, dönüşü olmayan bir yoldadır Zadek: "Dekor diye bir şey kalmamış, her şey çıplak sahneye indirgenmişti şimdi; taht ve öylesine dağıtılmış birkaç yastık."

Öte yandan, on yıl önce buna benzer bir bunalıma giren Peter Brook da, sanki sözleşmiş gibi, Almanya'daki meslektaşıyla aynı kaygıyı paylaşıyordu. Nitekim, provadan bir gün önce *Kral Lear*'in dekorunu iptal eden Brook, tercihini boş sahneden yana yapmıştı ani bir kararla. Sınırsız bir gücüllüğün ifadesi olarak gündeme gelen boş sahne, aslında her şeyin yeniden düşünülmesi gerektiğini, en azından böyle bir ihtimalin var olduğunu imlemektedir bu aşamada. Buna göre, sahne tasarımında boşluğa varan yalınlık, imgelem için özgür bir devinim alanı olmanın ötesinde, yeniye yer açan boşluğun kışkırtıcı etkisini de getirmektedir beraberinde. Bir başka deyişle, eskiye yer kalmadığına göre, boşluğa ne ile sahip çıkılacağı başlı başına bir sorundur şimdi; ve bu da her şeyi yeniden düşünmeye çağrıdır sonuç itibariyle.

Yeni bir şey düşünebilmenin temel koşuluysa *görmek*'tir; çünkü sahne dilinde farklıyı tasarlamış olmanın hiçbir kanıtı yoktur başkaca. Gözün yorgun düştüğü bir yerde muhakeme yeteneği de sendelemeye başlamıştır artık. Bu bağlamda, düşündüğünü anında gören Handke'nin sıkıntısı, sahne yönetmeni adına bir kurtuluş, zorunlu bir çalışma yöntemidir esasen; çağdaş yönetmen için düşündüğünün karşılığı olarak resim, o düşüncenin kendisiyle özdeştir çünkü.

Tam bu aşamada hassas bir kavşak noktasına geliyoruz kendiliğinden. Düşünceyle özdeşleşen resmin, belli ve gerekçeli bir yoruma yaslanmadığı sürece, biçimciliğin tuzağına düşmesi işten bile değildir. Demek ki, Sontag'ın karşı çıktığı yorum, aslında dünyanın anlamlandırma özlemini değil, bilinen imgelerin tekrarıyla yeniyi engelleyen tutumu hedef almaktadır. O halde,

her ne sebeple olursa olsun, *Faust*'u kırk yıl öncesinin sahne tasarımıyla görmek, onu, sözde anlam vermek üzere kurulan gölge dünyaya mahkûm etmenin en emin yoludur.

Yorum, sınırları önceden çizilmiş olan bir devinim alanındaki özgürlük değil, bizi bugün ilgilendiren bir şeyi bulup çıkarmaktır. Dolayısıyla, çağdaş rejide söz konusu olan sorun, geçmişte kalan bir başyapıtın bugüne taşınmasından öte bir şeydir daima; öznel yaklaşımı yansıtan bir görme modelini kurma çabasıdır bu; ve böyle bir çabanın ardındaysa, dünyayı yeni bir gözle algılayıp, onu değiştirme özlemi yatmaktadır hiç kuşkusuz.

Son çeyrek yüzyıl boyunca tanık olduğumuz gelişmeler, yanılsamaya dayalı sahne estetiğinin bu konuda yetersiz kaldığını açıkça göstermiştir bize. Nitekim, bir üst-dil olarak sahne tasarımının metni var etmeye yönelik işlevi, yanılsamayı sürekli kırma eğilimindedir; aksi taktirde düz anlamın tekrarıyla yetinen dekor, metin için bir ayak bağıdır sadece. Öte yandan, günümüzde öznel yorum hakkının sınırsız özgürlüğe kavuşması da, bir bakıma bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla meşruiyet kazanmıştır. Ancak, böyle bir özgürlüğe sahip çıkabilmek için yorumun kendisiyle dile geleceği çağdaş ifade kalıplarına yeterince egemen olma zorunluluğu vardır; yani Beuys'un margarinlerinden Warhol'un pabuçlarına kadar uzayan gelişmeleri günü gününe izlemeyen bir sahne yönetmeninin Peter Zadek veya Peter Stein gibi isimlerin yanında *Turquato Tasso*'ya uygun bir görsel dil bulma ihtimali hemen hemen hiç kalmamıştır artık.

Bu iki yönetmenin çıkış noktaları hayli farklı olmasına karşın, sahne estetiğine getirdikleri yenilik açısından, sonuçta vardıkları yer birbirinden pek farklı değildir aslında. Georg Hensel, büyük ölçüde farklı kişilik yapısından kaynaklanan bu yaklaşım modellerini çok net biçimde formüle eder: "Tiyatro, Peter Stein'da hâlâ hayatın aynasıdır; Peter Zadek'teyse tiyatro, tiyatronun aynasına dönüşmüştür. Stein, geçmişteki hayatı kavramak için bilimi yardıma çağırırken, Zadek geçmişi canlandırmak için düş gücüne bırakır kendisini. Zadek, çağdaşları arasında Shakespeare'deki insanların ardıllarını ararken, Stein, günümüzdeki insanların öncüllerini bulmaya çalışır Shakespeare'de. Zadek, geçmişi bugüne taşır; Stein ise bugünü geçmişte arar."

Carl Ebert'in estetiğine kayıtsız şartsız teslim olan Türkiye'ye gelince, 1980'lere damgasını vuran bu arayışlara büyük ölçüde yabancıdır şimdilik. Yorumun sahne estetiğine ilişkin yeni bir görme modeli olduğuna karşı çıkıp, yeni bir içeriğin ancak yeni bir dille var olabileceği benimsenmediği sürece yalnız Goethe ve Schiller değil, yakın bir gelecekte Shakespeare de ebediyen veda edecektir sahnelerimize; son yıllarda tanık olduğumuz bazı umut verici çalışmaları bir yana bırakırsak, yürürlükteki reji ve sahne tasarımının gidişatı açıkça bunu gösteriyor çünkü.

WILHELM VON GLOEDEN YA DA YENİYETMENİN EROTİK BÜYÜSÜ



"E se non ho chi m'oda,
Parlo d'amor con me."
(Lorenzo da Ponte, *Figaro'nun Düğünü)*

Erinlik öncesi cinsel kimliğin henüz oturmamış olması, bu alandaki her türlü sapkınlığı kendiliğinden meşru kılar; yerine göre, cinsel hazzın hem öznesi, hem de nesnesidir melek kalpli oğlan. *Cherubim,* kendi gövdesiyle tanışmak üzere olan erkeğin, erosa kayıtsız boyun eğip, tutkularını karşıtıyla birlikte yaşadığı evreyi imler; o, her iki cinse eşit ölçüde hitap eden bir sevgilidir bu sınırlı dönem boyunca.

Figaro'nun Düğünü'nde tanık olduğumuz şey, bu belirsizliğin çapkınlığı örtbas eden bir kılıfa dönüşmüş olmasıdır. Cherubino, tanımlayamadığı bir özlemle yanıp tutuşur; gece gündüz tek

bir şey vardır onu meşgul eden: aşk. Öyle ki, kimseyi bulamazsa, sonunda kendisiyle konuşmak zorunda kalır aşkı. Kelebek gibi uçuşan bir phallus'tur Cherubino; yerçekimine meydan okuyan melek. Susanna, yeniyetmenin sesine hayran olan Kontes'i onaylarken baklayı ağzından çıkarıverir: "Aslında yaptığı her şeyi iyi yapar." Hiç kuşkusuz, Susanna için deneyimden çok, gizli bir beklentinin ifadesidir bu itiraf; ama sonuç değişmez: Cherubino, el değmemiş phallus'un masumiyetiyle ortalıkta dolaşıp dururken, kadınların içi geçmektedir hep.

Gelgelelim, *ephebos*'un eşiğindeki toy delikanlı, uygarlık tarihi boyunca, en az kadınlar kadar erkekler için de tükenmeyen bir haz objesidir. Güzellik ideasıyla kamufle edilen homoerotik eğilim, antik Yunan kültürünü sessizce siper eder kendisine.



Çelenkli Genç, Albüm İçin, 1900, 16.8 x 22.7 cm.

Öyle ya, Herakles bile bu ilişkiden nasibini alıp, erkeğin hemcinsine duyduğu ilgiyi aklayan maceralar yaşamıştır nasılsa. Dorian Gray'e sırılsıklam aşık olan Basil Hallaward tipik bir örneğini verir bunun: "Kendisi farkında değil ama bana yepyeni bir anlayışı tanımlıyor. Eski Yunan ruhunun bütün yetkinliği ile romantik ruhun bütün tutkularını içine alan bir anlayış. Ruhla vücudun uyumu; ne yüce bir iş bu!" Antik Yunan'da, ayva tüyü kıla dönüşmediği sürece, yetişkinlerle cinsel ilişki oğlanın doğal hakkıdır; ayıp olan, büyükler arasında bu ilişkinin devam etmesidir; çünkü rol dağılımı bozulmuştur.

Gloeden'ın Taormina'daki çıplaklarına baktığımız zaman -bunların hemen hepsi o yöredeki emekçi kesimin çocuklarıdır- açıkhavaya stüdyo mantığının egemen olduğunu görürüz. Kamera, önündeki görüntüden hareketle, geçmişin resmini çekmeye çalışmaktadır burada; bu yüzden, doğal bile olsa, seçilen köşenin döşenmiş olduğu duygusu bir türlü yakamızı bırakmaz. Elinden gelse doğaya da müdahale edecektir Gloeden; zira geçmişi hatırlamak onu kurmayla eşanlamlıdır bu mizansende: antik Yunan, kendi dekoru üzerine devrilmiştir sanki; sahici olan tek şey çıplak tenin karşı koyulmaz büyüsüdür. Öte yandan, çıplaklık dışındaki her şeyin bu çıplaklığı haklı kılmak için gizlediği görülür; geçmiş vurgulandığı ölçüde, yüce bir uyum arayışının tensel hazzı bir tür *katharsis*'e çevireceği yolundaki inanç hep ön plandadır. Bu bağlamda, sürekli tehdit altında bulunan mekân tasarımı, giderek kendi parodisine mahkûmiyeti kabullenen bir varoluş tarzından ötürü, *kitsch*'le aynı paydayı bölüşür sonuçta. Çıplağın yanındaki antik bir vazo yahut heykelden, kayalığa serilmiş kaplan postuna kadar birçok aksesuar, antik Yunan (mutlu geçmiş) yanılsamasına yönelik bilinen klişelerin tekrarını üstlenmiştir sadece; düzenleme ilkesi -gerçek ile gerçek olmayanın yapay birlikteliği nedeniyle- üslûp kopukluğuna yenik düşmüştür Gloeden'da.

Çelenkli Genç, çıplaklığın estetize edilmesi yolunda ilginç bir örnektir. Bakışımsız olarak sırta atılan örtü (tunik?), arkada sol omuzdan hafifçe aşağı döküldükten sonra, sol koltuk arasından çıkıp, sağlı sollu pazı üzerinden yine serbest kalıyor. Koyu dip yüzey önünde ten ve örtünün aynı açık tonda olması, figür ile aramızdaki mesafe duygusunu olabildiğince azaltan etkin bir çözümdür hiç şüphesiz; dışarı fırlayacakmış hissi veren bu canlılığın, gi-

derek dokunma (elleme) duyusuna gönderme yaptığını herkes bilir; her erotik bakmanın kökeninde ellemeye çağrı vardır esasen. Eros, salt seyirle yetinmez; nihai amacı dokunmaktır –kucaklaşma, sarılma, öpüşme, okşama, vb. tensel hazza ilişkin pratikte onsuz olmaz edimlerdir. Göz kışkırtır, geri çekilir; el/leme devreye girdikten sonra görünen ile görmek istenen şey arasındaki sınır çizgisi silinmiştir artık. Sevişme sırasında haz nesnesine yamanan algı içeriğinin görünenden soyutlanma eğilimi, bu ilişkinin keyfi olduğunu gösterir bize; aşığın gözü boşuna kör değildir.

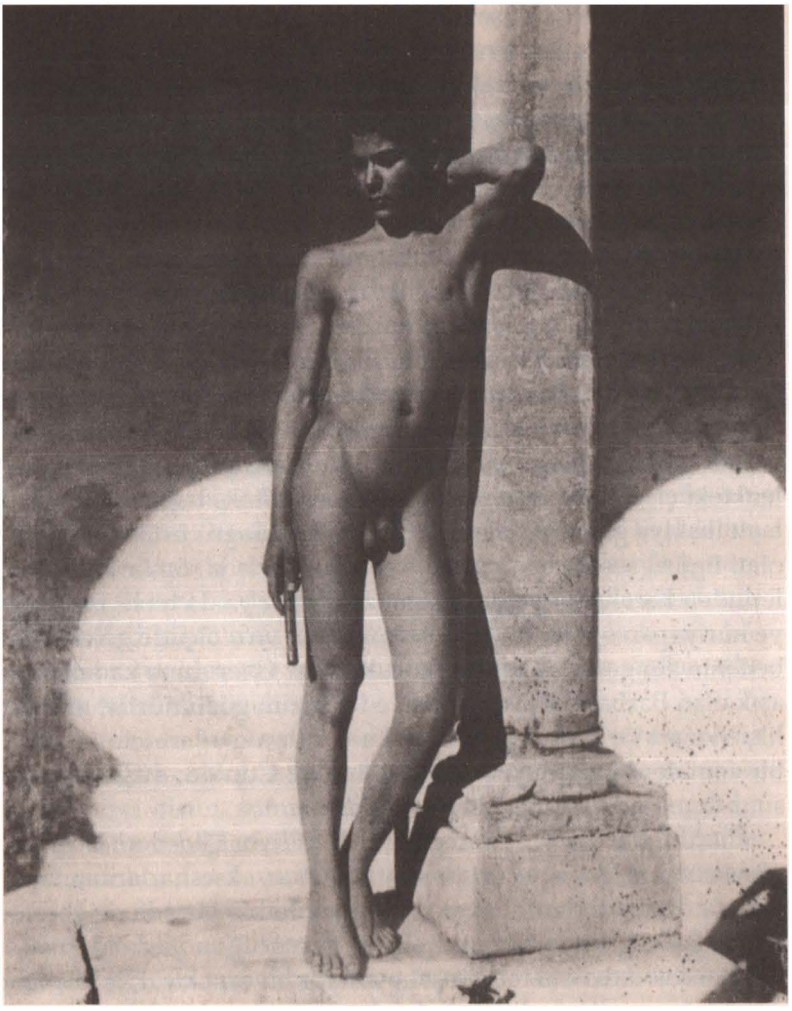
Örtünün açık tutulması erotizmle yüklü gizli bir davete işaret etmesine karşın, *Cherubim* bununla yetinmez; yüzü yerine gövdesiyle bakmaktadır bize. Seyir objesi olmayı kabullenme, vurgulu bir kayıtsızlığa bırakmıştır yerini; aslında altı çizilen olgu, çıplaklığın masumiyetidir. Ancak, kendisini teslim eden gövde, teslim almaya da hazırdır; çıplak vücut, karşı tarafın tutsaklığı için düzenlenmiş bir davetiyedir –sevişirken başkasının gövdesinde hapse gireriz hep. Oğlanın çelenk ve giysiyle bütünleşen pozu, bu *tuzak-beden*'i salt estetiğin ilgi alanıyla sınırlı tutmak üzere düşünülmüş bir illüzyon istemini ortaya koyar; homoerotik tutku, estetize edilmiş duyarlılığın koruyucu kanatları arasındadır bundan böyle.

Bir fotoğrafın raptettiği görüntüde hangi rastlantılarla yüz yüze geldiğini çoğu kez sonradan ayrımsarız; amaç ne denli belirgin olursa olsun, sonuca müdahale ihtimali daima sınırlıdır. Oluşum süreci bağlamında, fotoğrafın resim karşısındaki şaibeli konumu bundan kaynaklanır; resim, her şeye rağmen sondan başa doğru kuruluyor olmanın avantajından yararlanırken, fotoğraf baştan sona doğru gider hep; modelin kurulması veya görüntü seçimindeki titizlik bu gerçeği değiştirmez –görüntünün *genesis*'i deklanşöre basma süresiyle sınırlıdır; gerisi, laboratuarda kotarılan birtakım mekanik işlemlerdir sadece.

Şimdi, yaklaşık yüz yıl önce çekilmiş bu fotoğrafa bakarken, Gloeden'ın hangi rastlantıları bilinçli olarak seçtiğini kestiremiyoruz; çünkü: a) Fotoğrafik görüntü de, tıpkı resim gibi, yorumaa açıktır; b) izleyicinin, fotoğrafı çekenle aynı şeyi gördüğü konusunda hiçbir güvence yoktur. Buna göre, dipyüzeyi dikeylemesine bölen koyu/açık oranında (1/7) bilinçli bir düzenleme ilkesinden söz edebilmemize karşın, koyu fonda yer alan çi-

çek benzeri geometrik şekiller ile figür arasındaki çok yönlü etkileşim sürecinin ne dereceye kadar önceden planlanmış olduğu sorusunu cevaplamak mümkün değildir. Dahası, dipyüzeyin neyi imlediği konusunda da uzlaşmamız bir hayli güçtür; kapı gibi görünen koyu fon, üzerindeki halı motifiyle izleyiciyi şaşırtıyor. Ancak, bizim için fazla önemi yok bunun; çünkü burada fotoğrafı çarpıcı kılan rastlantı çok daha farklı bir yerdedir. Gloeden, açık/koyu karşıtlığını sadece leke düzenine ilişkin gusto sorunu olmaktan çıkarıp, düpedüz tinsel bir boyut eklemiştir buna. Nitekim, dipyüzeyin saltık siyah fon olması halinde gövde/mekân ilişkisini yitiren figür, kendisinden çok çıplaklığı teşhir eden bir vesileye dönüşecektir ister istemez; en azından çıplak tenin büyüsü sıradan bir cinselliğe bırakacaktır yerini. Oysa bu örnekte farklı bir atmosfere tanık oluyoruz; çelenkteki çiçeklerle hem semantik, hem sentaks bağlamında dolaylı ilişkiye giren geometrik şekiller, öne doğru fırlamak üzere olan figürü sessizce arka plana çekiyor; öyle ki, ön/arka ilişkilerinden hareketle -yaklaşırken uzaklaşma ya da tersi- izleyiciye kur yapan oğlan, bu aşamada masum ve o ölçüde göksel bir bedenin simgesidir artık; bu çocuk, en az Cherubino kadar, ona aşık olan Barbarina'yı da temsil eder bizim gözümüzde; erdişilik, Mozart ile Caravaggio'nun kimi kahramanları için taşıyıcı bir zemine dönüşmüştür kendiliğinden; Cupido, düşlerimizin sınır tanımayan nesnesidir –*amore divino.*

Flütlü Oğlan'da bir adım daha ileri gidiyor Gloeden; *tableaux vivants*, sahnelenen geçmiştir –antik Yunan, aksesuarlarının toplamıdır. Biraz dikkatli bakınca, aynı yöntemin burada da geçerli olduğunu görüyoruz; yine dipyüzey, çocuğun yaslandığı sütundan çok daha önemli bir rol oynuyor bu örnekte. Hiç kuşkusuz, bu kez rastlantı değil, doğrudan doğruya plastik kaygı ağır basmıştır; hareketli arka plan, salt dikeyler üzerine kurulu dural şema için önemli bir denge unsurudur; aşkın güzelliğini imleyen figür, şimdiye olmasa bile yeryüzüne taşınmıştır böylece. Öte taraftan, ışık/gölge karşıtlığındaki yoğunluk, arka plan için bir kamufle aracıdır aynı zamanda. Sol üst köşede, hafif sağa yatık duran sütun başlığı, dipyüzeyin *ne* olduğu sorusunu gündeme getirir; sonuçta kesin bir cevap bulunsa bile, fotoğrafın hangi gerekçeyle izleyiciyi bu denli zora koştuğu bir sırdır.



Flütlü Oğlan, özel koleksiyon, 1995, 18 x 24 cm.

Flüt *(musike)*, çıplaklığı antik Yunan'daki eğitime (spor) taşıyan bir araç olarak oğlanın eline tutuşturulmuştur. *Çelenkli Genç*'te daha ziyade mekânla bağıntılı olan mesafe duygusu, burada zamana bırakmıştır yerini; şimdi ve burada olmanın güçlü yanılsaması, sadece geçmiş ile bugün arasında devinim imkânı vermiştir figüre. Geçmiş, ethik'in baskısıyla, oğlana duyulan tensel yakınlığı gizleme aracıdır esasen; görüntünün kendisi değil, temsil ettiği

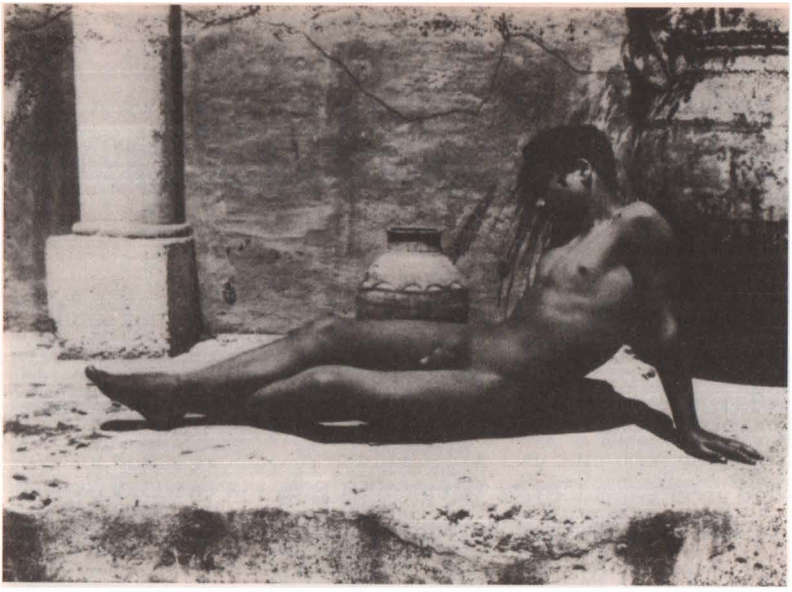
şey muhatabımız olmaya çabalar; bu noktada hesaplaşmanın niteliğini belirleyen tek şey cinsel tercihlerdir artık. İkinci elden temsile mahkûm olan Gloeden tarzı mizansen, özünde hep *kopya figür*'ler koyar ortaya; oğlanın tensel hazzı kışkırtan vücudu dışında, her şey müsamere mantığına yenik düşmüştür düpedüz.

Vazo Önünde Genç'teyse artık masumiyetini koruyan bir yeniyetmeyle değil, *ephebos*'la karşılaşırız; ergenlik çağına ulaşan gencin cinsel kimliği yerine oturmuş olup, her an etkin rol almaya hazırdır bundan sonra. Öte yandan, her şey çıplak bedenin sergilenmesine göre düzenlenmiştir bu defa; öyle ki, sahne tasarımını andıran düzenleme -ya da kare seçimi- ayrıca yorum hakkı tanımaz bize. Gencin uzandığı yer, sıradan bir yükselti olmanın ötesinde, öncelikle podyumdur. Uzanmış gövdeyi, ayak ve omuz hizasından geçerli olmak üzere, iki dikey hatla (sütun ve vazo) çerçeveye alan Gloeden, bu doğmaca sahnede, gösteriyi kuralları önceden belli bir duygulanım koreografisine çevirmiştir usuldan.

Geçmiş, 'yaşanan şimdi'nin gücü karşısında gitgide sığlaşıp, inandırıcı olmaktan uzaklaşır bu örnekte. Gencin bekleyiş pozu değil, ama teşhir edilen vücudun sahiciliği, Grek estetiğinden medet uman anlayışı geçersiz kılmıştır. Ayrıca, izleyicinin genç karşısındaki isteğini adlandırabilir duruma gelmesi, geri kalan her şeyi panoda illüzyon arayışına çevirmiştir kendiliğinden; sahici olan tek şey, çıplak bedenin çağrısıdır.

Gloeden, vermek istediği mesajda tökezledikçe, gizlenen erotizm gerçek kimliğine kavuşur, ama hiçbir zaman cesaret edemez buna; homoerotik eğilimlerini bu delikanlılarla yaşamasına rağmen, fotoğrafta antik Yunan duyarlılığının sahnelenmesi tek kurtuluş yoludur onun için. Vazo önündeki gencin vücudunu böylesine kışkırtıcı (davetkâr) kılan şey, varlığından haberdar olmadığı bir uygarlığı temsil eden *ephebos*'un kendi bedeninden başka her şeyi topyekûn yalanlamasıdır. Neyi temsil ettiğini bilmeyen genç, sonunda kendi çıplaklığını sergilemektedir yalnızca; erosu, güzele ait bir fenomen olarak, estetiğin ilgi alanı içine çekme girişimi, giderek salt erosun utkusuyla noktalanmıştır Gloeden'da; *tuzakbeden*, kendisi dışında ne varsa hepsini silip süpürür.

Ne var ki, asıl sorun bugüne taşınamayan geçmiş değil, halen yaşanmakta olan zamanın üslûp karmaşasına yol açmasıdır; da-



Vazo Önündeki Genç Erkek, 1900, 18 x 24 cm., Hans Schickedanz koleksiyonu.

ha doğrusu, olağan fotoğrafın mantığına bütünüyle ters düşen bir durum söz konusudur burada. Buna göre, model poz verdiği sürece, zamana bizzat kendisi el koyup dondurmuştur -kamera, müdahale edilmiş zamanı belgeler bu durumda-, zaman ise o modelin içinde yer aldığı mekân üzerinden akıp gider; nesnelerin iradi olarak zamana el koyma güçleri yoktur. Oysa Gloeden'da tamamen tersyüz edilen bu mantık, çarpıcı erotizmin de varlık gerekçesidir hiç şüphesiz. Model poz vermesine karşın, zamanın gerçek ve yegâne muhatabı odur; zamana müdahale istemi, şimdi ve burada olmayı doludizgin yaşama eğilimindeki çıplak tene yenik düşer; zaman, çıplak gövdede değil, mekân tasarımında donup kalmıştır öylece. Dolayısıyla, antik Yunan, hatıra fotoğrafı çektirenlerin arkasındaki iki boyutlu manzaradan farksızdır; model bir an için durmuş olup, fon ise temsil ettiği görünümün ölü maskıdır bu örneklerde.

Ephebos'un çıplak bedeni, zaman ve mekânda üstlendiği rolü sürekli dışladığı için izleyiciyi büyüler. Gloeden bu gençleri daha fazla soyunamayacakları bir noktaya getirip izleyiciye teslim ettiğinde, ondan ötesi giyinmektir yalnızca.

ÇAĞDAŞ PRİAPOS

"Beyaz erkeğin aşağı gördüğü niteliklerin, erkekliğin 'hayvani' yönünün -biyolojik 'kudret'inin fiziksel kanıtının- kendi üstün erkek statüsünün ve kimliğinin olumlanması için de gerekli olması, beyaz erkeğin yaşadığı çelişkidir. Siyah erkekten aynı anda hem korkmasının hem onu idealleştirmesinin sebebi budur: Siyah erkeğin penisinin gücü."

(Lynne Segal)

Bir çılgınlık anında düşman yerine sığır sürüsüne saldıran Aias, bütün hayvanları kılıçtan geçirir. Daha sonra kendine geldiği zamansa artık çok geçtir; intihar etmekten başka seçeneği yoktur. Ne var ki, asıl sorun Aias'ın ölümüyle başlar; Agamemnon, bu gözü dönmüş hainin cesedini kuşlara terk etmek ister-

ken, Odysseus, her şeye rağmen gömülmesinden yanadır. Christian Meier bu aşamada ilginç bir noktaya parmak basar: Gömülmediği sürece, ölü ile henüz hayatta olanlar arasında hâlâ belli bir ilişki söz konusudur; ölmüş olan bütünüyle geride kalanlara bağımlı hale gelmiştir. Nihai ayrılış, ölü üzerine atılan son toprakla noktalanır; gömülmüş olmak, ölenin geride kalanlardan kurtulup, özgürlüğüne kavuşmasıdır bir bakıma; ötedünyanın eşiğinde kazanılmış son utku.

İnsanoğlu otopside bile rahat bırakmaz ölüyü; çıplaklık, kayıtsız teslimiyetin simgesidir burada. Hayatta olanın her türlü spekülasyona açık, sınırsız bir tasarruf hakkı vardır ölü üzerinde. Oktay Rifat *Bir Kadının Penceresinden* adlı romanında, sessizce bu konuya değinir. Musalla taşında yatan Nüvit, çevrenin diline düşmüştür. Bedri, eşine Nüvit'in orasını tarif ederken, başparmağı ile işaretparmağının ucunu gösterip, "Pipisi şu kadarcıkmış," der.

Marquez'in *Boğularak Ölenlerin En Yakışıklısı* adlı eserindeyse tam tersi bir durum ortaya çıkar; karaya vuran dev adamın cesedi karşısında köylü kadınların eli ayağı birbirine dolaşır; hayal gücüne sığmayacak denli bu iri adam 'en erkek'tir onların nazarında: "Gizliden gizliye onu kendi erkekleriyle karşılaştırıyor, onun bir gecede başardığını kendi erkeklerinin ömür boyu başaramayacağını tasarlıyor, dünyanın en cılız, en değersiz, en yararsız yaratıkları olduğu için erkeklerini yüreklerinin en derin bir yerinde küçük ve hor görüyorlardı." Gerçi doğrudan cinsel organı imleyen herhangi bir iz yoktur bu öyküde, ama köylü kadınların bu dev adamda kocalarıyla kıyaslayıp imrendikleri şeyin ne olduğu bal gibi ortadadır.

Burada her iki örneğin bölüştüğü ortak paydayı kolayca görebiliyoruz: Gömülmemiş ölü, phallus'uyla hâlâ çevrenin ilgi odağı olmaya namzettir; küçükse alay, büyükse gıpta ettiğimiz bir organ. Aslında bütün bunların kökeninde, varlığını görünebilirliğine borçlu olan phallus'un giderek ait olduğu gövdeden soyutlanması yönündeki eğilim yatmaktadır. Phallus, erkeğin malı olarak meydanda olmasına karşın, vagina bir varsayımdır sadece; görerek değil, sokarak varlığından haberdar olduğumuz bir çukur; muhatabı göz değil, erkeğin orasıdır hep. Vagina'nın

bu anlamda yokluğu onu bütün vücuda yaymış olup, sonuçta dişinin gövdesi bütünüyle teşhir objesine dönüşmüştür usulca; vagina, dudaklar başta olmak üzere, kadının her yerindedir. Dekolte kıyafet daima bunu imler; ilk bakışta cinsellikle ilgisi olmayan bir yerin açılmış olması bile, karşı taraf için gizli bir davetiyedir bundan ötürü. Örneğin, her iki cinse açık olan oral zevk arayışı, son tahlilde erkeğin tekelindedir; penisiyle istila edeceği bir çukur. Ağzın kadınlar için bir dram alanı olduğunu söyleyen Rosalind Coward, ardından ekler: "Kadınlar ağız zevklerinden pay almaya kalkıştıklarında, kadınlık arzusunun uygun ifade biçimini aşma endişesiyle sıkıştırılırlar."

Uygarlık tarihi boyunca kadın vücuduna ilişkin cinselliğin estetize edilerek güzelle özdeş kılınması, sonuçları bakımından hayli önemlidir; çünkü böylece arzu edilen konumuna geçen kadın, hak etmediği bir özgürlük bağışlamıştır erkeğe: Erkeğin bedeni tanım dışıdır; kadın, bir veri olarak, öylece kabul etmek zorundadır onu. Yine bu bağlamda, erkeğin görülebilir, somut bir cinsel organı vardır, onu gizlediği sürece başka yerlerinin açıkta olması önemli değildir artık. Gerçi kadının önemsediği şey abartılı eril niteliklerin ötesinde, bir bütün olarak erkeğin simgelediği şey olmasına rağmen, yine de phallus, erkek vücudunu güvenceye alan yegâne organdır. Ne var ki, *phallusophie* kadınların değil, erkeklerin ilgi alanı içindedir hep. Dünyanın dişi olması, gerektiğinde onu düzecek phallus'un kuruntusudur. Sartre haklıdır: Genet, dünyayı döllemek için otuz bir çeker.

Phallus'un görülebilirliği, giderek kendisinden hareketle kadın ve erkeğe ilişkin bütün tasarımlarımızı yönlendiren bir olgudur aslında. Saklanan phallus, bir süre sonra, öbür cinste metaforuyla karşımıza çıkar. Baudrillard'a göre vücudun sınır çizgisiyle vurgulanarak ortaya çıkarılan herhangi bir bölümü, son çözümlemede phallus'la bağıntılı bir erotik boyut kazanmıştır kendiliğinden. Bu süreci en küçük ayrıntılarda bile görmemiz mümkündür; el ya da ayak bileğini çevreleyen zincir, kemer, kolye, yüzük, vb. bütün bunlar sırasıyla ayağı, beli, boynu ve parmağı *kalkık* duruma getirir: "Fetiş haline getirilen asla cinsel organ olmayıp, genel bir eşdeğer olarak phallus'tur burada; tıpkı siyasal iktisatta meta üretiminin değil, mübadele değeri biçi-

miyle onun genel eşdeğerinin fetişleşmesi gibi." Tam bu noktada Lacan'dan hareket eden Segal, penis ile phallus arasında net bir ayrım yapar: "Çünkü phallus penis değil, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak temsil edilişidir; biyolojik sahiplikten çok ataerkil söylemin ürünüdür."

Hiç kuşkusuz, Robert Mapplethorpe'un *Polyester Elbiseli Adam*'ı bu verilerin ışığında oldukça çarpıcı bir örnektir bizim açımızdan. Nitekim, daha ilk bakışta, *Black Males* dizisinde yer alan bu fotoğrafta, phallus kültünü sorgulayan en yetkin çalışmalardan birine tanık oluyoruz. Mapplethorpe, doğrudan doğruya sergilediği phallus ile belli karşıtlıklar üzerine oturtmuştur bu fotoğrafı. Buna göre açıkça gösterilen phallus, farklılığını görülebilirliğinden alan bu organın, varlığını kanıtlamaktan çok, iki defa teşhir edildiğini ortaya koymaktadır. Önü açılan pantolon, giysiyi ambalaja çevirmiştir. Elbisenin cinsel fanteziyi harekete geçiren bu niteliğinden ötürü, erkeğin tüm bedeni örtülü phallus rolünü üstlenir; ona sahip olma isteği, öznel erotizmin sınırları içinde sonsuz devinim olanağına kavuşmuştur böylece. Soyunmanın tersine çevrilen yönü, mahrem olanın tüm vücuda yayılmasıyla sonuçlanmıştır burada; phallus, asıl haz objesinin paketlenmiş bedende yattığına işaret etmektedir sanki.

Her fotoğraf, dolaylı yoldan kameranın ardındaki özneyi de görüntüler; kare seçiminden ışık ve mizansene kadar birçok ayrıntı, fotoğrafı çeken ile çekilen arasındaki ayrımı hassas bir sınırda bırakır daima. Hiçbir fotoğrafik görüntü sadece kendini yansıtmaz; zira izlediğimiz şey, çoğun müdahale edilmiş anın suretidir özünde. Deklanşöre basan kişinin bütünüyle kameranın ardında kalma şansı yoktur; görüntü seçimi, ona eklenmeyle eşanlamlıdır. Mapplethorpe ise biraz daha farklı formüle eder bunu: "Kamera aracılığı ile modele yansıyan şey, yine aynı aracıyla fotoğrafçıya geri döner; bir ileri, bir geri." Çıplak zenci fotoğrafları, Mapplethorpe'un da açıkça itiraf ettiği gibi, yakın bir homoerotik duygudaşlığın ürünüdür esasen; görüntü, bizzat yaşanmış olanın ustaca sahnelenmesidir.

Polyester Elbiseli Adam'da tipik bir stüdyo fotoğrafıyla karşılaşıyoruz; mekandan soyutlanmış figür, fotoğrafçı en uygun şekli yakalayıncaya dek poz vermiştir. Poz, bu anlamda don-

durulmuş mizansen olup, kamera da model ile fotoğrafçı arasındaki karşılıklı teslimiyeti pekiştiren araçtır. Canlı modeli konu alan sahnelenmiş görüntü, yaşantı içeriğinin paylaşımı konusunda belli bir uzlaşmanın varlığını gösterir bize; poz vermenin ardında çok yönlü güven duygusu yatmaktadır; hem kendine, hem karşıya.

Temelde bir dizi karşıtlık üzerine kurulu olan bu fotoğrafta ilk ve en çarpıcı şey zencinin olağanüstü büyüklükteki cinsel organıdır. Beyaz tenlinin önyargısı özünde doğrudur: Siyah ırk fiziksel gücün sembolüdür. Nitekim, çeşitli nedenlerle yapılan kamuoyu yoklamalannda, sıradan vatandaşın kafasında, *zenci* sözcüğünün hep aynı çağrışıma yol açtığını ortaya koymuştur:

Penis, güçlü, atletik, vahşi, hayvani vb. Yine Frantz Fanon'un bu konuda yaptığı bir araştırma hayret vericidir. Ankete katılanlar, zenci sözcüğünü duyduklannda zencinin aradan çekilip, geriye sadece penis kaldığını itiraf etmişlerdir; ayaklı phallus ya da çağdaş Priapos!

Aslında burada tanık olduğumuz şey yüzyıllar boyu süren bir önyargının kaçınılmaz sonucudur. Beyaz erkek, sahip olma-dığı bir şeyi alabildiğine abartarak, yalnız güçlü/güçsüz, büyük/küçük vb. karşıtları ethik bir platformda sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda aşağılık duygusunu da kamufle etme olanağı bulmuştur böylece. Hiç kuşku yok ki, bu saplantının derinlemesine tahlil edilmesi durumunda karşımıza çıkan sonuç oldukça şaşırtıcıdır; çünkü yalnız homofobinin değil, mutlak heteroseksüel ilişkilerin kökeninde bile bastırılmış homoerotik eğilimlerin yattığı günümüzde hemen herkes tarafından bilinmektedir artık; nefret konusu olan şey, gıpta edilen phallus'tur düpedüz.

Kobena Mercer, bu fotoğrafla ilgili kapsamlı çözümlemesinde, temel çıkış noktasını siyah/beyaz karşıtlığının yanı sıra ayrıca açık/kapalı, çıplak/giyinik kavram çiftleriyle belirledikten sonra, doğa/kültür, vahşi/uygar karşıtlığına aktarır bunu. Ne var ki, bu saptamayı daha fazla kurcalamadan, yorumu izleyiciye bırakır Mercer; her şey ortadadır nasılsa!

Genç zencinin soyunmaya sondan başlaması, ilk anda şok etkisi yarattıktan sonra her şeyi yeniden düşünmeye zorlar bizi.

Ne yapmaktadır bu kara derili Priapos? Dünyayı dölleyen Genet örneği, bu delikanlı da uygarlığı düzmek üzere önünü açmıştır sanki. Yelekli takım elbise, beyaz adamın kurduğu düzenin simgesi olup, sarkan phallus, içinden çıktığı şeyin ırzına geçmiştir. Öte yandan, kumaşın polyesterden olmasi da, sözümona giyilen bu elbisenin, gerçekte emaneten alındığını imlemektedir; zenci, beyazın hatırı olsun diye, üzerine öylesine geçirmiştir bu giysiyi; aksayan, görünürdeki cinsel organ değil, vücudu gizleyen o düzmece esvaptır.

Öte yandan, stüdyo fotoğraflarında modele özgür müdahale hakkı, dondurulmuş görüntünün belli ölçüde yapaylaşmasına yol açar; model, belli bir an'a el koyup durduran kameradan önce, kendisi durmuştur. Buna göre, fotoğraf adına duran modelin, peşinen görüntüsüne teslim olduğunu söyleyebiliriz. Mapplethorpe, bu aşamada soyutlama iradesine hiçbir sınır tanımaz; öyle ki, kimi zaman soyut geometrik parçalara indirgeyinceye dek modeli yoğurur. Fotoğrafı çekilen kişi bütünüyle kendine yabancılaşmıştır sonuçta. Nitekim, bir televizyon programı sırasında Mapplethorpe'un fotoğraflarında kendisini tanıyıp tanımadığı sorusuna muhatap olan model, şaşırtıcı bir cevap vermiştir buna: "Her zaman değil, hatta çoğu defa hayır. Sadece sanat yerine kendimi görmek istediğimde hilkat garibesiymişim gibi geliyor bana. Resimdeki kişiyi illa çekici bulmadığım gibi, öyle bir fotoğrafa sahip olmak da istemezdim."

Polyester Elbiseli Adam da bu yabancılaş/tır/ma sürecinden payına düşeni yeterince almıştır. Sol ayağı üzerinde duran zenci, belden yukarı hafifçe sağa dönerken, her iki omzu üzerinden aşağı doğru bir 'V' oluşturacak biçimde verilen ışık, gizliden gizliye phallus üzerinde odaklanmıştır. Buna göre, her iki ışığı birlikte alan tek yer zencinin cinsel organıdır. Yine uç noktadaki siyah/beyaz karşıtlığının bu bölümde yer alması da bir rastlantı değildir; phallus, ürkünç olduğu kadar, masumiyeti simgeleyen bir organ olarak tertemiz durmaktadır orada; gömleğin beyazı, bu muhteşem organı saklayan bir bohçaya işaret eder gibidir; başkaları ellesin diye el değmemiş; dokunur dokunmaz sertleşip gerçek kimliğine kavuşacak!

Bütün bunlar, sanatçı ile modeli arasındaki mahrem birlikteliğin yanı sıra belli bir uzaklığın da söz konusu olduğunu gösterir bize. Görüntü, varsayıma dayalı yananlamları dışında, her türlü somut bağlamından soyutlanmıştır burada; zenci, donduruluş duruşuyla cansız mankene dönüşmüştür handiyse. Bir başka deyişle, fetişleşen arzu nesnesi, giderek erosun parodisine bırakmıştır yerini. Fetiş haline gelen bir şeyse, gerçeği değil, tapınç nesnesi olarak, bir defaya mahsus olanı dile getirir. Mercer, Freud'dan yaptığı alıntıyla oldukça hassas bir noktaya parmak basar bu aşamada. Freud'a göre inkar etme mantığının temel göstergesi fetişizmdir. "Bütün zencilerin büyük phallus'lu olmadığını biliyorum, ama benimkinin orası dev gibi." Mapplethorpe, nadir olan bir şeyi belgelemek üzere, kamerasını zencinin orasına yöneltmiştir sanki. Modele belli bir mizansen verip donduran sanatçı, aslında idol haline getirdiği phallus'tan usta biçimde uzaklaşmaktadır böylece. Dolayısıyla, stüdyodaki beraberlik daha sonra bir başka ilişkiye dönüşse bile mesafe duygusu hep ön plandadır bu fotoğrafta.

Mapplethorpe aynı mesafe duygusunu bizden beklemekte haklıdır; kendisini tanımak istemeyen modeli izleyicinin tanıma şansı hiç yoktur çünkü. Kim bilir, hemen hepsi toplumun alt kesiminden gelip, genç yaşta ölen bu çağdaş Priaposlar için Mapplethorpe'un stüdyosu son nefesleri için bir ön hazırlıktı belki de!

ÇIPLAĞIN YÜZLERİ



"Belirleyici olan edim soyunmaktır. Çıplaklık, tamamlanmış yani süreksizliği temsil eden konuma karşı koyar. Bu bağlamda soyunmuş olmak, vücudun kendine dönmüş olmasının ötesinde, muhtemel bir süreklilik arayışını imleyen iletişim halidir. Bedenler, bizde hayâsızlık duygusuna aracılık eden gizli kanallar vasıtasıyla sürekliliğe kavuşmuş olurlar böylece."

(Georges Bataille)

Bir eğretileme olarak soy/un/ma, insanoğlunun temel yaşantı nitelikleri arasında hiç kuşkusuz ilk sırayı alır. Öyle ki, cennetten cehenneme kadar nihai sonu imleyen mekânların temsilinden başlayıp, gerçeğin, sonsuzun, yücenin, değişmeye-

nin, vb. metaforuna kadar uzayan sınırsız bir çağrışım gücüne sahiptir çıplaklık.

Sondan başlayalım: Yüzyıllar boyunca denenmiş çeşitli işkence türleri arasında insan onurunu en fazla zedeleyenlerden biri de cebir yoluyla soyunmuş olmaktır; çıplak beden, mutlak bir çaresizliğe terk edilmenin sembolüdür burada –içine düştüğümüz dipsiz bir kuyu. Seyredilmeyi drama çeviren şey, seyretme hakkının tek taraflı iptalidir; düpedüz kobaya dönüşmüştür seyir objesi. Bu bağlamda sahnedeki meczuba en yaraşan kıyafet çıplaklıktır; çıldıran insan boşu boşuna üstünü başını paralamaz. Çıplaklığa mahkûmiyet, bedeni demir parmaklığa çevirmiştir usuldan –içine sıkışıp kaldığımız bir kafes.

Karşı kutuptaysa çıplaklığın tanrısal bir yüceliğe ulaştığını görürüz; Apollon'dan Herakles'e kadar mitoloji kahramanlarının hemen hepsi çıplak bedenle ölümsüzlüğe kement atarlar. Çıplak vücut, geçen zamana meydan okumadır bir bakıma; zaman, ölümsüz bedende iz bırakmaz çünkü. Değişmeyen beden, ölümlünün yakarmak zorunda kaldığı ilahi bir güçtür sonuçta.

Öte taraftan, hiçbir insan sırat köprüsünü geçerken giyinik değildir; cayır cayır yanmaya hep elbisesiz başlanır. Mahşer günü, herkesin rol aldığı devasa bir striptiz şovudur son tahlilde. Cehennem bekçisi, biraz phallic Satyr, biraz da Pan'dır olsa olsa.

Cennete gelince, hurinin üzerini şeffaf bir şey örtse bile, her an soyunmanın mubah olduğu bir dünya vaat edilmiştir bize; mutluluk, basbayağı çıplak tene endekslidir burada. Cennette elbise, hazza sırt çevirmeyle eşanlamlıdır handiyse.

Ne var ki, bütün bunlara rağmen, ilk günahın sorumlusu olan beden, antik Yunan sonrası hak ettiği ilgiyi görebilmek için 15. yüzyıla kadar beklemek zorunda kalmıştır sanat tarihinde. Antik Yunan sanatında tanrısal olanın insan suretinde tezahür ettiği inancı bu sorunu kökten çözmesine karşın, bütün Ortaçağ boyunca ağır bir suçlamanın konusu olmaktan kurtulamamıştır çıplak insan vücudu. Bu dönemde, kilisenin amansız baskısı sonucu, tensel varoluşu yakın takibe alan dogmatik bir dünya görüşü, daha yaşarken ölüme mahkûm etmiştir insanı; çıplak beden, sadece bir suç aletidir Ortaçağ papazının kafasında; ötedünyadaki mutluluğun yegâne güvencesi, bu dünyada vücudu ıskalayıp, alabildiğine çile çekmektir.

Buna göre, çıplak vücudun keşfedilmesi yönünde ilk önemli adım, değişen ekonomik koşulların etkisiyle birlikte, 14. yüzyıldan sonra gündemdeki yerini almaya başlamıştır. Gotik heykelde giysi, örttüğü (gizlediği?) şeyin varlığından haberdar olmayı atlamasına karşın, Rönesans'ta ciddi bir soruna dönüşmüştür bu. Şimdi kimsenin yeni parolaya itirazı yoktur: Tanrı bedeni, insan elbiseyi yaratmıştır! Gerçi Rönesans'ın bu alandaki atılımı, belli bir ölçüye kadar, bıraktığı yerden antik Yunan kültürünün takipçisi olup, insan vücudunu bu bilgilerin ışığında yeniden aydınlığa çıkarmakla sınırlıydı. Nitekim, Polykleitos'un heykeli, sahici çıplaktan daha değerli bir modeldir çoğu Rönesans sanatçısının gözünde. Vasari'ye göre Andrea Mantegna, bu heykellerdeki kas, damar ve siniri zarif bir tenle örtülmüş canlı örneğinden daha açık seçik buluyordu.

Ancak, bizim için asıl önemli olan sorun, kadınla özdeş kılınan çıplaklığın, 19. yüzyıla gelinceye kadar erkeğe geçit vermeyişidir. Rönesans sonrası çıplak erkeğin mevcudiyeti çoğun şifreli semboller ardına saklanıp, gözden ırak tutulmuştur her nedense. Bu, hiç şüphe yok ki, sadece güçlünün seyretme hakkına el koymasıyla geçiştirilemeyecek denli karmaşık bir sorundur aslında; çünkü eros, nereden bakarsak bakalım, bir haz objesi olarak birbirlerine sunulmuş bedenlerin diyalogudur özü itibariyle. Seyredilmeyi göze almadan seyretmeye talip olanın *(voyeur?)* erosla bağıntısı kopmuştur –en azından istimnaya sıkışıp kalan güdük bir cinsel deneyim söz konusudur artık.

1

"Nasıl ve nerede olursa olsun, düşünülebilecek her pozda erkek veya kadın vücudunu seyretmeye hakkımız olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda beden kutsaldır ve ondan ne çıkardığımız bizimle ilgili bir sorundur."

(Henry Miller)

Tipik bir *academie* örneği var önümüzde, ama bu türün başlangıcını düşündüğümüz zaman yine de bir tuhaf; en azından ön tarihi dikkate alındığında, *academie*'nin görünürdeki gerekçeyi aşan birtakım beklentilerle iç içe olduğunu bilmeyen yok. Yi-

neleyelim: Fotoğrafta çıplak erkeğin model olduğu *academie*'lerde anatomik araştırmayı zorlayan farklı tutkular devreye girer; bir başka deyişle, 19. yüzyılın sonundan itibaren gündeme gelen bu dalda gerçek amacını aşan iki önemli etmenin rol oynadığını görüyoruz. Buna göre, bir yanda kadınların özgürlük arzusu (feminizmin bir yüzü de erkek vücudunu tabu olmaktan çıkarmaktır), diğer taraftaysa somut tercihlerini giderek daha net biçimde dile getiren eşcinsellerin talebi. Bu bağlamda çıplak erkek fotoğraflarının büyük bir kısmı bastırılmış homoerotik eğilimlerin göstergesi (müsekkin?) olarak elden ele dolaşır; Yukio Mishima'dan Manuel Puig'e kadar bir dizi yazarın bu fotoğraflarla yakın ilişkisini hatırlayalım. Ayrıca, *bodybuilding* ya da *fitness-center* estetiğinin başrol oyuncuları olarak, gelişkin vücutlu yarı çıplak erkek fotoğraflarının da aynı amaca hizmet eden gizli *academie*'ler olduğu açıkça ortadadır.

Oturan gence geçmeden önce, çıplağın Almanca'daki karşılığı *(Akt)* üzerinde duralım bir parça; böylece hem -Nazif Topçuoğlu'nun haklı olarak vurguladığı üzere- bu sözcüğün İngilizce'deki karşılığı olan *nude* ve *naked* ayrımı arasında bocalamaktan kurtulmuş oluruz, hem de fotoğraf, zaman ve çıplaklığı daha geniş bir perspektife yayıp irdeleme imkânı ortaya çıkar.

Latince'de *actus* sözcüğünden gelen *Akt*'ın hareket etmekten oynamaya, temsil etmekten rol yapmaya kadar halen yürürlükte olan bir dizi anlamı var aslında. Demek ki, *Akt* çıkış noktası olarak ele alındığında, *academie*'lerde fotoğrafın özüyle ilgili bir sorunun yanı sıra çelişkili ama o ölçüde verimli bir yaklaşıma tanık oluyoruz ilkönce; yani *actus*, müdahale edilmiş an'la dondurulan harekete, vücudun yakın takibe alınması adına, zamana yayılan bir eylemin temsil edilmesi şeklinde bakmaktadır. Ayrıca, modelin poz vererek rol yaptığı (oynamak) varsayımı da gizliden gizliye geçerlidir burada. Buna göre poz veriyor olmak, o poza aracılık eden kasların konumunu tahlil için karşı tarafa verilen bir fırsat olmayı çoktan aşmıştır; çıplak model, anatomik açıdan sürdürülen araştırmayı zorlayıp, gitgide kendi başına özerk bir seyir objesi olmaya dönüşmüştür sessizce.

Bütün bunları, başı öne eğik, masumane bir tavırla sedirde oturan çıplakta görmek mümkün, yukarıda sağdan aşağıya

doğru verevlemesine inen ışıkla rölyefi andıran karın kasları, modeli kendiliğinden dökme-beden'e çeviriyor –pürüzsüz, dupduru ve sert. Öyle ki, sadece bu kadarının bile kışkırtıcı bir tarzda, dokunmayı ellemeye çevirip, izleyiciyi mahrem (günahkâr?) bir diyaloga davet ettiğini görüyoruz.

Akt'ın belirleyici özelliği olan devinim eylemi *(Bewegungsaktion)*, modelin masumane duruşunda kayıtsız bir dinginliğe dönüşünce, çıplağın işlevi de usul usul değişmeye başlıyor doğal olarak; poz, anatomik bir araştırmanın nesnesi değil, ressam, daha doğrusu fotoğrafı çeken ile modeli arasındaki muhtemel bir birlikteliğin prelude'üdür artık. *Academie*'ler karşısında kararsızlığa düşmemizin temelinde, ne fotoğrafı çeken kişinin gerçek amacı, ne de modelin kimliği hakkında bilgi sahibi olmamız yatar; her şey, çok dar bir çevrenin dışında çoğun fotoğrafı çeken ile modeli arasında kalmaya mahkûm- sis perdesine bürünmüştür –anonim, suç ortaklığını kamufle eden bir kılıftır bu aşamada. Dolayısıyla, yoruma açık olanda sezgi ile rastlantıyı birbirinden ayırmak epeyi zordur bizim için.

Academie, bir araç olarak kullanılmayı bedelsiz bırakmaz; ister fotoğrafın kendisi, ister fotoğrafı çekilen model olsun, öznel bir yaratım sürecinin akabinde sanat eserine döndükten sonra yoruma hazır hale gelmiştir çünkü, yani *academie*, kendisini var edenleri topyekûn devre dışı bırakıp, kendisi de onlarla birlikte yok olmuştur sonuçta. Ancak, her şeye rağmen bu olgu, çıplak modelin üzerimizde bıraktığı etkiyle aradan sıyrılarak, öznel izlenimlerimizin irdelenmesi için bir vesile olmasını engellemez yine de.

Çağdaş bir *ephebos* çeşitlemesi sayabileceğimiz bu gencin olağanüstü güzellikteki vücudunu sergilerken çıplaklığından utanan bir tavır içinde olması büsbütün kendisine çekiyor bizi; açıklamakta zorlansak bile öyle pek fazla duraksamıyoruz: Çıplak tenin karşı koyulmaz çekim gücü, *kalos kai agathos* kisvesi altında yüceltilmiş bir güzelduyu objesi olarak basbayağı pusu kurmuştur izleyiciye. Werner Schneider, bu tuzağı çıplak kadın vücuduyla paraya çeviren reklam sektörünün erkeği atlaması karşısında infial ederken haklıdır; modele baktıkça çıplak erkeğin keşfi konusunda bunca zaman kaybına bir türlü anlam ve-

remeyiz: "Erkek resminin reklam amacıyla sık sık kullanılması, kadının daha güzel olmasından değil, erkek güzelliğinin hemcinsi tarafından fark edilmemesinin sonucudur."

Academie'de soyunmuş olmak, bir başka amaca hizmet ettiğini bilen modeli kendiliğinden erotik beklentilerin ötesine taşır; çıplaklık, salt güzelduyunun ilgi alanı içindeki bir kaygıya hizmet ediyor olmanın önceden kabulü esasına dayalıdır çünkü; bu nedenle, bir teşhir objesi olarak sunulan beden, çıplak modelde saygınlığını korumaya devam eder.

Çıplak modelin izlenmeye peşinen razı olması, insan vücuduna gezintiye çıkacağımız gizli bir davetiyedir aslında; görmek, sonuçta kendi bedenimizde noktalanan bir serüvenin ilk duvarıdır çıplağın seyrinde. Ayrıca, fantezileriyle baş başa kalmak üzere, herkesin dilediği yerde konakladığı eşsiz bir fırsattır çıplak modelin vücudu. Ne var ki, tam da bu yüzden, yani karşı tarafın onurunu zedelemeden tek yönlü seyir imkânı, kısır bir cinselliğe sürükler seyretme edimini; bakanın güvencede olması, kendinden kaçma üzerine kurulu sapkın bir erotizmin izlerini taşır ister istemez; aşağısanan, çıplak model değil, onun karşısında gizlice onanizme teslim olan izleyicidir artık. Buna göre çıplak model kışkırtıcı, ama kendi üzerindeki tasarruf hakkı yalnızca sahibine ait bir beden sunmaktadır bize.

Öte yandan, ayrıntılara indikçe, yine aynı fotoğrafın *academie*'lere ilişkin bir başka ipucu daha verdiğini görüyoruz: Mekân modelin içinde bulunduğu herhangi bir yer olmanın ötesinde, çıplaklığın meşruiyetini pekiştiren bir güvencedir *academie*'de. Nitekim, pozunu değiştirmeksizin, aynı genci yatak odasında tasarladığımız zaman alabildiğine farklı bir tablo çıkar karşımıza; beden, fotoğrafı çekenin -ve dolayısıyla, izleyicinin- gözünde sadece bir haz kaynağıdır şimdi. Oysa bu fotoğrafta amacını iki defa gerçekleştirmiş bir örnekle karşılaşıyoruz. Çıplağın üst yarısını çerçeveleyen koyu dipyüzey, bir tarafta bölünmüş rafların oluşturduğu devingen fon ile bedende odaklanan ilgiyi ayrıca vurgularken, öbür taraftan da çeşitli boya malzemeleri (akrilik kavanozları?) ile laboratuara dönüşen atölyenin ciddi havasını çıplak tenin erotik büyüsüne karşı siper edip destekliyor. Böylece, giderek bel ve karın nahi-

yesinde yoğunlaşan ilginin, erotik çekiciliğin kökeni -ya da farklı bir çeşitlemesi- konusunda nicedir blucin pazarlamasında tanık olduğumuz bir olguya ışık tuttuğu görülmektedir. Tıpkı bir kum dalgası gibi, yukarıdan aşağıya doğru üç boğum halinde yayılan kaslar, karın bölgesini karşı konulmaz bir cinsi cazibe merkezi haline getirmektedir erkekte.

Bir araç olarak kullanılan *academie*'nin özü gereği sanatsal değeri tartışmaya açık olmasına karşın, yine bu örnekte, hedefe ulaşma bağlamında, sıradanlığı aşan bir rastlantıyla -her tutarlı sanat eseri biraz da sezgi çıkışlı mutlu rastlantı ürünüdür- karşılaşıyoruz. Buna göre, fotoğrafı çeken kişinin amaç ve yeteneği konusunda hiçbir fikrimiz olmamakla birlikte, rahatça başarılı olduğunu söylememiz mümkündür. Nitekim, ışığın sağ üst köşeden (modelin solu) aşağıda sola doğru çaprazlama ilerleyen yönü ile kameranın konumundan ötürü eşyaların (mekân?) ters istikamette (soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru) karelenen sıralanma hattı, omuzla dizkapağı arasındaki en hassas bölgeyi gizlice odak noktasına alır. Fotoğrafın tam orta noktası, bedenin en erotik kısmıyla ayraca alındığı bu bölümde, söz konusu iki yön hattının kesişme merkezidir aynı zamanda.

Zemin dahil olmak üzere belden aşağısının gelişigüzel serili kumaşla (örtü, çarşaf, vb.) bütünleşmesiyse, bir yanda estetik kaygıdan hareketle yapılan bir düzenlemeyi imlerken, öbür tarafta da çarşafla cinselliğin iç içe geçen örtük çağrışım alanına gönderme yapmaktadır hiç şüphesiz; rafların katı (mesafeli?) ve handiyse bilimsel ciddiyeti çağrıştıran geometrik yapısı ile bu bölümün rahatlığı, giderek çıplak tende yaşadığımız çelişkili bir tutkunun sembolüne çevirmiştir modeli.

Academie'de çıplağı son tahlilde izleyici soyar hep.

2.

"Everything you ever heard about black men is true!"

Robert Mapplethorpe'un *Adsız* başlıklı fotoğrafında bambaşka bir açıdan karşılaşıyoruz çıplakla. Yalnız sağlı sollu zemine düşen yapay ışıktan değil, zencinin verdiği pozdan, üzeri kadi-

fe örtülü koltuğa kadar hemen her şey bir stüdyo kaydına tanık olduğumuzu gösteriyor.

Çıplağın tam ortasından ikiye bölebileceğimiz şekildeki simetrik duruşu, ilk elde anıtsal bir hava veriyor modele; bu katı simetride tek istisna, sola doğru kalkık vaziyette duran phallus. Böylece, genelde saklanması gereken bir organ, üstelik düpedüz pornografinin ilgi alanına girecek bir konumda, modelin kendisinden önce başrole geçiyor zorla. Siyah erkeğin efsanevi cinsel organı, biyolojik bir olgu olmanın ötesinde, basbayağı fetiştir artık; öyle ki, model aradan çekilmiş, geriye sadece orası kalmıştır sanki; koltukta oturup poz veren zenci değil, cinsel organ/ı/dır. Bu bağlamda fetiş, ait olduğu bütünü tehdit eden ayrıntının, giderek bütünüyle onun yerine geçmesidir –tıpkı bu örnekte olduğu gibi.

Mapplethorpe çapında kendine özgü kaygı ve hedeflediği noktalar ile daha şimdiden 20. yüzyıl klasikleri arasına giren bir fotoğraf sanatçısının bu çıplakla pornografinin sınırına dayandığını söyleyebilir miyiz? Adorno'nun pornografiyle ilgili tanımı bu konuda ilginç bir ipucu veriyor bize. Buna göre, pornografinin baş/langıç/ı yoktur; öylece ve nedensiz ortadan başlayıp, bitmek bilmez; yani, klasik sanat yapıtının baş, orta ve son olmak üzere üç bölümden oluşan yapısı burada geçerliğini yitirmiştir. *Adsız*'a bu bilginin ışığında baktığımız zaman, ciddi bir biçimde pornografinin eşiğine geldiğini söyleyebiliriz pekâlâ; en azından erotik kaygının zorlandığı bir noktadadır her şey. Zenci, soyunmuş ve orasını teşhir etmek üzere kameranın önüne geçmiştir; gizli bir *negrophilie* takıntısı, cinsel yüklemle tıka basa doldurulan siyah erkek imgesine, bizim adımıza el koymuştur alenen.

Ancak, bu konuda acele karar vermeden, Mapplethorpe'un çıplağını geçmişteki örneklerinden ayıran fark (homoerotica'nın poetika'sı) üzerinde durmaya çalışalım ilkönce. *Akademie*'nin anonim çıplaklığı, burada adı sanı belli (adsız olması bu gerçeği değiştirmez) somut bir *insan*'a bırakmıştır yerini; 1970'li yılların, henüz AIDS korkusundan uzak dünyasında rol alan gençlerdir bunlar. Büyük kentlerde biraz yeraltı, biraz da alt-kültürün canlı panoraması.

Mapplethorpe, çoğu kent varoşlarında aç susuz yaşayan bu kesimle yakın ilişkiye girerken, ABD'ye ilişkin saklı bir gerçeği kurcalamıştır esasen –mazbut aile reisinin bile karmaşık duygularla gıpta edip kabullendiği zenci fenomeni. Herkes biliyor: Hayatı boyunca hiç değilse bir defa siyah erkekle yatmak, çoğu Amerikalı kızın ortak düşüdür. Aslında, tarih boyunca tanık olduğumuz bir saplantı söz konusudur burada; siyah erkeğin cinsel çekim gücü, oldum olası beyaz kadının başını döndürmüştür. Krafft-Ebing ırk fetişizminde açıkça vurgulamıştır bunu: "19. yüzyıl sonuna doğru Avrupa'da açılan sergilerde bilhassa zenci kabileleri mensuplarının sebep olduğu hadiseler bunu tekit eder. Afrika ve Asya'da bulunan bazı hayli yüksek mevki sahibi kadınların, hiçbir engel tanımadan yerlilerle cinsi münasebette bulundukları da bir hakikattir. Fakat burada cilt, fetişin sadece bir kısmını teşkil eder ve pervers rabıtada aynı neviden daha başka unsurlar da bulunur. Bilhassa zencilerde aşırı derecede büyük phallus görülmesi kadınlar için mühim bir rol oynar."

Ne var ki, modeliyle cinsel ilişkiye giren Mapplethorpe, sıra fotoğraf çekimine geldiğinde alabildiğine farklı endişelerle kameranın arkasına geçer; *voyeur* değil, estetize edilen bir görüntünün tanığıdır artık. Belli bir mesafe ve kayıtsızlığın eşlik ettiği bu tavrın kökeninde yatan gerekçe, Mapplethorpe'un klasik gören (seyreden)-görülen (seyredilen) ayrımını bütünüyle ihlal etmiş olmasıdır; objektifin önündeki, fotoğrafı çekenin kendisidir çünkü. Bu bağlamda Mapplethorpe için etkin özne (fotoğrafı çeken) ile edilgin nesne (model) arasındaki hiyerarşik yapıyı ortadan kaldırmak üzere koyulmuş bir mesafe söz konusudur; görüntü, bizzat yaşanmış olana duyulan saygıdan hareketle, bunun fotoğraf dilinde yeniden yaratılmasıdır. Nitekim, BBC'ye verdiği bir demeçte Mapplethorpe açıkça bu olgunun altını çizmiştir: "Ben de onlardanım. Bu doğrultuda çalışan diğer fotoğrafçıların en büyük eksiği, böyle bir çevreye yabancı olup, *voyeur*'e takılıp kalmalarıdır. Oysa bende çok farklı bir durum söz konusuydu. Daha sonra kaydettiğim deneyimlerin çoğunu, kamera olmaksızın, ilk elden yaşamıştım. Çok özel belli an'lar vardı ve benim için en büyük mutluluk, çoğuyla yakın dost oldu-

ğum bu kişilerin bana duydukları güvendi. Daha önce kimsenin görmediği bu şeyleri, estetik kaygıyla fotoğrafa geçirip kaydetme, benim için kaçınılmaz bir görevdi âdeta."

Siyah erkek bir haz objesi değil, beyaz adamın tekelinde güzel beden ideasının alternatifidir Mapplethorpe'da. Ancak, *Adsız*'da açıkça görüldüğü üzere, birlikte yaşanmış cinsel deneyimin izlerini bu çalışmalardan bütünüyle soyutlayamayız. Buna göre, söz konusu örneği *academie*'den ayıran başat özellik, anonim çıplağın yerini, sanatçının hayatında yeri olan belli bir kişinin almasıdır; çıplak olan *o* kişidir –Bob Love, Ken Moody, vb. aramızdaki insan.

Bu örnekte salt vücudunu sunmakla yetinmeyen erkeğin alışılmışın ötesinde bir poz verdiğini görüyoruz. Besbelli: Modelin varlığı, çıplaklığın sahnelenmesi için hem amaç, hem de sıradan bir vesile Mapplethorpe'un gözünde. Hiç şüphesiz amaç konusunda birtakım spekülatif varsayımlar tartışmaya açılabilir, ama bunun fazla bir önemi olduğunu söyleyemeyiz; çünkü asıl üzerinde durulması gereken husus, çıplak erkeği araca çeviren sahneleme mantığıdır. Çıplak ten, iki karşıt ucun kesiştiği noktadaki gizli, ama iliklerimize dek işleyen bir gerilimdir (ürperti kaynağı?) burada; teslim olurken teslim almaya hazır, uysal ama yırtıcı, avına kur yapan damızlık bir boğa –phallus, tavusun kabaran tüyüdür artık.

Stüdyo kaydında, müdahale edilmiş an'ın zamana yayılması zorunlu bir önkoşuldur esasen; çünkü her poz, dondurulmuş zaman ilkesinden hareketle gerçekleşir. Bu örnekte de aynı şeyi görüyoruz; ancak, süresi ne olursa olsun, ereksiyonu zamanın muhatabı yapmak, aleni bir cinsel güç gösterisidir sonuçta. Her phallus'un not defterinde, fiziksel ölçülerini aşan gizli bir zaman boyutu vardır: ereksiyon süresi. Mapplethorpe ise gerçekte son derece tehlikeli ve sıradanlığa mahkûm böyle bir sahneyi, sonuçlarına katlanmayı göze aldığı bir cesaretle, ustaca çözmeyi başarmıştır hakçası. Kayıtsızlığın eşiğindeki fizyonominin rahatlığı -bakan, seyredilendir (model)-, sallanan bacaklar ile dirsekten ötesi boşlukta kalan kolların ısmarlama gevşekliği, vb.; bütün bunlar neticede altı çizilen bir tek şeyle tezat teşkil eder: kalkık phallus. Siyah erkeğin portresi orasıdır.

Mapplethorpe'un *Akt*'ında model, izleyicinin imgelem gücüne fırsat kalmadan kendisi soyunmuştur; bize, olsa olsa örtmek düşer burada –pornografik olan, bunda duraksayan izleyicinin niyetidir sadece.

3.

"Duş için sıra beklerken çıplaklığımızı iliklerimizde duyumsamıştık: Artık çıplak vücutlarımızdan başka gerçekten hiçbir şeyimiz kalmamıştı; tüyümüz bile yoktu: sahip olduğumuz tek şey, kelimenin tam anlamıyla çıplak varoluşumuzdu."
(Viktor E. Frankl)

Kaynağı belirsiz bir fotoğraf; ilk bakışta sürrealist bir filmden seçilmiş kareyi hatırlatıyor –maket-figürler! Hayır, kaçınılmaz sonun eşiğinde, düpedüz gerçek insan bunların hepsi; canlı, ama nicedir hiçbiri hayatta değil.

Toplama kampına düşen insan hep iki defa ölür; biri türsel, diğeri fiziki. Önce kendi türüne veda etmek zorundadır insanoğlu; gaz odasında son soluğunu veren kişi, çoktan insan olmanın ayrıcalığını yitirmiştir bu cehennemde; çünkü daha ilk günden numaralanmış bir yaratıktır buraya düşen kurban. Her tutuklu, vücuduna dövmeyle kazınmış numaradır ilkin: SS görevlisi, tutuklu hakkında herhangi bir işlem söz konusu olduğunda, mahkûmun yüzüne değil, numarasına bakar sadece. SS subayı ya da tutukluların en acımasız ve hayvani olanları arasından bir işkence makinesi olarak seçilmiş kapo, karşısındaki insanı kâh soyup, kâh diri diri yakan amansız bir cellattır.

Soymak, kendi bedenine fırlatılmış insanı orada ezip yok etmenin en emin yoludur toplama kampında; çıplak beden, böylelikle önce sahibine yabancılaşan dayanılmaz bir acı kaynağına dönüşmüştür; çıplaklık, kayıtsız teslimiyetin tenden aldığı intikamdır şimdi.

Fotoğrafa baktıkça, ilençli bir dünyanın simgesini çağrıştıran bu çıplak bedenlerde kendi varoluşumuzdan utanmaya başlıyoruz. *Academie*'de güzellik ideasının rehberi olan çıplak vücut, mahremin zorla teşhiriyle utanç vesilesidir artık. Bu bağlamda, çaresizliğin göstergesi olarak çıplaklığa mahkûmiyetin teşhiri,

seyredilen için katıksız bir cehennem mezalimidir hiç kuşkusuz. Dolayısıyla, bu apaçık olgu, izleyenin de çıplağa farklı gözle bakmasını önler; zorla soyunmuş olanda orası kendiliğinden kaybolmuştur; bedenin önce mahrem yerlere yıkılması nedeniyle, hazza aracılık eden her şey çöküntü altında kalmıştır. Böylece baskı yoluyla teşhir edilmek zorunda bırakılan vücut, bir seyir objesi bile olmaktan çıkan *hiç*'tir sonuçta.

Az sonra nefesini verecek olan bu masum insanlar, çıplak olduklarının bile farkında değillerdir artık; soyunmuş olmalarını büsbütün acıklı hale getiren de budur zaten. Ölüm korkusu hepsinin yüzünde tuhaf, açıklamakta zorlandığımız bir *apathia*'ya dönüşmüş; edep yerlerini çoktan unutup, birazdan SS subayının vereceği komutu bekliyorlar: marş, marş!

Sıkılgan bir insan en fazla eline yer bulmakta güçlük çeker; tıpkı ölüme mahkûm edilmiş bu insanlar gibi. Belki hazır oldalar, ama hepsinin kolu fazla geliyor kendisine; bu yüzden koyacak bir yer bulamıyorlar. Emre itaat etmenin tek göstergesi, kalan son güçle yarım yamalak sıkılmış yumruk; ondan ötesi, boşlukta yüzen bir vücudun anlamsızlığı; çıplaklık, utanç tablosunun son ve en çarpıcı halkasıdır bu aşamada.



2. Dünya Savaşı Almanya'sının toplama kamplarından insan manzaraları.

Öte yandan, kendi türünün sureti bile olmaktan aciz bu insanlar arasında cinsiyet ayrımı yapılmış olması da enikonu şaşırtıyor bizi; aralarında hiçbir kadın yok, ama onur ve haysiyetini bu denli yitirmiş bedenler arasında hâlâ cinselliği düşünebilmek SS zulmünün son şakasıdır her halde: "Yetersiz beslenme, zihnin sürekli olarak yiyeceklerle meşgul olmasına yol açmasının yanı sıra, cinsel dürtünün genellikle bulunmayışının da açıklaması olabilir. Rüyalarda, engellenen coşkuların ve daha yüce duyguların belirgin bir biçimde dışavurulmasına karşın, rüyalarda bile tutuklular cinsellikle ilgilenmiyormuş gibi görünüyordu" (Victor E. Frankl).

Toplama kampının mantığı daha ilk günden bellidir: imha edilmesi gereken bir vücutta saç, tüy, kıl, vb. her şey fazlalıktır; bu nedenle, vücudun her yerinde sürekli ustura gezinir. Bunca eziyet arasında sinekkaydı tıraş, meşum sonu ertelemenin en sağlam yoludur; fırınlar önce çürük insanları yutmaktadır. Yine o günleri yaşamış adsız bir kahramanın arkadaşlarına uyarısını hatırlayalım: "Mümkünse her gün traş olun; bu iş için bir cam kırığı da kullanmanız gerekse... bunun için son ekmek diliminizi vermek zorunda kalsanız da tıraş olun. Daha genç görünürsünüz ve kesikler ya-



2. Dünya Savaşı Almanya'sının toplama kamplarından insan manzaraları.

naklarınızın daha kırmızı gözükmesini sağlar. Hayatta kalmak istiyorsanız bunun tek bir yolu var: çalışmaya elverişli görünmek."

Ne var ki, soy/un/ma sürecinde her türlü kıl ve tüyün kazınması, elbiseden sonra gelen ikinci aşamadır sadece; asıl çıplaklığa geçiş biraz zaman alır; önce ölüm orucu vardır sırada: "Deri altının son yağ tabakaları da eriyince üzerine deri ve paçavra geçirilerek gizlenen birer iskelete dönüşünce, vücudumuzun kendi kendini nasıl yediğini gözleyebiliyorduk. Organizma kendi proteinini sindiriyordu; kaslarımız yok olmuştu" (Victor E. Frankl). Besbelli: Deri, ancak kemiği örten bir zar tabakası haline gelinceye kadar inceldikten sonra soyunmaya geçiş tamamlanmıştır; yani, yalnız ölüme değil, çıplaklığa son adımı atmak da zahmetli bir ön hazırlığı gerektirir SS düzeninde.

Yine de ne zaman, hangi kampta ve kimin tarafından çekildiği belli olmayan bu müthiş fotoğrafta bizi en fazla etkileyen şeyin pek fazla değişmediğini görüyoruz: çıplak insan vücudu, yalnız *academie*'de değil, otopsi masasından morga kadar daha birçok yerde nesnel bir incelemenin konusu olabilir hayatımızda, ama hepsinin bölüştüğü saygın bir ortak payda vardır hep: Bir baskı aracı olarak seyreden/seyredilen ayrımı, çıplak karşısında geçerliliğini yitirmiştir.

Çıplak bedenle kurduğumuz ilişki, her defasında bir insanlık sınavıdır esasen.

BİR FOTOĞRAF

1. Roland Barthes, şok eden fotoğraflara ilişkin bir denemesinde bu tür fotoğrafların çoğu kez şaşırtıcı olmadığını söyler; çünkü fotoğrafçı bizim için ürperip düşünmekle kalmamış, giderek bizim adımıza yargılamaya da kalkmıştır. Öyle ki, edilgin bir onaylama hakkından başka bir şey kalmamış gibidir bize; karşıtlık ya da yaklaştırmalardan yararlanan fotoğrafçı düpedüz dehşetin dilini eklemiştir olaya. Dahası, arı dil durumuna indirgenmiş olması nedeniyle, olayın eksiksiz okunurluğu görüntüyü derinlemesine algılamayı da engellemektedir burada; görüntünün apaçıklığı, imgelem gücü için bir tür tuzağa dönüşmüştür artık.

Sarsıcı etkinin güvenceye alınması istemi ne denli kusursuzsa buna bağımlı olan aktarılma tarzındaki mükemmellik de ki-

şisel yorum hakkımıza o ölçüde müdahale edip, her şeyi evcilleştirmektedir sonuçta. Dehşete puf koltuktan tanık olmanın oyuncaklarıdır bu fotoğraflar.

2. Saddam'ın gazabına uğrayan çocuğun fotoğrafına bakıyorum. Bağdat'ta taş taş üstünde kalmamış, ama hayatını en kırılabilir olanın (yumurta) pazarlamasıyla sürdüren çocuk şimdilik tehlikeyi atlatmış durumda. *Time* muhabiri gerçek bir olayı en uç noktasında yakalayınca acıma duygumuz bu duyguya yol açan görüntünün kusursuzluğuna takılıyor; giderek sefaletin *sahnelenmiş* olduğu izlenimine kapılıyoruz sonuçta.

Savaş filminden bir kare; rejisör hiçbir ayrıntıyı unutmamış. Nesnelerin rastlantısal birlikteliği ardında son derece özenli bir düzenleme istemi var sanki. Ama bu kusursuzluk, gerçeği güçlendirme yerine, tam tersine, kendi kendisinin kötü bir taklidi-



Iraklı küçük bir çocuk, yoğun olarak bombalanan Bağdat'ta ekmek parasını çıkarma uğraşında *(Time)*.

ne dönüştürüyor onu. Dehşetin kusursuz sahnelenmesi belki bizi büyülüyor, ama gerçeğin kendisi yorgun düşüyor bu arada. Kurgu ile gerçeğin varoluş koşullarına ilişkin iç mantığın sınır çizgisi silininceye, dehşetin fotoğrafla belgelenmiş olması bile eninde sonunda *pseudo-katharsis*'e bırakıyor yerini. Görüntüye teslim olan gerçek, bu görüntünün standartlaştırılmış dili yüzünden seyirlik bir objeye dönüşüyor bizim için.

3. Öncesi olmayan soyut bir son sergileniyor yalnızca. Geriye gidilemediği için önümüz de tıkalı. Savaşın dehşeti belgelenmiş, ancak depolitize edilen *an*, bu dehşet karşısındaki acıma duygumuza bile seslenemiyor; yıkıma yol açan sebepler sessizce aradan çekilirken bir başka kahramanla karşı karşıya geliyoruz: Foto muhabiri; *Time*'ın objektifi, okurları için daima en can alıcı sahneyi yakalar.

Olayın kendisinden kopan görüntü, kameraya raptedilmiş bir metadır artık; çünkü gerekçesinden soyutlandığı oranda evcilleşen yıkım, dekoratif ve pazarlanabilir bir maldır bundan böyle.

4. Aynı olayın sahne dilindeki karşılığını düşünüyorum. Bu görüntü, gerçeğin kendisinde bile sendelerken aynı şeyi bir kez daha sahnede yinelemenin hiçbir anlamı yok.

Dekorun yaratıcı bir etkinlik kapsamında yer aldığını benimseyen her sanatçı -bunu yalnızca dekoratör veya rejisörle sınırlamıyorum- gerçeğin kendisinden de olsa, salt aktarmayla yetinildiği sürece dekorun asli işlevinden uzaklaştığını kabul etmek zorundadır; çünkü sanat yapıtının özgül oluşum mantığı için *conditio sine qua non* olan ayıklama iradesi ile gerçekçilik kisvesi altındaki yanılsama birbiriyle çelişmektedir. Kendisine anlam veren bir başka bağlamla etkileşim içinde değilse, sahnedeki herhangi bir nesnenin dış dünyadaki karşılığıyla özdeşlik içinde bulunması istemi düpedüz *kitsch*'dir günümüzde.

5. *Bağdat Berberi* için Bağdat'a gidip oraları görmeyi düşleyen rejisör ve dekoratörlere gülümsüyorum. Sahne tasarımı için Cornelius ve libretto yeterli ipucu vermiyorsa Bağdat'tan medet ummak beyhude bir çabadır. Özgür mekân kimi zaman esere en ters düşen yer olabilir; Topkapı Sarayı gibi! Fotoğraftaki savaş kurbanı gencin Bağdat'la ne kadar ilişkisi varsa, berber Ebu Hasan Ali İbni Bekir'in da orayla o kadar ilgisi vardır.

6. Fotoğraftaki yıkıntı görüntülenmemiş de olsa bir gerçeklik olarak orada öylece var olacaktı. Aynı gerçekliği sahneye aktarmaya kalkıştığımızda onu ben var edeceğime göre, düzenlemeye ilişkin belli bir ilkenin varlığı -ya da yokluğu!- söz konusudur artık.

Sahne mekânı, tıpkı her gerçek sanat yapıtı gibi, sondan başa doğru kurulur. Bunun anlamıysa şudur: Sahne tasarımında nesnelerin yalnızca biçimi değil, varlık gerekçeleri de benim tekelimdedir; demek ki, hesabını veremeyeceğim her nesne, eseri gölgeleyen bir fazlalıktır. Başka bir deyişle, benden bağımsız bir nesne var olamayacağına göre, her şeyin bir amacı vardır sahnede. Öyleyse Bağdat için Bağdat'ın görüntüsünü kovalayan bir dekoratörün/rejisörün böyle -yani, hiçbir- amacı yoktur esasen.

7. *Dil*'de var olan hiçbir şeyin yansıttığı şeyle özdeş olma şansı yoktur; kapı sözcüğü ile kapı arasında ne türden bir ilişki varsa, sahnedeki kapının da yerine geçtiği kapıyla ilişkisi o kadardır ancak. Bunu göz ardı eden her dekoratör/rejisör, üstlendiği sorumluluğa ihanet etmektedir.

8. Antonio Munoz Molina haklı: "Önemli olan, bir öykünün doğru veya düzmece olması değil, birinin onu anlatabilmesidir." Görüntüde aslıyla olan ilişkiye takılıp kalanlar, anlatacak cesareti kendilerinde bulamayanlardır.

MASKE YA DA SIRLANAN BEN



"Donna folle! indarno gridi!
Chi son io tu non saprai."

(Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*)

Don Giovanni'de daha perde açılır açılmaz bir itiş kakıştır başlar; Donna Anna, gizlice yatak odasına giren çapkına meydan savaşı açmıştır. Felsenstein için bu müthiş intikam duygusunun ardında yatan gerekçe yeterince açıklığa kavuşmadığı sürece *Don Giovanni*'yi sahneleme imkânı yoktur; çünkü bu oyunda her şey, yatak odasında olup bitenlerin devamıdır sonuç itibariyle. Hiç şüphesiz, genç kadın bu beklenmedik konukla iliklerine dek sarsılıp kendinden geçmiştir; gelgelelim

kiminle birlikte olacağı sorusunun cevapsız kalması karşısında tutku, nefrete dönüşmüştür ansızın. Bilinmeyen biriyle sevişmek düpedüz orospuluğun kabulüdür Donna Anna'nın gözünde. Dolayısıyla, onu çılgına çeviren şey cinsel saldırının nesnesi olmak değil, saklanan kimliktir. Maskeli tecavüz, yatak konusunda bunca deneyim sahibi olan kadın avcısı için sonun başlangıcıdır bir bakıma.

Maske, hangi gerekçeyle olursa olsun, yüzün iflası, bir nakavt konumudur esasen –acze düşmenin garanti belgesi ya da kılıflanmış teslimiyet. Gerçi Casanova'nın anılarında maske hep başroldedir; görkemli balo atmosferiyle bütünleşen *libertinage* öykülerinde kadın erkek herkesin yüzü örtülüdür o sıralar; kimin eli kimin cebindedir, bilene aşkolsun! Ne var ki, sıra sevişmeye geldiğinde, tıpkı iç çamaşırı gibi maske de çoktan çıkmıştır; *carpe diem* bir temenni değil, hayata geçmiş bir ilkedir çünkü –zevku sefayı aklayan şiar. Tensel haz, yedi düvele meydan okurcasına, hiçbir sınır tanımaz. Bu bağlamda Mlle. X.C.V.'yi karşısında gören Casanova'nın nutku tutulur; maske, daha balo esnasında locaya çekilenler için bir fazlalıktır artık.

Pietro Longhi'nin balo ve karnavalı konu alan resimlerini hatırlamaya çalışalım: Egemen zihniyetin aksesuarı olarak, bir yanda pelerin, öbür tarafta maske, hemen her şey *vanitas mundi*'nin gerçek yüzünü ortaya koymaktadır burada. Erotik beklentiye dönüşen şenliklerde herkesin amacı, gönlünü çelen biriyle Sade'ın o ünlü muhkem şatosuna kapanıp, sere serpe sevişmektir –sözümona estetize edilen tutku, sınırsız hoşgörüyle karşılanan ifrazattır nasılsa! Aşağı yukarı aynı yıllarda Mozart'ın yazdığı bir kanon, bu konuda epey aydınlatır bizi: "Kıçımı yala/ Bir güzel yalayıp temizle kıçımı." Besbelli: Maske, rokoko cilvesi için bir davetiyedir olsa olsa; gizlenen, az sonra yeni yananlamların merkezi ya da tamamlayıcısı olarak teşhir objesine bırakacaktır yerini.

Aslında başlangıcından bu yana hep iki temel işlevi vardır maskenin; yerine göre biri ya da öteki ağır basar çoğu defa. İlkel insan için çıkış noktası değişmez; maske, bir şeye benzemek üzere yüze geçirilmiştir. Üstelik sadece maskeli olan değil, izleyiciler de o kişinin imlediği şeyin yerine geçtiği inancını paylaşırlar. Belli bir ritüel kapsamında kâh kötü ruh, kâh bereket tan-

rısı, vb. olarak ele alınması, maskeyi bir sembole dönüştürür kendiliğinden; temsil ettiği şeyin yerine geçmeyi amaçlayan benzerlik kaygısından ötürü ilk planda bir *simulatio*'dur o. Bir başka deyişle, canlandırmanın, kuralları önceden belirlenmiş bir törene göre gerçekleşmesi sonucu, maskeli kişinin gerçek kimliği çoktan aradan çekilip, merak konusu olmaktan çıkmıştır. Kurmacanın gücü, yerine geçmek üzere temsil ettiği şeyle aynen örtüşen illüzyonun sahiciliğidir bu örnekte; böylece, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin ihlali, sonuçta aracının ilgasıyla noktalanmıştır.

Öbür taraftaysa bir gizle/n/me aracıdır maske; bir şeye benziyor olmanın amacı, özünde gerçek kimliğin saklanmasına yöneliktir, yani *dissimulatio*, art niyetli kişilerin beklentileri için gizli bir potansiyel güçtür son tahlilde. Bu ikinci işleviyle maske, insanlık tarihinin belli bir aşamasında ortaya çıkmıştır doğal olarak; günümüzde terör eylemlerinin simgesi haline gelen maskeli yüz, bu yöndeki gelişmenin doruk noktasıdır hiç şüphesiz. Öte yandan, *dissimulatio* konumundaki maske, taşıyıcısının niyetine koşut olarak cinsel kimliği de ele verir. Buna göre, tedhiş olaylarının dışta kalması koşuluyla, davetkâr tavrın ön plana geçtiği işlev daha ziyade kadına mahsus olanı imlerken, saldırganlığın ağır bastığı durumda hep erkek çıkar karşımıza. Cinsel rol paylaşımında karşılaştığımız geleneksel edilgin/etkin ayrımı, gizlenme amacını taşıyan maskede de yürürlüktedir kısacası; zira birinde cezp, ötekindeyse fetih beklentisi söz konusudur genellikle.

C.G. Jung, bir adım daha ileri gidip, insanoğlunun uygarlaşma sürecinde üstlendiği rolü, hayat boyu ardına gizlendiğimiz maskeyle açıklamaya çalışır. Ancak Jung psikolojisinde maskenin yerini *persona* almıştır. Bu bağlamda bir tür anahtar kavram olan *persona*, hiç kimsenin mutlak biçimde sahici (kendisi) olmadığı varsayımından hareket eder; ilişkilerimize yön veren zorunluluk, *homo socialis*'in ister istemez ödediği bir bedeldir o –uzlaşma yoluyla bendeki başkası ya da tersinin yürürlükte oluşunu kabullenme. Elbette burada altı çizilen nokta, belli bir davranış biçiminin üzerimize geçirilmesiyle sınırlı görünmeyen maskedir; olmazsa olmaz koşullu bir ilk-maske.

Jung'un bütün öğretisini üzerine inşa ettiği bu olgu (sorun-

sal) Pirandello'yla sahneye taşınır: "Herkes bir maske ayarlar kendisine –dış maske. Çünkü içeride çoğu kez dışarıdakiyle uyuşmayan bir başkası vardır. Hiçbir şey gerçek değildir!" Korku, denetlenemeyen coşku *(euphorie?)*, toplumsal baskı, bilincin kaotik boşluğu, vb. çoğun kökeninde yapay bir doğaçlama yatan uyumla katlanılabilir hale gelmektedir; ancak bu uyum, her an dejenere olmaya mahkûm bir maskedir sonuç itibariyle. Pirandello, bu yüzden tıpkı bir laytmotif gibi düşüncelerine eşlik eden aynı şeyi tekrarlayıp durur hep: "Deniz, dağ, taş, ot sapı,



Maske ya da Sırlanan Ben (The Economist).

vb. bunların hepsi gerçek; peki, ya insan? Karşı çıkıp farkında olmasa bile daima maskelidir o."

Teröristin yüzünde somut bir nesne olarak karşılaştığımız *persona* ise, düşen, daha doğrusu takılamayan maskenin itirafıdır gerçekte: Hiçbir şey bu maske kadar ardındaki kişinin niyetini ele vermez çünkü. Gizlenen yüz, oyun olmaktan çıkıp, yasa gücüyle açılmasını talep edebileceğimiz umarsız bir konuma düşmüştür artık. Maskenin amacı sahici olduğu ölçüde, salt kendi gerçekliğine sahip çıkmakla yetinip, asli işlevini yitirmek zorundadır; maske gayesiyle kullanılan çorabı çorap olarak görürüz sadece –maske aradan çekilip, kala kala örtülü yüzün keşfi kalmıştır geriye. Böylelikle aracı konumundan çıkan maske, kendi eliyle hazırladığı tuzağa düşüp, kusursuz yanılsamanın tutsağı olmuştur sonuçta. Hiç kuşkusuz, ilk bakışta paradoksal ve hayli çarpıcı bir olguyla karşılaşırız burada; çünkü sanat yapıtı için geçerli olan ilke bütünüyle anlamını yitirmiştir şimdi. Buna göre, özdeksel varlığı güçlendikçe illüzyon etkisinin artması, oyun amacından uzaklaşan maskenin giderek kendisi olmaktan çıktığının en somut kanıtıdır bizim için.

Bütün bu verilerin ışığında, İrlandalı militaristin fotoğrafı epey aydınlatıyor önümüzü. Göz ve burun dışında omuz hizasına kadar başı örten maske, aslında uzunca bir bere; nitekim, göz deliklerine dikkatli bakınca, bu maksatla yapılmamış olan başlığın sonradan kesildiği açıkça görülüyor. Berenin tek işlevi, yasadışı eyleme katılan bir kişiyi -her insan, önce yüzüdür- *sahiden* gizlemek. Bu durumda örttüğü şeyi gerçekten gizleyen maske, ilgi odağımızı örgü berenin nesnel varlığıyla sakladığı kişinin görünmeyen yüzü arasında öylece dondurup daraltmıştır kendiliğinden. Bir başka deyişle, gizleme işlevinin sahiciliği maskenin ilgasıyla sonuçlanmıştır –tek boyutlu *dissimulatio.*

Gerçek gizleme işlevinden arınmış her maske bir rol verir bize; öyle ki, maskeli baloda saklanan yüzün bile bunu doğruladığına tanık oluruz. Oysa terörist, yüzüne geçirdiği şeye göre rol yapmaz; yani, gündelik hayata ilişkin davranış biçimini yönlendiren kuralların kasıtlı ihlali dışında, maske yüzünden hiçbir değişiklik söz konusu olmamıştır; kuralın çiğnenmesi, varlığının kabulüyle gerçekleşir çünkü. Maskenin ardında yatan oyun

mantığıysa, önce günlük hayatı yönlendiren bu kuralların uzlaşma yoluyla iptali ilkesi üzerine kuruludur. Bundan ötürü, burada belirleyici olan şey, maskeye göre ve dolayısıyla daha önce tasarlanmış bir rolün varlığıdır.

Peter Brook, *Açık Kapı* adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak hayli çarpıcı bir deneyimden söz eder. Usta yönetmen, sahnede maskeye karşı olmasına rağmen ilk kez *Kuşların Konferansı*'nda farklı bir uygulamaya gitmek zorunda kalmıştır. Önce maske seçimi tartışmaya açılır; katılıktan uzak, oyuncuya imkân veren bir maske olmalıdır. Sonunda Bali'deki örnekler seçilip, bu işin ehli bir oyuncuyla beraber prova salonuna getirildiğinde, çok geçmeden ilk heyecanın yerini düş kırıklığına bıraktığı görülür. Özünde yüzlerce yıllık geleneği temsil eden bu maskeler şimdi boşlukta kalıp, düpedüz ters düşmüştür oyunculara. Tek çıkar yol, yüzü temsil eden maskelere uzun uzadıya bakıp, herkesin kendine göre bir oyun tarzı bulmasıdır; maske, her oyuncunun kendi öznel yaşantı içeriğinden hareket ederek benimsediği rolle hayata (sahne dili) geçecektir böylece. Sonuç, Brook'un yanılmadığını ortaya koyar; maskeli *Kuşların Konferansı*, tiyatroseverler için kusursuz bir şölen olmuştur.

Demek ki, Brook'un verdiği örnekte de görüldüğü üzere, maske ile oyunun (kurgu) örtüştüğü durumda, önce doğaçlama yoluyla bile olsa, neticede maskeye uygun bir rol belirlenip, ondan sonra gizlenmektedir yüz. Oysa İrlandalı genç militan tamamıyla tersine çevirir bunu. Maske, kendisini önceleyen kuralları belli bir oyuna eşlik etmez; planlı eylem, o anda karşılaşılan olayların genel çerçevesidir sadece; yani gündelik yaşamda davranışlarımızı yönlendiren iç mantık aynen geçerliğini korumaktadır. Bu yüzden, varlığını salt malzeme olarak sürdüren maske, *nesne*'dir yalnızca. Demek oluyor ki, genç militanın yüzünü maskeleyen başlıkta yün örgüden başka bir şey görmeyiz. Oyun amacıyla kullanılan maskeye gelince, ilkin malzemenin aradan çekilmesi tartışmasız ön koşuldur. Kısacası, maskenin temel işlevi, yanılsamayla kurduğu bağıntıda saklıdır; birinde (oyun/kurgu) gösterilen, ötekinde (gerçek) göstereni algılarız.

Soyguncunun maskesi -ya da maske niyetine kullandığı şey- olsa olsa korkuyla karışık birtakım suç aletlerini (tabanca, bıçak,

bayıltıcı sprey, vb.) çağrıştırır bize. Bu fotoğrafta da aynı şeye tanık oluyoruz; militan gencin elindeki tüfek, gizli yüzüyle kendiliğinden bütünleşiyor –tıpkı yaşıyla eylemin birbirini tamamlaması gibi. Maskeli militan, genelde fiziksel gücün zirvede olduğu bir yaş grubundandır hep –sadece korkusuz değil, alabildiğine çevik ve güçlü olunan bir yaş dilimi. Yine aynı eylemin tipik aksesuarları arasında yer alan eldiven derhal gözümüze çarpıyor; parmak izi (yüzün öbür yarısı?) kriminolojik olayların aydınlatılmasında en tutarlı belgedir. Ne var ki, parmakların açıkta kaldığı bu eldiven, saldırgan kişinin zaten yeterince tehditkâr olan görüntüsünü büsbütün ürkünç hale getirmektedir bizim için. Kimliğini saklamayı hafife aldığı için değil (öyle olsa yüzünü örtmezdi), ölüm aygıtına daha iyi hakim olmak için (demek ki, tüfeği her an ateşlemeye hazır) parmaklar serbesttir. Öte yandan, sağ kol ve göğüste belli belirsiz görünen komando kıyafetiyse, bu saydıklarımızın atletik yapıyla pekiştiğini kanıtlayan ayrı bir göstergedir hiç kuşkusuz.

Bütün bunlara ilaveten İrlandalı militanın fotoğrafında maske ile tüfeğin yakın birlikteliği ayrıca üzerinde durulması gereken konular arasındadır. 1971 yılında Filistin mülteci kampını ziyaret eden Genet'nin benzer konumdaki maskeli militana ilişkin yorumunu anımsayalım. Ona göre silah, phallus'un simgesidir: "Erkek cinsel organı ve silah o kadar çok kullanıldı, sırayla birbirlerini o kadar çok simgelediler ki, maskeli fedai, silahını yerleştirme biçiminin kesinliğiyle her türlü karışıklığı bertaraf ediyor gibime geliyor." Bu bağlamda aynı fotoğrafa bir kez daha bakınca fark etmekte gecikmiyoruz: Güçlü delikanlı, sarıldığı tüfekle (sol kolu görünmese bile tüfeğin duruşundan kabzayı sıkı sıkıya böğrüne dayadığı bellidir) iki kez erkekliğini eline almıştır sanki –atışa hazır vaziyette biri kol, öbürü bacak arasında. Burada bizim için belirleyici nokta şudur: Teröristin yüzündeki maske, olmak istediği değil, halihazırda olduğu şeye işaret eder; maskenin örtme işlevi ne denli sahiciyse, göstergelerinin de o denli ciddiye alınması zorunluluğu vardır. Sürtüşmeyi şiddet yoluyla çözmekten yana tavır koyup sonuçta hayatıyla ödeyeceği bir tehlikeye korkusuzca atılan atletik militanın ibne olma ihtimali yok gibidir neredeyse.

Maskeyi daha ziyade bir metafor olarak irdeleyen Elias Canetti, *Kitle ve Güç*'te yeni bir boyut ekler bu konuya. Buna göre, burada sözü edilen şey, tiranın yüzündeki sahte tebessüm veya hanedanın göz yaşı olarak *persona*'ya ilişkin bir maske düşüncesidir son tahlilde. Çözümlemekte acze düştüğümüz maske hep zora koşar bizi; çünkü, özü gereği, ifade ettiğinden çok daha fazlasını gizlemektedir –tehlikeli içerikle dolu bir ayırma hattı veyahut biçimdeki donukluğu katı mesafeye dönüştüren sınır çizgisi. Maske ne denli açık (vazıh) ise kamufle ettiği şey de o denli karanlıktadır. Bu nedenle, onu tehditkâr hale getiren şey, görünüşteki donukluk ile gizlediği sır arasında ortaya çıkan sinsi gerilimdir: "Maske takılır ve dışarıda kalırken maddesel bir yapı olarak kendisini taşıyan kişiden açıkça kopmuştur. Maskeyi takan, onu hiçbir zaman kendi gövdesinin bir parçası olarak hissetmez; maske rahatsız edip sıkmaktadır hep. İnsan, maskeyle oynadığı sürece ikiye bölünür; biri kendisi, öbürü o. Ancak, söz konusu kişi maskeyi ne denli sık taşırsa, onu o kadar daha iyi tanıyıp, oyun esnasında o ölçüde başarıyla maskenin öngördüğü rolü benimsemektedir. Ne var ki, maskeyi takanın kişiliğinden yine de bir şey kalacaktır geriye: *keşfedilmekten* korkan parça." Besbelli: Canetti'nin burada somut, maddi bir nesne olarak sözünü ettiği maske bile, sonuçta *persona*'nın ilgi alanı içine girmektedir –olmadığı gibi görünen (yahut tersi) kişinin yüzü. Ana, bacı, baba, vb. rolüne geçen politikacıları hatırlayalım; bu kez de Marivaux uyarmaktadır: "Öyle maskeler vardır ki, onları gerçek yüzle karıştırmamakta zorlanırız." Maskede maddi olan şey, karşımızdakinin gözü, kaşı, burnudur basbayağı.

Teröristin yüzündekine gelince, o, maske değildir artık!

ŞİDDET YA DA BİR FOTOĞRAF ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

"Resimlerin çifte işlevi olduğu bilinir: göstermek ve gizlemek."

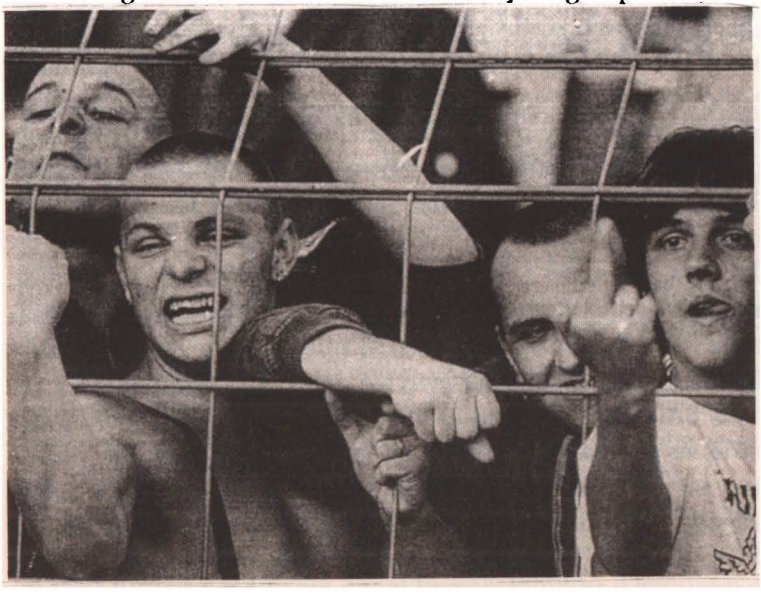
(Jean Genet)

Seyirlik hale gelen şiddet, her an bir sanat eseri olarak gösteriye dönüşme eğilimindedir –en azından izlenen şiddetin karşısanat olma hakkı saklıdır. Bu bağlamda çağdaş sanat, devrimin eyleme öncelik tanıyan mantığını, sahnelenen şiddetle yaratıcı saldırganlığın eşiğine getirmiştir.

Din ve kültürün sado-mazohist eğilimleri örtbas ettiği gerekçesiyle 1960'ların başında düzenlenen gösterileri hatırlayalım. Şiddet ile cinselliğin iç içe geçtiği bu tür etkinliklerde (yedek-eylem) başı çeken Hermann Nitsch, çarmıha gerilmiş kuzudan ha-

reket ederek ölüm ve kendini kurban etme güdüsünü imleyen bu gösteriler aracılığıyla, bir potansiyel olarak hazırda bekleyen sado-mazohist içgüdülere ışık tutmaya çalışmıştır. Burada söz konusu olan eylem, Peter Gorsen'ın altını çizdiği üzere, 'ölümü aşma eylemi'nin ötesinde bir başka olguya gönderme yapar; ne ölüm güdüsü, ne de saldırgan haz potansiyelini gizleme Nitsch'in ilgisini çekmektedir; tam tersi, çarmıha gerilen kuzu bu gerçeğin tahripkâr bir tepki oyunu *(Abreaktionsspiel)* ile onaylanmasıdır –üzerine giderek arınma, ya da halas. "Bu aşamada, Hıristiyanlığın yeniden diriliş motifiyle, çarmıha germeyi sahneleyerek görsel yoldan Tanrı'ya söven Nitsch, önemli bir noktada bundan kopar; elbette her sanat Hıristiyanlığın kurtuluş öğretisinden ayrılıp, hemen bitişiğindeki gizemciliğin tanrıtanımazlığına işaret etmektedir: Bu, pornografiden geri kalmayacak biçimde, hidayete erme düşüncesinin erotik ve duyusal açıdan tutukluğu aşarak yaratılmasıdır."

Neo-Nazi yanlısı dört gencin fotoğrafı, ilk bakışta estetize edilmiş bir şiddet gösterisini hatırlatıyor bize; soldan ikinci sırada duran gence bakalım: Adaleli vücutta çelik gibi pazu (Conan



Neo-Naziler, yabancı düşmanlığından futbol maçlarına kadar hemen her alanda şiddet ve saldırganlığın temsilciliğini yapıyorlar.

ya da Rambo'nun soyundan), sıkılmış yumrukla dirsekten yukarı kaldırılmış kol (sert ve her an duhule hazır phallus) ve nihayet vahşice kükremek üzere yana doğru açılmış gergin dudaklı ağız (sadistik orgazm) bütünüyle içgüdüye teslim olan bir şiddet özleminin kökeninde, cinsel tecavüzün ön planda yer aldığını ortaya koymaktadır. En sağdaki gençse, bir an için daha ılımlı görünse bile, o da aynı ölçüde küstahtır esasen; sıkılmış yumrukta tek başına kalkık duran orta parmak, karşı tarafın cinsel kimliğinden öte haz objesi (duhul noktası) hakkında da aydınlatır bizi; bu konumdaki orta parmağın cinsellik bağlamında verdiği mesaj erkek ve anüstür. Dudağı hafifçe yalayan dilse, bu ilişkilerde deneyim sahibi olduğunu ima eden delikanlının cüretkâr çağrısına işaret etmektedir hiç şüphesiz.

Her fotoğraf (raptedilmiş an) bir rastlantıdır aslında; stüdyo çekiminde bile değişmez bu, çünkü dondurulmuş an'ı ancak sabit görüntüye dönüştükten sonra rastlantıdan kurtarıp inceleme konusu yapabiliriz. Dört gencin fotoğrafında bir kez daha tanık oluyoruz buna. Fotoğrafı karelere bölen tel örgüyü dikkate aldığımız zaman, foto muhabirinin bu görüntü seçiminde ne dereceye kadar bilinçli olduğunu kestirmek bizim için hayli güç. Buna göre bir tür metrik sistemle ardındaki görüntüye ilişkin devinim yanılsamasını güçlendiren tel örgü, ayrıca izleyen/izlenen ayrımının altını çizerek dört genci oyuncuya çevirmektedir. Figürlerin bakışımsız konum ve jestiyle bütünleşen mizansenin (düzenleme?), bu metrik ağla önce toparlanıp, daha sonra büsbütün hareketlendiğini görüyoruz –tıpkı aynı konuyu işleyen Picasso'nun 1931 tarihli bir ıslak kazıda *(Le vioi)* başvurduğu yöntem gibi. Ancak en önemlisi, saldırgan gençlerin muhkem bir yere kapatıldığı yolunda bize güvence veren tel örgü, bakılan ve bakanın rollerini yeniden belirleyip, onları oyuncu, bizi de seyirciye çevirmiştir usuldan.

Bu örnekte imlediğini aşan fotoğraf, giderek sahne, beyazperde veya tuvalde basbayağı yararlanabileceğimiz bir model-görüntü'ye dönüşmüştür neredeyse. Bir başka deyişle, sahnelenen şiddet, kendiliğinden estetiğin ilgi alanı içindedir artık. Görüntüsüne teslim olan kaba kuvvet, bundan böyle üzerinde fikir yürütüp, yeni biçim arayışlarıyla kendisine farklı içerikler atfedeceğimiz bir gözlem nesnesi olmuştur bizim için.

Aslında hiçbir şey şiddet kadar dile ters düşmez; çünkü şiddet, özü itibariyle, sözlü yahut yazılı tüm göstergelerin dizgesi olarak dilin tükendiği yerde anlaşmaya çağrıdır –umutsuz ama zorunlu. Şiddet, her türlü iletişim umudunun yitirildiği noktada, ütopik bir uzlaşma aracıdır esasen. Öte yandan, anlaşmazlığın nihai son istemine yönelik tahripkâr yapısı, gerçekte karşıtının başlangıcı için bir zemin arayışıdır burada. Dolayısıyla şiddet, anlaşmadan çok, anlaşmayı sağlayan araca (dil) çıkarılan davetiyedir; kaba kuvvet, *animal symbolicum* için varoluşunu anlamlı kılan gerekçenin rafa kaldırılmasıdır.

Şiddetle birlikte yaşayıp, onu yaratıcılığın bir parçası haline getirecek tarzda evcilleştirmek, önce varlığının kabulünü gerektirir; bu yönüyle de şiddet demokrasinin armağanıdır bize. Totaliter rejimlerde her şey gibi şiddet de özgürlüğünü yitirir.

Temel hak ve özgürlüklerin askıya alındığı dönemlerde, öncelikle *şiddet tehdidi* ön plana çıkmıştır –şiddet, yaşanamayan bir şeydir artık. Böyle bir ortamdaysa şiddet tehdidinin caydırıcı rolü, gerçek şiddetin kısırlaşıp, yaratıcı imgelemden kopmasına yol açmaktadır ister istemez. Saklanarak yaşanan şiddet, estetize edilerek gösteriye dönüşme şansını peşinen yitirmiştir böylelikle.

David Riches, bu konuyla ilgili olarak sosyolog ve antropologların farklı yaklaşımlarını irdelerken ilginç bir noktaya parmak basar: "Şiddet tehditlerini insan hayal gücünün eşsiz bir ürünü olarak gören alternatif yaklaşım, tehditlerin ciddi şiddet hakkında fiilen bilinen ya da deneyimi yaşanmış bir şeyi yansıttığını düşünür." Ne var ki, 'hayal gücünün eşsiz bir ürünü' olduğu varsayılan şiddet, sonuçta kendisini kısırlaştırmaya mahkûmdur. Şiddetin gösterilebilir hale gelmediği toplumlarda, bastırılmış olan saldırganlık içgüdüsü, dar bir çevrenin sınırları içinde riyakârlığa dönüşmüştür sessizce; yaşanır ama sürekli kamufle edilir –aynen despotik rejimlerde olduğu gibi.

Şiddet tehdidi şiddeti yok etmez; gizleyip yozlaştırır olsa olsa; dahası, tehdit aşamasına takılıp kalan şiddet, kişiliğin gelişmesini önleyen ciddi bir engeldir son tahlilde. Demokrasinin sarsılmaya başladığı dönemlerde ön plana çıkan şey şiddetten

çok, böyle bir ihtimalin varlığıdır. Devletin son sözü söyleme hakkı, en büyük şiddet potansiyelini içerdiği varsayımına dayanır hep –bireysel plandaki şiddetin (terör?) panzehiri. Öte yandan, düzenin korunması adına, son öldürücü darbeyi vurma hakkına sahip devletin bunu resmi bir çerçeve içinde meşru kılması, şiddet veya şiddet yanlılarının tehditle bertaraf edilmesi yolunda mükemmel bir gözdağıdır. Ne var ki, bu baskıya rağmen saklandığı yerde hâlâ varlığını sürdürmektedir şiddet.

Hayatın şiddetle eşanlama geldiğini söyleyen Genet, bu konuda bir başka kavram çiftinden hareket eder: şiddet ve zorbalık. Genet, Almanya'daki Kızıl Ordu Fraksiyonu dolayısıyla kaleme aldığı bir yazıda 'şiddet tehdidi' yerine 'zorbalık'ı koyar; ona göre zorbaca hareket, devlet örneğinde olduğu gibi yasal kılığa bürünse de, özgürlüğü kısıtlayan bir uygulamadır. "Zorunlu şiddet örneklerinin sayısız olması gibi, zorbalık olayları da sınırsızdır, çünkü zorbalık her zaman şiddetin karşısına çıkar. Gene, hayatın ta kendisi olan kesintisiz bir dinamiğin karşısına demek istiyorum. Zorbalık en beklenmedik biçimlere bürünür, ilk anda zorbalık olarak ortaya çıkarılamayan biçimlere: bürokrasi, cezaların sayısal artışı, bahşiş karşısında dalkavukça yerlere kadar eğilme, vb." Soruna bu bağlamda yaklaşınca, şiddet tehdidi (zorbalık) nedeniyle yitirdiğimiz özgürlük alanı büsbütün ürkünç bir durum alıyor.

Türkiye'de günbegün maruz kaldığımız zorbalığı hatırlamaya çalışalım; daha emekleme döneminde baba otoritesiyle başlayan zorbalıklar dizisi, ilkokul öğretmeninden üniversite disiplin kuruluna, işlemeyen hukuk düzeninden siyasal tercihlere kadar uzayıp gider –yaşamak, sonu gelmeyen zorbalıklara uyum sağlayıp, körü körüne ast-üst ilişkilerine riayet etmektir bu ülkede. Öyle ki, şiddet tehdidi, her şeyden önce kendi varlığını tehdit etmeye başlamıştır artık! Bu, varlığından haberdar olmadığımız bir olgunun sürekli baskısıdır esasen.

12 Mart ve 12 Eylül'de tanık olduğumuz askeri ara rejimlerse, fiili şiddetin 'şiddet tehdidi'yle kamufle edilmesi bakımından ayrıca üzerinde durulması gereken örneklerdir hiç şüphesiz. Militarist rejimde depolitizasyon, muhtemel şiddetin tehdit (meşru şiddet) yoluyla ortadan kaldırılmasıdır.

Bütün bu verilerin ışığında dört neo-Nazi sempatizanı gencin fotoğrafına baktığımızda, şiddet ve cinsel tecavüz arasındaki yakın ilişki, Türkiye üzerinde yeniden düşünmeye zorluyor bizi. Aslında yatak odasına kadar giren cinsel taciz (orgazm, öncelikle erkeğin hakkıdır), her yer ve düzeyde tüm boyutlarıyla yaşanmasına karşın, bu defa da İslami ahlâk ve göreneğin tuzağına düşüp, örtbas edilmiştir. Apaçık: Özünde hoşgörüyü telkin eden dinin öbür yüzü zorbalıktır –şeriat hükümlerine göre uluorta kesilen organları hatırlayalım, ya da engizisyon işkencelerini. Gündelik dilde küfür edebiyatına sıkışıp kalan cinsel tecavüz (kalın, sert, yumuşak, dar, vb. sıfatlardan koymak, vermek, yerleştirmek, vb. fiillere kadar özünde cinsellikle ilgisi olmayan yığınla sözcük vagina, phallus, makat ve coitus etrafında dolanıp durur) bir türlü gösteriye dönüşme imkânı bulamamıştır –orası (erogen bölgeler) tehdit aracı olsa bile, söz dilinde kendisini kemirmektedir sadece.

Buna göre aşırı baskı, cinsel şiddetin söz diline gömdüğü varlığını uygulamada önleyemeden, görsel hale gelmesine ket vurmuştur daha çok. Dolayısıyla, ne plastik sanatlar, ne de sahnede, yaşanan bir şey olarak cinsel saldırıya ilişkin gösterge arayışına gidilmiştir –yaşanan gerçek, şiddet tehdidi nedeniyle, ifade edilme imkânını yitirmiş bir riyakârlığın sembolüdür bu aşamada. Sağdaki genç, bir duhul yeri olarak talip olduğu anüsle karşısındakini (yabancı işçiler) aşağısayıp, gerektiğinde bunu sahneye de taşıyabilirken, demokrasinin güdük kaldığı ülkelerde peşinen yasaklanmıştır bu. Nitekim, Yeşilçam estetiğinde açıkça tanık olduğumuz üzere, cinsel tecavüze yönelik edimlerin temsili, hiçbir zaman insani bir güdünün tezahürü şeklinde, güzelduyunun ilgi alanına girmemiştir Türkiye'de.

Sürekli tehdit (zorbalık), sözümona saldırganlığı bastırırken, gerçekte imgelem gücü için büyük bir handikap oluşturmaktadır. Cinsel şiddet yaşanır, ama bir türlü yaşantı niteliğinden (içerik) süzülüp, estetik kaygıyla biçimlenmez. Öyle ki, insanlar yaşadıklarını kendilerine bile itiraf etmekte zorlanırlar hep. Zorbalığın kol gezdiği ortamda öznel deneyimler sürekli heder olmaya mahkûmdur. Öte yandan, gerçeküstücülüğün Türk resmine yabancı olması da hiç şüphesiz bundan kaynaklanır; düşler, kurulu düzen için ciddi bir tehdittir esasen, *vice versa*. Salvador Da-

li'nin *Büyük Otuzbirci* (1929) başlıklı resminde kendinden geçerek erbezini koklayan kadın bütünüyle bize yabancıdır.

Francis Bacon ise, iç içe geçmiş şiddet ve cinselliğin temsili bağlamında, başlı başına bir inceleme konusu, bir doruk noktasıdır 20. yüzyıl resminde. Fotoğraftaki gencin tehdidi, *İki Figür*'de (1953) gerçeğe dönüşmüştür alenen; ama iki erkeğin ilişkisinde, öznel yaşantı içeriğinin yansıması olarak, şiddet kadar sapkın hazzın insani boyutu da söz konusudur artık; en az alttaki kadar, üstte anüse talip olan da aynı vahşetten payına düşeni almaktadır bu örnekte. Daniel Farson, ayakkabı boyasıyla saçlarını boyayıp, Vim'le dişlerini fırçalayan Bacon'ın çoğu eşcinselde görüldüğü üzere, cinsel seçimini hayatın temeli gibi algılayıp, çok önemli bir şeymiş gibi görmek yerine, sıradan bir olgu olarak kabul ettiğini söylerken aslında epey ipucu vermektedir bize; çünkü Bacon açısından, hayat sonsuz bir acıdır: "Hayatım boyunca aşk denen şeyi tatmadım; ayrıca istemiyorum da. Benim tek yaptığım, oltamı umutsuzluğun bataklığına daldırıp, bu kez ne çıkacak diye bakmaktır."

Besbelli: Her totaliter rejim, eninde sonunda öznel yaşantı içeriğine müdahale eder; bireyin hayalleriyle baş başa kalmaktan başka hiçbir şansı yoktur bu düzende. Dolayısıyla neo-Nazilerin cinsel şiddete dayalı fantezilerini tuval veya sahne üzerinde yaratıcı etkinliğe dönüştürme şansları demokrasiyle doğru orantılıdır.

Renk, ses veya dilde yeni biçim arayışlarının çıkış noktası olmayan her içgüdü, *animal symbolicum*'un özünü örselemeye aday ciddi bir ayak bağıdır son tahlilde.

Bir de şu var: Şiddeti estetize eden, ona tepeden bakar.

ÜÇ YÜZ – ÜÇ ÖYKÜ



Yüz, ömür boyu kendimizi kazıdığımız bir alandır esasen; çeşitli yaşantı içerikleriyle bütünleşen en mahrem sırlarımız hep onda birikir. Az da olsa, ilkin yüzüyle soyunmak insanoğlunun değişmez yazgısıdır; ama bu, gövdenin ikinci plana itildiği bir çıplaklığı imler sadece; ten, ruhsal kimliğimiz bağlamında, olsa olsa bir örtüdür çünkü.

Gerçi fizyonomi ile kişilik arasında kanıtlanmış bir bağıntıdan hâlâ söz edemiyoruz. Ne var ki, doğru ya da yanlış, karşılaştığı insanı kendi öznel algı içeriklerine göre okuyup deşifre etme alışkanlığı hemen herkesin iliklerine kadar işlemiştir. Yüzle ilgili bunca deyimin, ardında yatan gerçek, yaptığı hatta düşündüklerinin, tıpkı bir dövme gibi, insanın yüzüne işlenmiş ol-

masıdır –ölünceye dek günbegün büyüyen dövme. Şırnak'ta oturan bir kadın ile Hollywood'daki yaşıtının yüz çizgileri, çoktan dermatolojinin ilgi alanı dışına çıkmıştır.

Öte yandan, bu alanda en ilginç deneyimlerden biri, bütünüyle gördüklerimizin dışında kalan bir yüzü tasarlamaktır; çoğu kimsenin peşinen sınıfta kalmaya mahkûm olduğu hayli güç bir sınavdır bu; imgelem gücü, tanıdık yüzlerden birine saplanıp kalmıştır öylece. Yine de hiçbir yazar bu konuda umutsuzluğa düşmez. Örneğin, Thomas Mann'da kahraman ile okuyucunun ilk kez karşılaştığı bölümleri hatırlamaya çalışalım; bir ressam duyarlılığıyla yüzün tüm hatları çizilmiştir sanki –dudak, ağız, avurt, yanak, çene, burun, vb. bir portreyi oluşturan ne varsa hepsi okuyucunun gözü önündedir. Gelgelelim, her parçası bunca özenle betimlenmiş yüzün bizdeki karşılığıyla öngörülen örnek arasında kimsenin gideremeyeceği bir farklılık söz konusudur daima. Verdi, istediği kadar Iago'nun görünüşü hakkında bilgi versin, tamamen tersi de en az o ölçüde doğrudur.

Buna rağmen, fizyonomiyle kişiliğin derinden derine örtüştüğü yolundaki sezgisel yargı asla peşimizi bırakmaz. Nitekim, hazır bir yüzden kişiliğe doğru ilerlemeye kalkıştığımızda birçok şey değişir; geçerliliğinden kuşku duymadığımız yeni bir bağıntı ortaya çıkmıştır şimdi. Sözlü betimle sınırlı kaldığı sürece bin bir şekle giren yüz, hazır olarak karşımıza çıktığında, kişilik çözümlemesine ilişkin birtakım varsayımlar kendiliğinden somut bir ipucuna dönüşmüştür artık; portrenin gerçekçi resim ya da fotoğraf yoluyla temsili, en azından aramızdan birine indirger insanı. Bu yüzden, peygamberlerin kutsal varlığını hiçbir şey, perspektifi bulan Rönesans resmi ile fotoğraf makinesi kadar tehdit etmez. Peygamberlerin en emin olduğu zaman, insanoğlunun bakıştan (görmek) kaynaklanan yaşantı içeriğine henüz yabancı olduğu dönemlerdir. Buna göre ikona, temsil ettiği şeyden çok, bir gösterge idesinin ürünüdür son tahlilde.

Ne var ki, tam bu noktada bir başka sorunla karşılaşıyoruz ister istemez: Kameranın raptedilmiş an ile yansıttığı yüz ne dereceye kadar o kişi hakkında bize fikir verebilir? Fotoğraf estetiğiyle ilgili olarak bir başka bağlamda irdelenmesi gereken bu

sorunun cevabı hayli güç olmasına karşın imkânsız değildir. Model, fotoğrafı çeken kişi (sanatçı) ve nihayet alımlayıcının oluşturduğu üçlü, gerekli koşulların sağlanması halinde, pekâlâ doyurucu bir sonuca ulaşabilir. Aslında, poz verme süresinden bağımsız olarak, her fotoğraf şipşak kayıttır; zamanın o an'daki kesiti dışında kalan, geri yahut ileriye yönelik fiili varlığını sadece *ifade* üstlenmiştir burada; verilmiş pozu hareket ettirerek değil, ifadeyle zamana yayarız. Modelin kişiliğine ilişkin varsayımlar için zamana yayılmış bu ifade yegâne çıkış noktasıdır.

Bir insanın yapıtı ile yüzünün (kişilik) ne dereceye kadar örtüştüğü konusunda kararsızlığa mahkûm olsak bile sonuç değişmiyor: Her gerçek sanatçı, eninde sonunda kendini sahneler: Yaratıcılığın bedeli, sonuçlarına peşinen katlanmak üzere, 'rastlanan ben'le diyaloga girmektir. Ürettiğini 'kendi beni'nde bulamadığımız sanatçı düpedüz yalan söyleyip, bizi aldatmaya kalkışmıştır. Herhangi bir sanatçının deşifre etmeye çalıştığımız portresi, bireysel yaşamöyküsünden öte, ürettiğinin yorumudur içten içe.

1.

Egon Schiele, sıradan insanın bile daha ilk bakışta portresi ile yapıtları arasında hemen bağ kurabileceği tipik örneklerden biridir. 1914 yılında, ölümünden dört yıl önce çekilmiş fotoğrafını ele alalım; basbayağı kendisini sahneleyen bir genç durmaktadır önümüzde –Narkissos'un torunu! Henüz o yaşta varoluşunun yeryüzü için kazanç olduğu düşünecek denli mağrur ve dikbaşlı. Annesine yazdığı bir mektup, bu konudaki tavrını açıkça ortaya koyar: "Şahsımda, özgür irademin desteğiyle, bütün güzel ve soylu etkiler bir araya geldi. Çürüdükten sonra, ardında ebedi canlılar bırakmış bir yemiş olacağım; beni doğurmuş olmak ne büyük bir kıvanç olmalı senin için!" Hiç kimsenin parayla resmini satın alamayacağı düşüncesi de bundan kaynaklanır; Schiele, ürettiği yapıtı ancak *edinmenin* mümkün olduğu inancındadır.

Fotoğrafa yakından baktıkça, ilgi odağını el ile bölüşmek zorunda kalan bir portre görüyoruz. Schiele, nasıl görünmek

istiyorsa öyle değil, daha sonra kendisini izlemek üzere poz vermiştir sanki; fotoğraf, gizli bir dikiz aynasına dönüşmüştür burada. Her ayna, biraz da önündeki mastürbasyon ve orgazmın tanığı değil midir? Schiele'de beden, belli bir mizansene göre sahnelenmiş organlar toplamıdır. Bu bağlamda, çoğu defa dizkapağı ve dirsekte vurgulanan dik açıdan, parmakların alışılmamış konumuna kadar hemen her şey, gövdenin bilinçli bir sahneleme (koreograf!) işlemine aracılık ettiğini göstermektedir bize.

Hayat, ölüm ve cinsellik gibi evrensel temalar, bedeni bir ifade taşıyıcısı olarak kullandığı sürece Schiele'nin ilgisini çeker; bu yüzden, yaşantı ile bunun gövdede somutlaşan dışavurumu arasındaki karmaşık ilişki hep ön plandadır. Aynada estetize edilen görüntü, yaşıyor olmanın verdiği acıdan müthiş tutkuya kadar çektiklerimizdir esasen. "Büyükler, çocukken cinsel güdünün kendilerini ne kadar tahrik ve tedirgin ettiğini unuttular mı? O müthiş tutkunun onları nasıl yiyip bitirdiğini, işkence ettiğini unuttular mı? Ben unutmadım, çünkü çok çektim ondan." Schiele, tarih boyunca bütün usta ressamların figürle hesaplaştıklarını söylerken tek şeyin altını çizmektedir: ifadeye aracılık eden vücut. Hiç şüphesiz, böyle bir yaklaşımda, nesneler dünyası da insani olandan payına düşeni almaya adaydır artık.

Bu aşamada, Schiele'nin yazgısı ve öznel yeteneğini dikkate aldığımız zaman, gerek kamera karşısında, gerek tuvalde jest ve mimiğin stilize edilmesi yönündeki güçlü eğilim daha iyi anlaşılır. Demiryollarında istasyon şefi olan baba Adolf Schiele'yi hatırlayalım; yıllardır ciddi bir ruh hastalığının pençesinde kıvranan bu kişi, sonunda felç nedeniyle ölünceye dek hayli garip olaylara sahne olmuştur evi. Nitekim, bir çılgınlık anında bütün hisse senetlerini yakan Adolf'un son yıllarında hayali dostlar kabul etmeye başlamış olması son derece önemli bir ipucudur bizim için; bütün aile fertleri bu sözde varolan konuklarla sofraya oturup oynamak zorundadırlar şimdi! Babasına büyük bir tutkuyla bağlı Schiele'nin henüz çocukken yitirdiği ablası da bu tabloya eklenince, gizli pandomim ve ölümün tıpkı bir alev dalgası gibi bu evi yaladığını görmek hiç de zor değildir. Bütün bunlara ilaveten, herkesin beğendiği bir taklit ustasıdır Schiele;



Egon Schiele.

davranışı ve özellikle sesiyle taklit ettiği ünlü oyunculara şaşırmayan yoktur.

Genelde dışadönük olmasına rağmen, bir dizi saplantıyla ruhunda fırtınalar esen Schiele için poz verip oynamak, benliğini bir çelik korse gibi sıkan gövdeyi -hayatı katlanılabilir hale getirmek üzere- dosta çevirmenin en sağlam yoludur. Fotoğrafta da açıkça görüldüğü gibi, raptedilen her suret, bu usta sanatçının daha sonra kendisini dikizleyeceği bir aynadır esasen; buna göre, fotoğrafın çekildiği andan çok, ileride ona baktığı andaki görüntüyü yansıtması önemlidir. Her poz vermenin temelinde, el koyulan görüntüyü zamana yayma eğilimi yatar; dolayısıyla, burada çekilen fotoğraf, zamanın anlık kesitine bağımlı olan görüntüyü değil, doğrudan doğruya modelin kendisine dönüşmüş olduğu o bağımlılığın yeniden üretimini üstlenmektedir. Schiele, gerçeğin herhangi bir anından rastgele alınmış görüntüye teslim olmaktansa, istemli ve altı çizilerek verilen pozla, kameradan önce kendisi zamana müdahale imkânı bulmuştur; geçmişte kalması kaçınılmaz olan o an'ı değil, sürekli bir şimdiki zamanı yakalama kaygısı egemendir buna.

Beden, ifadenin iletilmesi adına, tuhaf ve açıklamakta güçlük çektiğimiz bir groteskin sınırına gelip dayanmıştır. Bu bağlamda bir dostunun evinde ilk kez karşılaştığı Java gölge oyunuyla saatler boyu keyifle oynaması ilginç bir örnektir. Stilize edilmiş gölge krokilerinin duvara yansıyan keskin konturları onu öylesine etkilemiştir ki, sonunda bu figürlerden herhangi birini alabileceği söylendiğinde, Schiele, gizemli profili olan bir şeytan figürünü tercih etmiştir hiç çekinmeden.

Aslında beden, tek tek organlar ve bütün bunlar arasındaki ilişkiye müziğe özgü bir mantıkla yaklaşım söz konusudur burada. Öyle ki, Ernest Ansermet'nin müziksel ifadeye ilişkin tanımını rahatlıkla Schiele'nin bedenlerine aktarmamız mümkündür: "Müzik, devinim ve yapısı ezgi, ritim ve armonide tezahür eden duygunun kendisidir; böylece müzik, duygusal hayatımızın ifadesinden çok bir anlamlama *(signification)* ve bunun sonucu olarak da insanın ifadesidir." Gövde, doğrudan doğruya bir

duygu olarak, aracılık ettiği yaşantı içeriğinin yerine geçip, onunla özdeşleşmiştir. Schiele'de, bedenin kendisi, içine tıkıldığımız kılıftan doğan acı değil midir zaten! Erotizmle karıştırılan cinselliğin ardında, Schiele'nin bu inancı (saplantı?) yatmaktadır hiç şüphesiz. Çoğu zaman normalin ötesine geçen jest diliyse bedenin bireysel varoluşu için bir güvencedir sadece. Dahası, gebelikle gelen doğal deformasyon bile, bu yönde vücudu anlamlı kılması bakımından, ayrı bir ilgi konusu olmaya hak kazanmıştır kendiliğinden.

Schiele, yüzünün öbür yarısını eline teslim etmiş gibidir bu fotoğrafta; hatta ilk izlenimi aştıktan sonra elin daha ağır bastığını bile söyleyebiliriz rahatlıkla. El, konumu açısından vücudun herhangi bir parçası değil, küçültülmüş gövdenin kendisidir artık; aldığı pozisyon, yüzle rekabete girmenin yanı sıra, kendisine ilişkin varsayımların da ikinci plana itilmesine yol açmıştır sessiz sedasız. Parmakların birbiriyle ilişkisinden ortaya çıkan köşeli ve girift geometrik yapı, daha sonra nesneler dünyasında devam edecek insan-biçimci eğilimin ilk provasıdır; küçük-beden, yeryüzünün özetidir sanki.

İlhan Berk, yaşayan değil, sadece yararlı bir nesne olarak gördüğümüz elin, özünde erotik bir organ olduğunu söyleyip, ardından ekler: "Gövdenin buyruğuna girdiğinde el olmaktan çıkar sanki, el değildir. Gövdeyle ilgisiz durur. Özgürlüğünü her şeyin üstünde tutar. Düşte gibidir, öyle yaşar." Besbelli: El, aldığı biçimle salt bağımsızlığını ilan etmekle kalmayıp, özgül (düşsel, kurgusal, vb.) bir atmosferin eşiğinde çıplak varoluşunu sergilemeye başlamıştır aynı zamanda.

Öte yandan, karanlık bir kutuya dönüşmüştür bu el; ölüm, hastalık ve patolojik davranış biçimlerine kadar her şeyi yutan, ya da her şeyin ondan çıkabildiği boşluk; hayatın da kaynağı bu çukurdur ama. Ayçiçeğini hatırlayalım: Schiele, hayatın simgesi olarak gördüğü bu bitkide elini tekrarlamamış mıdır? Jest ve mimiği stilize eden mantığın ağaç ile çiçekler üzerinde etkisini unutmayalım; doğa, bir ifade olarak, bedenin yeniden üretimine bırakmıştır yerini.

Schiele'nin fotoportresi: Yaratıcılığa dönüşmüş çılgınlığın izdüşümü –uzakta, çok uzakta bir yerde de Adolf duruyor (mu?).

2.

Salvador Dali'nin fotoğrafındaysa çok farklı bir durumla karşılaşırız. Gerçi fotoğraf yine bir aynadır, ama bu kez, Schiele örneğinde olduğu gibi, ileride kendisini dikizleyeceği bir araç değildir artık; Dali'nin portresi, baştan sona, çekim sırasındaki teşhirciliğine göz dikmiş bir *voyeur*'e gönderme yapar sadece –gören şaşırmalıdır: "Kendi filmimi yapacaksam, bunun bütünüyle bir mucizeler silsilesi olacağından emin olmak isterim."

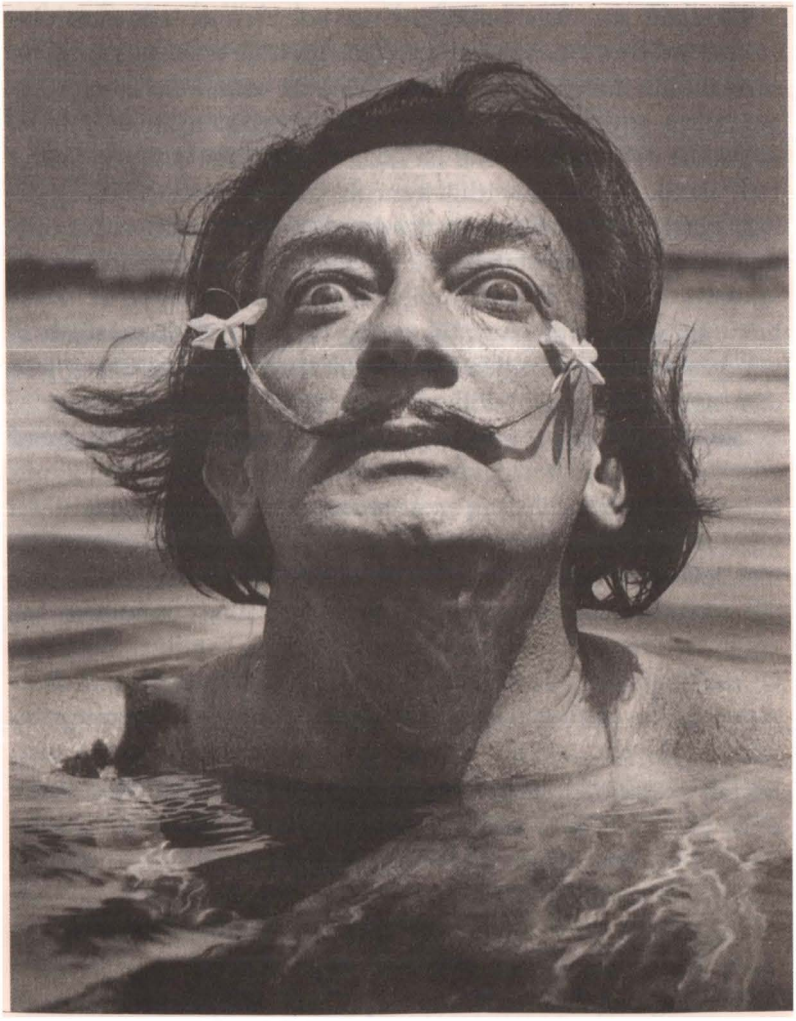
O ünlü paranoyak-eleştirel çözümleme yönteminde, Dali'nin amacı bellidir; her şey, sanatçı kimliğinde giderek keskinleşen artı ve eksilerden, salt eksilerin fütursuzca sergilenmesine dönüşmüştür alenen. Dali, hep en mahrem şeyleri söyleyerek kendisini aklar –'söyle-kurtul' ilkesi bir tür cankurtaran simididir burada. Yanlış/larımız, dokunulmazlığı olan kutsal bir şeydir; bize düşen görev onu rasyonalize edip, anlamaya çalışmaktır sadece.

Portrede ilkin dikkatimizi çeken şey, ucuna çiçek takılmış bıyık ile bizden önce bize bakan modeldir; Dali, az sonra *hokus-pokus*'la izleyiciyi büyüleyecek bir hipnotizma ustasıdır sanki. Her ne pahasına olursa olsun, bu yüzü görenin nutku tutulup, nefesi kesilmelidir önce; asla unutmayacağımız bir tip. Yorumlama sürecinde sanatçı ile yapıtı arasındaki ilişki tersyüz olmuştur: "Bir gün, sayemde, insanlar eserimle de ilgilenmek zorunda kalacaklar. Bu, sanatçının kişiliğine yapıtı üzerinden uzanmaktan çok daha etkili bir yol." Dali, oyuncu ve izleyici olmak üzere dünyayı ikiye bölen bir rejisör gibidir. Ne var ki, sürekli kendisini sahnelediği bu düzenlemede, başka oyuncuların figüran olma şansı bile yoktur, yani tek başına Dali ve onu izleyen herkes.

Schiele'de el ile tamamlanan portre, burada bıyığa bırakmıştır yerini; bıyık ve kılın Dali için taşıdığı önem her şeyi geçer; Federico Garcia Lorca'dan yaptığı alıntı sanki kendisi için söylenmiştir: "Bıyık, insan yüzünün trajik sabitidir." *Zerdüşt*'ü okuduktan sonra favoriler dudak hizasına kadar gelip, parlak siyah saçlarsa tıpkı bir kadın gibi uzatılmıştır. Bir keresinde saçını zeytinyağı ve ançüezle ovan Dali'nin düşünü Samson'un kâkülü süslemektedir. Kıl, 'erkek fizyonomisinin en vahşi öğesi olan ka-

rakterin trajik tanığı' olarak hep ön plandadır. Dali, dönüp dolaşıp, bıyığı kıllı sisteminin baş tacı etmiştir esasen; öyle ki, üç gün boyunca Nietzsche'yle hesaplaştıktan sonra aklında kalan tek şey, ünlü filozofun bıyığıdır.

Öte yandan, erinliğe geçerken cinsel kimliğiyle tanışmasında da kılın öncelikli bir yeri olduğunu görürüz. Phallus'u çevreleyen ayva tüyü arasındaki birkaç kılın varlığı dehşetli zevk verir



Salvador Dali, *Jean Dieuzaide*, 1953.

Dali'ye; koparıp, uzun uzun oynadıktan sonra iki ucunu tükürükle birleştirerek yaptığı daireden etrafa bakmak inanılmaz bir keyif konusudur onun için. Gözü orasına iliştiğinde başkalarınınkiyle karşılaştırmaktan alıkoyamaz kendini; küçük, zavallı ve pelte gibi bir şey –iktidarsızlık korkusu uzunca bir süre Dali'nin peşini bırakmayacak bir kâbusa dönüşmüştür, ama bakımlı kılla Samson'a kadar varır yolu.

Ona göre gerçeküstücülüğü temsil eden ressamlarla arasındaki en büyük fark kendisinin gerçeküstücü olmasıdır! Ancak bu, son tahlilde fantezilerini fütursuzca itiraf edip, kimi zaman uygulamaya koyan, dandy kırması bir *süpersnob*'u imler Dali'de. Sabahları uyandığında onu en fazla mutlu eden şey, yeryüzüne Dali olarak gelmenin verdiği ayrıcalıktır; aynı kıvanç, akşam yatağa girdiğinde yine söz konusudur; bu kez, gün boyu ayrıcalığını korumuş olmaktan ötürü içi içine sığmamaktadır. Bütün bunların verdiği güçle, alışılmışın dışına çıkan her şey, ilkin teşhirciliğin sınırına dayanır; tükendiği yerdeyse sözlü mastürbasyon başlar. Dali, öncelikle bir istimna ustasıdır, ama Genet gibi dünyayı değil, kendini döllemek üzere onanizme sığınır hep.

Sidik, ter ve kanı gövdenin birincil gerçekliği olarak kabul ederken, dışkı ve osuruk konusunda basbayağı bir uzman kimliğine bürünür. Bile bile işer; apış arasından dizkapağına doğru yayılan ılık sidiğin kokusuyla tendeki ıslak varlığı Dali'yi mest etmek için yeterlidir. Kimya ve tababet ilminde osuruğa hak ettiği ilginin verilmemiş olmasına gelince, asla affetmez bunu; hele kazurat, Dali'nin akıl almaz fantezileri arasında handiyse baş köşeye kurulmuştur; öyle ki, çatal yutan bir hastanın öyküsünü okuduğunda bayağı hayıflanır; çünkü çatal yerine bok yutmuş olsa yüzde 200 Dalice bir şey olacaktır bu. Dali, hemen paçaları sıvayıp başlar döktürmeye: "Dışkıbilim uzmanı Albert C. –bu ayın sekizinde Luchon'da dostlarıyla eğleniyor, bu arada enva i çeşit kuru bok yutuyordu. Bunlardan biri yemek borusuna takıldı, boğulmak üzereyken Albert C. derin derin soluk aldı ve bayıldı. Nefesini eski durumuna getirdikten sonra defalarca parmaklarını yutağına kadar sokup boku almaya çalıştı. Ama nafile. Bok, ağır ağır yemek borusundan aşağı indi ve mideye geçti. (...) Albert C.'nin boyu ortalamanın üzerindeydi. Kasları gelişmiş ama

kol ve bacakları epeyce çelimsiz kalmıştı. Cinsel organı son derece küçük ama şehvetten payına düşeni aldığı için iğrenç bir durumda." Dali, sapkın fantezisini söze döküp -kâğıt ve tuvali de ekleyebiliriz buna- rahatladıkça, utanmak karşı tarafın sorunu olmuştur artık; kızarıp bozarır, ama bal gibi hayran oluruz cesaretine. Dahası, bu gözüpek tavır karşısında herkes sıradanlığı peşinen kabullenmiştir şimdi; tek çıkar yol, hep bir ağızdan bağırmaktır: Evviva Dali! Açıkçası, sökmüştür bu yöntem; Dali tozuttukça, çevresi daha dengeli ve hayran olmak zorunda kalmıştır ona; çılgınca itirafları, bilinçaltının derinliklerinde nicedir bastırılmış duygularımız için gizli bir garanti subapı gibidir.

Jean Dieuzaide'nin 1953 yılında çektiği fotoğrafa dönelim yine; Dali, çoktan zirveye çıkmış bir sanatçıdır o sıralarda; Paris'ten New York'a kadar birçok yerde açılan kişisel sergilerin yanı sıra, başta sahne tasarımı ve kitap illüstrasyonu olmak üzere farklı alanlarda isim sahibi olmuştur; bundan sonrası dorukta kalmaktır sadece. Çekim öncesi belli bir hazırlığın yapıldığı fotoğrafı çözümlerken, önce kurgu üzerinde durmaya çalışalım. Kaytan bıyığın ucuna özenle tutturulmuş çiçeğin konumu ile kabarık duran saçlar, suya poz vermek için girmiş bir kişiyle karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor; Dali, kıyıda gerekli hazırlığı yaptıktan sonra suya girip, deklanşörün sesini beklemeye başlamıştır. Öte yandan, fotoğrafçının bulunduğu yeri dikkate alınca, çekimin sığ bir suda yapıldığını anlamakta gecikmiyoruz; yani, Dali yere basmakla kalmıyor, hafifçe çömelmiş durumda.

Her poz, doğal davranış biçimine geçirilmiş bir kılıftır özünde; model, öngördüğü görünüme bürünüp, çekim bitinceye dek kımıldamadan durur öylece; daha sonra olağan konuma geçişin niteliği ve süresiyse poz verenin kimliğine ilişkin önemli bir ipucudur bizim için. Dali, bu alanda geçerli olan kuralları altüst edip, basbayağı tersine çevirmiştir oyunculuğu. Buna göre, yetenekli bir oyuncunun başat özelliği, poz vermeyle kendi olağan görünümü arasındaki farkı usulca gidermesidir; poz ne kadar başarılıysa o denli aradan çekilip, kendisini yok eder. Dolayısıyla, poz vermekten olağan görünüme geçişte ne nitelik değişimi, ne de süreden söz edebiliriz bura-

da; oyuncu, temsil ettiği kişiyle özdeşleşirken, biz de onun aracı olduğunu unuturuz artık. Schiele, çekim sonrası ellerini indirip, alnını serbest bırakmakla gündelik hal ve tavrına geçerken, nefes almadan durup bekleyen Dali derhal ayağa kalkıp, evvela bir kendine gelecektir; önemli olan, poz verdiğini vurgulamaktır. Bu yüzden, poz verdiğini kimsenin unutmayacağı denli iyi bir oyuncudur Dali; öyle ki, kendisinden önce oyunculuğunu teşhir etmektedir neredeyse. Hayatın doğal akışı içinde ansızın poz vermek, belli bir süre için de olsa karşı tarafı sarsıp, dikkati üzerine çekmenin emin bir yoludur hiç şüphesiz. Dali'nin film ve fotoğraf makinesinden beklediği tek şey, bu 'belli bir süre'yi olabildiğince kamufle edip, çevrenin gözünü çaktırmadan boyamaktır. Tekrarlayalım: Dali'nin amacı, göründüğü gibi olduğuna inanmamız değildir; öyle olsa bir süre sonra kanıksayıp geçerdik. Burada çok daha farklı bir şey söz konusudur; bizi, bizim için oynadığına inandırmanın peşindedir o –gerektiğinde apaçık zırvalamaya dek varan tavrı, bir oyun (poz) olarak eleştirel-paranoya'nın kapsamı içinde yer almaktadır nasılsa.

Dali, keskin bakışıyla kimi ipnotize etmeye kalkışırsa kalkışsın, dönüp dolaşıp hep aynı soru takılıyor kafamıza: Suda diz çökmüş bu kaytan bıyıklı adamın elleri ne(rede?) yapıyor? Kollarını iki yana açmış, az sonra havalanacak belki; ya da eller dizkapağı üzerinde, birazdan sırtını hava kabarcıkları yalayacak –kestirmekte enikonu zorlanıyoruz; çünkü, düzmece orgazmın öncesi de olabilir pekâlâ.

Dali'nin istediğiyse bu değil mi zaten! Bir *Büyük Otuzbirci*, kendisini döllerken dünyayı domaltıyor; çaresiz, yine aynı şey dökülüyor ağzımızdan: Evviva Dali!

3.

Andy Warhol'un portresine gelince biraz daha farklı bir durumla karşılaşıyoruz; sahnelenen tavır, doğrudan doğruya yüzün yerine geçmiştir artık. Simetrik konumdaki iki elle örtülen yüz, izleyici için gizli bir provokasyondur esasen. Buna göre, kafamızı kurcalayan şey modelin kim olduğu değil, niye öyle

poz verdiği sorusunda ağırlık kazanır. Saklanan yüzü rastgele bir şakayla geçiştirmediğimiz sürece, yorumlama etkinliği kendiliğinden sınava dönüşmüştür.

Poz vermek, genelde modelin öznel iradesine bağımlı olmasına karşın, kimi zaman fotoğrafı çeken kişi de etkin bir rol oynayabilir bunda. Ne var ki, Warhol örneğinde alışılmışın dışına



Andy Warhol, *Duane Michals*, 1958.

çıkıyoruz ister istemez; çünkü Warhol'un sanatçı kişiliği, model ile fotoğrafı çeken kişi arasında kesin bir rol dağılımına izin vermeyecek denli sıra dışıdır. Poz verme aşamasına dek varan bir çalışmada, belki eyleme dökülmesi imkânsız, ama ucun ucun varlığı hissedilen erotik bir gerilim yönlendirmektedir iki kişiyi; en azından karşısındakini bir kez olsun kafasında soymuştur Warhol –yüzün öbür yarısı apış arasındadır. Yüzlerce değişik phallus fotoğrafı boşuna çekilmemiştir: "Nasıl ki her torso veya yüzün ayrı bir öyküsü varsa, aynen o şekilde, her phallus ve kıçın da ayrı bir öyküsü vardır."

Sanat tarihinde hemen hiçbir ressam, bedeni ve yüzünden hareketle Warhol kadar kendisine eziyet etmekten böylesine garip bir zevk almamıştır; sonraları azılı bir *sado-voyeur* olmasını hazırlayan sebeplerin başında hep bu acınası beden gelir elbette. Daha küçük yaşta başlayan kora hastalığına aşırı hassas ve her an kızarmaya hazır bir cilt ile zamansız dökülen saçlar eklenince Warhol peşinen hayata küsmüştür. Aynada kendisine baktıkça morali bozulmaktadır; iri gözenekli koskoca bir burun, daracık omuzlar ve gelişmemiş bir cinsel organ. Warhol, bir bakıma hemcinsinin bedenini ödünç almak üzere erkeklerin peşine düşmüştür. Sürekli bir partner arayışı içinde olmasına rağmen bir türlü gerçekleşmez bu; göz koyduğu *ephebos*'ları cezbedecek güçten yoksundur. Büyük umutlarla yaptırdığı estetik operasyonsa düş kırıklığıyla sonuçlanır; Adonis olma umuduyla bıçak altına yatan Warhol'un burnu eskisinden daha sorunlu olmuştur şimdi.

Ancak, Warhol'un hayatını kâbusa çeviren asıl sorun, yatakta bile kendisine eşlik eden perukadır; dazlaklık bitmeyen bir özürdür. Çeşitli renklerde yüzlerce peruk, bu saplantı konusunda yeterince aydınlatır bizi; Warhol, uzun uzadıya düşündükten sonra gride karar kılar nihayet. Böylece kimse kaç yaşında olduğunu kestiremediği gibi, olduğundan daha genç görünecektir; daha doğrusu, etrafın tahmin ettiği yaştan küçük duracaktır daima; ne de olsa yaşlı adamın sorununa hoşgörüyle bakar insanoğlu. Dahası, genç gibi görünüp davranma zahmetinden de kurtulmuş olacaktır bu durumda: "Gri saçları olan bir insan, sadece dengeli olmayı bir yana bırakıp, ne yaparsa yapsın, genç ve

neşeli izlenimi uyandırır hep." Bir keresinde kavga yüzünden başından perukası alındığında hayatı kararmıştır; çünkü Warhol'un maruz kalabileceği en büyük hakaret budur.

Hiç kuşkusuz, elle gizlenen yüzün ardında derin bir acı ve utanma duygusunun yattığı varsayımı ilkin rahatlatır bizi; ama Warhol gibi hayatı boyunca sürekli sürprizlere açık bir insan söz konusu olduğunda işin kolayına kaçmak olur bu. Nitekim, neredeyse konuşma özürlü denecek kadar kendisini ifade etmekte güçlük çekmesine karşın, inatla sahneye çıkıp oyunculuğa sıvanması bunun çarpıcı bir kanıtıdır. Öteki uçtaysa her şeye boş veren bir insanın gizli naniğini düşünebiliriz elbette, ama bu da en az karşıtı kadar tıkızlığa sürükler izleyiciyi –yorum, usulca rafa kalkmıştır zira. Kaldı ki, sezgi yoluyla da olsa, ellerin duruşunda dikkati çeken ciddiyetten -ya da kayıtsızlığa endeksli mesafe duygusu- hareket edildiği zaman, hiçbir şeyin şaka kadar bu resme yabancı olmadığını kolayca ileri sürebiliriz.

Kamera, yaygın ölçütlerin geçersiz olduğu bir poz/isyon/la karşı karşıyadır bu örnekte; bir başka deyişle, *Brillo* kutularının ardında yatan mantık burada da önümüze çıkar. Duchamp'ı hatırlayalım; önemli olan şu veya bu sayıda kutunun tuvalde yer alması değil, onca kutunun tuvale aktarılmasına yol açan düşüncedir. Warhol'un fotoportresi için de aynı şeyin geçerli olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz; ilginç olan elle gizlenmiş bir yüz değil, gizlemeyi hazırlayan dürtüdür. Daha doğrusu, bir başkasında rahatlıkla sınıflandırdığımız davranış biçimi, burada sorun olup çıkmıştır.

Aslında bu fotoğrafa en uygun düşen terim ölgünlük'tür; *apathia*, Warhol için bir tür savunma mekanizmasıdır –hiçbir şey yapmaksızın mutlak edilginliğe indirgenmiş bir korunma güdüsü. *All is pretty*, her şeyi sevimli bulan değil, tartışmaya girmekten kaçınan bir kişiyi imler onun şahsında; gerçekte ne denli müşkülpesent olduğunu yanındaki hemen herkes çok iyi bilmektedir.

Warhol'un öngördüğü hayat tarzında oluruna bırakmayla sıkı denetim aynı paydayı bölüşür; en azından net bir ayrım yoktur bunlar arasında. Israrla *factory* adını verdiği atölyesi (büro?) sanat dünyasının en uç tiplerine devamlı açık olması-

na rağmen, *laborare est orare* ilkesinden asla ödün vermez; bir sevgili bulduğu zamansa hayatı sanattır artık. Bir kimsenin nasıl seviştiği hakkında konuşmak, onunla aynı yatağı paylaşmaktan çok daha fazla tatmin eder kendisini. Eşcinsel çiftleri kıskanır, ama taraflardan birine sahip olamadığı için değil, onları dikizleyemediği için mutsuzdur hep. Bu bağlamda Robert Rauschenberg ile Jasper Johns'un oluşturduğu mutlu birlikteliği hastalık derecesinde kıskanması herkesin diline düşmüştür. Bir tarafta yüksek sosyeteye girmek için çırpınmasına karşın, öbür tarafta en büyük yalnızlığı o toplulukta yaşar. En pahalı mağazalardan aldığı kravatları bir türlü doğru dürüst bağlayamadığı için her defasında kesmek zorunda kalır; iki ucun birbirine denk gelmemesi halinde tek çıkar yol uzun tarafı makaslamaktır. Sevdiği kişilere ayağını göstermesi için yalvarır; dosyası, bu konuda kendisini kıramayanların ayak resmiyle doludur. Pabuç fetişizmiyse en büyük açmazlarından biridir; pençesi delininceye kadar giydiği pabuçlardan ayağını görmek bir tür orgazmdır onur için; Warhol, seviştiği erkeklerin pabucunu öperek kendinden geçer hep; pabucu eller, ama partnere dokunmaktan ödü kopar.

Aslına bakılırsa, onun hayallerini süsleyen tek şey, sevişmek değil, önünde sevişilmesidir; polaroid kameranın kesintisiz çalıştığı sahneler daima bunlardır. Bir aralık *factory*'de Warhol'un asistanlığını üstlenen Walter Steding'e kulak verelim: "Herhangi biri içeri girip, orasının büyük olduğunu söyleyince, bunun üzerine Andy, 'âlâ, hemen bir fotoğrafını çekelim' deyip, gerçekten dediğini yapmaktaydı. Sonuçta, istiflemek zorunda kaldığım bu fotoğraflar bana geliyordu hep. Andy, kimi zaman iki saat boyunca sevişen iki adamın fotoğrafını çekiyordu. Benim için çok tatsız bir şeydi bu; ama görevimin orada hazır bulunmak olduğunu biliyordum; utançtan gözlerim hep duvardaydı." Ancak, *factory*'nin en çarpıcı ve kısa tanımını eleştirmen Gary Indiana yapmıştır hiç şüphesiz: "*Factory* bir kiliseydi; tasavvur edilemeyen bir phallus'un kilisesi. Andy günah çıkaran papaz, yandaşları da günahkâr olanlardı." Gerçekte bu mekânın müdavimlerinden beklenen şey, öz-

nel fantezi ve sorunlarını bir tür *show*'a dönüştürecek ölçüde işleyip, çevresiyle paylaşmaktı –*factory* 'nin sözlüğünde ayıp yoktu. Hatta tam tersi, sorunları olan kişi ne denli toplum ve ahlâk kurallarına ters düşüyorsa o denli saygı duyuluyordu kendisine; çünkü hem yeterince güçlü, hem de farklı olmayı hazza çevirmenin utkusu vardı sonuçta.

Öte yandan, gizli bir esrarkeşler tekkesine dönüşen *factory*'de her türlü uyuşturucu kullanılmaktadır. Başlangıçta alkolün ağırlıkta olduğu toplantılara önce marihuana, daha sonra LSD eşlik etmeye başlar; çoğu konuk, bu uyuşturucuların hepsini eşzamanlı olarak kullanırken, Warhol büyük bir inatla *amphetamine*'de direnmektedir. Ünlü *Empire-State Building* filmi düpedüz *amphetamine*'li kafanın ürünüdür. Warhol, adı geçen yapıdan belli bir kare seçtikten sonra kamerayı sabit hale getirip, akşam saat altıdan sabahın birine kadar aynı yeri filme çekmiştir; bu inanılmaz tekdüzeliğe karşı çıkanlara gelince, Warhol onlara gereken cevabı vermekte gecikmez: "*Empire-State Building* bir yıldızdır!"

Belli bir dönem vücut geliştirme salonuna devam eden Warhol, sağlığına da gereken özeni göstermemektedir; doğru dürüst yemek yerine abur cuburla geçiştirmek çok daha cazip gelir ona. Bir keresinde en sevdiği şeyin ne olduğu sorusuna verdiği cevapla gerçek yüzünü ortaya koymuştur belki de: "Pasta ve kan!"

Warhol, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren, giderek artan ünü ve saygınlığından aldığı güçle, daha önce kafasına koyduğu her şeyi teker teker hayata geçirmeye başlamıştır artık. Bu bağlamda *sex parts* adıyla biriktirdiği phallus fotoğraflarına yöneldiği dönemde yirmi yıllık bir özlemi de gerçekleşme yoluna girip, nihayet *piss paintings* serisine gelmiştir sıra. Warhol, üzeri henüz kurumamış bakır rengiyle sıvalı tuvale arkadaşlarıyla dönüşümlü olarak işerken sidiğin geldiği yerler oksitlenip, kendiliğinden yeşil ve turuncu renge dönüşmektedir. Ertesi yıl *Oxidation Dizisi* başlığıyla Avrupa'da sergilenen bu çalışmalar büyük yankı uyandırmıştır.

Yine fotoportreye dönelim: Tutku ve saplantılarını bunca cesaretle *show*'a dönüşen Warhol ne demeye yüzünü kapamıştır? Bu aşamada ilkin şu soruyu cevaplamamız gerekiyor: Warhol

gerçekten örtmüş müdür yüzünü? Onun için öylesine önemsiz bir ayrıntıdır ki bu, yüzünü açmayla kapama arasına herhangi bir sınır çizgisi koyduğu bile şüphelidir. Dahası, poz vermiş olması da tartışma konusudur; poz, pozu ilga eden bir hiçliktir çünkü. Buna göre, kapalı yüz, özünde mutlak hiçliği temsil eden bir *apathia*'nın suretidir olsa olsa; evrensel ve bir defaya mahsus.

Her yüz, kendisini gizleyende açığa vuran bir maskedir aslında –anlamından sorumlu olduğumuz bir maske. Yüz, tek başına geriye kalan her şeyi temsil etmekte direndiği için, bize rağmen gövdeyle yekvücut olan tek alandır.

Bir de şu var: Bize ait olan ne varsa yüzümüzdür; her yüz, aracılık ettiği şeyin yerine geçer çünkü.

2

GÖRÜNTÜYLE TEKE TEK

İKİ ÇIPLAĞIN ARDINDA

Namık İsmail ile Mahmut Cûda'nın aşağı yukarı aynı yıllarda yaptıkları iki resim, çıplaklık ile erotizm arasındaki ilişkiye ışık tutması bakımından büyük önem taşıyor.

Soyunuk olmaları ötesinde hiçbir ortak yönü bulunmayan iki kadın var karşımızda. Bu farklılığın en önemli sebebi, her iki sanatçının da, bambaşka bir çıkış noktasını benimsemiş olmasından kaynaklanıyor aslında. İsmail ile modeli arasındaki ilişki *intim*, ama başkalarına da açık; ve bir imgelem ürünü olan bu çıplak, varlığını yalnızca görselliğe *(optisch)* borçlu. Sanatçı, daha ilk fırça darbesini vurduğu andan itibaren, bu çıplağı başkalarıyla izleyeceğinin bilincinde. Dolayısıyla, biçimleme isteminin itici gücü, her ne kadar öznel yaklaşımlara açıksa da, ortaklaşa kadın imge-

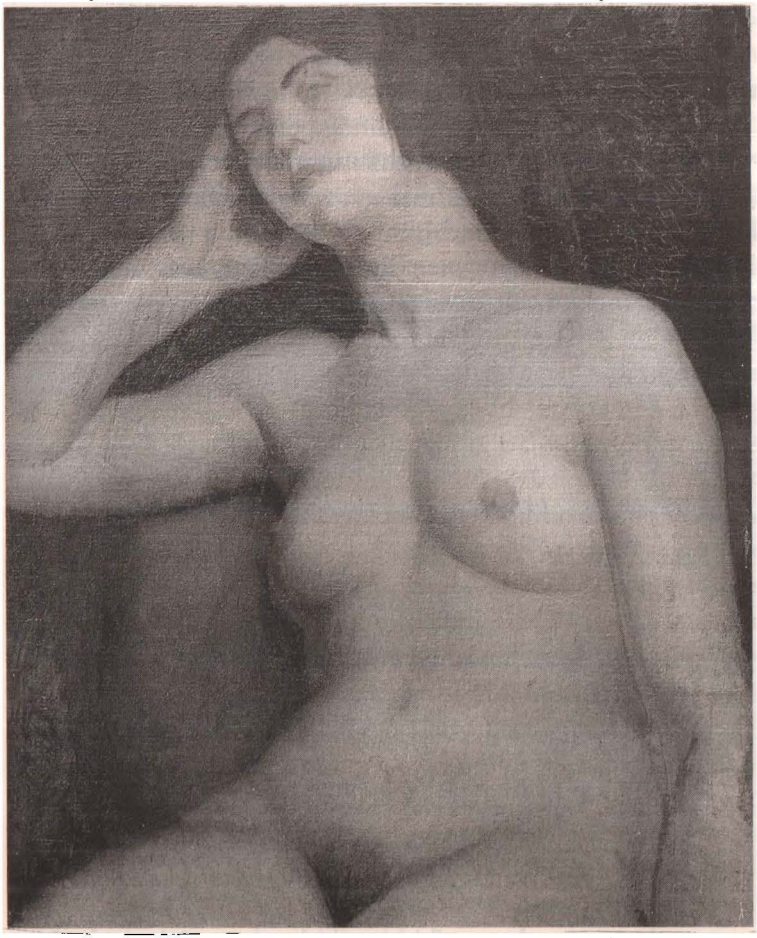
sinin içinde yol alıyor hep; ya da en azından bu beklentiye ters düşecek hiçbir şey yok. Amaç, kadın gövdesinin anatomisini tanımak olmadığı için, kendisiyle gündeme gelmesi muhtemel olan bütün çağrışımlara açık bir çıplak/lık/la karşı karşıyayız burada.

Cûda'daysa çok farklı bir yaklaşım söz konusu; kadının imgesi değil, eliyle yoklayabileceği somut varlığı önemli onun için. Bu yüzden, oylum/lama kaygısıyla tuvale aktarmaya çalıştığı çıplakta görselliği bir yana itip, yalnızca dokunmaya ilişkin *(haptisch)* değerleri arıyor sanki. Ancak, cinselliğe yönelik bir dokunma yok; çünkü elle yoklamanın amacı göze yardımcı olup, giderek üçüncü boyut yanılsamasını kotarmaktan ibaret son çözümlemede. Model olduğu için soyunmuş ve görüntüsü tuvale geçer geçmez hemen giyinecek bir kadın bu. Belli ki aynı kadının alçıdan modeli de dursa fazla bir şey değişmeyecekti; bu nedenle, baktığı modelde canlı çıplaktan çok, birtakım oylumlar ve bunların bağıntılarını görüyor Cûda.

Namık İsmail'in çıplağında ışık ve renk açısından figür-zemin-mekân arasında organik bir bütünlük vardır. Her şey bu çıplağa yöneliktir; ona doğru ya da ona göre. Gerçi figürle çevresi arasında önemli bir renk ve ton farkı bulunmadığı için figür/mekân ilişkisindeki birlikteliği sağlamak pek güç değildir; ama bu kez de figürün başat niteliğini vurgulayıp, çevresinden sıyrılması bir sorun olarak çıkar ortaya. O halde sarı ve bütün çeşitlemeleriyle kahverenginin seçilmiş olması elbette rastlantıdan öte bir şeydir. Besbelli: Beyazdan sonra ışığa en yakın, ama daima komşu renklerle kişiliğini yitirme sakıncasını içeren sarı, temsil etme yeteneğini de buna, yani dayanıksızlığına borçludur bir bakıma. Dolayısıyla, sol baldırın arkası ve topuk dışında, figürün alt (sağ) yarısının döşekle kesiştiği hemen her yer kahverenginin farklı tonlarıyla çevrelenmiş durumda. Üst (sol) yarıya gelince, ışığın yönüyle bağıntılı olarak beyazdan yararlanan İsmail topuktan saça kadar ayırıcı bir hat gibi kullanıyor bunu. Böylece, nesnel bir zorunluluktan kaynaklanıyor izlenimi vermesine karşın daha ilk aşamada örtük ve diğer ayrıntılarda da varlığını sürdüren bir gerilim elde ediyor sanatçı. Sürekli bir koyu-açık karşıtlığıyla sağlanan bu gerilim giderek kendinden geçmeye yönelik bir titreşime yol açıyor figürde. Ancak bu ko-

yu-açık karşıtlığı aynı rengin ton dereceleriyle değil, düpedüz farklı (beyaz ve kahverengi) renklerle sürdürüyor varlığını. Nitekim sol bacakta açık-koyu-açık sırası izlenirken sağdaysa ardı ardına iki kez koyu-açık düzeni ağır basıyor.

İsmail, bu farkların altını çizmek istercesine fırçanın tuval yüzeyindeki her devinimini yönü ve sınırıyla da belli etmekten yana. Özellikle döşeğin boya dokusunda açıkça dikkati çeken bu tavır, yanılsamaya karşı bir tür garanti subapı gibi sanki; renk, temsili işlevinin yanı sıra kendisi olma hakkını da saklı tutuyor daima.



Mahmut Cûda, *Çıplak*, 63 x 52 cm., tuval üzerine yağlıboya, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

Öte yandan, resmin daha çok tinsel düzlemiyle örtüşen bu sarsıcı etkiyi tamamlamaya yönelik bir başka olguysa devinim yönlerinin doğrultusunda ortaya çıkıyor. Gerek açık-koyu, gerekse hızlı fırça darbeleriyle sağlanan bu devinimi daha büyük bir planda pekiştirmek isteyen İsmail, biri dolaylı (sağ üst köşeden sol alt köşeye doğru ilerleyen ışık), diğerleri dolaysız (gövde ile pencerenin kesişen doğrultuları) olmak üzere üç ana çaprazla bakışımsız parçalara bölüyor tuval yüzeyini. Bu durumda çıplağın beklentisi -elbette izleyicinin imgeleminde- kendisine bakanla diyaloga girmek üzere, her an kımıldanıp doğrulmaya hazır bir *dişi*'nin erotik suskunluğuna bırakıyor yerini. Dolayısıyla, İsmail'in çıplağı döşekten çok izleyiciye bırakıyor kendisini.

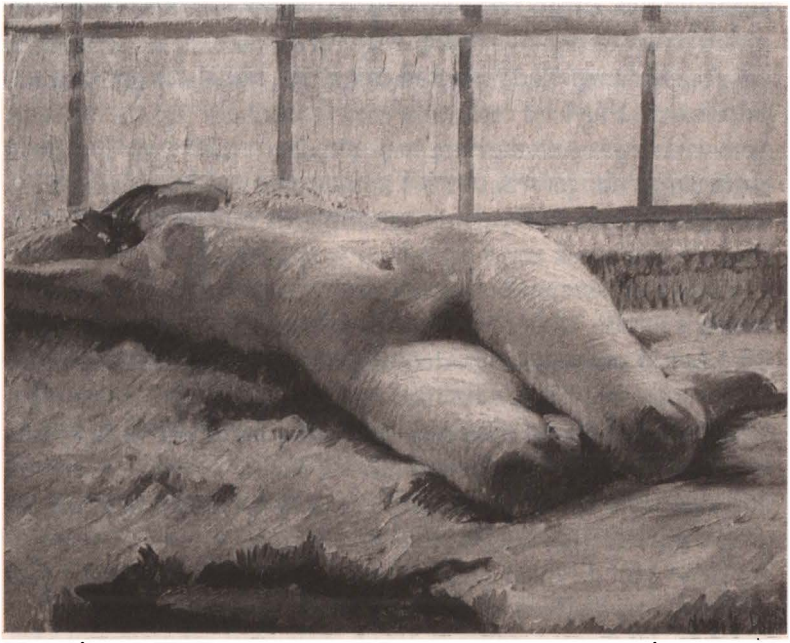
Arka plandaki camı kare biçiminde bölen çerçeveler, mekâna bir ölçüye kadar kapalılık duygusu vermekle birlikte, bu kesin değildir. Daha doğrusu, kadınla aynı mekânı bölüşme duygumuzda hep bir eksiklik vardır; bu da, çıplaktaki teslimiyetin ölçülü olduğunu gösteriyor bize. Erotik beklenti *bana* değil, *erkek kavramı*'na yöneliktir; dolayısıyla *belli* bir erkekten çok, doğal ve hakkı olan bir şeyin ardındaki masum kadın imgesi ağır basıyor son tahlilde.

Bunun gerekçesini 'bana göre'yi bir yana bırakıp resmin kendisinde aramaya başladığımızda ilginç bir noktayla karşılaşıyoruz. Kadınla aramızdaki bu ölçülü yakınlığın temel sebebi, yine resimdeki bir karşıtlık ilkesinden kaynaklanıyor. Resmin sol alt yarısında açık-koyu -ya da çıkış noktasına göre tersi- ile başlayan bir leke dizisi bu sırayı bozmaksızın sağa doğru çaprazlama ilerlerken, camın alt kısmında birdenbire ama örtük biçimde kesintiye uğruyor. Çok sonra ayrımına vardığımız bu çevreleme hattıyla örtüşen kesinti, kadınla kuracağımız ilişkiyi bilinçaltı belirleyen, daha doğrusu frenleyen bir denge unsuru sanki. Nitekim, bir an için o bölümü koyu tonlarda tasarlayınca çok açık biçimde görüyoruz bunu.

Yine aynı bölümde bütün resme egemen bir başka özelliğine daha tanık oluyoruz İsmail'in; hızla sürülen fırçanın devinim yönü zikzaklardan oluşuyor. Sanatçı resmi bir an önce tamamlamak için zamanla yarışa çıkmış gibi bir etki bırakıyor izleyicide. Hiç kuşkusuz, Cûda ile İsmail'in ayrıldıkları en önemli nokta da bun-

dan, yani farklı kimlik yapılarından kaynaklanıyor aslında. Biri kılı kırk yararken öteki hiçbir ayrıntıyı coşkuya yeğlemiyor "(...) Namık İsmail daima eserlerini kısa zamanda bitirmek isterdi. Çalışırken bütün enerjisini sarf ettiği için resim bittikten sonra yorgun düştüğünü söylerdi" (Elif Naci, *Anılardan Damlalar).*

İsmail'de varlık sebebini doğrudan doğruya çıplağa borçlu bir mekân söz konusu olmasına karşın, Cûda'nın figürü mekân *içinde;* yani, oylum ve boşluk olmak üzere iki ayrı kategori var karşımızda. Cûda bir yaratıcıdan çok bilim adamının mantığından yola çıkıp *a priori* bir kategori olarak benimsediği mekânın *içine* kuruyor modelini; çıplak, bu boşlukta oylum kazanıyor. Daha doğrusu, model bu boşlukta kapladığı yere koşut olarak, kendi sınırlarıyla kuşatılmış mekânla özdeşleşiyor; ama son çözümlemede bu sınırın ötesindeki boşluk ona yabancı hep. Yani, boşlukta kendi payına düşeni alan figür, kendisinden çıktığı şeye yabancılaşıp onunla birlikte değil, ona rağmen onda var oluyor. Oylumlamaya ilişkin sorunların üzerinde, abartılmış *mime-*



Namık İsmail, *Çıplak*, 78 x 63 cm., 1924, tuval üzerine yağlıboya, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

tik kaygıyla bunca durulmasına karşın çıplağın iğretiliği de (cansızlığı) bundan kaynaklanıyor aslında.

Canlı model karşısında Cûda'yı yoran bir diğer sorunsa, resmedilecek model için sanatçının gereksindiği zamanın *ad infinitum* olmasıdır; çünkü uçucu izlenimlerin değil, sürekli hesaplaşabileceği modellerin ressamıdır o. Bu yüzden, Cûda'nın vazo yahut kibrit kutusu önündeki virtüözite gösterisi, canlı model veya manzaradan çok daha fazladır. Nitekim, sık sık ve gururla sözünü ettiği *Einfühlung*, modele dilediğince bakabilme özgürlüğüyle eşanlamlıdır onun için.

İsmail'in tersine Cûda'da siyaha çalan koyu yeşil arka plan ile figür arasında büyük bir ton farkı var. Böylece çevrelemi önceden ve net olarak belirlenmiş figürdeki oyluma ilişkin yanılsama istemi ne ölçüde başarılı olmuşsa, model de o ölçüde kabartma etkisi bırakıyor izleyicide. Öte yandan, bu olguyu pekiştiren bir başka sebepse, salt temsili değeriyle düşünülen rengin hiçbir zaman ait olduğu nesneden bağımsız ele alınmayışıdır. Dolayısıyla, tuval yüzeyinde en küçük bir iz bırakmadan ilerliyor Cûda'nın fırçası; çünkü renk dokunmaya ilişkin değerler adına var olan görüntüde yalnızca bir araç. Cûda'nın amacı kadının *resmini* değil, *kendisini* yakalamak; izleyiciyi resimden çok, resmedilen figürle diyaloga girmek üzere koşullandırıyor hep. Bundan ötürü 'figür'ü 'biçim'e yeğleyen Cûda, gerecin tarihsel konumuna çökelmiş hesaplaşma imkânlarını daha ilk aşamada daraltıp, salt 'kusursuz' işçilik düzleminde devinmek zorunda kalıyor ister istemez.

Cûda'nın resminde tamamlayıcı bir fona indirgenmiş mekânın şu veya bu biçimde bölünüp, devinim yönünü belirlemesi söz konusu olmadığı için, doğal olarak, her şey modelle başlayıp yine onunla bitiyor. Aslında hafifçe sağa dönük iki çıplağın da uzandığı -yahut yaslandığı- yere tam değmiyor sırtları; ama bu, İsmail'in resminde psikolojik bir boyut içerirken Cûda'da poz vermeyle sınırlı yalnızca; her türlü tutkudan arınmış bir maske-gövde. Besbelli: Bu resimde Cûda'nın en büyük talihsizliği *çıplak* gibi duyusal çağrıma açık bir konuda, salt akılcı tasarım yetisine yönelmiş olmasından kaynaklanıyor.

Cûda, Hofmann atölyesinde sıkı bir çift model eğitiminden geçmiş olmasına karşın ana figürü çevreleyen nesneleri daima

ikinci planda tutup, gerektiğinde bunların renk ve boyutları üzerinde dilediği gibi oynamaktan geri kalmamıştır. Burada böyle bir şeye gerek duyulmuyor belki, ama kesin olan bir şey var: Modelin dayandığı koltuğun kırmızıya çalan rengi, bir yandan tenin tamamlayıcı rengi olduğu gibi, öte yandan arka plandaki yeşil de bu kırmızıyı tamamlamaktadır; her şey akademik kurallar içinde, yani. Öte yandan, modelin büyükçe bir bölüm kaplamasından ötürü, tuval yüzeyine koşut planlarla çalışma imkânını yitiren Cûda'nın, derinlik ve öne-arkaya doğru devinim duygusunu modelin kendisinden çıkararak yakalamaya çalıştığını görüyoruz burada. Devinim duygusunu ışığa koşut çaprazlama bacakla kotaran sanatçı, böylece göğsü arka plana alarak, modelin içinde yer aldığı mekâna sığmasını sağlamıştır. Yine sağa eğik başla gövde ortasından geçen ekseni kıran Cûda, bu eksene koşut koltuğun neden olabileceği abartılmış dikey plan şemasını da büyük ölçüde yumuşatma imkânını bulmuştur.

Sıradan bir izleyicinin bile bu resmi ilk bakışta gözlemleyip yorumlamakta güçlük çekeceği şeyse, hiç kuşku yok ki, her iki bacağın da -özellikle sağ bacağın- takma duygusu uyandırmasıdır kendisinde. Cûda'nın *Aydın Yangını* ve *Kırkpınar Güreş*'i gibi yıllar sonra yaptığı resimleri bilenler için iki ihtimal vardır burada: a) Cûda daha sonra imgelem gücüyle tamamlamıştır o bölümü; b) Modelden çalışmasına karşın, gördüğüne değil, olması gerektiği gibiye öncelik tanımıştır. Her iki ihtimal de aynı ölçüde geçerlidir Cûda için.

Söylemek bile fazla: Henüz çıraklık döneminin ürünü olan bu resmin Cûda'yı değerlendirmede bir ölçüt olarak kullanılması elbette yanlıştır. Ancak, şurası kesin ki, insan vücudu gibi karmaşık bir bütünün içerdiği sorunları hayatı boyunca çözememiştir Cûda. Çünkü her parça üzerinde sınırsız sabırla duran sanatçı, daha sonra organik bir bütün içinde bunları eklemlemeye kalkıştığında yorgun düşmüştür artık. Bu nedenle, İsmail'in çıplağı soyunuk bir kadınla ilgili çok sayıda çağrışıma açıkken, Cûda'nın çıplağı hayattan yoksundur.

Bir de şu var: Cûda, her resmin altına kendi imzasını atabilmek için olmadık yanlışlara kucak açarken, Namık İsmail hiçbir zaman etkilenmekten korkmamıştır.

GRİZU PATLAMASI

Grizu Patlaması, figür ile soyutlama istemi arasındaki çatışmanın ürünüdür; temsili olan, önce dil engeline takılmıştır burada. Öyle ki, arayışın yol açtığı kararsızlık, dili dışlamamasına rağmen, sonuçta dilin dışına itmiştir sanatçıyı. Bir başka deyişle, yaşantı içeriğinin ifade edilmesi, kendisine aracılık eden malzemeye düpedüz yenik düşmüştür bu resimde.

Buna göre *Grizu Patlaması*'nda karşılaştığımız en önemli sorun, bütün tuval yüzeyine eşit ölçüde yayılan ilgi odağının, giderek -hem alımlama, hem yaratma bağlamında- yaratıcı özneyi aradan çekmiş olmasıdır. Hiç kuşkusuz, bir tür üslûp karmaşasına yol açan bu yaklaşım kolayca ele vermez kendini; Nedim Günsür, değişik kökenli algı izlenimlerini toparlarken bu birlik-

teliği taşıyacak zemini ayrıca tartışmaya açmamıştır. Öte yandan, aynı olayın etkisiyle bir araya gelen bu altı insan arasındaki ilişkiyi açıklamakta hayli zorlanırız. Örneğin, zaman ve mekâna kendi içinde belli bir ortak payda arayışı sonuç vermez; çünkü bilinç niteliği, görünenin (özdek) kendi varlığı üzerindeki tasarruf hakkına peşinen el koymuştur.

Aslında bu eserin bizde yarattığı doyumsuzluk duygusu, tuval yüzeyinde sunulan kesitin daima aynı zaman ve mekânı raptettiğine dair yaygın inançtan kaynaklanmaktadır. Görüntüyle teke tek hesaplaşmada zaman ve mekânın birlikteliği sorun olmaz; zira görüntü imgelemde parçalara ayrılıp bağımsız sahnelenmediği sürece, anlık kesit -tıpkı fotoğraf gibi resmin de bu konuda başka şansı yoktur- burada söz konusu olan yekpare bütünlüğü kendiliğinden çözümlemiştir zaten.

Önce zaman sorununu irdelemeye çalışalım. Biraz dikkatli bakıp, ilk izlenimi aştıktan sonra eldeki bütün veriler, ikisi kadın bu altı figürün aynı zamanı paylaştığı konusunda kuşkuya düşürmektedir bizi. Dahası, grizu patlamasıyla felakete uğrayan (ölen, yahut yaralanan?) kişiyi bile açıkça teşhis edemeyiz; en azından Günsür'ün net bir karşılığı yoktur buna. Bu yüzden, kazazedenin kim olduğu sorusu cevapsız kalır; başı sağa düşmüş adamın, sırtında yaralıyı taşıması pekâlâ mümkün görünürken, tersi de geçerlidir; arkadaki figür, yaralı arkadaşına sarılıp, ona sahip çıkmaktadır. Öte yandan, bu iki kişinin, aynı işyerinde çalışmaktan ötürü, grizu patlamasına birlikte muhatap olmaları kuvvetle ihtimal dahilinde olmasına karşın, sağdaki adamın konumunu belirlerken duraksarız; iş arkadaşından akrabaya (felaketzedenin babası?) patrondan (*status quo*'nun temsilcisi) yerüstünde hizmet veren memura kadar bir dizi ihtimal söz konusudur çünkü. Aynı adamın dört parmaklı sol eliyle tuttuğu kolsa, aralarındaki ilişkiden öte, zamanın işçiler ile bu figür arasında müştereken bölüşüldüğünü göstermektedir bize. Ancak, diğer üç figürde bütünüyle yoruma kalmıştır zaman konusu; nitekim, yalnız peçeli kadınlar değil, en arkada iş kılığıyla duran adam da, zamansal açıdan kaypak bir zemin üzerinde yer almaktadır; oradaki varlıkları bir varsa-

yımdır sadece, tıpkı başka yerde olmaları gibi. Zamanda birlik duygusu sağlayan taşıyıcı öykü, sıra bu üç figüre geldiğinde düpedüz ihlal eder kendini.

Buna göre, dilimlenmiş zamana ilişkin seçenekleri kısaca belirlemeye çalışalım: a) İş kazası (sömürünün simgesi?), emekçinin değişmeyen alınyazısı olarak, iş arkadaşları ve yakın akrabaların imgeleminde sahnelenen bir öyküdür. Kazazedeler, emekçinin kaçınılmaz yazgısına işaret eden bir simgedir sadece; dolayısıyla resimde gerçe/kli/ği temsil etme hakkını aradaki bu üç figür üstlenmiştir; b) Yine bu üç figürden her biri ayrı zaman dilimini bölüşür; ancak kazaya uğrayanlar onların imgelem ürünü değilse, üç değil, dört farklı zaman kesiti söz konusudur şimdi; c) Yalnız kazanın muhatabı olan bu iki figür ile sağdaki adam geçerli olup, arka plandaki figürler onların yazgısını imleyen bir simgedir; zaman, tek kesitli olarak ele alınmıştır bu durumda.

Günsür, bunlar arasında seçim yapmak üzere hiçbir ipucu vermez bize; her şey izleyicinin öznel yorumuna kalmıştır. Çeşitli kaynaklardan derlenmiş yaşantı içeriğinin organik bir bütüne dönüşmesi henüz yabancıdır ona. Bu gizli yığışım tekniği, daha sonra üslûpsal bütünlüğe kavuştuğu zaman bile, Günsür'ün resmindeki safyürek tavrı gizliden gizliye yönlendirecektir esasen.

Mekân konusundaysa ilkin daha kararlı bir tutuma tanık oluruz; zira yüzeyselliğin egemen olduğu *Grizu Patlaması*'nda mekânla bağıntılı hiçbir gösterge yoktur. Ancak, genelde bu anlayışın izini süren oylum kaygısı, aynı kararlılığı sürdürmeksizin, çok geçmeden çelişmeye başlar kendisiyle; zamanda bütünlüğü engelleyen farklı kesitler, burada ciddi bir üslûp karmaşasına dönüşmüştür artık. Nitekim, başta sırttaki adamın sol kolu olmak üzere, bazı ayrıntılarda, dolaylı yahut doğrudan oylumlama kaygısıyla sürekli delinen bir yüzey çıkar karşımıza. Ne var ki, bu aykırılığın altı yeterince çizilmediği için, bilinçli yapıldığı konusunda bizi ikna etmez; ağır basan şey acemiliktir.



Nedim Günsür, *Grizu Patlaması*, 98 x 74 cm., tuval üzerine yağlıboya.

Bu aşamada küçük bir ayraç açıp, *Grizu Patlaması*'nı hazırlayan muhtemel sebepler üzerinde duralım. Günsür, bizzat yaşayıp, görgü tanığı olmadığı konulardan uzak durur; yaşantı içeriği nesneyle dolaysız yüzleşmedir. Gerçi belli bir konuya ilgi duyması, dünya görüşüyle ilgili seçimden kaynaklanır; ama somut (figür) görüntüyü var eden çıkış noktası, daima belli ve kendisi tarafından belirlenmiş bir örnekle sınırlıdır. Bu örnek, çoğu kez örtük biçimde, diğer herkesi kendi çevresinde toplayan başrol oyuncusu gibi, kurgunun atardamarı olmuştur; bir başka deyişle, bu resimlerde bize sunulan, kahramanı peşinen var olan bir öyküdür özünde. Bundan, yani düzenlemedeki hiyerarşik yapıdan ötürü, Günsür'ün naif resimle akrabalığı son derece sınırlıdır; dolayısıyla, salt yığışımdan hareket eden çözümleme sonuçta yanıltır bizi. *Grizu Patlaması*'na örnek teşkil eden yaşantıysa, sanatçının etkin katılımıyla belirlenmiş somut bir görüntüye yaslanma imkânından yoksundur. Olayın basında yer alan fotoğrafları ile Zonguldak'taki günlük hayattan edinilmiş izlenimler Günsür için yeterli değildir; bir bütün olarak, resmin üzerine inşa edileceği belirlenmiş görüntü, spe-

külatif bilinç niteliğine bırakmıştır yerini; kurguda ilgi odağının belirginliğini yitirmesiyle ortaya çıkan sorun, bu boşluğun sonucudur hiç kuşkusuz.

Aslında *Grizu Patlaması*'nın kökeninde yatan sıkıntı, bütünüyle soyuta yönelik resim dili karşısındaki kararsızlıktır; Günsür, sezgiyle farkına vardığı bir engele karşı direnmektedir sanki. Anlamdan (temsili olan) ödün vermeksizin, sanatçı sorumluluğunu salt düzenlemeye ilişkin öğelerle ifade etme özlemi, giderek altından kalkamadığı bir ikilemin tuzağına düşürmüştür onu. Örneğin, dipyüzeyi ele alalım; soyutlama isteminin en uç noktaya vardığı bu bölümdeki renk ve *omorph* biçimler, yalnızca *kendilik*'in *(entity)* karşılığıdır. Gerçi figürlere oranla dipyüzeyin arkada yer aldığı konusunda kuşkuya düşmeyiz, ama bunun mekân yanılsamasıyla ilgisi olmayıp, salt açık/koyu dengesinden kaynaklandığı açıkça ortadadır. Dahası, aynı yaklaşım figürü de kapsamına alır yer yer; soldaki kadının çarşafı ile tam simetrisinde bulunan adamın içine gömüldüğü gri, dipyüzeyle aynı örneği izlerken, başı düşmüş işçinin kepeneği de (?) bunu desteklemektedir. Buraya kadar her şey öngörülen dilin gereğini yerine getirmesine karşın, birden sapmalar gündeme gelir; kimsenin hesabını veremeyeceği bir üslûp karmaşası söz konusudur artık. Günsür, malzemeyle sonuçlarına katlanacağı hesaplaşmadan ansızın vazgeçmiştir; sırtta taşınan adamın sol kolu -özellikle omuz ve pazı- bu aşamada bir fiyaskodur düpedüz.

Yine aynı doğrultuda, yüzeyselliğin çokluk tuval yüzeyiyle örtüşen öztondan hareketle kotarılması da üslûp bütünlüğünün sağlanmasına yetmez; tonlu geçiş tamamen dışlanmasına karşın, doku arayışı bu bütünlüğü sürekli tehdit eden bir öğe olarak gündemdeki yerini korumaktadır. Öte yandan, kaynağı belirsiz ve gerçekte olmayan ışığın yanılsaması, doğrudan doğruya bu doku arayışının sonucudur. Ancak, bunun da sınırlı ölçüde geçerli olduğunu görürüz. Nitekim başta, soldaki kadının yüzü ile arka planda yer alan işçinin burnu dahil olmak üzere birçok yerde salt özgül değeriyle varolan renk, basbayağı net lekelere indirgenmiştir.

Ne var ki bütün bu açmazların ötesinde bir başka şeyin toplamıdır *Grizu Patlaması;* Günsür, resmin değil, bölük pörçük de-

neyimleriyle kendinin peşine düşmüştür. Resmin *kendi beni*'ni arama koşuluyla, sanatçı için pekâlâ *araç* olabileceği olgusu meşruiyet kazanmıştır bu örnekte; tutarsız olan, sahicilik niteliğinden ötürü, resmin artı hanesine kaydedeceğimiz bir erdeme dönüşmüştür sessizce. *Grizu Patlaması*'nı önemli kılan sebep, tıpkı yanlış basılan pul ya da para gibi, bu eşsiz acemiliğin sonucudur hiç şüphesiz. Çağdaş resim diliyle hesaplaşmada yenik düşmesi, Günsür için sanatçı kimliğini bulma yolunda zorunlu bir uğrak noktasıdır. Sanat tarihi, doğru adına yanlış yapmanın mutlaka kullanılması gereken bir hak olduğunu kanıtlayan sayısız örnekle doludur; doğru, öbür ucundaki yanlışla düzlüğe çıkabilir ancak. Bu anlamda *Grizu Patlaması*'na çökelen yanlışlar, Günsür'ün daha sonraki özgün çalışmalarını muştulamaktadır bize; tortudan süzülecek olan, bundan böyle sanatçının kendisidir artık.

BİR PORTRE ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

Uzunca bir adı var resmin: *Perçem Düştü Kel Gözüktü veya Ayakları Suya Erdi.* El ve ayakların başrolde olduğu bir Neşe Erdok portresi; ancak, bunun ötesinde de sanatçı, hayli yoğun bir içerikle karşımıza çıkıyor.

Önce başlığı irdeleyelim: Erdok, söz diliyle görüntü arasındaki ilişkiden hareketle tekrar düşünmeye çağırıyor bizi. Aslında söz dilinin resimdeki temsili karşılığı açısından dört somut nesne var bu başlıkta: perçem, kel, ayak ve su. Gelgelelim, bir başka ifade aracına aktarılmış olanın, orada yeniden üretilme koşullarını sorgulamak hiçbir anlam taşımıyor bizim için; çünkü var oldukları dilde de doğrudan kendilerine gönderme yapmıyor bu sözcükler –birer eğretileme sadece. Görüntü, düzanla-

mın parodisine dönüşmüştür burada; yorumlanmayan söz dili, resmin yorumudur artık.

Sözcüğün düzanlamıyla tuvalde yeniden üretimi, temsil edilenden çok (figür), kaynağında (söz dili) temsil edilmeyi bekleyen ilk örneği *nesne*'ye çevirmiştir; perçem, resimde bir yanılsama olmaktan önce, müdahale edilememiş doğrudan görüntüsüyle söz dili için bir *nesne*'dir bu aşamada.

Metin ve görüntü örtüşmesine rağmen anlamlarının bütünüyle farklı olduğunu görüyoruz; zira ne resim için geçerli bir başlık ne de yazıya ışık tutan bir görüntü söz konusudur bu ör-



Neşe Erdok, *Perçem Düştü Kel Gözüktü veya Ayakları Suya Erdi*, 1994, 180 x 150 cm., tuval üzerine.

nekte. Aslında, sözcüklerin dış dünyada karşılığı olan somut bir nesneye işaret etmesi, bunların gösterilebilir oldukları hakkında hiçbir ipucu vermez bize; ama Erdok bir adım daha ileri gidiyor. Buna göre, söz dilindeki uzlaşılmış gösterge yığınağı, önce o gidimli dilin kendisinde yalpalamaya başlamıştır resim için öngörülen başlıkta; perçem, perçem değildir, tıpkı ayağın ayak olmadığı gibi. Ne var ki, resimde bu nesnelerin müdahale edilmemiş sureti çıkar karşımıza. Görüntü, söz dilinin gösterdiğini değil -ayrı anlatım araçları arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi kanıtlamak üzere- anlamı sorgular gibidir; çünkü sözcüğe harfiyen uyularak temsil edilen her nesne, sonuçta yoruma açık bir anlamın kaynağını oluşturmuştur kendiliğinden.

Bu bağlamda, önce gördüğümüz şeyi betimlemeye çalışalım: Büro iskemlesinde oturan kadın, cepheden görünümüyle resmi tam ortadan ve baştan sona bölmektedir. Figürün dural konumu ile mekânın huzursuz devingenliği arasındaki karşıtlık, atmosfer (halet-i ruhiye) içeriğini sarsıcı bir gerilime dönüştürmüştür. Ancak, olması beklenen bir şeye ilişkin kriminolojik gerilimden ziyade, yazgıyı imleyen huzursuzluğun altı çizilmiştir sanki. Kendi gövdesinde sürgün hayatı yaşayan figürün tedirgin ruh hali mekâna yansıyıp, gerçek ifadesini orada bulmuştur –tek dikey hat kadının gövdesinden geçmekte olup, bunun dışında yatay ve dikey hatlar mekândan soyutlanmıştır. Karo döşeli zeminin -ya da onun muşambadaki illüzyonu- alttan yukarıya doğru çaprazlama ilerleyen yön çizgisi ile sırtüstü yatan kedinin gövdesi birbirini keserken, hayvanın yukarı kalkmış ayaklarının da aynı doğrultuda yer aldığı görülür –kadınla karşılaştırıldığında, kedi mekânın içindedir.

Öte yandan, bu kendine özgü kapalı mekânın taban planına dikkatli baktığımızda, kişilik bölünmesinin asıl burada temsil edildiği görülür. Kadının kafası üzerinde, yukarı doğru genişleyerek açılan koyu bölüm (dar duvar?), sağ ve soldaki duvarların doğrudan kesişmeyip, taban planının en azından beşgen olduğunu göstermektedir bize –boş, hangi amaçla kullanıldığı belli olmayan bir yer.

Deyimin düzanlamıyla resmedilmesi, anlam ile görüntü arasındaki ilişkiyi tersine çeviriyor. Kısaca hatırlamaya çalışalım: An-

lam, belli bir görüntünün karşılığı olup, daima kendisini temsil edeni önceler –bir şeye anlam vermek, o görüntü ile bağıntı kuracağımız şeyin (idea, kavram, yaşantı içeriği, vb.) önceden var olduğunu kanıtlamaktadır. Oysa bu örnekte görüntünün anlamı öncelediğini, en azından yaratma sürecinde böyle bir eğilimin başat rol oynadığını görüyoruz. İlk bakışta her şeyin dış dünyadaki karşılığını bildiğimiz tarzda tanınabilir olması, sonucu değiştirmiyor. Öyle ki, kadının ne olduğu veya yaptığı sorusu şöyle dursun, yaşını bile tahmin etmekte enikonu zorlanıyoruz –bir yanda alabildiğine masum kız oğlan kız, öte tarafta hâlâ erdenliğini koruyan kız kurusu; daha doğrusu, ne biri, ne de öbürü –öylesine biri.

İki ayağın birbirine bitiştirilmiş biçimde (masumiyetin simgesi?) içine girdiği saplı leğende (tencere azmanı?) ise suyun olup olmadığı bile belli değil –kadının bu leğende ayak banyosu mu yaptığı, yoksa gizli bir işkenceye mi maruz kaldığı sorusu, yine izleyicinin yorumuna bırakılmış; verebileceğimiz hiçbir hazır anlam yok; salt görüntüden hareketle anlamlandırma yolundaki çabalar da bir türlü inandırıcı olmuyor.

Aynı bağlamda, kadının kucağında tuttuğu kıvrımlı şeyin perçem olduğunu ancak resmin başlığından çıkarabiliyoruz; kaldı ki, toplanmış saçların iki yanda atkuyruğu oluşturulması, kel kafa ile perçemin varlığı ve bu kadına ait olduğu konusunu görmemizi açıkça engellemektedir. Bir tür alt yazı niteliği taşıyan başlık görmeye yardımcı olmasına karşın, tek başına kaldığında kendisine yeni bir anlam arayışına giren görüntü, başlığı yalanlamaktadır.

Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan sorunu, salt anlam ile görüntü arasındaki çatışmaya indirgemek bizi yanıltır; çünkü asıl sorun, görüntüden hareketle keşfedeceğimiz yeni anlamın daha ilk aşamada kendisini ilga edip, yeni arayışları zorunlu kılmasıdır –anlam, bütünüyle yoruma bırakmıştır yerini; tamamlanmış yorumsa, meşruiyetini değil, sonuçta yeni seçeneğin gündeme geldiğini kanıtlar sadece. Burada, tanınabilir şeylerden oluşan bir dünyada, her şey yabancıdır bize; söz dilindeki ayak, başlıkta nasıl başka bir şeyi imliyorsa , resim de -söz dilini kuru kuruya tekrarlama yoluyla- aynen öyle yapmaktadır.

Erdok'un resimlerinde, figürün geçmiş ve geleceğini içeren öznel tarihi, çoğun o figürü aşıp, içinde yer aldığı mekânda ye-

niden var eder onu; dolayısıyla, mekân ve orada hazır bulunan nesnelerin hemen hepsi gizlice *dramatis personae*'nin tinsel portresine dönüşmüştür. Belli bir an'a sıkıştırılan figür, donup kalmıştır orada –bunun için, zamanın doğal akışı içinde herhangi bir an'ı öylece raptetme yerine, poz vermenin altı çizilir hep. Bu örnekte de, figürün zamana meydan okuyan *meditativ* tavrı ile eller arasındaki çatışkıda aynı olguya tanık oluruz. Önemli olan, avuç içi izleyiciye dönük biçimde bilekten aşağıya doğru bükülmüş elin herhangi bir şeye işaret etmesi değil, o an'ın öylece yakalanıp dondurulmuş olmasıdır.

Ellerin zaman karşısındaki bu ayrıcalıklı konumu dikkate alındığında, giderek hem ait olduğu gövde, hem de iç mekânla kayda değer bir ilişki içinde olduğu görülür. Michel Tournier, 'her işi gören bir oyuncu' olarak nitelediği el için bedenin ayrıcalıklı bir nesne olduğunu söyler; beden, başta cinsel organlar olmak üzere elin oyuncağıdır son çözümlemede. Erdok, çift yönlü kullanır eli; bir yanda kişiliğin göstergesi (atmosfer için taşıyıcı zemin), öbür tarafta belli bir an'da donup kalan görünümüyle zamanı gövdeye rapteden organ –el, her iki durumda da dışta kalarak gövdeyle bütünleşir. Ancak, burada asıl vurgulanması gereken önemli nokta, elden hareketle, 'ben' ile dış dünya arasındaki gizli (tinsel) özdeşliğin kotarılmasıdır –el, gövde adına zamanı yönlendiren köprüdür; gövdede raptedilen zaman, elin çevresinde yinelenir.

Erdok, bu örnekte mekânı kendi portresiyle özdeşleştirme yolunda bir adım daha atarak, dipyüzey ile zemin arasındaki sınır çizgisini alabildiğine hassas bir noktaya çekip, orada öylece bırakmıştır. Yalnız el değil, koordinatları alabora olan mekân da zamana tuzak kurmuştur. İç mekân, *dramatis personae*'nin hiçbir yere tutunamadığı boşluktan farksızdır. Erdok'un portresi, zemin ile dipyüzeyin yığışımında bulur izdüşümünü –her şeyin soğurmak üzere sıraya girdiği 'ben', bölünerek çoğalmaya başlamıştır sessizce.

Ürperti (ihtilaçla – kıvranan-ben), öznenin yeryüzünü topyekûn istila harekâtıdır burada; sanatçı, dünyaya değil kendisine sığmakta (katlanmak?) acze düşmüştür.

Erdok'un her resmi, en azından iki defa kendi portresidir; tıpkı bu örnekte olduğu gibi.

İKİ PORTRENİN İZİNDE

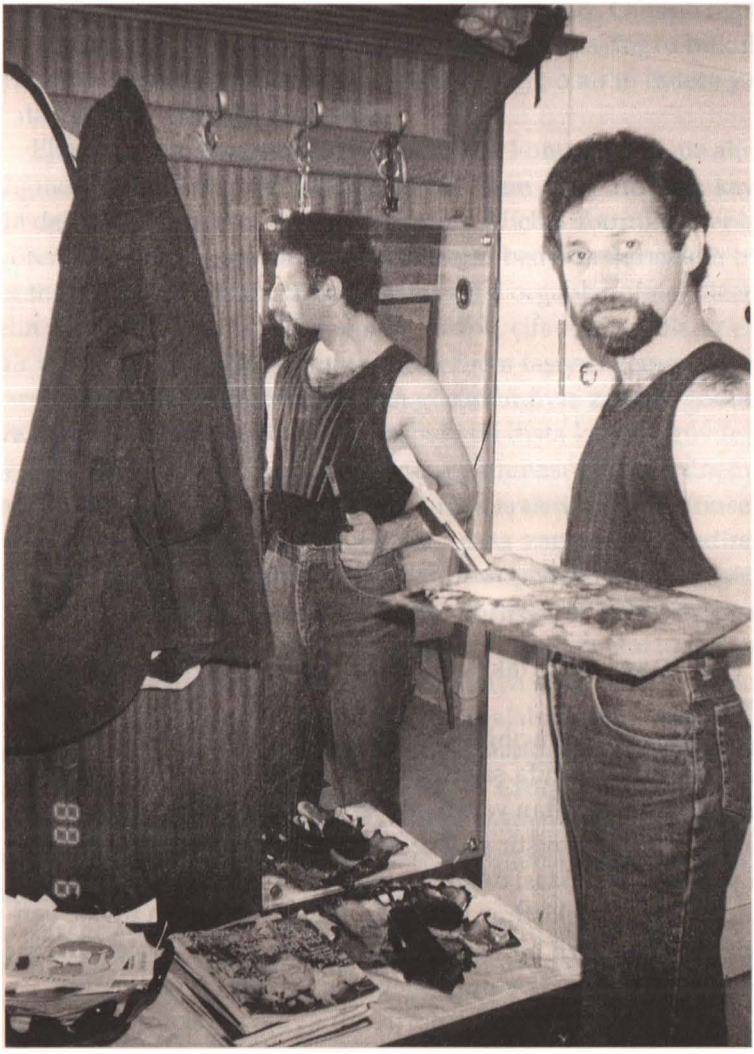
Her iki resmin ortak bir özelliği var: Portreyi aynada görüyoruz.

Figürün ayna aracılığıyla gösterilmiş olması, imgelemin aradan çekildiği yolunda şaşırtıcı bir varsayıma zemin hazırlar; sanatçı, tıpkı fotoğraftan yararlanması durumunda olduğu gibi, görünene aracılık etmiştir sadece. Ayna, kendimize ilişkin tasarımda yalnız çıkış noktası değil, gösterilende nesnellik ilkesine uyulmuş olduğunu pekiştiren bir araçtır burada; aynadan tuvale yansıyan görüntü gizli bir belgedir. Dolayısıyla ayna, gösterilene sadakat bağlamında, ressamın izleyiciye verdiği bir teminattır.

Sanat tarihindeki çoğu portrenin aynaya bakarak yapılmış olmasına karşın resimde aynayı görmeyiz. Figürün aynadaki

izdüşümü, onun aslı yerine geçmiştir; yansıtanın varlığını ayrımsama, ancak yansıtılanın da görünür durumda olmasıyla mümkündür.

Aydın Ayan'ın başlangıçta bu gerçeği doğrulayan portresi, çok geçmeden kararsızlığa sürüklüyor bizi; en azından ilk izlenimin tartışmaya açık olduğunu görüyoruz. Gerçi görüntü-



Aydın Ayan.

nün yansıyan bir yüzeyde yer aldığı kuşkuya yer bırakmıyor, ama bunun ayna olduğunu kanıtlayan hiçbir somut ipucu yok elimizde; çünkü aynadaki görüntü tekil. Nitekim, resmin sağ alt köşesinde ve konumu açısından bize en fazla yardımcı olabilecek palet, yansıtıcı düzlemde yer almıyor. Böyle bir durumdaysa etrafı çerçevelenmiş yansıtıcının ayna kadar resim de olabileceğini dikkate almak zorunda kalıyoruz ister istemez. Öte yandan, aynadan tuvale yansıyan görüntünün çoğu kez cepheden olduğunu hatırladığımızda, bu sav büsbütün güçleniyor elbette; önümüzde duran, sanatçının halen üzerinde çalıştığı bir resim belki de!

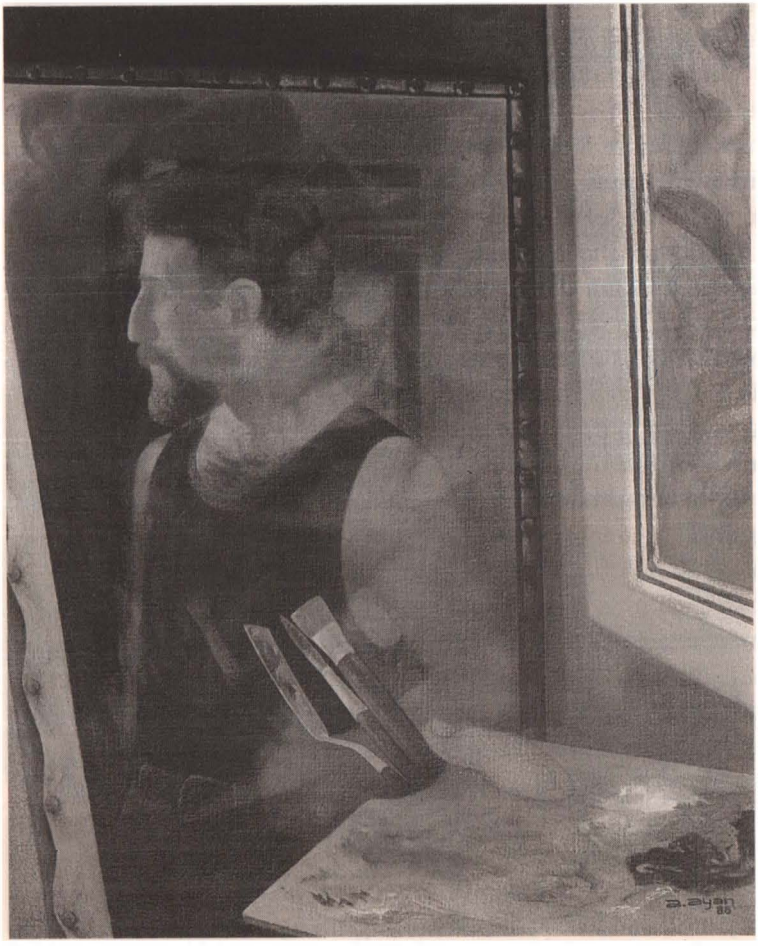
Eco, fotoğraf ya da resimdeki portrenin gerçekçi, hatta aslından daha sahici olduğu konusunda izleyiciyi ikna edebileceğimizi söyleyip, ardından ekler: "Aynanın, kendisinden daha sahici olan resmi yoktur." Ayan, bir bakıma bunu kanıtlamıştır portresinde: Ayna görünmez, gösterir.

Sanatçı, ikinci aynanın yardımıyla, kendi portresini profilden yapma hakkına daima sahiptir. Ne var ki, bir başka model söz konusu olmadığı sürece, profilden görünen portre resminde fotoğrafın kullanılmış olması ihtimali yine de bizim için çok daha güçlüdür. Ayan'ın 22 Eylül 1988 tarihinde çekilmiş bir fotoğrafı bu varsayımı doğruluyor; *Ego'nun Yansıması*, bu fotoğraftan kısa bir süre sonra yapılmıştır.

Burada resim ile onun çıkış noktasını oluşturan fotoğraf arasındaki ilişki, sanatçının ilk örnekten ne denli uzaklaştığını göstermesi bakımından hayli çarpıcıdır. Ayan, önce yeni bir kurguyla işe koyulmuştur; fotoğrafta bize bakan yüz, resimde aynaya düşen yansımasıyla verilmiştir yalnızca; sanatçı, paletten çıkan başparmağı dışında görünürde yoktur. Dolayısıyla, resimdeki ayna da, tıpkı fotoğrafta olduğu gibi, Ayan'ın görünmeyen kısmını, yani sağ tarafını gösterir bize; hatta ayna karşısındaki açısal konumu nedeniyle büyük ölçüde cepheden görünmektedir gövdesi.

Aslında önceden hazırlanmış bir mizansen söz konusudur bu fotoğrafta; antrede, vestiyerin hemen önünde poz veren Ayan için bunun resme dönüşeceği daha o aşamada belli olmuştur. Bundan ötürü, ilkin fotoğrafı ayıklamakla başlamıştır resme; öyle ki, aynaya yansıyan görüntü dışında her şey özgün

bir tasarımın ürünüdür artık. Bu arada resmin hemen sol alt köşesinde, arkasından gördüğümüz tuval, bütün kurguyu yönlendiren bir ipucu olup, antrenin atölyeden bir köşeye dönüşmesi bu ayrıntıya borçludur varlığını. Oysa aynaya bakılarak yapılan portre, asıl o tuvalde bulunmaktadır; Ayan'ın portresi, aslını gizleyen bir oyuna bırakmıştır yerini. Ayna, yorumsuz bir yansıtma aracı olduğu için, sanatçının kendini nasıl resmettiği konusu spekülatif tartışmaya açık bir bilmeceye dönüşmüştür sessizce.



Aydın Ayan, *Ego'nun Yansıması*, 45 x 50 cm., tuval üzerine yağlıboya.

Fotoğraftan resme geçişte en belirgin seçimin renkte odaklandığı görülüyor; sanatçının üzerindeki atlet ile blucinin birbirine yakın mavisi çok yönlü ve bütün resmi ilgilendiren bir yaklaşımı ele vermektedir. Dolayısıyla, mavinin bütünüyle bilinçli bir seçimden kaynaklandığını söyleyebiliriz; daha çok tinselliğin ilgi alanı içine giren bu renkte duygusallığa yer yoktur; çekingenliğin ötesinde bir mesafe koyma aracıdır mavi, ama kaçıştan ziyade kendine çekmeyle kotarılan paradoksal bir mesafedir bu. Ayrıca, özgül değeriyle kullanılan tek rengin mavi olmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir; mavi, içinde figürün var olup, yer yer eridiği tinsel bir atmosferin karşılığıdır burada.

Ayan, somut bir görüntüden hareket etmesine karşın, *Ego'nun Yansıması*'nda rengi önceleyen bir desen kaygısı görülmez; kesin sınırlar içindeki kapalı biçimler bile renkle bağıntılı gizli bir geçişkenliğin taşıyıcısı durumundadır sanki; ayna yanılsaması, mavinin her şeyi soğuran niteliğiyle verilmiştir, ilginin portrede yoğunlaşması konusundaysa yine aynı rengin dolaylı ama etkin bir rol aldığını görüyoruz. Bu bağlamda, mavinin özellikle sıcak/soğuk karşılığında ortaya çıkan tamamlayıcısı (turuncu), örtük bir biçimde ten renginde kullanım alanına girmiştir. Turuncunun basit bir müdahaleyle toprak rengine dönüşme eğilimi gösteren niteliği, açıkça *incarnato*'nun seçeneği olmuştur böylece.

Öte yandan, sıcak/soğuk etkisi kapsamında, bu özgül ten renginin mavi karşısındaki ayrıcalıklı konumu yalnız olmayıp, ayrıca yeşil de desteklemektedir bunu. Resmin sağ köşesinde ve dikey olarak yer alan dikdörtgen -neyi temsil ettiğini kestiremiyoruz!- portreyi vurgulamanın yanı sıra, mekân yanılsamasındaki geleneksel yöntemin bir aracıdır aynı zamanda. Griyle çerçevelenmiş bu yeşil, ön/arka ilişkisiyle mekânda derinlik duygusunu gerçekleştiren bölümdür; en azından alt kısım, sanatçının nerede durduğu sorusuna daha net bir cevap vermemize yardımcı olmaktadır.

Ne var ki, gri çerçevenin işlevini sadece bununla sınırlı tutmak bizi yanıltabilir; nitekim, gerek kısa, gerekse uzun kenarın yön hattı dikkate alındığında, figürün (portre) ön plana çıkışında bunun ne denli etkin bir yeri olduğu kolayca görül-

mektedir. Palet, tuval, fırçalar ve bu alt kısmın birbiriyle kesişen yön hatları, ilk elde algılanması güç bir devinim öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır; ancak bu, kendi durallığı içinde, bir tür düzmece anıtsallığın tuzağına düşecek, figüre karşı alınmış dolaylı bir önlemdir son çözümlemede. Çerçevenin uzun kenarına gelince, resmi dikeylemesine bölen bir dizi koşut hat arasında en belirgin olanı budur; Ayan, önce bu dikeyler arasında çerçeveye alınmıştır sanki. Karşı duvarda yer alan resim ve diğer nesnenin aynaya yansıyan görüntüsüyse bu belirlemeyi pekiştirmektedir; baş, aynanın içindeki bu çerçeveler içinde bir kez daha çerçeveye alınmıştır. Ayrıca, açık/koyu ilişkisiyle bağıntılı olarak, ışığın yönü ve varlığını ayrımsadığımız tek yer burasıdır.

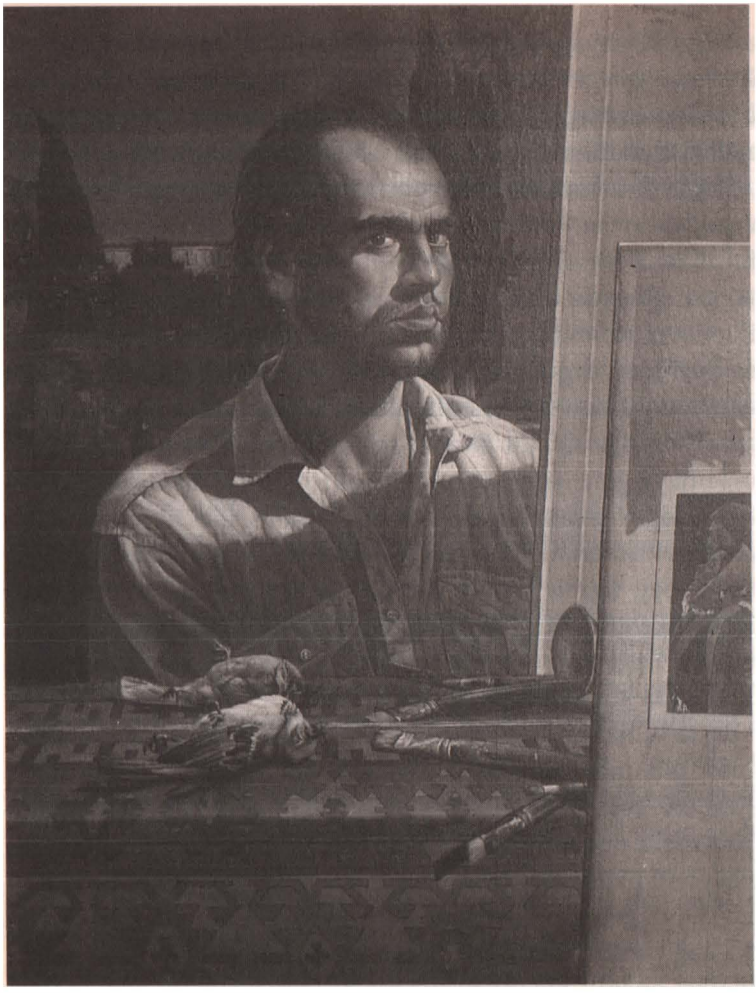
Ayan'ın öncelikle yüz ve sol omzunda vurgulanan ışık ilginç bir ipucu vermektedir bize. Buna göre ışık, bir biçimlendirme sürecine yol açacak tarzda figürü yalayıp geçmez; yani, aralarında hesaplaşmaya dayalı bir ilişki yoktur; çünkü figür, gereç niteliğiyle renge bırakmıştır yerini. Biçimin renk içinde çözülme eğilimi, ışığa kayıtsızlığı imleyen önemli bir göstergedir aslında; ve hiç şüphesiz, renkteki özgül değerin tonlu geçişe yeğlenmesi de bu yaklaşımın doğal sonucudur. Işığın varlığı, özerk ton değerine değil, aynı rengin açık/koyu derecesine göre dikkate alınmıştır. Ayan, somut bir ışık kaynağından çok, açık/koyu ilkesinden hareketle resmini kurmuştur; fotoğraftaki örneği bu konuda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz; burada yüz ve sağ kol aynı derecede ışık almasına karşın, resimde tamamen göz ardı edilmiştir bu.

Bütün bunlar, uygulamaya ilişkin teknik bir sorun olmanın ötesinde, aynadan yola koyulan bir sanatçının, buradaki izdüşümünü kendi imgeleminde ürettiğiyle özdeşleştirmeye yönelik, çift aşamalı bir yanılsamaya yöneldiğini ortaya koymaktadır. Ayna, salt Ayan'ın suretine eşlik etmenin sınırlarını aşıp, onunla izleyici arasındaki uzaklığın bir simgesine dönüşmüştür böylece. Başka türlü olsaydı, sadece başparmağıyla yetinmeyip, önce fotoğraftaki yüzünü cepheden resmederdi her halde; aynaya yansıyan *ben*'in izini fotoğrafta sürdürme isteği bunu imliyor çünkü.

Yalçın Karayağız'ın portresiyse yapısal açıdan daha kolay çözümlenebileceği izlenimini vermesine karşın, uzun vadede büsbütün kararsızlığa sürüklemektedir bizi; sahnelenmiş bir bilmeceyi hatırlatan kurgu, son sözü izleyiciye bırakmıştır.

Sağda önü ve arkasından görünen tuval/ler (?) bir yana bırakılırsa, yatay hatlar üzerine kurulu resimde açık/koyu dengesinin düzenli bir sıra izlediğini görüyoruz. Buna göre, örtünün aşağıda, gölgede kalan kısmından başlayıp yukarı doğru ilerlediğimizde, bu sıranın özellikle sanatçının portresinde daha çarpıcı biçimde vurgulandığı ortaya çıkıyor. Öte yandan, örtünün üzerindeki desen de, koşutluğa dayalı bu sıranın geometrik bir yapıya kavuşmasında önemli rol oynuyor elbette. Örtüde oylumlamaya yönelik en küçük bir belirtiye rastlanmayışı, yukarıda gömleğin kıvrımlarıyla tam bir karşıtlık ilişkisi içinde olup, aynı şey -kısmen de olsa- gökyüzünde yine karşımıza çıkmaktadır; her şey, ilginin portre üzerinde yoğunlaşmasına yöneliktir burada. Kendini izleyen portrenin resimdeki bu gizli simetriyi birbirine bağlayan eksenle örtüşmesi, doğal olarak, amaçlanan etkiyi daha güçlü kılmaktadır.

Başta, sanatçının bulunduğu yer olmak üzere, düz mantıkla cevaplanması mümkün olmayan bir dizi soru bu resimde önümüzü kesmektedir. Örneğin, sağdan gelen ışığın kaynağını bir türlü net bir biçimde belirleyemiyoruz; çünkü portreye geliş yönü hiçbir kuşkuya yer bırakmayan ışık, diğer nesnelerde bunu doğrulamıyor. Buna göre, sanatçının hafifçe yukarı ve arka sağ tarafından gelen ışığın masadaki örtüyü kapsamına almayışı önemli bir ipucudur bizim için; nesneyle ışık arasında mantıksal bir ilişki yoktur bu resimde. Bize doğru duran fırçanın altta örtüye, yani daha az ışık alan kısma düşen gölgesini ele alalım: Salt siyahla verilen bu gölgenin yeğinliği aslında ışığın gücüyle bağıntılı olmasına karşın Karayağız sadece gölge için geçerli kabul etmiştir bunu. Nitekim aynı ışık, gölgenin düştüğü zemin üzerinde hiçbir neden yokken gücünü yitirip, fırçayla gölgesi arasındaki ilişki düpedüz çevresinden soyutlanmıştır.



Yalçın Karayağız, *Otoportre*, 65 x 50 cm., tuval üzerine yağlıboya.

Öte yandan, ışığın yönü kadar kaynağı da kararsızlığa sürüklüyor bizi. Bir başka deyişle, ışığın pencereden gelmesi durumunda, ne arkaplanda yer alan gökyüzü, ne de portrenin hemen ardında başlayan boşluk bunu doğrulamaktadır; odanın geriye doğru gittiğini imleyen hiçbir belirtiye rastlamayız bu resimde. Hiç şüphesiz, böyle bir belirlemeden sonra çeşitli seçenekler çıkmaktadır ortaya; kısaca sıralamaya çalışalım: a) Portreyi doğal,

yani gün ışığı değil, lamba veya benzeri bir ışık aydınlatmaktadır; b) Arkaplanda yer alan park (koru?) görüneni değil, sanatçının imgeleminde yarattığı bir manzarayı temsil etmektedir; c) Arkaplandaki manzaranın aynadan bağımsız bir kurgu olması halinde, ışığın doğal kaynaktan gelmesi güçlü bir ihtimaldir.

Resim tarihi, aynadaki portrenin ardına ilişkin ilginç örneklerle doludur; Magritte, *Yasaklanan Röprodüksiyon*'da umutsuz bir boşluğa çevirir bu arkaplanı; görünen, basbayağı sahnelenmiş bir hiçliktir. Belvaux ise, portreye model olanı göstererek, düşsel dipyüzey ile gerçek arasındaki kopukluğu vurgular *Ayna*'da.

Karayağız bu denli net bir tavır almıyor, ama yine de dipyüzeyin imgelem ürünü olup, hatta bunun bir başka ressama -Arnold Böcklin'dir bu kişi- gönderme yapan *resim*'le örtüştüğünü kavrıyoruz sonuçta. Karayağız, portresinin ardına gerçekte var olanı değil, *resim* yapmıştır; yani, yalan söylemektedir ayna; o resim arkasında asılı duramayacağı için değil -her zaman söz konusu olabilecek bir şeydir bu- resimde kurgu ile gerçek arasındaki sınır yıkıldığı için ayna gözümüzü boyamaktadır.

Ralf Konersmann haklı: "Ayna yorum yapmaz; ama -önemli olan da budur- biz onu yorumlarız."

Işık, üzerine düştüğü nesneyi görünür kılan bir olgu olmayıp, doğrudan doğruya kendisi özdeksel bir nitelik taşımaktadır bu portrede; dolayısıyla, yöneldiği nesneyi yalayıp geçmek yerine üzerine konup âdeta çöreklenir; aydınlatmadığı yerden öteye birdenbire bitip yokluğa karışır; ışığın özdeksel varoluşu bu kararlılığın sonucudur bir bakıma. Bundan ötürü, nesneyle hesaplaşma sürecinde (özellikle portrenin omuzdan itibaren yukarı kısmı) aydınlanan nesneden çok, ışık özümser üzerine düştüğü şeyi. Gömleğin dokusundaki bütün canlılığa rağmen, aslında gördüğümüz şey, ışık için var olan taşıyıcı bir zemindir burada. Öyle ki, kriminolojik bir gerilimi çağrıştıran atmosfer öğesi olarak, Karayağız'da psikolojinin ilgi alanına giren bir ışıktan söz edebiliriz rahatlıkla.

Aslında gözlerini belli bir noktaya dikip kendisine bakan Karayağız'ın bu resimde ne yaptığı sorusuna da hemen cevap veremeyiz; sağ elinde fırçayı tuttuğu bir varsayımdır sadece; o kolu pekâlâ serbest de olabilir. Dahası, iki tuval arasındaki ilişki

büsbütün zihnimizi karıştırmaktadır. Örneğin, aynada arkadan görünen tuval, yüzü bize dönük olanın yansıması mıdır? Gerçi iki tuvalin açısal konumundan hareketle bu soruya olumsuz cevap vermek güç değildir. Böyle bir durumdaysa iki tuvalden biri, tıpkı arka planda yer alan manzara gibi, gerçekte var olmadığı halde eklenmiştir oraya. Buna göre, bir an için, aynada arkası görünen tuvalin, üzerinde çalışmakta olduğu tuvali gösterdiğini varsayalım; kendi portresini yapmadığı açıkça belli olan Karayağız, resme ara verip, aynadaki suretine bakmaktadır sadece. Ne var ki, böyle bir açıklama aynanın varlığını geçersiz kılacağı için, önde, yüzü bize dönük duran tuvalin bir eklenti olduğunu kabul etmek çok daha akla yatkın bir çözümdür.

Karayağız, üzerinde çalıştığı portreyi bizden saklıyor, ama diğer resim öyle değil; henüz başlangıç aşamasında bile olsa, ağlayan kadının sosyal konumu ve acısını dile getiriş tarzı, toplumsal içerikli bir resim karşısında olduğumuzu gösteriyor. Tuval içinde çerçeveye alınmış bu iki figürün resmin bütünselliği içinde hangi bağlama oturtulacağı belli değil; ne üstte astar boya gibi çekilmiş olan düz mavi renk, ne de alttaki belirsiz desen bu konuda aydınlatıyor bizi.

Görünen nesneler açısından bağlantıların böylesine gevşek ve tartışmaya açık olması, portreyi tinsel düzlemde var eden itici güç için de geçerlidir esasen. Karayağız, kendi portresinden hareketle, resim sanatının ustalarına duyduğu saygıyı gizli bir eklektizmle aynı yapıda bir araya getirmiştir burada. Bu yüzden, peşinen amaçlanmış bir etkiden çok, dolaylı yoldan ortaya çıkan bir sonuçtan söz etmek çok daha doğrudur.

Portrede, kökeni Caravaggio'ya kadar uzanan gölge/ışık ustalığı, sonuçta tekniğe dayalı bir yetkinleşme istemini aşıp, kimlik özdeşleşmesine varmıştır nerdeyse; Caravaggio'nun şemaili böyle olmalıydı; tıpkı Ece Ayhan'ın kostak delikanlısı gibi, gözüpek ve külhani.

Örtüde ise daha şifreli bir göndermeye tanık oluyoruz; çünkü hiçbir somut kanıt yok elimizde. Ancak, kumaşın dokusu ve motifteki farklılığa karşın, yine de Holbein'la ilişki kurmak pek güç gelmiyor bize: En azından kilim gibi -üzerindeki motifle kilimden farksızdır bu örtü- Doğu'ya özgü bir aksesuarla Batı'ya

daha yakın hissediyoruz kendîmizi! Ayrıca, dar bir zemin üzerinde ölü kuşla yapılan düzenleme, portre için simgesel bir anlam taşımaktadır hiç kuşkusuz. Ne var ki, aralarında âşık, ruh, phallus ve baş olmak üzere birçok şeyi simgeleyen kuşun burada karşılığı bütünüyle öznel yorumun ilgi alanı içindedir.

Öte yandan, büyük ölçüde rengin temsil değeri ilkesine bağlı kalan Karayağız, sıcak/soğuk karşıtlığından da portreyi vurgulamak üzere ustaca yararlanmıştır. Nitekim, gökyüzünün yeşile çalan mavisi ile villanın turuncusu yalnızca birbirlerinin tamamlayıcı karşıtı olmayıp, portreyle de organik bir ilişki içindedir bunlar. Bu bağlamda gökyüzünün mavide içerdiği yeşil ile *incarnato*'nun örtük kırmızısı arasında aynı bağlantıyı kurmak mümkündür. Beyaz bir leke olarak gömleğe düşen ışığın, resmi otuz derecelik bir açıyla ve merkezden bölmesi, doğal olarak, mekâna ilişkin ön/arka bağıntısını derinden etkilemiştir burada. Selvi ağaçlarının koyu tonuyla olabildiğince arkaya çekilen dipyüzey, yüzden önce bu bölümü ön plana çıkarmaktadır. Bundan ötürü Karayağız'ın sadece yüzüyle değil, bir bütün olarak öne geldiğini görüyoruz. Gömleğin hemen altındaki gölgeli kısım ise dipyüzeyden kopma yönündeki bu eğilimi dizginleyen bir denge unsurudur. Gömleğin bütünüyle aynı ışığı alması halinde, resimdeki ön/arka ilişkileri bozulduğu gibi, bulunduğu yerden fırlarcasına kopan portrenin sonuçta bir yama etkisi bırakacağı açıkça ortadadır. Böylece, soğuk dipyüzeye karşı öne çıkan portre, aynı zamanda geri dönüp, organik bir bütün oluşturmaktadır onunla. Ayrıca, rengin temsili değerine koşut olarak, tonlu geçişi uygulayan sanatçı, yaka ve omuzdan başlayıp ceplere doğru inerken, yalnızca dipyüzeyi değil, ön planı da dikkate alıp, portreyi sentaktik açıdan bütün resmin odak noktası haline getirmiştir. Gömlek, kendisiyle sınırlı olan nesnelerin rengini tek taraflı özümseyen bir renk süngeridir sanki.

Bununla beraber, örtünün gölgede kalan kısmında görüldüğü üzere, tonlu geçiş ilkesinin kimi kez modelin kendisinden ötürü dışlanıp, tamamen öztona bağımlı kalındığı yerler de yok değildir. Bu bölümü iki boyutlu grafiksel tasarımdan kurtaran tek şey, üst tarafında görülen şeridin üç boyutlu olmasıdır; Holbein ise kumaş veya halının kıvrımıyla çözümler bunu. Karaya-

ğız, düz alanlarda bile -aynada arkası dönük duran tuvalışık/gölge aracılığıyla derinlik duygusuna (üçüncü boyut) bağlı yanılsamayı dikkate almasına karşın, gerekiyorsa modelden -masadaki örtünün sarkan bölümü- aldığı cesaretle, yüzeysel renk olgusunu resim diline ekle/mle/mekte hiçbir sakınca görmez. Bu, daha sonraki bir aşamada, üslûpların yığışımı ile kotaracağı *sui generis* resim dili ve düzenleme ilkesi için ciddi bir ön hazırlığa -veya öznel yatkınlığa- işaret etmektedir hiç kuşkusuz. Kökeninde üslûpların yığışımına dayalı bu eklektizm, giderek *kitsch*'in eşsiz bir parodisine dönüşmüştür Karayağız'da; *Anavarza Kalesine Bakış* bunun en somut örneklerinden biridir.

Ayan'ın aksine, rengi önceleyen desen kaygısı, biçimi resmin *genesis*'iyle ilgili bir sorun olmanın dışına çekmiştir burada; dolayısıyla biçim, resmin bu oluşum süreciyle birlikte ortaya çıkmaz; zaten hazırdır. Öte yandan, Karayağız'daki geçişkenlik daha ziyade tonlu geçişle ilgili bir sorun olup, temsili değerin komşu (sınır) renklerle bağıntısı kapsamındadır sadece; hiçbir nesne, renk aracılığıyla bir başka şeyin içinde -ya da doğrudan doğruya o rengin içinde- erimez. Bundan ötürü özgül değerine kavuşma yolunda hiçbir eğilimi olmayan rengin soğurucu niteliği de yoktur.

Ancak, ister ayna karşısında yapılmakta olan bir portrenin resimdeki tuvalde gizlenmesi, ister gerçekte var olmayan bir şeyin ayna aracılığıyla görünür kılınması olsun, kurgulama konusunda birçok şeyi paylaşan bu iki portre arasındaki asıl önemli ayrım, organik bütünlüğe karşı alınan tavırda karşımıza çıkmaktadır. Ayan, genelde daha çağdaş bir resim diliyle çalışmasına karşın, organik bütünlüğe sıkı sıkıya bağlı kalması nedeniyle, geleneğin izini daha güçlü sürdürmektedir son çözümlemede; onda, geçmişin ağırlığı dilden çok resmin nihai amacında hissedilir. Karayağız ise Ayan'a oranla çok daha tutucu ve geriye dönük bir dili yeğlemesine karşın, gizli bir montaj tekniğiyle, organik bütünlüğü sürekli bozarak çağdaşlığı bir başka düzlemde yakalar; biri gerçekçi, öteki postmoderndir.

Her resim, yanılsamadan bağımsız olarak, mekânla ilgili birtakım sorunları beraberinde getirir. Yanılsama ne denli yetkinse, algılanan şeyle o oranda aynı mekânı paylaşıp, kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımı sıfırlarız. Önümüzde gibi duran, orada olduğumuz duygusunu uyandırır bizde; yanılsamanın bir boyutu da *içinde olmak*'tır çünkü. Bir sanat eserinin dünyasına girmek, onunla aynı mekânı paylaştığımızı gösterir.

Soyut resmin başat özelliği, içinde yer aldığım mekâna ilişkin bilince asla müdahale etmeyen yapısıdır; ben onun bulunduğu yerde değilim, o benim bulunduğum yerdedir. İnandırıcı olmak, ters yönde işleyen bir süreçtir burada; yapıtın nesneye dönüşmesi, *bir şey*'e baktığımın farkında olmaya zorlar beni. Res-

min kendi gerçeği, *bir şeyin* göstergesi olmasına engeldir; inandırıcı olan şey yansıttığı değil, kendisidir sadece.

Maskeler, bu bağlamda hayli şaşırtıcı bir resimdir; sonuçta içine girmekte zorlanmadığımız bir mekânın dışında kalırız hep. Üstelik ustaca hazırlanmış bir tuzak da söz konusu değildir; her şey, resmi yönlendiren içgüdüsel bir doğallığın ürünüdür sanki. Tuhaf, anlaşılması güç bir duygu, ön planda yer alan figürlerle aynı mekânı paylaşmakta kararsızlığa sürükler bizi; bu, iç ya da dış mekân arasında seçim yapmanın imkânsızlığıdır esasen.

Resme bakarken bulunduğumuz yer yanlıştır; arka taraftan, sütunların gerisinden öne doğru bakmak kendimizi güvenceye almanın tek yoludur; *axis mundi* öbür taraftadır. Karabasan, henüz herhangi bir yorum yapmaya fırsat bulamadan, izleyicinin konumundaki bu kararsızlıktan kaynaklanır *Maskeler*'de. Bir başka deyişle, burada bizi ürperten, yön duygusunu yitirmiş olmanın verdiği kaygıdır. Görmek, bulunduğumuz mekânı ihlal etmeye dönüşmüştür sessizce; dolayısıyla, ürkünç olan figürler değil, var oldukları yerde içine düştüğümüz boşluktur.

Öte yandan, mekânla ilgili bu sorunun renk ve perspektif kaygısı güdülmeksizin ortaya çıkmış olması büsbütün hayret vericidir. Her şey, resmin 1/3'lük üst bölümünü kapsayan sütunlu duvardan kaynaklanmaktadır aslında. Ancak, dolaylı yoldan fark ettiğimiz bu olguyu bir kanıt gibi ileri sürmekte epey duraksarız; çünkü duvar gibi görünen o kısım, köprünün ayakları da olabilir pekâlâ. Yine aynı yerde konumla ilgili değerleri geçersiz kılan bir başka özelliğe tanık oluyoruz. Buna göre, sütunlar oldukça geri planda yer alırken, sağdaki duvar (köprü ayağı?) çok daha yakındır bize. Ne var ki, sağ ve sol taraflarda gördüğümüz, arma gibi daire içine alınmış kuş ile avuç içinin izi, mesafe duygusu ya da ön/arka ilişkisine yönelik tasarın zaten dışlandığını ortaya koymaktadır.

Maskeler'de önceden tasarlanmış bir mizansenden hareket edilse bile, başta öykünün kahramanları olmak üzere, her şey kurmacanın mantığına teslim olmuştur. Dolayısıyla, renklendirme sürecindeki sınırsız keyfiliğin ötesinde, seçilen nesnelerin niteliği ve dağılımı da gizli bir çıkartma tekniğine göre tuval yü-

zeyine dağılmıştır. Leke olarak her figür, tuval yüzeyine bırakılan bir izdir neticede; boşluğun doldurulmasından çok, düzlemde istifleme iradesi ön plandadır hep.

Renkte, çoğun öztonun yeğlenmiş olmasından ötürü, oylumlamaya yönelik hiçbir çaba yoktur *Maskeler*'de; tonlu geçişe en yatkın bölümlerde bile arkaik dokunun bununla örtüştüğü, hatta bu dokunun doğmaca oluşan tadına öncelik tanındığı görülür. Resmin başat özelliğiyse, malzemeyi yakından tanımanın getirdiği kolaylıkla, zapturapta alınmış bu rastlantıdır hiç kuşkusuz; doğmaca, sonucun baştan kestirilebildiği gizli bir denetlemenin güdümündedir.

Bu arada dokuyla bütünleşen iki maskeli figürün, renk seçimini pekiştirecek yönde, önce öztonla kıskaca alınması ilgi odağını yönlendiren bir uygulamadır. Sandal, deniz (göl?) ve bir ölçüye kadar gökyüzünün çıplak ten karşısındaki özelliğinden soyutlanmış renk bu bölümlerde sadece düzenlemeye ilişkin sentaktik bir öğedir. Renk, ait olduğu nesne bağlamında, biçimle organik bir bütün oluşturmaksızın, ayrı bir *kendiliktir* burada.



Mustafa Horasan, *Maskeler*, 100 x 120 cm.

Aynı kayıtsız varoluş tarzı, ışık karşısında da geçerliğini korur; çünkü açık, koyu derecesi ışıkla değil, doğrudan doğruya rengin özgül değeriyle bağıntılıdır. Bundan ötürü, ışığı massedip yansıtma yönünde hiçbir özelliği yoktur rengin; beyaz, varlığını sadece boya olarak sürdürür bu resimde. Beyazın temsili özelliği bakımından her türlü sorumluluktan arınmış olması, sonuçta sınırsız bir devinim özgürlüğü sağlamıştır sanatçıya.

Sandalın iç kısmındaki kırmızının alt (yeşil) ve üstte (camgöbeği) yer alan renkle girdiği tamamlayıcı karşıtlığa dayalı ilişki, dolaylı yoldan, iki prematüre figürün vurgulanmasına hizmet etmektedir son çözümlemede. Nitekim rengin parıldama gücünü en uç noktaya kadar geren bu düzenleme, özellikle bu iki figür ve yakın çevresinde kullanılmış olan mor ile mavinin tamamlayıcı karşıtlarını (sarı ve turuncu) kasıtlı olarak açıkta bırakarak tuhaf bir gerilime yol açmıştır. Buna göre, resmin bütünü açısından temelde tamamlayıcı karşıtlığa dayalı frapan renk düzenlemesi, ayrıntılarda kendisine bütünüyle ters düşen bir tutumdan ötürü, giderek daha güçlü bir etki yaratma imkânına kavuşmuştur *Maskeler*'de; gerilim, önce resmin sentaksına yedirilmiştir.

Genelde tanınabilir -dış dünyaya açıkça gönderme yapan-nitelikteki figürlerin ağırlıklı olduğu bir resmi yönlendiren iç mantığı burada bulamayız. Dolayısıyla, ister avuç içinin izi, ister halka içine alınmış arma benzeri şekiller olsun, anlam açısından, herhangi bir şeyin hangi bağlamda ve neyi temsil etmek üzere orada yer aldığı sorusuna somut bir gerekçe arayışı boşunadır; tuval yüzeyine birbiriyle ilişkisi epey dolaylı ve yoruma açık birtakım izler düşülmüştür sadece. Daha doğrusu, bir şeyin dış dünyadaki karşılığını tanıyor olmamız, göstergenin güvenilir olduğu konusunda hiçbir güvence vermez; çünkü alegorik dil, uzlaşılmış göstergeyi sürekli zora koşmaktadır. Böylece, algılamakta zorlandığımız bir şeyi, rahatlıkla anlamlı olanın yanına koyabiliyoruz. Örneğin solda yer alan figürde tanık olduğumuz beyaz daireyi, gövdeyle olan ilişkisi ve işlevini sormadan kabullenmek bizim için güç değildir. Hatta biraz daha ileri gidince, bu rastlantısal ama o ölçüde sarsıcı birlikteliğin farkına varmak için bile resimle enikonu hesaplaşmış olmak gerektiği

ortaya çıkıyor. Aslında varoluş tarzı ve gerekçesi bakımından bütün resme egemen olan bir düzenleme ilkesinin sonucudur bu. Nitekim, balıktan avuç içine (el) kadar hemen her figür aynı mantığı doğrular niteliktedir; görünür olmak, her türlü önkoşuldan arınmış ayrıcalıklı bir olgudur burada. Dolayısıyla, bir dünya (atmosfer) kurmanın araçları sunulmuş olup, ötesi açıkça izleyiciye bırakılmıştır. Öyle ki, tiyatral mizansen bile, anlatısal olana ilişkin en küçük bir imada bulunmaz; çünkü burada ne zaman, ne de somut davranış biçimiyle bağıntı kurabileceğimiz herhangi bir kesit söz konusu değildir.

Gerçekçiliğin dolaylı bir ifadesi olan 'dondurulmuş şimdi', *Maskeler*'e tamamen yabancıdır; öteleme iradesi, tıpkı prematüre figürler gibi, zaman ve mekâna ilişkin her şeyi bir tür önoluşum aşamasında kendi yazgısına terk etmiş gibidir. Öte yandan, gövde diline bakıldığında, bir teşhir objesi haline gelen bu yaratıkların bulundukları yeri gizli bir sahneye çevirdiği görülür; zeminin yerini podyum almıştır. Böyle bir durumdaysa, canlı yahut cansız, diğer figürler de aksesuara dönüşmüştür kendiliğinden. Balık resmi, balığı değil, butaforcunun elinden çıkmış bir balık-benzeri'ni temsil etmektedir.

Maskeler, simge konusunda oldukça bol malzeme içermesine karşın, yine de açıklamayı bu yöne kaydırmanın resme ne ölçüde ışık tutacağı tartışmaya açıktır. Buna göre el, balık, kuş, vb. figürlerin simgesel anlamını çözümleme yolundaki bir çaba, uzun vadede zorlama ve hesabını veremeyeceğimiz yorumlara sürükler bizi; kompozisyonun baştan planlanmış olması, yaratma sürecinde rastlantının da payına düşeni almasıyla çelişmez. O halde bizim için önemli olan, sağ elin hangi düşünceden hareketle oraya konduğu değil, bir kez orada yerini almış olan elin resimdeki düzenlemeye ilişkin iç mantığa ne denli uyum sağlayıp, öngörülen dil içindeki varlık gerekçesinin ne kadar sahici olduğudur.

Resmin sağ alt köşesinde görülen yüzgeç (?) ise düzenlemeye ilişkin mantık çerçevesinde figür ile simge arasındaki ilişkinin keyfi nitelikte oluşunu ortaya koyması bakımından ilginç bir örnektir. Yüzgeç, önceden yapılmış bir plana göre değil, resmin oluşum aşamasında *orada* var olması gereken bir leke

olarak yerini almıştır; tıpkı avuç içinin izi gibi. Buna göre, ayrıntı düzeyinde yer alan hiçbir figür varlığını kurguya borçlu olmayıp, bütünüyle sentaksın güdümündedir. Dolayısıyla, nesneler arası ilişkiler bağlamında düz mantığın iflas ettiği bir dünya tasarımı söz konusudur burada; varoluşun gerekçesi hep ötekidir. Bu arada neyin varolduğu önemini yitirmiştir artık; zira belirleyici olan önce ötekiyle sağlanacak uyumdur. Gerçi kimi göstergeler açıkça yoruma kışkırtmaktadır bizi. Örneğin, ayası ve parmak araları kırmızı renkli el izinin -üstelik bu renk dikeylemesine ve düz bir hat şeklinde aşağıya inmektedir- gerilim, cinayet, yılgı, vb. kriminolojik bir atmosferi imlediği kolayca ileri sürülebilir; ancak, böyle bir açıklama hem çok spekülatif, hem de ziyadesiyle yavandır. Buna karşılık, tam simetrik konumda yer alan kuşun yeşil rengiyle bu kırmızı arasındaki tamamlayıcı karşıtlığa dayalı bağlantı irdelendiğinde, çok daha tutarlı ve doğrudan doğruya resmin sentaksıyla ilgili veriler elimize geçmektedir. Sandalın alt ve üst tarafında dikeylemesine var olan karşıtlık, burada yatay bir hatla kesilmiştir. Ayrıca, ayrıntılarda hemen hiç yer almayan bu karşıtlığın yine el ile kuş arasındaki hat üzerinde dolaylı yoldan sarı/mor ilişkisinde karşımıza çıkmış olması elbette rastlantıyı aşan bir olgudur. Nitekim, resmin bütünü dikkate alındığında, aynı şeyin özellikle burada kuşun diliyle göğsü arasında tekrarlanması açıkça doğrulamaktadır bunu.

Maske, bu yaratıkların tüm gövdesini gizleyen bir kılıftır aslında; daha doğrusu, içine hapsedildiğimiz bedendir bizi maskeleyen; ve o maskenin ardında, Wjatscheslaw Iwanow'un deyişiyle, hep aynı şey sırıtmaktadır: ölüm. *Maskeler*'in sentaktik düzlemde yakalayarak, bir tür renk cümbüşüyle *euphorie*'ye çevirdiği bu tamamlayıcı karşıtlık, bir sonraki aşamaya geçildiğinde, anlam bazında sürekli gündemi belirleyen ölümün karşısavıdır artık. *Maskeler*, kökeni düzenlemeye ilişkin kaygıda yatan yaşama coşkusu ile ölüm arasındaki uzlaşmaz çelişkinin ürünüdür; gerilim, yaratmanın ötesinde, alımlama sürecini de yönlendiren niteliğiyle, kendini üreten resmin yegâne dayancasıdır burada.

AYRILIŞ

Ayrılış'ta, ilk elde paradoks izlenimi bırakan şu iki ihtimal söz konusu:

a) kurgusal bir ilişki olmasına karşın bu ilişkinin gerçek taşıyıcısı (insan) yok;

b) birtakım insanlar belli bir ilişki için bir araya gelmiş olmalarına karşın hiçbir ilişki kuramıyorlar aralarında.

Buna göre, *insan* ve *ilişki* (iletişim) yan yana yer al/a/mıyor *Ayrılış*'ta.

Bütün resim -giderek akademik tıkızlığa dönüşmesi kaçınılmaz olan- bu ikilem üzerine kurulu esasen; dolayısıyla, ayrımına varılmamış bir sorunsalın tekeline giren resmin, ister iste-

mez, kendi açmazlarını sergilemek zorunda kalışına tanık oluyoruz burada.

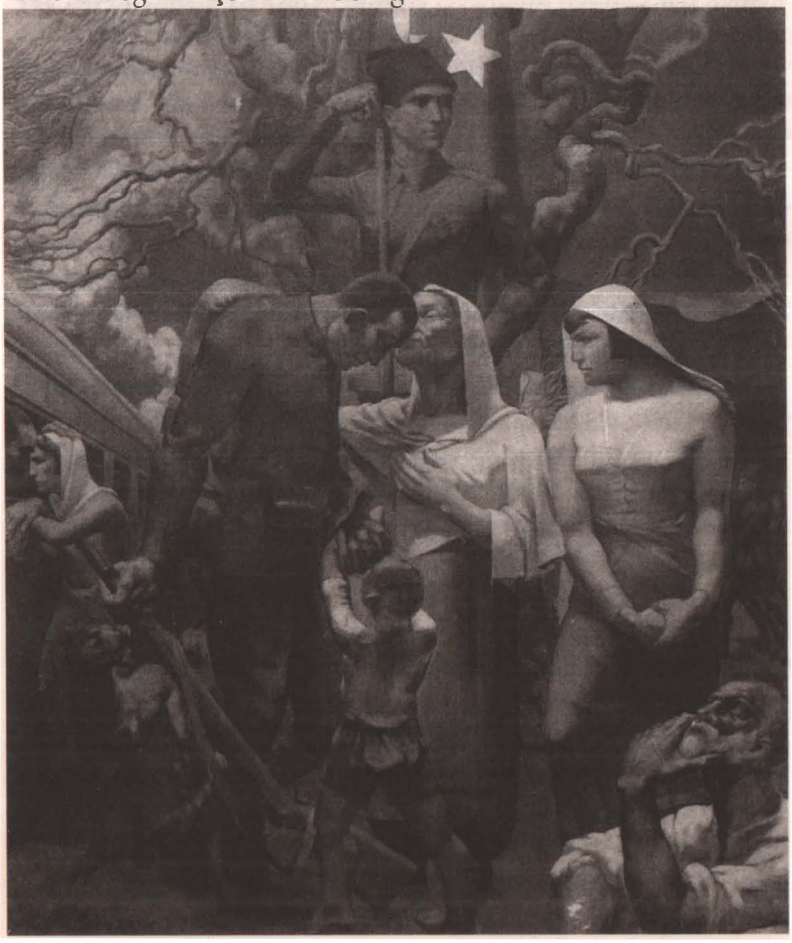
Elderoğlu, askere giden bir delikanlının uğurlanışını konu alan bu yapıtında (200 x 135 cm.), gerek orantılar, gerekse yönetici çizgilerin akış doğrultusuyla vurgulamak istediği sahneyi, daha ilk bakışta dikkatimizi çekecek şekilde ön plana alıyor.

Gerçekte üç ayrı öykünün anlatıldığı resimde öndeki ana figürler ile diğerleri arasında doğrudan bir ilişki söz konusu değil; en azından sanatçının bu noktadan hareket edip, asıl izleği hemen akla gelebilecek yan olaylar -veya çağrışımlar- ile desteklediği konusunda herhangi bir kuşku duymuyoruz. Bunlardan birincisi, resme adını veren vedalaşma sahnesi; ana, baba, eş ve oğuldan oluşan yakın akrabalar, askere giden bir delikanlıyı uğurluyorlar. Hemen arkalarında (resmin sol alt yarısında) yine bir vedalaşma sahnesi yer alıyor, ama bu kez daha yalın; uğurlamak üzere gelen kimse yok. Saç tıraşından asker olduğunu anladığımız biri, sol eliyle eşinin başını sıvazlarken, genç kadın düşüncelere dalıp gitmiş. Sonuncusuysa, ilk bakışta göze çarpmayan (resmin sağı ve yine ortasında) askerler; seçilebilen altı figürün diziliş ve rap rap yürüyüş temposuna bakılırsa burada bir geçit töreni var.

Kaba bir sınıflandırmayla yaklaşıldığında, bu üç grubun, önden itibaren, resim yüzeyine koşut düzlemlerden ilk üçünü oluşturduğu görülüyor. Buna göre, asker, ana ve eşin bulunduğu hattan yaşlı babaya kadar olan bölüm birinci, trendeki vedalaşma ikinci, geçit töreni üçüncü, dağlar ise (yalnızca sağ üst yarıda) son düzlemde yer alıyor. Ancak, düşünce planında birbirinden soyutlanmış olan bu düzlemler (sahneler), kompozisyon şeması içinde birbirine geçip, biçimsel açıdan dolaysız bağıntılı konumlarda yer alınca, öndeki figürler ile diğerleri arasındaki orantı konusu kendiliğinden bir sorun olarak çıkıyor karşımıza.

Sağ üst yarıda gökyüzü kapalı olmasına karşın ışık oradan gelip, sol alt köşeye doğru çaprazlama yol alıyor. Buna karşılık, ışığın akış yönüyle bir 'V' oluşturacak yönde tüfeğin sola yukarı, tren ve peronunsa arkaya doğru ilerleyen bakış –yönlendirici- hatları, varlığı tartışmaya açık bir mekândaki figürleri belli bir ilişki içine sokuyor zorunlu olarak. Bu durumda, annesiyle vedalaşan asker ile ardındaki kadının aynı ve birbi-

rine yakın (köpeğin boyu kadar) bir yeri paylaştıkları belirlenince, hangi gerekçeyle olursa olsun -simgesel veya bir başka sebep- bu iki figür grubu arasında orantının gündeme geldiği bir ilişki sorunu çıkıyor ortaya. Bunda, figürlerin işleniş tarzı da önemli bir rol oynuyor elbette. Nitekim, sağdaki askerlerin uçucu görüntüsü böyle bir sorun yaratmıyor; çünkü, arka planda yer alan düzlük (doğa?) ile bütünleşmiş bu askerlerin bir başka alana -yani, ana izlekten esinlenerek üretilen öyküye- ait olma eğilimi çok daha belirgin.



Abidin Elderoğlu, *Ayrılış*, 200 x 135 cm., 1935, tuval üzerine yağlıboya, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

Aslında, orantıyla ilgili sorunun ardında yatan gerçek tamamen ideolojik. Bu yüzden, şablonu verilmiş bir öykünün kahramanları, imgelem gücünden çok belli bir şemaya göre biçimlenip, içinde rol aldıkları oyun ne denli sahiciyse, ancak o kadar inandırıcı olabiliyorlar. Bu bağlamda, ayrılmak üzere olan askerin yakınları -özellikle annesi, eşi ve babası- belli bir ülküyü (Cumhuriyet ideolojisi) temsil etmek adına kendi bireysel varoluşlarından soyutlandıkları için, dış dünyayla kurdukları ilişki hemen her yönden düzmece; çünkü, kendileri dışındaki her şey bu ideolojiye hizmet etmekle yükümlü bir aksesuar sadece. Öte yandan, anlatının yönelditği vedalaşma sahnesinin, daha yüce bir ülkü adına, bizzat kendisini dışlayıp, yokumsamaya yönelik bir eğilim içinde bulunması nedeniyle, oluşum mantıkları açısından bu figürler de aksesuardan (kukla) başka bir şey değil son çözümlemede. Besbelli: İnsani düşkünlüklerin yer almadığı bir mitos dünyasıyla karşı karşıyayız bu sahnede; ülkenin çıkarları karşısında kendi yazgısının hiçliğinden âdeta sevinç duyan kahraman asker imgesi; ve kutsal bir görev kabul edilen bu olgu karşısında akrabaların onurlu tevekkülü.

Ne var ki, bu kadarla yetinmeyen Elderoğlu, kendisi zaten simge olan böyle bir sahneyi bir başka figürle tekrar simgelemeye kalkışınca, tanık olduğumuz olaya büsbütün yabancılaşıyoruz artık. Bundan ötürü, yukarıda yer alan asker ve bayrak, verilmek istenen bir mesajın güçlenmesinden çok, sığlaşmasına yol açıyor sonuçta. Resmin, düzenlemeye ilişkin yapısı yönünden diğer figürleriyle organik bir bütün oluşturan bu asker, biçimsel kaynaşma sonucu, olayın içine etkin biçimde ekleniyor; oysa, ete kemiğe bürünmüş olan bu figürün simgeden öte bir işlevi yok resimde. Nitekim, bayrak tutan askerin tren ve geçit törenindeki askerlerden çok farklı bir konumu var; yaşanan olayın *yalnızca* çağrıştırdığı bir imge olmasına karşın, vedalaşma sahnesiyle iç içe bulunuyor. Hiç kuşkusuz, bu bütünleşmeyi güçlendiren en önemli etkenlerden biri de, tabanları karşılıklı olan iki üçgenin birbirine kenetlenmesinde çıkıyor karşımıza. Buna göre, üçgen şema üzerine kurulu klasik kompozisyon düzeni (uğurlanan oğul, eşi ve bayrak tutan asker) renklerle (gökyüzünün sol ve sağındaki mavi ile ananın etekliği) tersine çevrilmiş durumda.

Ayrılış, klasik kurallar içinde, belki de en fazla renk psikolojisini dikkate alan bir çalışma. Elderoğlu, renkleri kullanırken, o an içinden geldiği gibi değil, etkisi belli olanları seçiyor hep. Örneğin, ananın şalvarı (önlük?) ile gelinin eteklik renklerini rastlantıyla açıklamak çok güç. Birinin (mavi) sadakat ve uzaklığa, diğerinin (kırmızı) ise tutku, kan, ateş ve devrime (Atatürk'le yeniden doğan ulus) gönderme yaptığını herkes biliyor çünkü. Işık, birçok yerde olduğu gibi, belli bir rengin açılmasına zemin hazırlarken, hissedilir beyaz aracılığıyla -yalnızca mavi önlüğün üst kısmı bunun dışında- yapmıyor bunu. Şu sebeple: Farklı veya birbirine yakın renklerle değil, öztonda kalarak oylumlamaya *(modle)* gidilirken, seçilmiş olan rengin kendisi en açık ton kabul edilip, gölgede kalan bölümleri kimi zaman siyaha varıncaya kadar koyulaştırılıyor. Gelinin etekliği (dizkapağının altı ve iki bacağın arası) ile askerin pantolonunda (arka tarafı ve kıvrımları) açıkça, ancak ölçülü biçimde görülen bu olgu her iki gencin de ölüm ve yastan tümüyle soyutlanamadıklarını ortaya koyan çarpıcı bir gösterge. Yine babaannenin şalındaki gri ve tonlarının bir kararsızlık ifadesi olarak seçildiğine kuşku yok. Ayrıca, gelinin kiremit rengine çalan (kirli turuncu?) kırmızısı, bir yandan yeşil (eşinin asker kıyafeti), öte taraftan mavi (kayınvalidesinin önlüğü) ile tamamlayıcı renk karşılığını buluyor. Resmin hemen hiçbir yerinde bluzdaki sarıyı bütünleyecek menekşe renginin bulunmayışıysa, genç kadının yalnızlığını vurgulayan örtük ve yine bu bağlamda değerlendirilmesi gereken ilginç bir ipucu.

Bu arada, sıcak-soğuk dengesi açısından da rastlantıyı aşan bir düzenle karşılaşıyoruz *Ayrılış*'ta. Buna göre, ilk bakışta sarı ve kırmızıyla kendi içinde uyum sağlayan gelin, bu sarının *beyaz*'a çalan bir tonda -özellikle başlığı- olması nedeniyle, derinlerde yatan gizli bir huzursuzluğun simgesine dönüşmüş oluyor sonuçta. Bu gelin, bütün yapmacıklığına karşın -duruşundaki eğretilik, izlendiğinin bilincinde olan genç kadının eşiyle diyaloga girmekten çok *biz*'e (ressama?) poz verdiğini gösteriyor- resimde sahicilik nitemine aday olabilecek tek figür aslında. Oysa yaşlı ana öyle değil; mavi, gri ve lacivert ile geri planda kalırken, kendi içinde kararlı bir bütünlüğü sergiliyor o; ve bu, hiç

kuşkusuz, iki kadın arasındaki kuşak farkının da çarpıcı bir simgesi aynı zamanda.

Yine gelinde dikkati çeken bir başka olgu, giysisi ile vücudu arasındaki garip ilişki; vücudu bütün hatlarıyla ortaya çıkaran bluz ve eteklik, örtünmeden çok soyunmak için giyinilmiş sanki. Buna göre, kumaşın -sol bacak dışında- üzerine gerildiği veya yapıştırıldığı uzvun renkli biçimini almaktan öte bir işlevi yok aslında. 1930'ların Türkiye'si düşünüldüğünde, teşhire yönelik bu erotizmiyle, ne uğurlama sahnesine, ne de içinde yer aldığı topluma uyum sağlayabilen bir kadın var karşımızda!

Resmin sağ alt köşesindeki dede ile özellikle soldaki köpek, anatomik açıdan, *Ayrılış*'ın en başarılı figürleri. Ancak, uğurlanan askerin sol bacağı, trendeki sevgilisiyle vedalaşan kadının sağ kol ve eli, bayrak tutan askerin sağ ve sol kolları arasındaki beceriksizliğe varan yanlışlar dikkate alındığında, Elderoğlu'nun bunlardan birinde (köpek) fotoğraftan, diğerindeyse (dede) -özellikle sağ kol ve eli- daha önce Rönesans ustalarından yaptığı kopya çalışmalarından esinlendiğini söylemek mümkün.

Ayrılış, bütün bu açmazlarına karşın itici gelmiyor bize; tutarsız, ama her nedense karşı çıkamadığımız bir içtenliği belgeliyor derinden derine. Elderoğlu, tarihte çok az sanatçıya nasip olan *bir şeyi*, kendi kuşağıyla beraber paylaşmanın önceliğini yaşıyor *Ayrılış*'ta. 1930'ların resmi ideolojisiyle bütünleşip, evetleyici *(affirmativ)* tavrı benimsemek, daha mutlu bir yarına inanmanın somut koşullarını içermesi bakımından, ancak o kuşağın sahip olabileceği bir ayrıcalıktı. *Ayrılış*, bu bağlamda değerlendirilmesi gereken bir yapıt; haklı bir *eudaimonia*'nın taşıyıcısı olan tarihsel işlevi, sanatsal değerini zorluyor çünkü...

PORTREDE RESİM ARAYIŞI

Portre, özünde yatan kaygının peşinen belirlenmiş olmasından ötürü, kendisiyle hesaplaşan resim için gizli bir tuzaktır çoğun. Nitekim, tartışmanın odak noktasını oluşturan resim ile model arasındaki benzerlik sorunu aşılmış olsa bile, bu kez tek yönlü yorum alışkanlığı karşımıza çıkar: izleyici, modelin yüzünden ruhunu okumaya çalışmaktadır hep; çünkü yüzün kişiliği ele verdiği yolundaki yaygın inanç iliklerimize kadar işlemiştir. Portre yorumunu bekleyen en büyük tehlike, resmi irdelemeye çalışan kişinin çok geçmeden resmi bırakıp, kimlik tahliline kalkışmış olmasıdır. Yorumlama sürecinde yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur; öyle ki, sadece bakıştan hareketle resmedilen kişi hakkında yeterince fikir sahibi olmamız mümkündür.

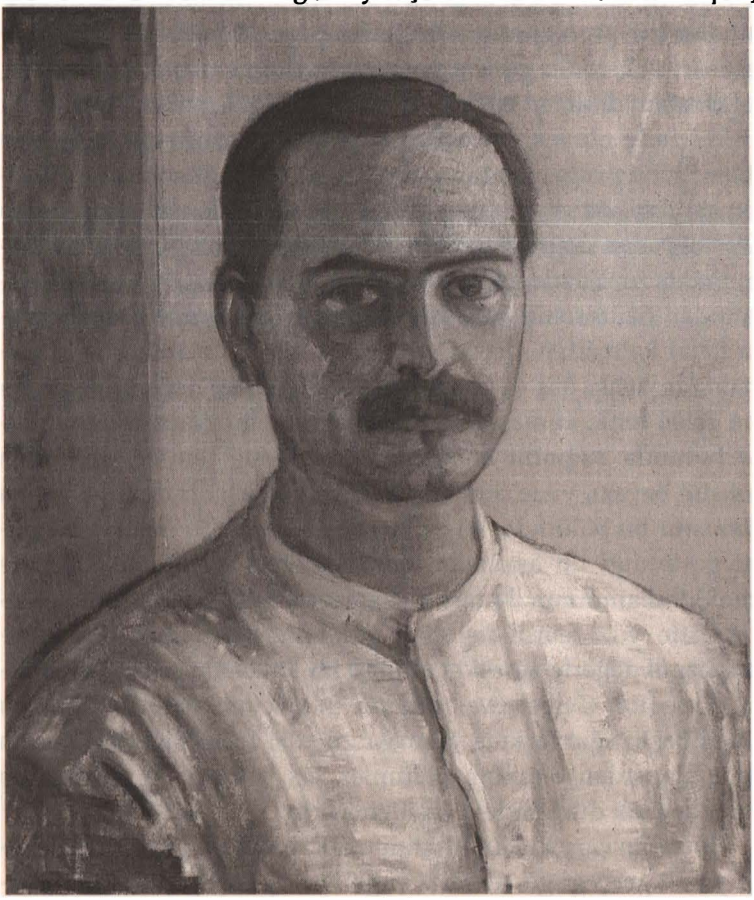
Bu belirlemenin ışığında Sabahattin Tuncer'in portresine bakınca hiçbir sonuç alamıyoruz; görüntü, aslına benziyor olmanın ötesinde her şeyden soyutlanıp, aracılığıyla var olduğu şeyin *kendilik*'ine *(entity)* bırakmıştır yerini. Portre, Tuncer'i yansıtmasına karşın, Tuncer aradan çekilmiştir sanki!

Burada söz konusu olan, bir çaresizliği araştırmadır esasen; yanılsamanın kökenindeki bunalım benzerlik -göz boyama- değil, malzemenin gerçekliğini ihlal etmeye yönelik genel bir eğilimdir. Aslında dış dünyada karşılaştığımız her malzeme, maddenin tözü olarak, ait olduğu şeyin varlığı, hayatı ve en önemlisi biçimiyle organik bir bütün oluşturmaktadır; ancak, bu olgu genelde kimsenin dikkatini çekmez. Dolayısıyla, resimde bütünüyle ve tek başına rengin üstlenmek zorunda kaldığı bu sorun, sanatçı için hayati bir önem taşımaktadır. Tuncer'in yalnız bu örnekte değil, bütün portre ve diğer resimlerinde aynı sancıyla kıvrandığını görüyoruz: Ontolojik bir fenomen olarak resmin sınırı nerdedir? Sonuçta kararsızlığa varan arama tutkusu, bulamamaktan değil, bulmayla aramanın biteceği endişesinden kaynaklanır onda; sanatçı kimliğinin en belirgin özelliği, aramaya adanmış bir hayattır. Tuncer, bir sonraki resme geçmek için gereken sonucu, kimi zaman elindeki işi tamamlamadan alır; yarım kalan yerlerin önemi yoktur artık.

Bu bağlamda *Beyaz Mintanlı* (tişört?) *Portre* ilginç bir örnektir; gerçi kendi türünde yetkin bir çalışma olduğunu kolayca söyleyemeyiz belki, ama portrede resim arayışına işaret etmesi bakımından özgün ve gözüpek bir denemeyle karşı karşıya olduğumuz açıkça ortadadır. Tuncer, içinde yer aldığı an'ı dışlayarak, ilkin zamanı soyutlamıştır kendi varlığından. Görüntü, fiziksel varlığın ötesinde bir *kılıf-ten*'dir sadece; sanatçı, resme tutturmuştur kendini. O yüzün ardında olup bitenleri veya kişiliğine ilişkin en ufak bir kestirimde bulunamayız. Resim, kendi gerçekliğine sahip çıkma adına, düpedüz vesileye dönüştürmüştür portreyi; yanılsama istemi bu olgudan çok sonra gelir Tuncer'de. Nitekim, bazı yapıtlarında figürün sınırına dayanan soyutlama tutkusu, kimi zaman bambaşka arayışlara götürmüştür onu.

Beyaz Mintanlı Portre, düzenlemeye ilişkin tavır açısından, ilk elde mutlak bir dinginliğin hüküm sürdüğü izlenimini bırakır bizde; soyutlanmış an'ın içinde hiçbir karşıtlığa yer kalmamıştır sanki. Bu yüzden dengeyi (uyum), kendisini hazırlayan diyalek-

tik bir sürecin geçici sonucu olarak değil, sonrasız bir durallığın karşılığı olarak görme eğilimi daima daha ağır basar; en azından izleyicinin böyle algılama ihtimali sürekli gündemdedir. Oysa dikkatli baktığımız zaman, bir dizi karşıtlığın yer aldığı bu portrede, Tuncer'in sayrıl arayışı kolayca görülür. Buna göre yüz -kafa ve boyun dahildir buna- yalnızca boya dokusu açısından en yoğun ilgi odağı olmakla kalmayıp, resmin geri kalan kısmıyla genel bir karşıtlık ilkesine göre ele alınmıştır. Sanatçının en ustalıklı olduğu yer, üslûp karmaşasına yol açabilecek kopukluğu, belli bir zorunluluktan kaynaklanan müdahaleyle kamufle etmesidir. Ten rengi, boya için düzenlenmiş bir hesaplaş-



Sabahattin Tuncer, *Beyaz Mintanlı Portre*, 37 x 45 cm., tuval üzerine yağlıboya.

ma alanıdır esasen; dolayısıyla, bu bölüm dışında kalan yerler daha çok ayrıntı düzeyinde düşünülmüştür.

Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan karşıtlıkların hepsi, baştan sona renk üzerine kuruludur; zira Tuncer için resimsel malzemenin yegâne ve zorunlu karşılığı renktir. Ne var ki, renge esinleyici niteliğinden ötürü değil, konstrüktif bir öğe olarak, bütünüyle biçimin inşası için gereksinme duyulmuştur bu resimde. Örneğin, yüz ve boyun kısmında böyle bir hesaplaşmanın izini kolayca sürebiliriz; ten rengi, tonlu geçişin yanı sıra oylumlama isteminin de yürürlükte olduğu bir hesaplaşma alanıdır. Öte yandan, ışığın belli bir geliş yönü olması, mekân duygusundan çok bu olgunun pekiştirilmesine yöneliktir son çözümlemede; ışık, tonlu geçişin varlığı için doğal bir fırsattır. Ancak, sol tarafı aydınlatan ışığın yüz ve omuzdaki renklerle farklı bir ilişki içinde olması, sonuçları açısından hayli önemlidir. Buna göre, ilkinde ışığı alan bir yerin gölge-ışık bağlamında aydınlatılması söz konusu olmasına karşın, diğerinde ışık etkisi veren şey doğrudan doğruya rengin kendi tözsel niteliğinden kaynaklanmaktadır. Yüzde, malzemeye (renk) nüfuz eden ışık onun tarafından özümsenip yansıtılırken, omuzda renkle hesaplaşmaya fırsat kalmadan, bizzat rengin bir niteliği olarak ortaya çıkmaktadır artık. Baş ve boyun kısmında temsil değeriyle gündeme gelen renk, kumaşta nerdeyse öztona bırakmıştır yerini. Yine bununla bağıntılı olarak, mintanın ışığı emme gücünden yoksun beyazı, yüze oranla çok daha gevşek bir dokuya neden olmuştur bu bölümde; böylece, rengin *kendilik*'e dönüşme eğilimi gösterdiği bu aşamada, temsil değeri açısından malzeme (renk) kullanımının iki farklı yaklaşıma eşlik ettiği görülmektedir. Üstte (yüz) temsil değeriyle gündeme gelen renk, altta (mintan) özgül değerin ağırlıkta olduğu bir anlayışla yer değiştirmiştir düpedüz. Gelgelelim, sıradan izleyicinin üslûpla ilgili bu köklü başkalığın farkına varması güçtür; Tuncer'in kimi zaman tamamlamadan bıraktığı bölümler, bir bakıma bu yaklaşımın daha değişik düzlemdeki çeşitlemesidir.

Tuncer'in çarpıcı karşıtlıktan uzak durması, çoğu kez temelde yatan gerçeği görmemizi engeller. Aynı şeye burada da tanık oluruz: Dipyüzey ile mintanın ağırlıklı biçimde belirleyici

olması, açık/koyu karşıtlığını peşinen etkisiz hale getirmiştir; camgöbeği (dipyüzey) ile beyazın (mintan) bölüştüğü ortak payda, safiyet ve dinginliğe sarmalanmış huzurdur. Ancak, şaibeli bir edilginliğe yol açacak uyum, sıcak/soğuk karşıtlığıyla birden silkinip canlanır; ön plana çıkarmak için sessizce portrenin altı çizilmiştir böylece. Mintanın çevrelemi ile arka plandaki (sol üst köşe) mavinin dolaylı birlikteliği bu olguyu büsbütün güçlendirir; nitekim, kırmızı ve yavruağzı üzerinden açık topraksarısına kadar bütün sıcak renklerin buluştuğu yüz, tuvalin iki boyutlu yüzeyini adamakıllı zorlayarak öne doğru çıkmaya başlamıştır artık. Ne var ki, ten renginin sonuçta tamamen konstrüktif bir yapının ortaya çıkmasına yardımcı olan bu niteliği, hiçbir zaman dokunmaya ilişkin *(haptisch)* bir kaygıyla yan yana gelmez Tuncer'de; portre, plastik bütünlüğün sorgulandığı bir hesaplaşma alanıdır.

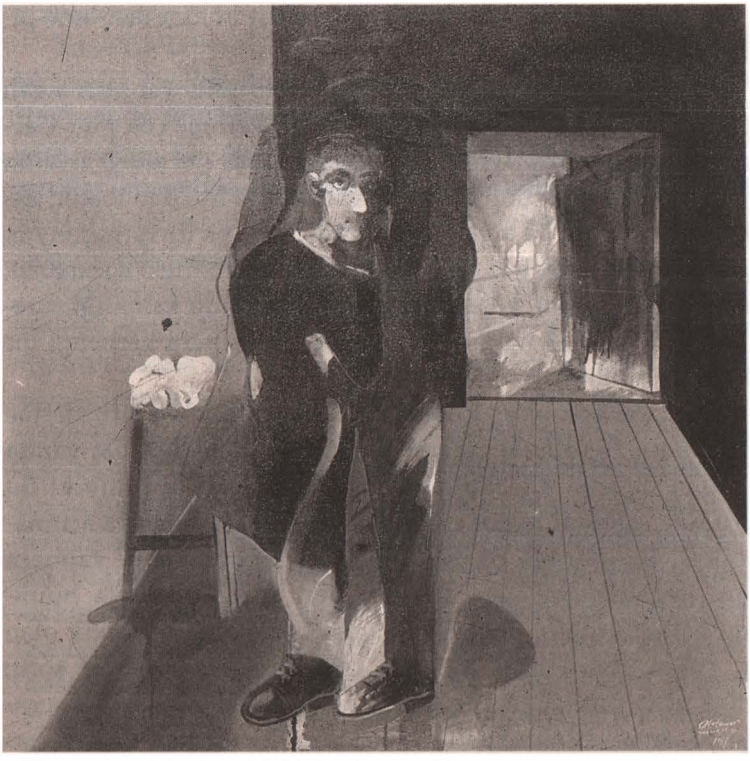
Tuncer, büyük bir ihtimalle, resim adına en kolay harcayabileceği model kendisi olduğu için bugüne kadar birçok defa portresini yapma yolunu seçmiştir; kendisini ancak *resim*'de yakalayabileceği inancındadır çünkü. Bu yüzden, bireyin değil, resmin serüvenidir onun portreleri.

Resimle kurduğumuz ilişkide bir terslik var; şaşırtıcı olan da bu zaten. Buna göre, gördüğümüze zorlanmadan bir anlam vermemize karşın, "Peki, bu/nlar ne?" sorusuna cevap vermekte güçlük çekiyoruz.

Gösteren'i fazla kurcalamadığımız sürece, *gösterilen*'le herhangi bir sorun yok gibi, ya da hiç değilse, ilk bakışta kuşku duymuyoruz bundan. Oysa, gerçekte atmosfer taşıyıcısı olan nesneler, giderek atmosferin daha net ve somut bir varlık kazanması nedeniyle, bizzat o atmosfer tarafından taşınır duruma geliyorlar sonunda. Hatta zamana ilişkin bir sıralamada, atmosferin bu nesneleri (figürleri) önceleğini söylemek bile mümkün neredeyse! Yani, gerilimli atmosfer bu figürlerin sonucu değil,

doğrudan doğruya sebebi. *Bağ Evinde*'ki tüm soyutlama istemi, bir bakıma bu olgudan kaynaklanıyor.

Birbirine, üstte yaslanmış (ya da sırtı dönük), altta kenetli iki figür görüyoruz önce. Hemen ardından dışa açılan bir kapı ve daha sonra da üzerinde henüz tamamlanmamış bir tuvalin yer aldığı şövale. Kare biçimindeki resmi (103 x 103 cm.) ortadan, dikeylemesine ve tamamen bölen sırtı dönük figür, önce statik simetriyle anıtsal olmanın önkoşulunu yerine getirip, hemen ardından, kaydırılmış bir başka eksenin (solda açık kahverengi ile siyahın kesiştiği hat) ardına gizlenerek bu yöndeki etkiyi silmeye çalışıyor sanki. Ama gizlenme yalnızca bu noktada çıkmıyor karşımıza, çünkü az sonra göreceğimiz üzere, belirsizlik ve aşağı-yukarı-olma *(quasi)* özelliği bütün resme egemen; ve hiçbir şey salt kendisi olmanın sorumluluğunu üst-



Alp Tamer Ulukılıç, *Bağ Evinde*, 1988, 90 x 90 cm.

lenmeye hazır olmadığı için, işlevsel bağımlılığın temelinde önce başkası yer alıyor daima.

Aynı eksenin tam dik açıyla ortasından geçen kurgusal bölme hattıysa, ilk bakışta izleyiciye kapalı, ya da en azından resmin çözümlenme aşamasında dolaylı yoldan ortaya çıkıyor ancak. Oysa, sonuçları açısından birincisinden çok daha önemli; çünkü, resmin bölümleri arasında söz konusu olan organik bağımlılık sağlı sollu değil, altlı üstlü bölünmüş durumda. Öteyandan alt ve üst bölümlerden her birinin çağdaş bir sorunsalın yedeğinde varlığını sürdürüp, dikkate değer bir özellik kazanması, bu organik bütünle kurulmuş olan ilişkinin sonucudur aslında; ama birbirini tamamladığı ölçüde başkası olma hakkının gizliden gizliye belirginleştiği bir bütündür bu.

Şimdi, bu kurgusal bölme hattını, döşemenin kapıyla kesiştiği yer olarak belirledikten sonra, alt ve üst bölüm üzerinde biraz durmaya çalışalım.

Resmin alt yarısına bakılmadığı sürece, üstte yer alan siyah ve açık kahverengiye herhangi bir anlam vermek çok güç. Gerçi sağda yer alan kapı, bir ölçüye kadar, içinde yer aldığı siyahın duvar olabileceğini imliyor belki, ama hepsi bundan ibaret; üstelik bu durumda da algılayabildiğimiz şey tek duvarı aşmıyor. Aynı şey diğer renk için de geçerli, hatta bu yöndeki kararsızlık daha çarpıcı; çünkü, yalnızca üst yarıya bağımlı kalındığı sürece, bu açık kahverenginin ne olduğu konusunda herhangi bir tahminde bulunmak son derece güç.

Ancak, bu bölünmeyle ilgili asıl önemli ipuçları birbirlerine sırtı dönük figürlerde çıkıyor karşımıza. Nitekim, üst yanda çift olan figürün alt bölümde böyle olmadığı görülüyor! Bu durumda, eğer bir hilkat garibesinin varlığı tartışmaya açılmayacaksa, figürlerden birinin diğerine bağımlı olup, yalnızca onun imgeleminde varolduğunu ileri sürmek pekala mümkün, hatta zorunlu. Öyleyse hangisi gerçek? Sırtı dönük olan mı, yoksa öbürü mü? Kolayca cevaplanamayacak bir soru; çünkü altta öne doğru duran figür (ayakkabıların konumundan çıkarıyoruz bunu) üstte arkası dönük duruyor. Dahası, hafif sağa dönük durumdaki bu bacaklar, anatomik açıdan aynı

gövdenin parçaları değil; en azından pabuçların farklı oluşu bu konuda uyarıyor bizi.

Yüzünü görebildiğimiz öteki figüre gelince, onun da alt yarıda önemli bir sorun olduğunu ayrımsıyoruz hemen; belden aşağısı yok! Sağ kulaktan başlayıp, bilek (el?) üzerinden geçtikten sonra paçada son bulan sarı -a) yukarıdan aşağıya doğru gitgide büyüyor; b) iç mekânda yalnızca bu üç noktaya dağılmış durumda –boşluktaki bu figürün varoluşuna ilişkin direncin göstergesi sanki, ya da en azından olmayan ayaklar yere değmiş oluyor böylece.

Tersinden ve ikincil derecede olma kaydıyla, aynı şey beyaz için de geçerli; göz ve burundaki beyaz, yaka ile bilek üzerinden aşağıya indiğinde çizgiden farksız artık. Ama bu kadarı bile söz konusu figürün varlığını sağlama bağlayan bir etken son çözümlemede.

Yine Alp Tamer Ulukılıç'ın çoğu resminde tanık olduğu-muz bir başka özelliği burada da karşımıza çıkıyor: Ulukılıç, boya dokusunda belli bir yoğunluğa ulaşmadığı sürece oylumlamaya girişmekten kaçınıyor hep. Bu yüzden plastisite sorunu, farklı renkler arasındaki uyumla değil, aynı tonun derecelendirilmesiyle elde edilen iç veya dışbükeylerle çözümlenmiş oluyor Ulukılıç'ın yapıtlarında.

Bağ Evinde de aynı şey geçerli; üstelik alt ve üst bölümler arasındaki farklılığı bozmaksızın. Buna göre, arkası dönük duran figürün beline kadar olan kısmı, özellikle iki omuz arasında, vişne çürüğü ile siyahın kahverengiye eklenip onda erimesiyle, yalnızca boyanın sürülüşündeki yeğinliğe işaret etmekle kalmıyor, giderek açık-koyu-açık sırasının izlendiği bu bölümde dokunmaya ilişkin *(haptisch)* değerlerin de dikkate alındığını gösteriyor bize. Aynı yaklaşıma, yüzü izleyiciye dönük figürün önlük benzeri giysisine bakınca yine tanık oluyoruz. Öte yandan, oylumlama isteminin açığa çıktığı bu bölümde vurgulanmasi gereken bir başka noktaysa, plastisiteyle birlikte nesnenin özdek-sel niteliğinin de dikkate alınmış olması. Buna göre giysi, kumaşı dışlamıyor; onun dışında var olma şansı yok çünkü. Her malzeme, şu veya bu biçime girerek kendisinin zorunlu özdeği

olduğu nesne için bir yük, var olduğu sürece nesnenin katlanmak zorunda kaldığı bir sıkıntı sanki. Ulukılıç, bu kaçınılmaz birlikteliği ironiyle aralamaya çabalarken, trajik olanla karşılaşıyor hep. Bundan ötürü, giysinin ne olduğunu anlamadan yapımında kullanılan malzemeyi çıkarabiliyoruz. Şu nedenle: Herhangi bir nesnenin kendisinden öte veya fazla bir şey olma şansı yoksa, kendisinin de önemi yoktur artık. Dolayısıyla, önlük olup olmadığı sorusuna cevap vermekte güçlük çektiğimiz siyah giysinin terilen ve poplin karışımı bir maddeden yapıldığına daha kolay karar verebiliyoruz nerdeyse!

Ait olduğu -veya olacağı- biçimden soyutlanıp, salt varlığı ile bir tür *kendilik*'i *(entity)* temsil eden özdek, yine de *amorph* bir yapıya teslim olmamak için direniyorsa, bu durumda en açık seçik nesneler bile günlük hayattaki anlamlarından sıyrılıp, simgesel bir değer kazanmaya hazırdırlar artık. Öyle ki, tinsel düzlemde, eşyaya yabancılaşmanın bundan daha net ve kestirme yolu yoktur herhalde. Aynı giysinin öbür yanındaysa, *belli* bir *biçim*'den özdeğin dışlanması sonucu, tersinden işliyor bu olgu. Siyah giyside tanık olduğumuz değişim, ilk bakışta görülenin çok ötesinde bir anlam içeriyor aslında; çünkü, önlükten trençkota geçişin ardında salt biçimsel -veya surete ilişkin- dönüşüm *(transfiguration)* ile açıklayamayacağımız bir şey var; biçimin özdeğe üstün gelip, yerçekiminden kurtulduğu bir *tözdönüşümü*'dür *(transubstantiation)* bu. Muhatap olduğumuz biçimin dokusu -ya da taşıyıcı gücü- kendisini önceleyen atmosferdir artık. Trençkot, bir giysi olmanın ötesinde, krimi ve *horror*'a eşlik eden önemli bir aksesuardır burada. Böylece, trençkotu kimin giydiği sorusu da anlamını yitiriyor doğal olarak.

Resmin alt yarısında geçerli olan yüzeysellik, özellikle sağ alt yarıdaki döşemenin -tıpkı siyah duvarda olduğu gibi- steril boya dokusunda başka bir işlev daha kazanıyor: Kapalı mekânda büyük bir düzen ve titizlik içinde arkaya doğru ilerleyen döşeme çizgileri, kapı açık olmasına karşın, mekânın ulaşabileceği en uzak nokta olan kahverengiyle sınırlı kapı eşiğinde bittiği ve dış mekânda farklı bir üslup -resmin diğer bölümlerinde boya ile tuval yüzeyi arasında net bir örtüşme varken, burada boyalar akıyor- söz konusu olduğu için, içerisi dışarıdan daha uzak-

ta duruyor sanki. Ya da en azından, kendisini taşıyan gerilimli atmosferle özdeşleşmiş mekâna daha fazla giremeyeceğimiz için dışarıdayız artık.

Solda ve bütün resmin yaklaşık 1/4'ini kaplayan açık kahverengiye gelince, o da alt ve üst bölümler arasındaki bu farklılıktan payına düşeni alıyor. Buna göre pembe, mavi, uçuk sarı ve kiremit kırmızısına (?) çalan renk dokularıyla mutlak yüzeyselliğin bir ölçüde yumuşadığı bu bölümün, üst yarıya bakılmadığı sürece -tıpkı yandaki siyah duvar örneğinde olduğu gibi- ne olduğunu belirlemek son derece güç. Gerçi döşemenin alt yanda çaprazlama giden sınır çizgisi bu kısmın da duvar olduğunu açıkça imliyor, ama *görmek*'ten çok düşünce yoluyla ne olduğunu kavradığımız bu duvarı, daha ayrımına varır varmaz bir yana itip, bütün bu bölgeyi resmin sentaktik bir öğesi olarak algılamaya başlıyoruz. Bir başka deyişle, resmin tamamlayıcı bir parçası olarak benimsediğimiz bu bölümün ne olduğu sorusu bizim gözümüzde önemini yitiriyor artık.

Öte yandan, resimde bu denli yer kaplamasına karşın siyah, açık kahverengiden daha etkileyici sonuçta. Birbirine bağlı iki sebebi var bunun: a) atmosfer ile siyah renk organik bir bütün oluşturuyor; b) resmin üst yarısında, tasarım gücünün de devreye girmesi sonucu, siyah alan daha büyük.

Bu belirlemeden sonra, küçük bir ayraç açıp, atmosfer üzerinde durmaya çalışalım şimdi. Daha önce, gördüğümüze zorlanmadan bir anlam vermekten söz etmiştik. Peki, burada söz konusu olan *anlam* nedir acaba? Semantik çözümlemeye giriştiğimizde, anlamsız renk lekelerinin tanınabilir figürlerden daha fazla yer aldığı böyle bir çalışmada, bu anlamın ne olduğu kendiliğinden ortaya çıkıyor: *atmosfer* Şu sebeple: Aslında figüratif olmakta direnen bu resmin rotası, yine resim diline özgü sentaksın özgül yapısına göre belirlendiği için, tanınabilir nesneler de *ad absurdum*'un sınırına gelip dayanıyor son çözümlemede. Demek ki, burada sözü edilen atmosfer, tamamen soyut resme ilişkin *genesis*'in ürünü olup, bu özelliğiyle -daha önce de vurguladığımız üzere- figürün sonucu değil, doğrudan doğruya *causa efficiens*'idir.

Solda, üzerinde henüz tamamlanmamış resmin yer aldığı tuvalde, bu olgunun doğrulandığı en tipik örneklerden birine ta-

nık oluyoruz. Bu tuval, her şeyden önce, içinde yer aldığı *Bağ Evinde* tuvalinin malı; çünkü, üzerinde doğmaca etkisi bırakan siyah lekeden, ardındaki fon (duvar) ile örtüşen tuval yüzeyine kadar birçok ayrıntı, bizzat o resmin de resim içinde bir leke olduğunu ortaya koyup, salt düzenlemeye ilişkin bu ayrıntıların kendisinde değil, ancak içinde yer aldığı resimde var olabileceğini gösteriyor bize.

Eninden altı eşit parçaya bölünmüş bu tuvalde yer alan beyaz kütleyse yoruma açık, ama bununla yetinmeyip, kendisine bir anlam vermek üzere âdeta zorluyor izleyiciyi. Oysa, görünür dünyada kesin (tanınabilir) karşılığı olmayan bu *amorph* yapı, salt kendisinden yola çıkılması halinde, hiçbir kayda değer ipucu vermiyor bu konuda. Nitekim, biraz daha ilerleyince ilginç bir nokta çıkıyor karşımıza: Orada *öylece* yer alan bu resmin üzerinde çalışıldığı veya bundan sonra çalışılacağı konusunda hiçbir belirti yok; ama yine de yaşanan gerilimin bir başka *dil*'le anlatım imkânı kalmadığı için orada var olmak zorunda; çünkü, söz-dili'nin yetersiz kaldığı bir *durum* (situation) ile karşı karşıya *Bağ Evinde*. O beyaz lekeler *Bağ Evinde* resminin tamamlayıcı bir parçası değil, bizzat o resmin ürettiği durum ile resmin bir başka resme yer açması. Yani, şöyle bir şema: *Atmosfer* (dünya acısı/yılgı)+ *Resim* (Bağ Evinde) —> durum (kriminolojik gerilim) —> resim (beyaz lekeler). Belli olan tek şey, bu kütlenin oturtulduğu kırmızı kâse, ya da atmosferi dikkate alan daha özgür bir yorumla *öğürtü çanağı!*

Tuvalin üzerindeki boşlukta yer alan 8 Ekim 1967 tarihiyse, hangi gerekçeyle olursa olsun, mekânla yetinmeyen Ulukılıç'ın diğer resimlerinde de başvurduğu *zaman* yanılsaması. Resimlenen *tarih* ile tarihlenen *resim*.

Son olarak, iki figür arasındaki ilişki sorunu ile bunların oluşturduğu dikey eksen üzerinde durmak gerekiyor. Az önce yönelttiğimiz soru yine gündemde: Bu iki figürden biri diğerinin imgeleminde var oluyorsa hangisi gerçek? Buraya kadar kısaca değinmeye çalıştığımız noktaları -gerçekleri değil- dikkate alınca, belki de bütün resim boyunca tartışmaya açık olan sorunun bu olduğunu anlamakta gecikmiyoruz. Nitekim, tıpkı soldaki tuval, yani resimdeki resim gibi, sırtı dönük adam da doğ-

rudan doğruya Ulukılıç'ın değil, siyah giysili adamın imgeleminin ürünü, ya da -daha tutarlı bir yaklaşımla- Ulukılıç'ın imgeleminin imgelemi; çünkü, onun otoportrelerini yakından tanıma imkânı bulanlar için, bu yüz/ler/le sanatçı arasındaki büyük benzerliği saptamak hiç de güç değil. Hatta şunu bile çekinmeden söylemek mümkün: Ulukılıç'ın bütün figürleri -tıpkı Schiele ve Erdok'ta olduğu gibi- kendi portrelerinin örtük çeşitlemeleriyle iç içedir aslında.

Öte yandan, bu portrelerde baş hangi tarafa dönükse burun da aynı yöne daha fazla abartılarak döndürüldüğü için, ister istemez, aynı çehrede kendi -veya öteki-ben'in- profilinin oluşması yönünde bir eğilim var. Kimi zaman şablonlaşma eğilimi gösteren bu yinelemeye *Bağ Evinde*'de tanık oluyoruz, ancak son derece ölçülü ve ustaca gizlenmiş bir biçimde.

Michel Leiris, Bacon'ın resmini değerlendirirken 'anlatılabilecek öyküsü olmayan eylem'den söz edip, bir tür sözde-sahne'ye dönüşmüş olan bu yapıtlar karşısındaki insanın gösteri izleyicisinden farkı kalmadığına dikkatimizi çeker. Bu yoğunluk ve derinlikte olmasa bile aynı şey, yani 'öyküden yoksun eylem' –çünkü bunun eşanlamlı karşılığı *atmosfer*'dir. *Bağ Evinde* de olanca açıklığıyla çıkıyor karşımıza; tek farkla: Bacon'daki *dehşet*, Ulukılıç'ta *yılgı*'ya bırakıyor yerini.

Toparlamak gerekirse, korkudan şiddete, kendi yalnızlığına fırlatılmışlıktan 'sendeleyen ben'in bunalımına kadar farklı, ama hep aynı ortak paydayı bölüşen çağdaş bir yaşantı içeriğiyle karşı karşıyayız *Bağ Evinde*'ki atmosferde: dünya acısı. Kriminolojik gerilimle özdeşleşen bu garip ve o ölçüde ürkütücü mekânda, bir yerlerden Herodes'in sesi geliyor sanki: "Talihsiz bir şey olacak!"

Ulukılıç felaket tellalı değil, ama -her gerçek sanatçı gibi- o da bu sesi duyuyor hep.

3

GÖRÜNTÜ ÜRETİCİSİYLE YÜZ YÜZE

MAHMUT CÛDA YA DA DİREŞMENİN ÖDÜLÜ



Mahmut Cûda'nın resimleri, ilk bakışta, ustalığını sürekli durguyla kanıtlamaya çalışan bir virtüözün gösterisini hatırlatır bize –*techne*, aracılık ettiği şeyin yerini almıştır. Resim yapmak, o tehlikeli soluklanma an'ına sıkıştırılmış perendeler zinciridir.

Aslında, daha çocukluk yıllarında benimsediği bir ilke, hayatı boyunca eşlik etmiştir Cûda'ya: *nihil novi sub sole*. Sanatta hep aynı uyum arayışının içindedir insanoğlu; öyleyse, yetkinleşme yolundaki her çaba sonuçta değişmeyenle sınırlıdır. Hiç kuşkusuz, çeşitli yorumlara açık bu tavrın bedelini kimse kolayca ödeyemez; Cûda ise, son birkaç yılı dışında büsbütün zorlanmıştır; yalnızlık, dışlanma, sürekli sürtüşme, vb. onun değişmeyen yazgısı gibidir.

Çoğu izleyici, kusursuz bir illüzyon avcısının izini sürer bu resimlerde; en azından, handiyse sterilize edilmiş bir mükemmeliyet tutkusu derhal göze çarpmaktadır –suret, aslı ile yarışa girmiştir sanki! Oysa, sadece bir çıkış noktası, çalışmaya ne ölçüde eşlik ettiği belli olmayan gizli bir dayanaktır model –resim bittiğinde elma çoktan çürümüştür. Cûda'nın modelle ilişkisi, trapez sanatçısı ile ağ arasındaki ilişkiyi hatırlatır; beklenmedik bir şey olmadığı sürece fileye gerek yoktur –Cûda, resmettiğini görmekten yanadır hep. Gerçi resme başlamadan önce, duruma bağlı olarak bir yahut birkaç desen çizilip, gerekli ön hazırlık yapılmıştır, ama modelin varlığı yine de Cûda için vazgeçilmez bir güvencedir. Bu yüzden, çalışma boyunca modelden ziyade bu desen ve bazen renklendirilmiş kroki geçerli olmasına rağmen, dilimler halinde kavun, karpuz veya üzüm, kayısı, vb. dayanıksız meyvelere yer verilmez burada.

Cûda'nın resmi karşısında en fazla sıkıntıya düştüğümüz konulardan biri, söylemek istediğimiz şeyin çoğunlukla keyfi ve boşlukta kalmaya mahkûm olmasıdır. Buna göre, sürekli dilimizin ucuna takılıp, üstelik doğruluğundan kuşku duymadığımız zarafet, soyluluk, muziplik, vb. sözcüklerin yorum açısından herhangi bir anlamı olduğunu ileri sürmek hayli güç, hatta mümkün değildir. Bir başka deyişle, Winckelmann'ın sözünü ettiği 'soylu dinginlik', sıkı sıkıya klasik uyuma bağlı bu yapıtların gerçek karakteridir; ama aksesuarı şile bezi, peştemal ve tülbentten oluşan bir ölüdoğanın Batı kökenli bu davetsiz konuğu, her şeye rağmen zora koşmaktadır bizi.

Aslında belli bir saplantı üzerine kurulmuştur bu resimler: Nesnenin işgal ettiği boşluk kendisinden önemlidir –Cûda için resim yapmanın nihai amacı, figürden çok, bu üç boyutlu kütlenin ortaya çıkarılmasıdır. Nitekim, resmiyle ilgili herhangi bir açıklama yaptığında, hemen her defasında aynı noktanın altını çizip, nesnenin öbür yüzünü görmek istediğini söylemiştir; hatta bununla da yetinmeyip, düpedüz ellemekten yanadır onu –figür, tıpkı bir çömlek ustasının elindeki üç boyutlu obje gibi fırıl fırıl dönmelidir avcunun içinde. Tonlu geçişin ötesinde, öncelikle bir oylumlama etkinliğidir (işçilik?) resim yapmak; figürün sureti değil, boşlukta kapladığı reel yer tuval yüzeyinden yengiyle çıkmalıdır; o dolduran boşluk, figürü öncelemektedir çün-

kü. Ayva ya da armudun renkli dokusu, bu boşluğun üzerine geçirilen kılıftır sadece; asıl amaç, oylumun üç boyutlu gerçekliğidir. Ne var ki, temelde bir ütopyadan farksız olan bu durum, sonuçta illüzyon arayışının kılıf üzerinde yoğunlaşmasıyla sınırlı kalmıştır ister istemez –Cûda'nın resmi bir bakıma bu paradoksal beklentiye borçludur varlığını. Kimi defa bir santimetre kare için ermiş sabrıyla harcanan zaman parçası, özünde doku fetişizminin ürünüdür; figür, giderek kendisine yabancılaşmaya başlayıp, kompozisyon da bunlar arasındaki mesafeli ilişkinin düzenlenmesine bırakmıştır yerini –nitelik, sayısal ilişkinin geçerli olduğu gizli bir geometriye endekslidir bu aşamada.

Öte yandan, dokuda odaklanan mükemmeliyet tutkusu, giderek dokunmaya ilişkin *(haptisch)* olanın açıkça soyutlanmasına yol açar; yüzey, ait olduğu şey hakkında herhangi bir ipucu vermeyecek denli bağımsız hale gelmiştir –kusursuz işçilik göstergesi. Öyle ki, her meyve, gönüllü olarak kendi içine hapsedilmiş komprime oylum boncuklarını hatırlatmaktadır bize –ya da preslenmiş mekân. Bu bağlamda görünmeyen kontura rağmen, mutlak bir sınırın varlığı sürekli gündemdedir; yemişlerin yan



Mahmut Cûda, *Yemişler*, 47 x 60 cm.

yana olmaktan öte hiçbir ilişkisi yoktur birbirleriyle. Ayrıca, organik bir bütünlüğün dikkate alınmış olması Cûda'nın tüm resme aynı ilgiyle yöneldiği anlamına gelmez; doku fetişizminin eşiğindeki kusursuz işçilik tutkusu, ne dipyüzey, ne de zeminde yer alan nesneler için geçerlidir; resim, ucun ucun solumaya başlamıştır buralarda. Bir başka deyişle, meyvelerin vurgulanması bu rahatlama bölgeleri sayesinde gerçekleşir.

Cûda, ölüdoğaya yöneldiği sürece, mekânla sınırlı ölçüde hesaplaşmak zorunda kalmıştır; derinlik, dizilmiş nesneler arasında kendiliğinden ortaya çıkan bir ilişki sorunudur sadece. Bu yüzden, başta dipyüzey olmak üzere modelin dışında kalan her bölüm, sonuçta gizli bir dolgudur; resim, dolaylı yoldan derinlik yanılsamasıyla uyum içinde olsa bile, orada bitmiştir esasen. Model olarak ne seçilmişse görünen de odur; ötesi, imgelem gücünün ilgi alanı içine girmiştir artık –rulo halindeki kartonlardan, boş şasilere kadar birçok şey, büyük ölçüde değişikliğe uğradıktan sonra orada yerini almıştır.

Yanılsamayı ön plana alan resimdeki el becerisi ne denli yetkin olursa olsun, sonuçta fotoğrafla aynı paydayı bölüşen örnek hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez; aracın zorunlu müdahalesi dışında, amacın da rol oynadığı bir dizi başka özellik söz konusudur çünkü. Kaldı ki, Cûda'nın bu konuda izlediği yol, hiçbir kuşkuya yer vermeyecek denli açıkça ortadadır: Resmin varoluş sebebi, fotoğrafla yarışan bir gerçekçiliğin dışındadır daima. Figürün kusursuz suretiyse, resim yapmak için gerekli el becerisini ön planda tutan bir yaklaşımın dolaylı sonucudur –model, tuvaldeki yeniden üretiminde çoktan geriye çekilmiştir. Bu aşamada tuvalin iki boyutlu yüzeyine savaş açan Cûda, tonlu geçiş ile oylumlamanın ortaklaşa varlığından aldığı güçle, sahici oylum etkisinin ardına düşmüştür. Nesne, kapsadığı oylumun gerçekliği ölçüsünde ilgi alanına girip, resimle hesaplaşmanın aracısı olmaktadır. Eğer Cûda'da bir illüzyon arayışından söz edilecekse bu, figüre değil, figürün boşlukta işgal ettiği yere yöneliktir hiç şüphesiz.

Cûda için tek başına bir begonya yaprağı ya da kuşkonmaz, serapa bir mutluluk kaynağı olup, 'ağlanası güzel'i temsil eder. Bundan ötürü, netlik ayarı hep o seçilmiş model üzerinde yoğunlaşmıştır; ayrıca, yeteri kadar poz verdiği sürece canlı mode-



Mahmut Cûda, *Fahire Aysu*, karakalem.

lin de (portre) aynı kapsama girdiğine kolayca tanık oluruz. Ne var ki, sıra çok figürlü (insan) düzenlemeye geldiği zaman hayli farklı bir sanatçı çıkar karşımıza; Cûda, modelle sürekli yüz yüze gelme imkânını yitirdiği andan itibaren, ilgisinin odaklanacağı yer boşlukta kalmıştır artık. Ne her figür için titizlikle yapılmış ön çalışma, ne de bir bütün olarak tasarlanmış kompozisyon şeması sonucu değiştirmeye yeter. Nitekim, ayrıntılar orga-



Mahmut Cûda, *Serdengeçti*, karakalem.



Mahmut Cûda, *Dalkavuk*, karakalem.

nik bir bütünlüğe ulaşamadığı gibi, hemen her figürde karşılaştığımız anatomik yanlışlar da şaşılası bir acemiliğe işaret etmektedir bu çalışmalarda. Oysa, Bursa'da kaldığı dönem boyunca, anatomi konusunda çok ciddi etütler yapmıştır. Bu bağlamda *Aydın Yangını* yahut *Haramiler*'e dikkatle bakılınca, ısrarla deformasyondan kaçarak ustalığını kanıtlamaya çalışan bir sanatçının, ilkin mizansene yenik düştüğü görülür –düzmece ve o oranda yaratıcı imgelem gücünden yoksun bir mizansen.

Besbelli: Çok figürlü düzenlemede Cûda'yı bekleyen en büyük tehlike, anlatım ile öyküleme arasındaki dengenin kurulamayışıdır; sanatçı kimliğiyle ilgili bu sorunun gerçek sebebiyse öteki çalışmalarında gizlidir. Son yıllarında yaptığı bir dizi portreyi -Fahire Aysu, Şebnem Yarbaşı, Nilüfer Akıncı- hatırlayalım; Cûda, bu eserlerin hep ifade gücü üzerine kurulu olduğunu özenle vurgulamaya çalışmıştır –yüz, adı geçen kişilerin hayatöyküsü ve kişiliğini yansıttığı sürece başarılı bir çalışmadan söz edilebilir ona göre. Gerçekten de, Fahire Aysu'nun resmi,

belli bir kişinin değil, hüznün portresidir düpedüz. Ölüdoğa'daki yetkin doku arayışı, portrede ifadeye bırakmıştır yerini.

Ancak, öykülü kompozisyona ilişkin asıl ipuçları, *Yeni Adam* dergisi için hazırlanmış olan karikatür ağırlıklı desenlerde karşımıza çıkar. Cûda, handiyse ressamlığı bırakıp, bir tür illüstrasyon sanatçılığına sıvanmıştır bu örneklerde; çizgi, sadece söz dilini resimlemekle yükümlüdür. Ayrıca, düzanlama sadık kalmaya çalıştığı ölçüde naif bir duyarlılığın izini sürüp, kimi zaman ucuz bir illüstrasyona teslim olmaktadır basbayağı –muzipliğin ötesine geçmeyen bir hayal gücü. Ne var ki, söz dilinin salt düz karşılığı bile olsa, Cûda'nın ifadeye ilişkin hiçbir fırsatı kaçırmadığını görürüz; *Serdengeçti*, gövde diliyle bütünleşen bıçkınlığın en çarpıcı örneklerinden birini verirken, *Dalkavuk* da aynı ustalıkla ikiyüzlülüğe gönderme yapar. İfadenin belli bir figürle sınırlı kaldığı bu desenlerde sorun yoktur; ama bir öykü adına yan yana gelmeleri durumunda Cûda'nın nefesi kesilir; çünkü hiçbir resim tek tek ifadelerin toplamı olmayıp, bir bütün olarak ifadedir öncelikle; ya da şöyle formüle edelim: Cûda, gerektiğinde tek figürü tasarlayıp, belli ölçüde görmesine rağmen, o figürün ötekilerle birlikte yer alacağı öyküyü gözünde canlandıramaz –tuvalde söz dilini düzanlamıyla üretme yolundaki fütursuz rahatlık, kurguyu peşinen köreltmiştir.

Bütün bu verilerin ışığında yine ölüdoğaya döndüğümüzde, Cûda için taşıdığı önem kendiliğinden ortaya çıkar; ölüdoğa, onun sanatçı kimliğini doyasıya dile getirebildiği yegâne seçenektir –kendisiyle baş başa kalabildiği tek yer. Model, fanteziden doğan boşluğu, amacını aşan bir virtüözite gösterisine hazırladığı imkânla sorun olmaktan çıkarmıştır burada. Buna göre, model olarak seçilmiş herhangi bir şeyin resimdeki karşılığı kendisinden önce var olan hazır bir oylumun renklendirilmesine indirgendiği sürece, o nesnenin dolaylı yoldan çevresinden soyutlanıp, özerk bir yapıya kavuşması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, ışığın net bir kaynağı olmasına rağmen, nesnelerin daima kendi içinden gelen bir ışıkla aydınlandığı görülür. Cûda'nın ölüdoğayla sahip olduğu özgürlük, ifade ile öykülemenin yoğun baskısından kurtulmuş olmaktır son tahlilde –kusursuz işçilik saplantısı, gitgide kendisinin resmedilmesine dönüşmüş-

tür usuldan. Örtü üzerindeki yemişler sonrasız bir ütopyanın göstergesidir bu aşamada –ya da masumane paradoks; görünen, özünde kendisine aracılık eden işçiliğin temsil edilmesini üstlenmiştir çünkü.

Cûda için resim yapmanın öbür yüzü gözbağcılıktır; bu nedenle gölge oyunlarından, kesilmiş kâğıtla ortaya çıkarılan algılanması güç geometrik motiflere kadar geniş bir ilgi alanı içinde, gizliden gizliye hokkabazlığa sıvanmıştır hayatı boyunca; enerjisiz çalışan bir makine rüyası, son günlerine kadar eşlik etmiştir kendisine –umarsız bir *uomo universale*!

Anlaşılmamak onun yazgısıydı, ama ölümünün üzerinden henüz on yıl geçmeden herkes biliyor artık: Cûda, Türk resminde kendilerinden hemen her zaman övgüyle söz ettiği Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit gibi ustaların gerçek torunudur –afacan ve alabildiğine dikkafalı.

NEŞET GÜNAL YA DA İNSAN OLMANIN ONURU

Her geçen gün kültür antropolojisi ile sanat tarihi arasındaki karşılaştırmalı ilişkinin ışığında ortaya çıkan yeni ve birbirinden ilginç bulgulara tanık oluyoruz. Buna göre, bir toplumda hiyerarşik yapıya ilişkin sınırlar ne ölçüde katı ve belirginse aynı şeyin birtakım somut göstergelerle resme de yansıdığını görülmektedir. Örneğin, sert konturlu figür, sınırlı toplumda denetim mekanizmasının gücünü temsil ederken, bakışımsız (asimetrik) düzenleme, tuval yüzeyinin doldurulması (sınırlı boşluk) benzeri özellikler de bunun tamamlayıcısıdır. Öte yandan, özgürlüğün belli ölçüde artıp, sınıflar arası farkların azaldığı durumda hemen her şeyin tersine döndüğünü görüyoruz bu defa; konturlar erimeye yüz tutmuş, karmaşık öğelerin yerini daha yalın ve tekrara dayalı bir biçimleme ideası almıştır artık.

Bu veriler doğrultusunda Neşet Günal'ın resimlerine baktığımız zaman beklenmedik bir soruyla karşı karşıya geliyoruz: Günal, sert konturla çevrelediği *toprak adamları*'nı işlerken hangi konumda yer almaktadır? Onlarla özdeşleşip, dünyayı onların bakış açısından mı yansıtmaktadır, yoksa dışarıda bir gözlemci olarak kalmayı yeğleyip, içinde yetiştiği ortamı sergileme yoluyla izleyicinin bilinç niteliğini mi sorguya çekmektedir? Aslında birini ötekinden soyutlayamayız; çünkü Günal'ın kişiliğinde her ikisi ayrılmaz bir bütündür. Yeryüzünü kıraç toprakla tanıyan sanatçının ufku daha sonra sağladığı imkânla genişleyip, gerçek anlamda aydın olmanın sorumluluğunu taşıyabilir duruma geldiğinde hem içinde, hem de dışındadır *toprak adamları*'nın.

Ancak, bütün bunlar, sert konturun antropolojik bir veri olarak ele alınması halinde Günal'ı açıklamaya yetmez; sezgi ve *ratio*'nun yanı sıra bir başka sebebi daha olmalıdır bunun. Günal için resim yapmak, figürü ait olduğu biçime teslim etmektir ilkönce. Tuvaldeki biçimin oluş/um/u ise renkten ritme kadar salt sentaktik öğelerin rol aldığı gizemli bir yaratım sürecinden çok, desen çizmek'le bağıntılıdır burada. Figürü, belli (dış dünyada karşılığı olan) bir nesnenin tanınabilir suretiyle karıştırmamak gerekir; Günal için somut varlığın yegâne güvencesi sınır çizgisiyle kuşatılmış olmaktır. Biçimlendirme, algının ayırt etme özelliğinden hareketle, çevresinden kopan biçimi kendi sınırlarına hapsetmektedir son tahlilde.

Bu resimlere dikkatli bakınca, konturun çevresiyle ilişkiye giren figüre aracılık ettiğini görürüz; korkuluk, taşlar veya kulübenin sınır çizgisi, biçemsel bütünlüğün ötesinde, birlikte ve orada olmanın göstergesidir daha çok. Dolayısıyla, uzakta kalan (doğa?), yitirdiği konturuyla birlikte, sessizce ilgi alanı dışına çıkmıştır sanatçının. Bu bağlamda boşluğa ihtiyacı olmayan figür için taşıyıcı zemin, doğrudan doğruya kendi bedensel varlığıdır; vücudun kapladığı yer (oylum) mekânı ucun ucun tasfiye ederken, ondan ötesi bir kulistir sadece.

Yeryüzü ile insanın varoluş sırasını düpedüz tersine çevirmiştir Günal; resme önce figürden başladığı için değil, çevre figüre eklenip, onun aksesuarı olduğu için böyledir bu. Örneğin,



Neşet Günal, *Toprak Adamı*, 185 x 96, 1974, özel koleksiyon.

Yaşantı-2'de adamın arkasındaki sarıya çalan bölümün ne olduğunu pek çıkaramayız; sağ üst köşeye sıkışmış kirli mavi (gri?) kısım olmasa, yamaç ile gökyüzü arasında seçim yapma imkânı kalmamıştır neredeyse –tuval yüzeyi, ilkin insan olmanın onurunu kutsayan bir boşluktur burada.

Ne var ki, sınırsız önemiyle çevresinden soyutlanan figürün (insan), malzeme estetiği açısından aynı kararlılıkla yine ona eklendiğine tanık oluruz Günal'ın *toprak adamları*'nda. Topraksı doku, figür ile çevresini aynı paydaya bağlayan bir araç olmanın ötesinde, bunlar arasındaki tözdönüşümünün *(transsubstantiation)* gerekçesidir ilk ağızda. İnsan, sonsuz döngünün bir parçası olarak doğaya eklenirken, doğa da onun parçası olmuştur artık. Bu bağlamda konturun ayırt edip sınırlama özelliği, insani varoluşu vurgulamanın yanı sıra, figür ile çevrenin birbiri içinde yitip gitmelerine engel olmasıdır; çünkü özel bir işlemle pütürlü hale getirilen taşıyıcı zeminde (tuval yüzeyi), var olan her şey, hiçbir kategorik ayrım yapılmaksızın, aynı malzemeye çökelmiştir bu uygulamada.

Toprak Adamı'nı ele alalım; toprağı imleyen pütürlü dokunun, adam ile dipyüzey (doğa) arasındaki tözdönüşümünde rengi aradan çektiğini görürüz –resmin, üzerine yapıldığı şey, temsil ettiğini açıkça zorlamaya başlamış olup, malzeme estetiği köklü bir değişime uğramıştır. Buna göre, topraksı dokunun reel varlığı, resimde renkle özdeşleşen malzemeyi geri plana iterek, büyük ölçüde onun yerine geçmiştir Günal'da. Çalışma tarzının göz kadar eli de kışkırtması bir bakıma bununla bağıntılıdır; kumla abartılan gren, el/lemey/e çıkarılmış gizli bir davetiyedir esasen. Ne var ki, dokunmaya ilişkin olanın *(haptisch)* nesnesi figür (gösterilen) değil, tuvalin yüzeyi (gösteren) ile sınırlıdır burada. Bilinç niteliğini sorgulayan tavır, körü körüne yanılsamanın tutsağı olmaktan kurtulmuştur böylelikle –suret, aslını imlemeden önce, üzerine yapıldığı şeyin kendisidir.

Öte yandan, malzeme estetiğindeki bu köklü dönüşüm, doğal olarak renkle hesaplaşmayı farklı bir yörüngeye kaydırmıştır söz konusu resimlerde; daha doğrusu, Günal'da rengin ihlali pahasına doku estetiğine öncelik verildiğini görürüz çoğu zaman; burada, ne özgül, ne de temsili değeriyle tartışmaya açılan

renk kaygısı vardır. Renk, sentaksın ilgi alanına girebileceği yerde, kendisini taşıyan grenli dokuya devretmiştir işlevini.

Yine bu resimlerin bir başka özelliği, düzenlemeci (kompozisyon) bütünlük düşüncesinin epey dolaylı olmasıdır; Günal'da, biçimsel öğelerden çok, ideadan hareketle tasarlanmış bir örgensel bütünlükten söz edilebilir ancak. *Yaşantı-2*'nin arka planı, boyalı sema perdesinden farksız bir panoyu hatırlatır; evler, ayaktaki adamı vurgulamak üzere yamacın leke düzeni vb. her şey, zorlama bir imgelem gücüyle, destanlaşan kahramanın tamamlayıcı parçalarına indirgenmiştir. Ne var ki, gerek figür, gerek dipyüzeyin ortaklaşa paylaşıp, üzerinde yer aldıkları topraksı doku, tözdönüşümüyle kuşatılmış olan bu karşıtlığı



Neşet Günal, *Yaşantı-II*, 225 x 200 cm., 1974, özel koleksiyon.

(kopukluk?) basbayağı erdeme çevirmiştir sonuçta —insan, parçası olduğu doğanın odak noktasıdır aynı zamanda.

Günal, aynı tutarlı çizgiyi ışık konusunda da sürdürür; resmin organik bütünlüğü, öngörülen dildeki iç mantığın devamlı olmasına bağlıdır çünkü. Burada her nesne ışık almasına karşın, tüm resmi yönlendiren belli bir ışık kaynağından söz edemeyiz. Daha doğrusu bir yanda ışığın yönü ve varlığı, öbür tarafta malzemenin soğurgan özelliği ve nihayet en sonda sanatçının öznel yaklaşımıyla ilgili bir dizi belirleyici etmen vardır önümüzde. Aslında neden/sonuç ilişkisine koşut olarak, bunlardan her birinin ötekiyle aynı paydayı bölüştüğü görülmektedir. Buna göre, ışığın varlığı büyük ölçüde -hatta tamamen- malzemenin ilgi alanı içine girerken, yönü de sadece Günal'ın kişisel tercihiyle alakalıdır.

Önce ışığın tek tek nesnelere göre değişen yönünü ele alalım: Günal'da ışığın varlığı bir zorunluluk değildir esasen; bu nedenle yeri geldikçe anımsanan bir yardımcıdan farkı yoktur. Bir başka deyişle, aydınlanmanın belli bir ışık kaynağına bağlı olması peşinen dışlanmıştır bu resimlerde -her şey, sanatçının o biçime uygun gördüğü tarz ve ölçüde ışıktan payına düşeni alır. Işık, kendi başına bir varlık değil, biçimin varoluşu için bir güvencedir yalnızca- artistik stepne. Günal, çoğu kez oylumu yeterince ortaya çıkarma düşüncesiyle ışığa başvurmaktadır. Bu durumda, her nesne (figür) için bir defaya mahsus olan ışık söz konusudur hep. Hatta kimi zaman, *Korkuluk-1* örneğinde tanık olduğumuz üzere, aynı figürün bile farklı kaynaklardan aydınlandığı görülür; oturan çocuğun yüzü ve karnına düşen ışık farklı yerlerden gelmektedir. Bu arada gizli bir şablona dönüşmüş çözümler de yeri geldiğinde hemen tekrarlanır; örneğin ayakta duran adamın pantolonu hem iç (apış arasından aşağı inen kısım) hem de sağlı sollu yana bakan dış tarafında (konturlara yakın olan yer) siyahla koyulaştırılmıştır (gölge?) çokluk. Gerçekte topraksı dokuyla kaynaşan renk, ayrıca siyahla müdahale edilmediği yerde kendiliğinden ışıktır. Günal, dokuyla organik bir bütün oluşturan rengi beyazla açmak yerine, siyahla ilişki kurarak aydınlatma yoluna gider. Bu, ışık/gölge ilişkisi içinde, hala geçerliğini (ayrıcalık?) koruyan malzemenin utku-

sudur hiç şüphesiz. Böylece topraksı dokunun kayıtsız egemenliğinden hareket eden Günal, çağdaş malzeme estetiğinin en çarpıcı ve her türlü özentiden arınmış sahici örneklerinden birini vermektedir bize. Tuval yüzeyinin özel müdahale ile soğurucu hale getirilen özgül (erkeksi?) yapısı belli bir amaca yönelik yanılsamayı kendiliğinden etkisiz kılmıştır artık –temsil edilen şey ne denli sarsıcı olursa olsun, hiçbir zaman kendisine aracılık edenin (malzeme) varlığını aşmaz burada.

Bütün bunlar, malzemeyi odak noktasına çeviren bir yaratım modelinde, dış dünya ile diyaloğunu sürdürmekte böylesine kararlı bir resmin, her şeye rağmen önceliği kendi varoluş tarzına tanıdığını ortaya koymaktadır. Sentaks, aslında kendisini var eden öğelere yan çizip, bütünüyle malzemenin somut varlığına endekslenmiştir sonuçta; renk, ışık, ritim vb. hemen her şey pütürlü bir yüzeyin gerçekliği karşısında yaygın işlevinden soyutlanarak onun (malzeme) niteliğine dönüşmüştür kısacası.

Ancak, kendi varlığını bu kadar ısrarlı biçimde vurgulayan malzeme, temsil ettiğine (gösterilen) gölge düşürmediği gibi, aralarındaki tözdönüşümü ile karşılıklı olarak birbirlerini daha varsıl kılacakları bir etkileşim sürecine fiilen katkıda bulunmuş olmaktadır böylelikle.

Bu aşamada yine sert konturun işlevi gündeme gelip, birtakım ipuçları vermeye başlıyor bize. Günal, özellikle figür (insan) ve yakın çevresinde vurguladığı konturla, ilk elde malzemenin kayıtsız egemenliğinden doğabilecek sakıncaları bertaraf etmeye yönelmiştir. Buna göre aslında vurgulanan şey kontur değil, o konturla çevresinden ayrılan figürdür; aksi takdirde tuval yüzeyinin pütürlü dokuyla temayüz eden güçlü etkisi, açıkça imleneni gölgeleyip, sadece kendisi ön plana çıkacaktır. Ancak, özünde algılamaya yardımcı olan bu olgu, uzun vadede kendisini aşan, çok daha karmaşık bir rol üstlenmiştir. Gerçi çizime büyük önem veren Günal'ın, figüre önce bir desen olarak baktığını kolayca söyleyebiliriz; ne var ki, bunu daha ziyade insan ve kısmen yakın çevresiyle sınırlı tutup, arka planda farklı bir yol izlemesi rastlantıyı aşar.

Gizli bir zorunluluğun yanı sıra bilinç niteliğine işaret eden bu yaklaşımı (çözüm) kısaca irdelemeye çalışalım: Günal'da

dipyüzey, seçilen görüntü bağlamında, doğa olmasa bile doğaya giden yoldur en azından; açık havada uzaklık ya da mesafe duygusunu içeren her şey, dolaylı yahut doğrudan doğaya dönüşme eğilimindedir hep. Arka planda konturu terk eden Günal, böylece hem doğaya açık bir kapı bırakmış olmakta -kontur, uzaklaştıkça silikleşip, görünmez hale gelebilen tek şeydir burada- hem de mutlak bir tasarım ürünü olan bu doğanın her şeye rağmen malzemeye meydan okuyabilecek denli evrensel bir güç kaynağı olduğunu sergilemektedir. Öte yandan, sıra insana geldiğinde konturun altı çizilmesiyse, perspektifle ilgili bir uzak/yakın sorunu olmanın ötesinde, aslen doğayla (toprak) özdeşleşen insanın ait olduğu bütünden soyutlanmaksızın ayraç içine alınıp vurgulandığını ortaya koymaktadır. Günal, görünürde teknik bir sorunun çözümünden hareket edip, sonuçta insanın özüyle ilgili sorunların irdelenmesine geçmiştir usuldan.

Son olarak şu noktanın aydınlığa kavuşması gerekiyor: Günal, bugün bir gözlemci olarak karşısına geçtiği insanlara bakarken, bu fırsatı onlardan çok kendisini tanıyıp görmek için kullanmaktadır; dolayısıyla, *toprak adamları*'yla girdiği diyalektik ilişkide *insan*'a bakarak resim yapan bir sanatçının, sonuçta hep kendisiyle buluşmasına tanık oluruz –resimde 'sahici olmak' dediğimiz şey de tamı tamına budur işte!

ADNAN VARINCA YA DA TUTUKLUĞUN ŞİİRİ

Adnan Varınca'nın resmiyle diyaloga girip hesaplaşmak isteyen bir kişi için en kestirme yol, bunların hangi ruh hali içinde yapıldığı konusunda fikir sahibi olmaktır; görünen, hep o kritik an'ın çeşitlemesidir çünkü.

Fırçanın tuvale değip, onun üzerinde dolaşmasıyla oluşmaz bu resim; görüntü, daha çok bir geri çekilme, gizli bir kaçış üzerine kuruludur burada. Ürperti, önceden oluşmuş biçimin kollanması kaygısından doğar; resim yapmak bu biçimin sürekliliğini güvenceye almaktır. Dolayısıyla, Varınca'nın modeli daima boş tuvalin içindedir; izleyici, resmedileni değil, aralanmışın ardındakini görür sadece.

Her gerçek sanatçı, doğrudan yahut dolaylı, kendini aramak üzere yola çıkar; buluştuğu an, yıldızların parladığı saattir. Va-

rınca ise buluştuğu noktada dışarıda kaldığını, karşılaşmanın 'kendini unutmak' olduğunu gösterir bize; resmin öbür yüzüne, görünmeyen tarafına çökelmiştir usuldan –uyum arayışı, çoğu kez umarsızlığa sarmalanmış denge tutkusudur onda. Rengin bağımsızlığı ile belli bir nesneye ait olduğuna ilişkin mutlak inanç arasındaki denge; Varınca'nın bilinçaltı sürekli bununla hesaplaşır –denge sağlandığında kendisine gerek kalmamıştır artık; buluştuğu yerde resim kendi yerine geçmiştir zira. Varınca için resim yapmanın bedeli, malzemeye kayıtsız emanet edilmiş olmaktır. Bu yüzden, seçtiği ifade biçimini salt malzemenin imkânlarıyla sınırlı tutup, bunu varoluşunun cayılmaz koşulu olarak yaşaması bakımından, Türk resminde ender, belki de en çarpıcı örneklerinden biriyle karşılaşırız onun şahsında.

Bütünüyle içsel zorunluluğun güdümünde yer alan bu kendine özgü dünyada, iletişim kaygısı bile dilin dışına kaymıştır sanki; izleyici, Varınca'nın yapıtlarında gördüğünü değil, hissettiğini betimlemek zorunda kalır hep. Renge çökelen biçim çoğu zaman dış dünyaya açık seçik gönderme yapmasına karşın, resmin *genesis*'ini yönlendiren süreçte bu biçimi temsili olandan soyutlama eğilimi daima daha ağır basmaktadır. Nitekim, kendisi olmaktan çıkan figür, herhangi bir özdeşlik bunalımına girmeksizin, ucun ucun duyarlığın taşıyıcısı durumuna geçmiştir bu aşamada.

Varınca'nın aralayıp göstermeye çalıştığı şey, aslında bir gizle/n/me aracıdır –belki de *taedium vitae* çeşitlemesi. Her şey, sonuçta renk olmak üzere, birbirine dönüşmeye hazır beklemektedir bu özgül dünyada. Öte yandan, sınır çizgileri geçerliliğini yitirirken, imgelem gücümüz için kışkırtıcı nitelikte, doğurgan bir bulanıklığın çepeçevre resmi kuşattığı görülür; nesnelerin gizemli birlikteliğine ışık tutan saydam tabaka. Resim, döngüsel tözdönüşümünden hareketle, kendi oluşum sürecini temsil eder hep; bir şey, öteki olduğu kadar kendisidir ancak –Varınca geri çekildiği ölçüde bu gerçek gün ışığına çıkar. Amaç, görüntü üretimi değil, örtüyü aralamaktır. Malzeme, *mimesis*'in tuzağına düşmeksizin, kendi gerçekliği içinde alabildiğine soyutlaşırken, sonuçta dış dünyanın değil, kendi illüzyonunun peşine düşmüştür ister istemez; görünen, kırmızı elma değil, *elma kırmızı*'dır –tıpkı diğer



Adnan Varınca, *Ortancalar (Tuzla)*, 54 x 64 cm., 1994, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon

renkler ile nesneler arasındaki ilişkide olduğu gibi ne varsa yaşantı içeriği ve yalnızca onun temsiline endekslidir çünkü.

Bu yapıtlar ile müzik arasındaki ilişkinin kökeninde, kendisini renkle ifade etmeye mecbur olmanın dramı yatar; Varınca sessizce çekildiği dünyasında, renkle halvet olmuş bir meczuptan farksızdır esasen. Müzik, duyulan değil, sergilenen oluşum mantığıyla görülür hale gelmiştir burada; tıpkı ses gibi yaklaşılmıştır renge: göndergesiz. Dolayısıyla figür, modelden çalışmasına rağmen, her zaman için bir yüktür Varınca'ya; özenerek seçilmiş elmaların sayısı ile tuvaldeki suretleri arasındaki kopukluk açıkça ortaya koyar bunu -resim, modeli aşıp, basbayağı kendi kurallarını uygulamaya koyulmuştur.

Her şey, Rilke'nin müzik için öngördüğü tanımı doğrular gibidir; Varınca, nasılsa 'dillerin tükendiği yerdeki dil'e tutsak düşmüştür bir kez –kendiliğinden ve umarsız biçimde. Resim, görünürde temsili olana yaslanmasına rağmen, son tahlilde gidimsiz dilin kuşatması altındadır; hiçbir şey, anlam arayışı

(kavramsallaştırma?) kadar ters düşmez bu resme. Dış dünya, olsa olsa, ifade edilemeyenin renge dönüştürülmüş karşılığıdır burada.

Öte yandan, alabildiğine ışıklı bir resmin izini süren Varınca'da, nesnelerden bağımsız ve belli bir kaynaktan gelen ışığa yer yoktur; ışık, bütünüyle renktir zira –yahut rengin tözsel niteliği. Ancak, ışığın yanı sıra mekânı da soğurur renk. Dolayısıyla, ne figürün üzerinde durduğu taşıyıcı bir zemin, ne de derinlik duygusuna yönelik herhangi bir ipucuna tanık oluruz. Hiçbir şey yerine oturmaz, ama yine de nesneler arasında gizli ve rastlantısallığı aşan bir ilişki söz konusudur. Bundan ötürü somut, ölçülebilir zeminden yoksun olmak, nesnelerin boşlukta yüzdüğü uçuşkanlığa kesinlikle yol açmaz; *meditativ* bir ayinin önceden belirlenmiş aksesuarları gibi öylece dizilmişlerdir oraya –aşkın bir ruh hali içindeki tedirginin ürpertisi.

Varınca, üstüne gitmek yerine çekilme yoluyla biçimin varoluşuna katkıda bulunur; fırçanın her temas edişi, renkle varoluşun katıksız kendiliğindenliğine tecavüzdür. Form, yaşantı içeriğine tekabül eden bir oluşum sürecinin karşılığı olarak, fırçanın geri çekildiği yerdeki tortudur. Bu uğrak noktasıyla eşanlama gelen devinimse, nesnenin kendisinde (renk) meydana geldiği şeye çökelip onunla örtüşme sürecidir hiç kuşkusuz.

Böylesine ışıklı, *euphorie*'nin kıyısında gezinen bir resim için en büyük tehlike, düzmece mutluluk vaat eden örnekleriyle aynı paydayı bölüşmesidir. Ne var ki, tam bu aşamada devreye giren malzemenin kayıtsız egemenliği, sahte mutluluk vaadine ilişkin her türlü beklentiyi kendiliğinden geçersiz kılar; resme bakıyor olmanın farkına varmak -Varınca'da bize rağmen bize eşlik eden bir bilinç niteliğidir bu- temsil edilenden hareketle öykü yazmayı peşinen engelleyen bir olgudur bu çalışmalarda; çünkü malzemenin ustaca soğurduğu nesneler arasında sınır çizgisi düpedüz yok olmuştur artık –tözdönüşümünün maddesel varoluşu gölgeleyen utkusu. Bununla beraber, Varınca'da görüntüyü istila eden bir malzeme fetişizminden söz etmek bizi yanıltır; etkileyici olan, bu ikisi arasındaki doğal, hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın kendiliğinden oluşan barışçıl işbirliğidir –biri ötekinin sebebidir hep.

Varınca'nın öngördüğü resim dilinde renk, ister istemez özgül değeriyle ön plandadır elbette; ancak bu, temsili değerin dışlandığı anlamına gelmez –en azından rengin biçime dönüşme sürecinde daima bir çıkış noktası, ilk uyarıcıdır model. Bundan sonrası modelin aradan çekilmesine yöneliktir artık; önemli olan figürün renklendirilmesi değil, rengin çözülerek o figüre dönüşmesidir. Bu yüzden, rengin ait olduğu nesneden önce var olduğu yolundaki sarsılmaz inanç, resim yapmayı *sui generis* bir esrimeye çevirmiştir Varınca'da.

Yine bu bağlamda, çağdaş sanatın önkoşulu sayılan mesafe kavramı da bu örneklere yabancıdır. Bir başka deyişle, yaratıcı üretimi denetleyip sorgulamak üzere, yapıta belli bir mesafeden bakmaz Varınca; çünkü burada söz konusu olan üretim, bilinç niteliğini yansıtan herhangi bir akılsal etkinlik olmanın ötesinde, öncelikle kilitlenme sorunudur –*katharsis*, arınma değil, düpedüz terlemedir bu aşamada. Dolayısıyla, mutluluk vaadine ilişkin ilk izlenim aşıldıktan sonra, bu resimlerin ardında sanrının yol açtığı sancılı bir ürpertinin yattığını hemen herkes zorlanmadan fark



Adnan Varınca, *Frezyalar*, 54 x 64 cm., 1993, tuval üzerine yağlıboya.

edebilir. Varınca'nın kişiliğinde, resimden çok, resim yaptığı an'a sığınan bir sanatçı çıkmaktadır karşımıza –ürettiği zaman dilimine kilitlenip nefes nefese kalan bir yaratıcı.

Bundan ötürü, ortaya koyduğunun açıklaması gündeme geldiğinde basbayağı bocalamaya başlar; zira o yapıtın anlamı, başka hiçbir açıklamaya izin vermeyecek denli kendisidir. Varınca, büyük bir ihtimalle ayrımına varmaksızın, gidimsiz bir dildeki iletişimin özgül niteliğine, kendi öznel doğası gereği, harfiyen uyarak, sadece orada varolma yolunu seçmiştir –umarsızlığa gönüllü mahkûm olmanın dramı.

Varınca, somut nesnelerin ötesinde, zaman ve mekânı da renkli olarak algılar. Öyle ki, rengi öldüren geceye bile düşman kesilip, sonunda uykuya savaş açmıştır: "Aylar var ki, artık lüzumsuz uyumuyorum. Karanlıkta geçirdiğim renksiz zamanı ancak bu halimin devamıyla telafi edeceğim." Uykusuz bir gecenin sabahındaki bu içten itiraf, sanatçının mekâna bakışı konusunda somut ve o ölçüde çarpıcı bir ipucudur esasen: Mekân, Varınca için renklendirilmiş zamandır. Nesneler ise, bir anlamda, yoğunlaştırılmış mekân parçacıklarıdır burada. Varınca'nın aşkın bir ruh hali içindeki yaratma sürecinin ardında yatan dram belli ölçüde açıklığa kavuşmuş olur böylece; resmettiği dünyayla arasındaki mesafe duygusunu yitiren sanatçı, özne-nesne ilişkisinin sendelemeye başladığı bu ürkünç kavşakta, kaçmaya çalışmaktadır artık –her temas, gizli bir tecavüzdür resme. Renk, bir ifade aracı olduğu ölçüde, bunalımın da sebebidir aynı zamanda; Varınca dışarıdan bakamayacak denli rengin içine sıkışıp kalmıştır sanki –soluduğu yerin *horror vacui*'den farkı yoktur. Rengin işlevinden emin olmasına karşın, sonuca hep kuşkuyla bakar; bir türlü, müzikte olduğu gibi mutlak biçimde özgürleşip, rengi sese çevirememiştir: "Müzik, her şeyi her zaman anlatmak için var. Siz gelin de bunun üzerine resim yapın; yapıyoruz, kulaklarımızı unutarak." Burada özellikle vurgulanması gereken temel nokta, Varınca'nın aktarmak istediği düşünce ile müziksel idea arasında herhangi bir ayrım gözetmemiş olmasıdır; çünkü onun gündelik hayat pratiğine kadar indirgemekte sakınca görmediği iletişim tarzı, özünde salt sezgiye dayalıdır zaten; bu nedenle, en yakın çevresinden

kopup, başkaları arasında sürekli yalnızlığa mahkûm olmak Varınca'nın değişmez alınyazısıdır.

Bütün bu belirlemelerin ışığında renk ile zaman ve mekân arasındaki organik ilişki dikkate alındığında, Varınca'nın sürekli bir *oluş*'a *(genesis)* yönelip sonuçta *a priori* kategorilerin muhatabı olduğunu görürüz. Nitekim, bu resimlerin raptedilmiş an'a kendiliğinden karşı koyan büyülü bir direnci vardır; bakış açısına göre, zamanın akışını istediğimiz yöne çevirebiliriz pekâlâ –ya da şöyle formüle edelim: Varınca'da nesneden bağımsız bir zaman olgusu yoktur; çünkü doğrudan doğruya o figürün kendisi zamanın yoğunlaşmış şeklidir sonuç itibariyle –figür, varoluşunu borçlu olduğu zamanın kendisine (figür) hapsedildiği biçimdir. Uykuyu dışlamanın armağanı, somut nesnelerde var olan renkli zamanı yaşamaktır. Dolayısıyla, görünürde belli bir an'ın resmedilmiş olması -her resim, akan zaman içinde seçilmiş bir kesittir esasen- sonucu değiştirmez; Varınca için biçim, yaşanmakta olan renkli zamandır çünkü. Bu apaçık olguysa rengi zaman ve mekân arasındaki döngüsel tözdönüşümünün taşıyıcısı durumuna getirmiştir kendiliğinden. Öyleyse, mekân da tek tek her bir nesnede yoğunlaşmış renkli zamanın toplamından başka bir şey değildir burada.

Stefan Zweig, yaratıcılığın gizini irdelediği bir yazıda, ancak sanatçının yaratıcılık sırrına nüfuz eden kişinin, eserini anlayabileceğini söyleyip, Goethe'den çarpıcı bir alıntı yapar: "Sanat eserleri, sadece bitmiş görüldükleri zaman anlaşılmaz, onları oluş hallerinde de tanımak lazımdır." Gerçi yazının geneli dikkate alındığında, oluş sözcüğüne yüklenen anlam epey farklı olup, yapıta giden yolda taslak, not, karalama, vb. belgesel nitelikteki ön hazırlıklar kastedilmektedir daha çok. Oysa Varınca'nın yapıtlarında bu anlamda bir oluş arayışı boşuna zaman kaybıdır sadece; çünkü her ön hazırlık dolaylı bir mesafe duygusunun varlığını şart koşar –bu da bütünüyle ters düşen şeydir Varınca'ya. Daha doğru bir deyişle, genelde sanat yapıtını önceleyen taslak, Varınca'da sanatçının kendisine bırakmıştır yerini; zira tamamen yaratıcı etkinliğe adanmış böyle bir hayat, bu doğrultudaki bitimsiz ve sancılı bir ön ha-

zırlıkla özdeştir zaten. En önemlisi, söz konusu yapıtlarda sezgi yoluyla kendimize mal etmeye kalkıştığımız şey, onun kendisiyle girdiği diyalogdan başka bir şey değildir aslında. Bundan ötürü, Varınca'nın resimlerini yorumlamaya yönelik her çaba, eninde sonunda bir başkasının öznel duyarlılığına müdahaleyle eşanlamlıdır. Besbelli: Salt kendisine yapmak zorunda kaldığı için, sonuçta başkalarının aynası olmuştur bu resimler –ne dikte edileni, ne de kendimizi, sadece görmek istediğimizi gösteren ayna.

NEDİM GÜNSÜR YA DA ÇIKARTMA FİGÜRLE GELEN

Nedim Günsür'ün resimleri karşısında sürekli bir ikilemi yaşamak zorunda kalırız; bir yanda eğitimle kazanılmış olanın hissedilir ağırlığı, öbür taraftaysa bütün bunları dışlayan naif duyarlık. Tanık olduğumuz hemen her şey, sonuçta düzlüğe çıkan birtakım çelişkiler üzerine kuruludur burada. Buna göre Günsür'de gizli bir lirizmle bütünleşen naif duyarlılık ve gerçekçi yaklaşım, giderek özgün çözümlere yol açan bir sanatsal üretimin sacayağını oluşturmaktadır.

Akademik eğitimden geçmiş bir ressam ile safyürek resim arasındaki muhtemel ilişki daima kuşku uyandırır bizde. Gerçi her sanat eserine, tıpkı *kitsch* gibi, naif duyarlılığın da bir damla olsun bulaştığını rahatlıkla ileri sürebiliriz; ama Günsür örne-

ğinde tanık olduğumuz sorunun çok daha derinlere inen farklı bir boyutu vardır. Bu bağlamda naif ve gerçekçi resmi birbirinden ayıran sınır çizgisi, aynı zamanda bunların ortak paydasını ele verir; nihai amaç, bakışla sınırlı yaşantının temsilidir çünkü; en azından her ikisinin de temel çıkış noktasında hep bu olgu, yani görmeye dayalı olan yatmaktadır son tahlilde; yaşantı, birinde görüntü düzenlemesiyle sınırlı kalırken, diğerinde bilinç niteliğinin sorgulanma sürecine bırakmıştır yerini. Günsür, böylesine hassas bir noktada her iki tarafa göz kırpmasına karşın, ne birine ne de ötekine girer sonuçta.

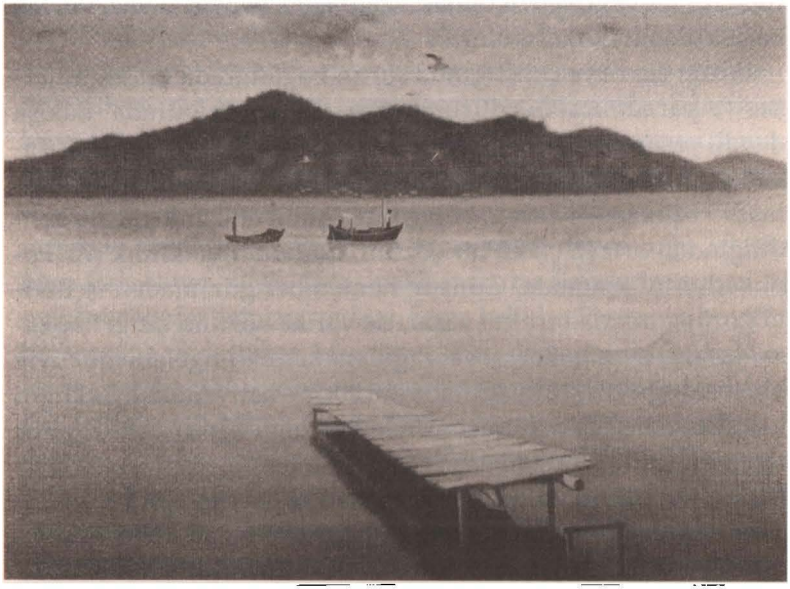
Ancak, bu aşamada daha fazla ayrıntıya girmeksizin, bakışa dayalı yaşantı ile yaşantı içeriği kavramları üzerinde uzlaşmamız gerekiyor öncelikle. İlkinde belli (seçilmiş) bir görüntünün kendi başına yeterli olabileceği inancı ağır bastığı için, biçime (algılanabilir figür) sadakat ilkesi, hiçbir zaman öznel duyarlılığın resme kayıtsız müdahalesine izin vermez; ister pamuk toplayan kadınlar, ister sırtında şiltesiyle kente göçen emekçiler olsun sonuç hep aynıdır: Yaşantı, görüntünün sunduğu malzemede derlenip, onun ürünü olarak hayata geçer –deneyim, bizzat görülerek yaşanmış olandır. Öznel duyarlılığın niteliği, doğruda yahut dolaylı, ama sonuçta mutlaka seçilmiş kareyle kendini belli eder. Bir sahil kasabasında yan yana sıralanmış ev ve seyyar satıcılar, kendi başına resmedilmeye yeterli bir görüntüdür. Gerçekçi resimse bununla yetinmeyip, bir adım daha atar; seçilmiş karenin, toplumsal varoluşumuzun sorgulanmasına yönelik bir kaygıyı dile getiriyor olması gündemdedir artık; bilinç niteliği, tipik olanın ardına düşmüştür bu kez.

Yaşantı içeriğine gelince, daha mesafeli (kapsamlı?) ve görüntüyü önceleyen yapısıyla ön plana çıkmaktadır o; görüntü, öznel algı içeriklerinin kuşatması altında olup, tamamen kişisel duyarlılığın temsili için bir vesiledir burada –görmek, kendine bakmaya dönüşmüştür usulca. Yaşantı içeriğinde, herhangi bir şeye bakıldığı andaki gerçek görme zamanı asla kendisiyle örtüşmez; öznel algı içeriğinin (imgelem dağarı) sunduğu görme modeli, bakışın içinde yer aldığı reel zamana, fiilen olmasa bile, tinsel bir süreç olarak son vermiştir bu yaklaşımda; böylece gör-

meye eşlik eden reel zaman, kendisini önceleyen bir zaman diliminin son halkasına indirgenmiştir sessiz sedasız.

Günsür, bunlar arasında net bir seçim yapmamış olmasına rağmen, yine de işlediği konuya göre mutlaka biri yahut ötekinin ön plana çıktığı görülür. Gerçi sanatçı kimliğinin oluşumunda bir şeyin yaşanarak resmedilmesi koşulunu ısrarla vurgulayan Günsür, resmindeki sahicilik niteliğinin büyük ölçüde bununla bağıntılı olduğunu birçok kez dile getirmiştir: "Sanatsal öğelerden ödün vermeden geniş bir seyirci kitlesine bir şeyler söyleyebilmeyi, kendim kalarak yaşantı etkilenmelerimi resim sanatı imkânlarınca anlatabilmeyi amaçlıyorum." Ancak, burada söz konusu olan 'yaşantı etkilenmeleri'nin temsil edilmesi belli bir yol izlemez; bakış ve içerikle ilgisi açısından ikiye bölünen yaşantı, yerine göre dağılır, hafifler, iç içe geçer ve bütün bunların sonucunda hem çok yalın, hem de son derece kendine özgü bir resim dili çıkar karşımıza.

Öte yandan, ilk günden bu yana organik bir gelişim süreci gösteren Günsür, çeşitli dönemlerini kesin çizgiyle birbirinden ayırırken zorlanmadığımız ender sanatçılar arasında yer almak-



Nedim Günsür, *İskele*, 35 x 50 cm.

tadır. Bu olguysa yaşantı hattında izlediği yolun açıkça görülüp irdelenmesi bağlamında epey yardımcı olur bize. Nitekim, öyle fazla ayrıntıya girmeksizin, Günsür'ün Zonguldak'tan başlayıp günümüze kadar geçirdiği evreleri kısaca hatırlamaya çalıştığımızda, bütünüyle olmasa bile çoğu defa yaşantı içeriğinden bakışa dayalı yaşantıya doğru ilerlediğini görürüz. Aslında burada ilerlemeden çok, somut koşulların da diretmesiyle, tercihe dayalı bir dönüşüm söz konusudur hiç şüphesiz.

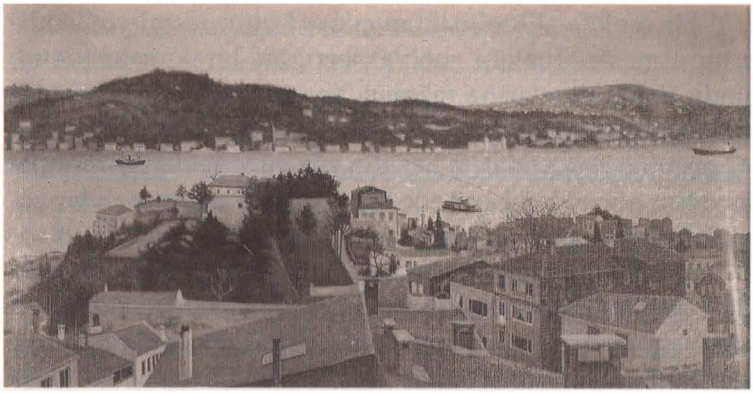
Zonguldak'taki maden işçilerine yöneldiği herhangi bir resmi, örneğin *Madenci Portresi*'ni ele alalım; bu yörenin kömür ocaklarıyla özdeşleşen hayatı, henüz Paris'ten dönmüş olan Günsür'ü derinden etkilemiştir; öyle ki, tanık olduğu şeyleri daha söze dökerken resmetmeye başlar onları: "Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karalık bütün kente yansımış; deniz bile kara." Gökyüzü, deniz ve görünebildiği kadarıyla arka planda yer alan tepe, başlı başına bir dünya oluşturur bu resimde; daha sonra fon olmaktan çıkıp, bağımsız bir bütüne dönüşen bu bölümün iki önemli evreye eşlik ettiğine tanık oluruz: a) atmosferin dolaylı varlığı giderek silinmeye yüz tutar; b) başta gökyüzü olmak üzere tepe, yamaç, deniz, vb. tek başına resmin konusu olur.

Altını çizmeye çalıştığımız sorun bağlamında oldukça hassas ve paradoksal bir durumla karşılaşıyoruz burada. Bakışa dayalı yaşantının öncelikle olması gereken bir dönemde, Günsür gördüklerini yaşantı içeriğinden hareketle tuvale aktarmayı yeğlemiştir; ancak, bilinç niteliğinin etkisinden çok, kendiliğinden ortaya çıkan bir çözüm, doğal bir yatkınlık söz konusudur bu aşamada. Günsür, hemen her gün maden işçilerini görüp, onlarla birlikte yaşar; ne var ki, sözünü ettiği kapkara yeraltı evreni her şeye rağmen kendi imgelem gücüyle oluşturduğu bir dünyadır son tahlilde –kahvedeki aylaklığın 'yaratıcı teneffüs'e dönüşmesiyle var olan bir dünya. Kömür işçisi, görüldüğü değil, tasarlandığı biçimle 'yaşantı etkilenmeleri'nin nesnesi olur; görmek, yaşantı içeriği için bir uyarıcıdır sadece; bu içerikse, kökeni geçmişte kalan bir deneyimden ziyade, halen yaşanmakta olanın sonucudur elbette. Daha doğrusu, bu yaşantının yeniden üretim sürecinde, kömürün

siyahı bir renk/sizlik olmaktan çıkıp, bütün resmi yönlendiren bir atmosfer (halet-i ruhiye) içeriğine bırakmıştır yerini; özünde farklı olmalarına rağmen, yaşantı ve atmosfer içeriği şimdi aynı paydayı bölüşmektedir.

Günsür'ün Zonguldak'ta her gün yüz yüze geldiği görüntüleri imgelem gücünden hareketle işlemesi, rastlantıyı aşan bir zorunluluğun sonucudur esasen. Ancak bu konuya ışık tutan somut ipuçları daha sonra karşımıza çıkar. Geçmişi olmayan, gündelik deneyime bağlı yaşantı içeriği, gerçek anlamda varoluşunu hazırlayan koşullar tamamlandığında, ucun ucun geri çekilmeye başlamıştır artık. Bu bağlamda, 1960'lardan itibaren, salt bakışa bağlı yaşantının giderek atölyeye öncelik tanınan bir dönemde ortaya çıkmış olması, her yönüyle şaşırtıcıdır bizim için. Ayrıntıya indikçe görüntünün (model) gerçekçi temsili önem kazanırken, modelle hesaplaşma olanağı da kâh gözlem, kâh fotoğraf yoluyla adamakıllı artmıştır bundan böyle. Zonguldak'ta tasarıma dayalı figür, on yıl geçmeden yerini net görüntülere bırakmıştır handiyse. Günsür'ün bakışla sınırlı bir yaşantının temsilinde, *şimdi*'yi gündelik deneyimlere indirgemiş olması, sonuçları açısından hayli önemlidir; çeşitlemenin kimi zaman tekrara dayalı bir üretime dönüşmesi hiç şüphesiz bunun sonucudur.

Ne var ki, hiçbir zorlamaya başvurmaksızın, yıllar boyu içtenlikle çalışmanın armağanı sayabileceğimiz resim dili, Günsür'ün bu ve benzeri sorunları aşmasında büyük ölçüde yardımcı olmuştur kendisine. Figür resmini geniş halk dilimlerine bir seslenme aracı olarak gören sanatçının renk, ışık ve özellikle perspektif konusunda alabildiğine özgür bir tavır sergilediğini çoğu izleyici önce fark etmez. Oysa biraz yaklaşınca bu figürlerin zaman ve mekânla ilişkisi hep şaşırtır bizi. Şema bellidir: Figürü üç boyutlu bir mekâna yerleştirme kaygısı peşinen dışlanmış olup, balıkçılardan sahil kasabalarına, lunaparktan gurbetçilere kadar İstanbul'da başladığı birçok dizide bunu açıkça görmek mümkündür. Günsür, mekâna değil, dokuya yerleştirir modelini; doku, tıpkı bir astar boya gibi, her şeyi önceler burada. Dolayısıyla, boşluğun sıntması sorunu daha ilk aşamada çözümlenmiştir. Günsür'ün, eşine ender rastlanır bir ustalıkla kotardığı bu dokunun izleyiciyi can evinden vuracağı konusunda en ufak bir kuşkusu yoktur.



Nedim Günsür, *Arnavutköy'den*, 35 x 60 cm.

Diziye dönüşen temalardan herhangi birini, örneğin gurbetçileri ele alalım: Mekânın usulca aradan çekilmiş olması, figürün bulunduğu yere yapıştırılması (çıkartma) ile noktalanmıştır. Figür, dokunun mekânı ilga etmesi nedeniyle, daima boşlukta kalmaya mahkûmdur; ne yerçekimi, ne de basılacak bir zemin vardır burada. Öte yandan, figür ile dipyüzeyi birbirinden bağımsız irdelediğimizde hangisinin daha gerçek/çi olduğuna bir türlü karar veremeyiz; çıkartma figürün dekoratif boşluktan daha sahici olup olmadığı konusu tartışmaya açıktır. Gerçi gizli bir oylumlama kaygısı figüre eşlik etmekten geri kalmaz; ancak, mekânla ilişkinin kopmuş olmasından ötürü, zaman da aradan çekilmiştir; tıpkı havası boşaltılmış fanus gibi, boşluğun da bu mekândan çıkarıldığını görürüz.

Her figür, en az kendisi kadar mumyalanmış zamanı imler bu örneklerde. Dipyüzeyin, mekânı dışlayacak biçimde, dokuyla bütünleşen soyut yapısı bu izlenimi güçlendirmesine karşın, asıl vurgulama figürden gelir. Günsür'ün kalıptan döküldüğü hissini veren *patron-figür*'lerini hatırlamaya çalışalım; zaman dışı olan kesiklerdir bunlar –bulunduğu yere bile ilişmekte zorlanan şablon. Ne var ki, bütün bunları naif bir duyarlılığın potasında eriten Günsür, sonuçta her şeyiyle kendisine ait bir dünya yaratmaktan geri kalmamıştır. Durağanlık, bu figürlerin değişmez yazgısıdır; belli bir an'da dondurulmuş olduğu için değil, temsil edeceği zaman olmamasından dolayı böyledir bu.

Tuhaf, her şeyden arınmış bir şimdi, yalnız kendi varlığını kollarken, gitgide çevresini sterilize etmeye başlamıştır; çünkü, önce o *şimdi*'nin varlığı tartışma konusudur. Mekânın olmayışı, temsil edeceği zamanı figürden soyutlamıştır –temsil edilen bir şey değil, sadece varsayımdır şimdi. Dolayısıyla, Günsür'ün işçilik konusundaki aşırı titizliği, sonuçta hep bu *şimdi*'nin hanesine yazılır kendiliğinden.

Hiç kuşkusuz, böyle bir durumda yaşantının salt bakışla sınırlı kalması zorunlu olmayabilir, ama nasılsa bir kez seçim yapılmıştır artık –yaşantı etkilenmesi, öncelikle görüntünün yeniden üretimine endekslidir. İçerik, bu yaratım sürecinde, algı dağarında birikmiş olanın temsil edilmesiyle sınırlıdır son çözümlemede. Bir başka deyişle, Günsür'ün öngördüğü içerik, hem çıkış noktası, hem nihai amacı, hazır gösterge yığınağına bağımlı olan bir hesaplaşmanın ürünüdür.

Tam da bu noktada az önce söz konusu olan paradoksun öbür yüzüne geçiyoruz. Günsür, Zonguldak'ta insanların arasına katılıp, bizzat soluduğu bir ortamın resmedilmesinde yaşantı içeriğine ağırlık verirken, İstanbul'da atölyesine kapandığı dönemde dışarıdaki görüntü daha fazla belirleyici olmaya başlayıp, bakışa dayalı yaşantı açıkça ön plana geçmiştir. Teorik açıdan dış dünyayla ilişkisini sınırlayan bir sanatçının giderek imgelem gücüne sığınması gerekirken, bu örnekte tersi olması enikonu şaşırtır bizi. Başta balıkçılar, sahil kasabaları ve göçerler olmak üzere birkaç temaya bağımlı kılınan görüntülerin oluşturduğu gösterge yığınağı, tekrarı meşru kılan bir zeminde, işçiliğin atmosfer ile yaşantı içeriğine tercih edilmesini hazırlamıştır doğal olarak. Gerçi çocukluk dönemine kadar uzanan anıların birçok resimde karşımıza çıkması, yaşantı içeriğinin sürekli gündemde olduğunu gösterir bize; ancak Günsür'ün sonuçta ortaya koyduğu şey öznel geçmişin temsili değil, bir varsayım olarak her şeyden yalıtlanmış *şimdi*'nin tekrarıdır sadece –durallığa sarmalanan bu şimdi ise, mekânla kopan ilişkinin sonucudur hiç şüphesiz. Ne boşluk, ne de tek tek figürlerin toplamı olan böyle bir mekânda her şey, tıpkı çıkartma-figür gibi, bulunduğu yere öylece tutturul-

muştur sanki –bir ucundan hafifçe tutulup çekilse, çıkartma resim gibi soyulmaya hazır kalıp-biçim'ler.

Günsür, resimden bir dünya yaratmak yerine, dünyayı resme hapsederek sorunlu, ama o ölçüde her şeyiyle kendisine ait özgün bir denemeye imza atmıştır sonuçta; bu da, onun çağdaş Türk resminde epey ayrıcalıklı bir konumu olduğunu gösterir bize.

ADNAN TURANİ YA DA BİR BÜYÜK OYUNBAZ

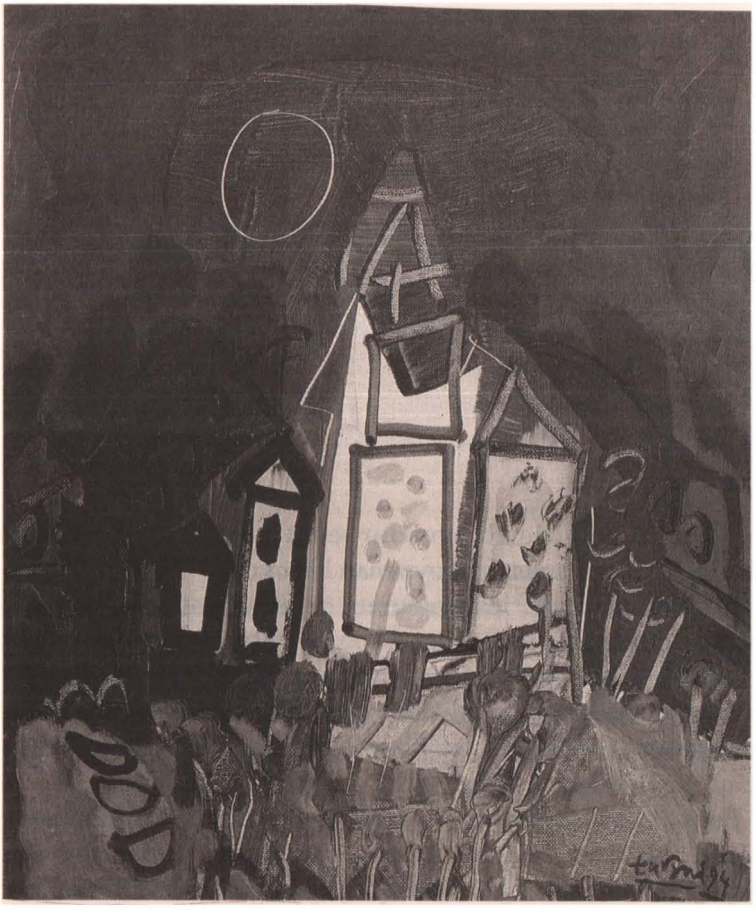
Adnan Turani için bir oyundur resim yapmak; düş gördüğü için değil, düş görmek için oynanan bir oyun.

Aslında her oyun, insanoğlunun özgürlüğünü kısıtlayan bir kurallar demetidir; ısmarlama hapis, umutsuzluğun panzehirine dönüşmüştür burada. Sınırlı zaman ve mekâna kıstırılmış umut, sonuçta kendi parodisine yenik düşse bile, yine de her şeye rağmen iki defa umuttur. Bu anlamda kendini ikiye katlayan umut, Aristoteles'in deyişiyle, 'uyandıran düş'tür artık.

Renk, sıcak/soğuk, açık/koyu, vb. nitelikleriyle kendisine rağmen birtakım işlevler üstlenmesine karşın, Turani bunları dikkate alarak herhangi bir hesaplaşmaya girişmez; birikim, bütünüyle sezgi ve anlık coşkunun güdümündedir çünkü, ister

portre, ister belli bir doğa parçası olsun, izlenim hep arka planda kalır; Turani için imgelem dağarında birikenin tuvaldeki karşılığı düşün güncesidir son tahlilde.

Öte yandan, mekânın sürekliliği konusunda hiçbir çabaya tanık olmayız bu resimlerde; dipyüzey, ne mekân, ne de nesne olarak üzerine sürülen renkle tuval yüzeyinin salt kendisini temsil etmesine aracılık eder; boşluk renktir. Bu nedenle ön/arka ilişkisi, bir mesafe kaygısından çok, rengin doğasından kaynaklanan dolaylı ve o ölçüde keyfi bir yanılsamadır. Turani'de var olmanın önkoşulu renge endekslenmiştir sanki –rengi sovutladığımız an-



Adnan Turani, *Benim Manzaralarım*, 45 x 50 cm., 1994, tuval üzerine yağlıboya.

dan itibaren, figür de kendiliğinden yok olmuştur burada; çünkü renk, özgül değerinin ötesinde, tek başına algılanabilir herhangi bir şeyin niteliği olmaktan soyutlanmıştır ilkönce. Turani, rengin temsili işlevi ile varoluş gerekçesi arasındaki her türlü bağıntıyı yadsımanın rahatlığı içindedir hep. Bu olgu, doğaçlama konusunda hiçbir sınır tanımayan sanatçının ne denli kendinden emin olduğunu gösterir bize –fütursuz ve civelek.

Soyutlama iradesinin ardında genellikle budayıp indirgeme dürtüsü yatmasına karşın, burada farklı bir durum söz konusudur. Turani'nin soyutlama sürecinde ayrıca indirgemeye yönelik hiçbir somut işleme tanık olmayız; çünkü herhangi bir şeye ait olma kaydını boşlayan rengin yanı sıra, figürün de bunu destekleyen bir anlayışla ele alındığı görülmektedir. Rengin özgürlüğü figüre rağmen var olan bir şey olmayıp, figür de kendi payına düşeni üstlenerek bu olguya katkıda bulunmaktadır. Buna göre, rengin mutlak bağımsızlığı figürü soyutlamaz; olsa olsa figürün varoluşu için bir itici güçtür o.

Turani'nin yaratım tarzı hep belli bir rizikoyla iç içedir; çünkü, önceki deneyimlerin verdiği güvenceden hareketle, her defasında kumar oynar gibi resim yapılmaktadır. Kendine güven duygusu, sezgi gücü ve oyun içgüdüsü bu oyunun sacayağını oluşturur –umudun karşılığı olarak 'uyandıran düş'ün zorunlu önkoşulu, daha doğrusu bedeli. Böylece, hemen her resmin ardında yatan nice başarısız örnekten sonra son şeklini bulduğu bu üretim modelinde, düzeltmenin yerini sürekli bir bozup atma almıştır doğallıkla; yaratmanın öbür yüzü, sürekli imha etmeyi kabullenmektir.

Yine bu üslûbun beraberinde getirdiği bir başka çalışma tarzı da, daimi resimle yaşamının ötesinde, sınırsız bir alıştırma etkinliğini zorunlu kılmasıdır. Aksi takdirde, çeşitleme ile doğaçlamanın el ele verdiği bu tür resimde, sonucun tamamen rastlantıya bırakılması kaçırılmaz bir zorunluluğa dönüşür; boyayla tamamen oynayabilmek için önce oyunun kurallarını belirleyip, adamakıllı özümsemek gerekir. Yaratıcılığa giden devinim özgürlüğü, ancak sınırları baştan belirlenmiş bu alan içinde bir anlam taşımaktadır.

Turani'nin sanatçı kimliği, bu oyunu çekinmeden sürdürebileceği bir çalışma temposuyla belirlenmiştir; dur durak yok resme hazırlanır. Oyun, kazanılmış bir haktır burada. Doğrudan resmin

atmosferi yerine, sanatçının hangi halet-i ruhiye içinde bu resimleri ürettiğini deşifre etmek çok daha kolay gelir bize –huzursuz, ama kendisiyle barışık; olumlu ama mağrur bir oyunbaz. Çoğu sanatçı ürettiğiyle arınıp, boşalır; Turani ise mutluluğu paylaşır resimle. Tanımlamakta zorlandığımız örtük *elan vital*, her şeyin üzerinde temellendiği taşıyıcı bir zemindir burada.

Anlık coşkunun ressamı olmasına karşın, yaptığının hesabını verme konusunda alabildiğine titiz ve o ölçüde tutarlı bir sanatçıyla karşılaşırız Turani'nin şahsında. Buna göre, resmi için *ratio* ile duyarlılık arasındaki hassas denge sorununun taşıdığı hayati soruna ışık tutmak üzere, önemle 'organik oluşum mantığı'nın altını çizmesi rastlantı değildir: "Resimde, boyanın dimağla birlikte aynı anda oluşan, yani aynı anda yapılan biçim-



Adnan Turani, *Mavi Kâse*, 40 x 40 cm., tuval üzerine yağlıboya.

ler kompleksinin organik yapısı önemli." Böyle bir yaklaşımın ardında yatan mantık açıkça ortadadır: Heyecan (duyarlılık?), kendisini önceleyen bir şeyin sonucu olmayıp, resim *yapmak* fiiline eşlik eden bir şeydir özünde; tuvale yansıyan, o andaki etkinliğin yol açtığı heyecandır –yapılmakta olan büyüler Turani'yi, yapmayı tasarladığı değil. Resmin, kendisinden önce gelen bir içeriği yoktur; çünkü içerik, doğrudan doğruya bu çetrefil sürece çökelip, onunla özdeşleşen 'resim yapmak' eylemidir son çözümlemede –bitinceye kadar içeriği olmayan resimlerdir bunlar: "Bu nedenle içerik, tabloda son görülen biçim olmayıp, resmin başından sonuna kadar olan biçimleme sürecidir."

Böyle bir üretim modelinde, desen ile ön çalışma birbirinden ayrılmıştır doğal olarak; desen, işin mutfağını ilgilendiren bir zanaat, ön çalışmaysa oluşum sürecini baştan yönlendiren sakıncalı bir tuzaktır burada. Desen, bitmeyen bir hazırlık olmasına karşın, sonuçta bir temrindir sadece:

"Çalışırken modelin yüzüne bakmam. Modelin dışına bakarım. Böylece daha geniş hatlar görürüm. Böyle olunca, insan nesnelerin bütününü çevresiyle görebiliyor. Ayrıca, çizdiğim desene de bakmam. Bakarsanız kavradığınız izlenimi derhal yitirirsiniz. Bu yöntemi uzun yıllar içinde geliştirdim. Aksi takdirde renklilik mantığını yakalamak zorlaşıyor."

Aslında fiilen hiç bakmaz Turani; bakmak, görme yolunda harcanan bilinçli -ya da zorunlu- bir eyleme teslimiyet anlamına gelir çünkü; oysa Turani'nin özellikle kaçındığı şey de budur. Yüz yüze gelme ve onun uyandırdığı coşkudur burada söz konusu olan; resim yapmak, bu coşkunun boyayla tekrarıdır son tahlilde. Model, daha kendisine doğru dürüst bakmaya fırsat kalmadan, kupkuru bir vesileye dönüşmüştür usulca. Bu nedenle Turani bir şeye bakmaz, olsa olsa onun gözüne çarpan şeyler vardır sadece. Modeli resmetmek, basbayağı bir rüya oyunudur karşısındakiyle; düşteyse izlenimin yerini bilinçaltı almıştır artık.

Turani, öngördüğü resim dili açısından salt yaşantı içeriğine yönelmesine karşın bu konuda epey zora koşar izleyiciyi; handiyse *euphorie*'nin parodisine dönüşmüş mutluluk oyunu dışında hemen hemen hiçbir şey söyleme imkânı yoktur bu resimler karşısında; izler, ancak sarsılmayız, önce ürperti ilga edilmiştir

bu kendine özgü mutluluk oyununda. Ayrıca, salt özgül değeriyle kullanılan rengin, kendisiyle ifade edilebilen çağrışımlara sınırlı ölçüde açık olduğuna tanık oluruz hep. İçerik, kendisinin sürekli ihlaline indirgenmiştir dobra dobra.

Çağdaş resim, aslında içeriğin saklanması yolundaki sistemli çabanın öyküsüdür; içerik sözle dile getirilebiliyorsa resim fazladır. Kandinsky'yi hatırlayalım: "Renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir." Hiç kuşkusuz, burada gizlemeyle gündeme gelen beklentinin kökeninde, yaşantı içeriği için kollanan fırsat yatmaktadır. Turani ise bu içeriğin öznel yaşantıyı temsil etmesi yolunda hiçbir çaba sarf etmez; *euphorie*, ardına gizlendiği bir kılıftan farksızdır. Bu durumda, rengin yanı sıra, algılanabilir figür de bütünüyle malzeme estetiğine teslim olmuştur ister istemez. Figürün renkli eriyiğe çökelmiş hoppa silueti, bilinçaltının özgür müdahalesini imlemektedir –aynı görünüşün, algı içeriğinden bağımsız eşzamanlı çeşitlemeleri.

Kimi soyut denemeleri dışında hemen hiç kimse Turani'nin figürlerini tanımakta zorluk çekmez; ama o figürün sendeleyip, giderek kendisine aracılık eden (renk) için taşıyıcı bir zemine dönüşme eğilimi hep ağır basmaktadır. Renk, çoktan bağımsızlığını ilan etmesine karşın, bunun farkında olmayan tek şey figürdür. Ne var ki, temsile yönelik bütün işlevlerinden arınmış rengin, bir sonraki aşamada, üstlendiği rol gereği asıl ilgi alanı dışına çıkıp, böylece renklilik olgusunu büsbütün güçlendirdiğini görmek şaşırtıcı bir deneyimdir bizim gözümüzde. Genelde konturun oluşturduğu boşluğu -çevreleyen her hattın içi boştur- dolduran renk, burada konturun yerine geçmiştir düpedüz. Turani, desen çizip içini doldurmanın resimle ilgisi olmadığını söylerken, dolaylı ama neticede bu gerçeği dile getirmektedir hiç şüphesiz.

Çizgiye dek nüfuz eden rengin tek boyutlu yaşantı içeriğine takılıp kalması elbette ciddi bir sorunun varlığına işaret eder –atmosfer (halet-i ruhiye), kendisini zorunlu kılan bir dilde bıçak sırtındadır çünkü. Ne var ki, korku, ürperti veya dünya acısına yabancı olmanın mutlaka ödenmesi gereken bir be-

deli varsa, Turani kamufle etmemiştir bunu; düş görmek için yapılan resmin ardında gerçeği tozpembe göstermekten çok, oyuna indirgenmiş hayatla özgürlüğün bile bile kısıtlanması yatmaktadır; bu anlamda, renkle böylesine haşır neşir olmak, hayatta çoğu şeyden feragat etmeyi zorunlu kılan bir özveri sorunudur öncelikle.

Turani, kendi devinim alanını bizimkinin genişlemesi adına dar tutarken, her gerçek sanatçının enikonu oyunbaz olduğunu göstermiştir çevresine.

TURHAN SELÇUK YA DA ÇİZGİY/L/E YOLCULUK



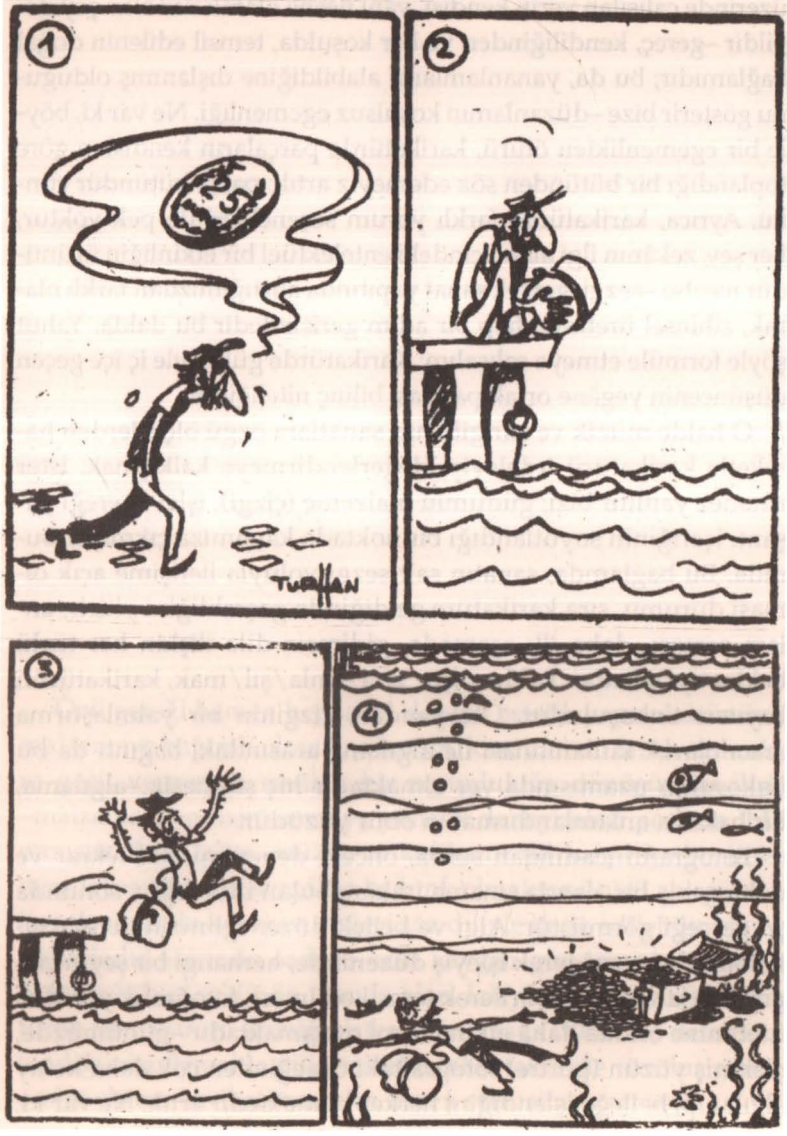
Özü gereği hemen her sanat dalının estetik yapısı bütünüyle malzemeye bağımlı olmasına karşın, kimi zaman farklı açılımlara geçit vermeyen mutlak bir zorunluluğa dönüşür bu ilişki –malzeme, kendisini aşmaya yönelik deneyimleri peşinen ihlal etmiştir. Buna göre, müzik ve karikatür iki karşıt kutbu imler neredeyse; ilki, salt sentaksa bağımlı olmaktan ötürü anlamı dışlamak zorunda kalırken, diğeri söz diliyle ifade edilebilir olanın ardındadır –birinde sadece *nasıl* kaygısı gündemi belirlerken, öbüründe hep *ne*'dir ön planda olan. İzleyici (okuyucu?) karikatürde ister durum komiği, ister mesaj olsun, ilkin 'ne demek istendiği'ni anlamakla yükümlüdür; aksi takdirde varoluş gerekçesini yitiren karikatür usulca desen statüsüne geçmiştir.

Malzeme, karikatürde dışlanarak var olduğu bir alana çekilmek zorundadır; zira öncelikle belirleyici olan daima gerecin aracılık işlevidir. Bu yüzden, çizgi ya da boşluk, hep kendisinin dışında, somut karşılığını tasarlayabildiğimiz bir başka şeyi temsil eder burada. Demek ki, karikatürde boş bırakılan bölüm, hiçbir şekilde üzerinde çalışılan yerin kendisi, yani nesne olarak var olan şey değildir –gereç, kendiliğinden ve her koşulda, temsil edilenin doğal bağlamıdır; bu da, yananlamların alabildiğine dışlanmış olduğunu gösterir bize –düzanlamın koşulsuz egemenliği. Ne var ki, böyle bir egemenlikten ötürü, karikatürde parçaların kendisine göre toplandığı bir bütünden söz edemeyiz artık; parça bütündür çünkü. Ayrıca, karikatürde farklı yorum seçenekleri de pek yoktur; her şey, zekânın ilgi alanı içindeki entelektüel bir etkinliğin ürünüdür nasılsa –sezgi, gerçek sanat yapıtında alıştığımızdan farklı olarak, zihinsel üretimin hep bir adım gerisindedir bu dalda. Yahut şöyle formüle etmeye çalışalım: Karikatürde gülmeyle iç içe geçen düşüncenin yegâne ortak paydası bilinç niteliğidir.

O halde müzik ve şiir gibi has sanatlara özgü ölçütlerden hareketle karikatürü irdeleyip, değerlendirmeye kalkışmak, ister istemez yanıltır bizi; güdümlü malzeme (çizgi), işlevi gereği yaşantı içeriğinin soyutlandığı bir noktada karşımıza çıkmıştır burada. Bu bağlamda, sanatın salt sezgi yoluyla iletişime açık olması durumu, sıra karikatüre geldiğinde geçerliliğini yitirir; anlam arayışı, daha ilk aşamada, gidimsiz dile ilişkin her türlü beklentiyi ortadan kaldırmıştır zira –anla/şıl/mak, karikatürün kayıtsız önkoşuludur. Öte yandan, çizginin bir yalınlaştırma aracı olarak kullanılması ile algılama arasındaki bağıntı da bu önkoşulun uzantısında yer almaktadır hiç şüphesiz –algılama, bir bakıma anlamlandırmanın öbür yüzüdür.

Fotoğrafın icadından sonra, önceki deneyimlerini tekrar ve daha geniş bir alanda sınama imkânı bulan insanoğlu, sonunda şu gerçeği görmüştür: Algı ve bellek düzeneğimizin gerek psikolojik altyapısı, gerek işleyiş düzeninde, herhangi bir şeyin çizgi yoluyla ve sadeleştirilerek temsil edilmesi, fotoğrafik yeniden üretimine oranla daha etkin bir rol oynamaktadır –günümüzde, çizilmiş yüzün (portre) fotoğraftaki örneğinden çok daha kolay algılanıp, belleğe işlendiğini herkes bilmektedir artık. Ne var ki,

başlangıçta bir tür fizyonomi çalışması olarak karşımıza çıkan karikatürün bu niteliğini hâlâ koruyor olmasını abartmak fazla bir şey sağlamaz bize; çünkü, burada daha soluklu ve insani bir ihtiyaca verilen cevap söz konusudur. Biçim, ağırlığını korumasına rağmen, sonuçta içeriğin gözetimi altındadır hep.



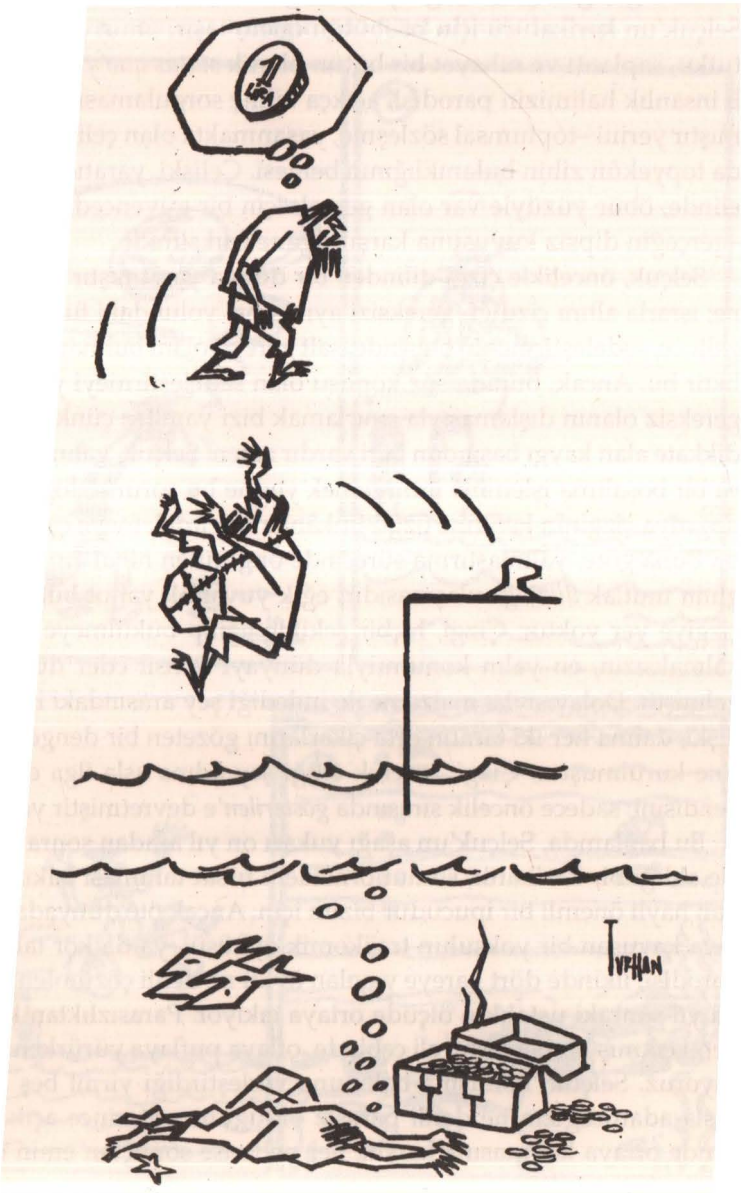
Dolayısıyla, karikatürün başat özelliklerinden biri, yaratıcılığa sıvanan sanatçıyı 'demek istediği şey'le baş başa bırakarak, gerektiğinde üstlendiği sorumluluğun hesabını faturalamasıdır.

Bu olgu, genel bir doğruyu dile getirmekle beraber, Turhan Selçuk'un karikatürü için büsbütün önem taşır; onun çizgisinde tutku, saplantı ve nihayet bir bütün olarak *status quo*'ya endeksli insanlık halimizin parodisi, açıkça bilinç sorgulamasına bırakmıştır yerini –toplumsal sözleşme, yaşanmakta olan çelişkidir, ya da topyekûn zihin bulanıklığının belgesi. Çelişki, yaratıcı kişinin elinde, öbür yüzüyle var olan gerçek için bir güvencedir esasen –gerçeğin dipsiz kuyusuna karşı yegâne can simidi.

Selçuk, öncelikle çizgi dilinden bir dünya yaratmıştır kendisine; ısrarla altını çizdiği 'gereksizi ayıklama' yolundaki tutkusuna gelince, sadeleştirmenin ötesinde, salt gerekli olanı bulmaya yöneliktir bu. Ancak, burada söz konusu olan sadeleştirmeyi yalnızca gereksiz olanın dışlamasıyla sınırlamak bizi yanıltır; çünkü bunu dikkate alan kaygı başından beri vardır zaten. Selçuk, yalınlığı kuru bir boşaltma işlemine indirgemek yerine bu sorunu doğrudan doğruya çizginin kendine özgü imkânlarıyla irdelemeye çalışmıştır. Buna göre, yalınlaştırma sürecinde öngörülen nihai amaç, çizginin mutlak *düzlüğe* ulaşmasıdır; eğik yuvarlak yahut bükümlü çizgiye yer yoktur. Çizgi, hiçbir şekilde eğilip bükülmeye gerek kalmaksızın, en yalın konumuyla dünyayı temsil eder duruma gelmiştir. Dolayısıyla, malzeme ile imlediği şey arasındaki hassas ilişki, daima her iki tarafın orta çıkarlarını gözeten bir denge üzerine kurulmuştur. Çizgi, aracılık ettiği şey adına asla ilga etmez kendisini; sadece öncelik sırasında *gösterilen*'e devretmiştir yerini.

Bu bağlamda, Selçuk'un aşağı yukarı on yıl aradan sonra yine ele aldığı bir karikatür, somut örneklere fırsat tanıması bakımından hayli önemli bir ipucudur bizim için. Ancak öte dünyada paraya kavuşan bir yoksulun trajikomik öyküsü –ya da kör talihin parodisi, ilkinde dört kareye yayılan öykü ne denli çözümlenirse, on yıl sonraki ustalık o ölçüde ortaya çıkıyor. Parasızlıktan kaknemi çıkmış bir berduşu, eli cebinde, oflaya puflaya yürürken görüyoruz. Selçuk, konuşma balonuna yerleştirdiği yirmi beş kuruşla adamcağızın ne denli parasız olduğunu yeterince açık biçimde ortaya koymasına karşın, her nedense sonuçtan emin de-

ğildir; bu yüzden pantolonun öbür yarısı yoktur! Öte yandan, genelde kare içindeki boşluğun zemin ve dipyüzeyde kendiliğinden mekânı imleme özelliğinin burada geçersiz olduğunu görü-



yoruz. Gerçi sağ alt köşeden arkaya doğru çaprazlama ilerleyen parke taşları, yalnızca zemini göstermekle kalmayıp, adamın yürüyüşüne hız ve yön kazandırmış olmaktadır böylelikle; ama, her şeye rağmen, daha sonraki örneğinde açıkça ortaya koyduğu gibi, bunun bir fazlalık olduğunu görmekte pek zorlanmıyoruz.

Ne var ki, burada asıl ilgi çekici olan nokta, çizginin salt temsili işlevine göre yer almasıdır. Fırça ya da kalem, başlangıç noktasından itibaren bir şeyi temsil etmek üzere kesintisiz olarak akıp giderken, sonuçta imlediği şeyin çevrelemiyle (kontur) özdeşleşmektedir; illüzyon, çizgi için tam anlamıyla bir ayakbağıdır bu aşamada. Karikatürün herhangi bir durum yahut konuyu resmetmekten öte, öncelikle belli bir çizgi dilini zorunlu kıldığı olgu henüz yabancıdır Selçuk'a; anlatımdaki ustalığın yerine, anlatılan geçmiştir düpedüz. Aslında koskoca bir burunla geçiştirilen başın profilden görünümü, her bakımdan yetersizdir; zira karambole getirilen bu bölümde ne çizgi, ne de imlenen şey yeterince algıya açıktır.

Aynı kaçamak tavır, ikinci karede de karşımıza çıkar; sadeleştirme yönündeki eğilime, çizgi dilinde gizli bir direniş söz konusudur sanki –iskele ayaklarında görülen yersiz tarama, geriye doğru giderek sıklaşan (daralan) eğri çizgilerle denizde derinlik (perspektif) arayışı, vb. Bir sonraki kareyse, beline taş bağlayan adamın suya atlayarak intihar edişini gösterir; Selçuk, sınırlı ve tartışmaya açık da olsa, her şeye rağmen buraya kadar üslûp bütünlüğünü koruyup, sadelikten yana ağırlığını koymuştur. Ancak, son karede bu bütünlüğün bozulduğunu görürüz; öyle ki, çizgi kalabalığı içinde, ölen adam bile kaybolmak üzeredir neredeyse! Yatay çizgilerin yukarıda su yüzeyini yansıtacak biçimde sıklaşması, olsa olsa bakış açısındaki kararsızlık ve acemiliğin göstergesidir. Hazinenin içi tıka basa çil altınla dolu olduğu yetmiyormuş gibi, dışında da bir o kadar altının yer alması gereksiz ve Selçuk'un henüz ne kendisi, ne de izleyiciye yeterince güvendiğini belgeleyen bir vurgudur. Yine aynı doğrultuda, definenin yanı sıra, altta üç sıra halinde yer alan yosunlar, hava kabarcıkları ve birkaç balıkla denizin altı çizilirken çil altınların parıltısı da ihmal edilmemiştir; ama bütün bunlar, söylenmek istenen şeyin daha net anlaşılmasından çok, gitgide lafazanlığın ortalığı bulandırmasına yol açar sonuçta.

Selçuk'un on yıl sonra (1962) bu karikatürü tekrar ele almış olması, sürekli kendisiyle hesaplaşan bir sanatçının ulaştığı yetkinlik düzeyi bakımından her türlü övgünün üstündedir. Yalın ve kestirme deyiş, malzeme estetiğini dikkate alan bir çalışmanın doğal sonucudur artık; ilkin çizginin kendisinde tanık oluruz buna. Selçuk, figürün çevrelemini takip etmek yerine, belli açılarla birbirini kesen düz çizgileri örnek alır; figür, hiçbir zaman kendisine aracılık eden malzemeyi aşarak sadece yanılsamaya teslim olmaz –imlenen, gizli bir nesne olarak, önce bu çizgilerin toplamıdır. Dolayısıyla, görme etkinliği, en az yöneldiği figür kadar, kendisiyle dile geldiği malzemeyi de kapsamına alan çift yönlü bir süreçtir –Selçuk, temsil edeceği figürden çok, çizgilere baka baka yol alır.

İlk örnekte tüy siklete giren yoksul adamın burada iriyarı ve hayli toplu olmasına gelince, hiç şüphe yok ki, gerçeğin sonsuz çeşitliliği bağlamında, hayal gücümüze duyulan saygının göstergesidir bu; meteliğe kurşun atan adam da yağ tulumundan farksız olabilir pekâlâ. Besbelli: Bir sanatçı için izleyiciye güven duygusu, onun da kendisi kadar zeki ve kültürlü olduğuna inanmakla başlar; Selçuk'un on yıl içinde kaydettiği aşama işte budur. Böyle bir atılımın uygulamada ortaya koyduğu sonuçsa alabildiğine ekonomik anlatımdır –malzemeyle başlayan bu arınma süreci, anlatının kendisine kadar uzayıp gider. Nitekim, ilkinde dört kareye yayılan öykü, usulca budanmıştır şimdi; rıhtımda beklemenin (ikinci kare) anlam açısından hiçbir katkısı yoktur karikatüre. Üç bölümlü öykü en aza indirgenmiş olup, atlayabileceğimiz sahne kalmamıştır artık. Ancak, ustalığın somut belirtisi, özellikle 'topyekûn tasarruf' ilkesinde karşımıza çıkar; düz çizgi ile anlatının doğrudanlığı, handiyse neden-sonuç ilişkisi içinde birbirlerine eklemlenmiştir. Örneğin rıhtım, yukarı doğru ve tersine çevrilmiş bir 'L' harfidir sadece; çizgi ve kâğıt yüzeyiyse, temsili işlevinin yanı sıra, her an varlığından haberdar olduğumuz bir aracı'dır bundan böyle.

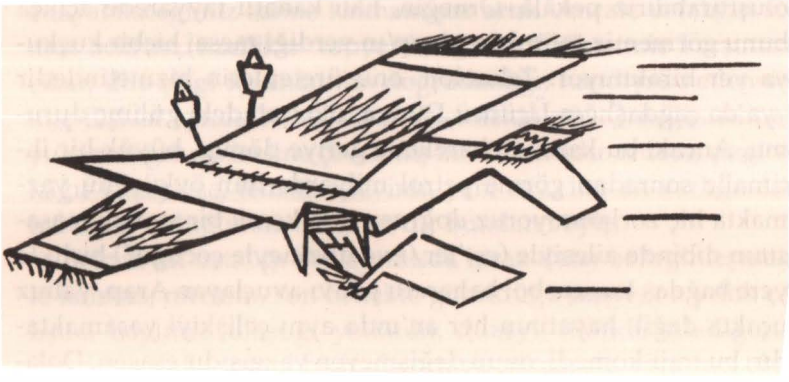
Selçuk'un ustalığı her ayrıntıda biraz daha belirginleşmekle kalmaz; nitekim, son örnekte görüldüğü üzere, on yıllık çalışma boyunca ulaştığı yetkinlik düzeyi, ilkinde atladığımız özürlerin daha somut biçimde ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Buna göre yoksul adama, birinci örneğin ilk üç karesinde, her defasında biraz daha uzaklaşma kaydıyla, üç ayrı mesafeden bakarız; ama figürün büyüklüğü hep aynı kalır. Oysa, ikincide bu mesafeye ilişkin somut bir ipucu verilmediği için figürün aynı büyüklükte kalmasında bizi rahatsız eden herhangi bir şey yoktur; çizgi sadeleşip rahatladıkça, ön plana çıkma imkânı bulan malzeme estetiğiyle birlikte karikatürün iç mantığı da güçlenip, her türlü aykırılığa kendiliğinden son vermektedir burada. Çizginin üzerinde yer aldığı satıh (boşluk), hem çizilmiş olana ait, hem de aslında ne ise (ikinci hamur kâğıt?) odur. Anlamsız yatay çizgiler toplamı olmaktan kurtulan deniz de, hemen hemen tek çizgiyle verilmiştir. Hazine kutusunun dışına saçılmış paranın miktarı, cesedin konumu, vb. her şey inceden inceye düşünülmüştür. İlkinde, sırtüstü ve iki seksen uzanmış ceset, abartılı bir ölümün parodisine dönüşürken, diğerinde yüzükoyun yığılmış cansız adam, dolaylı ama çok daha derinden etkilemektedir izleyiciyi. Öte yandan, üslûp bütünlüğünün düz çizgiyi zora koşan balıkta bile korunması, iletiyi bir dil sorunu olarak gören Selçuk için çarpıcı bir ipucudur hiç kuşkusuz. Buna göre, yalınlığın ardında sadece titiz bir işçilik kaygısı değil, bilinci sorgulamanın sorumluluğu yatmaktadır –sağ üst köşedeki imzaya gelince, çalışmanın bütününe atılmış olanın yeniden tescilidir bu.

Her karikatür, belli bir ölçüye kadar, çizgi romanın doruk noktasındaki karedir –ya da farklı bir bakış açısından aksini söyleyelim: Her karikatürden geriye veya ters yönde, bir öykü oluşturabiliriz pekâlâ. Örneğin, halı kanatlı tayyarede açıkça bunu görmemiz mümkün; Arap'ın verdiği mesaj hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor: Teknoloji, onu üretenlerin hizmetindedir –ya da çağdaşlığın Üçüncü Dünya ülkelerindeki gülünç durumu. Ancak, bu kareden hareketle geriye dönüp, büyük bir ihtimalle sonradan görme petrol milyarderinin öyküsünü yazmakta hiç zorlanmıyoruz doğrusu. Görkemli bir yemek masasının dibinde ailesiyle (eş/ler/i ve düzineyle çocuğu?) birlikte yere bağdaş kurup, bol baharatlı pilavı avuçlayan Arap, yalnız uçakta değil, hayatının her an'ında aynı çelişkiyi yaşamaktadır; bu traji-komedi, onun değişmeyen yazgısıdır esasen. Dola-

yısıyla uçuş an'ı, Arap'ın hayatöyküsünden ustaca seçilmiş bir kesittir eninde sonunda.

Ne var ki, büyük ölçüde anlatıya dayalı *Abdülcanbaz* bu belirlemenin dışında kalır; en azından belli bir kesitte karikatür arayışı sonuç vermez; çünkü, gülünç durumdan çok, öykünün sürükleyici olması öngörülmüştür. Selçuk, bir karikatür ustası olarak çizgide ulaştığı yetkinliği burada öykünün hizmetine sunmuştur. Bu nedenle, genelde görüntü metne eşlik etmekte olup, her türlü abartı peşinen dışlanmıştır. Kamerayla oynayan görüntü yönetmeni yerine, olay akışına kolaylık sağlayan bir kişi durmaktadır önümüzde. Öykünün metinden izlenecek tarzda kurgulanmış olması, hiç şüphe yok ki, Selçuk'un sanatçı kimliğiyle bağıntılı bir tercih sorunudur son çözümlemede. Buna göre, tek başına görüntü, bir sonraki karede ne olacağı konusunda hiçbir zaman ilgimizi çekmez, hatta, kimi defa bu görüntüyü kaldırdığımızda, metnin kendi başına okunabilir durumda olduğunu görürüz. *Abdülcanbaz*'ın başarısı, çizgiyle yaratılmış bir dünyanın cömertçe bize sunulmasıdır; görüntü, okuyucu için bir güvencedir sadece –bu, bakılmasa bile, el altında hazır bir görüntüye sahip olmanın keyfidir aynı zamanda. Apaçık: Metne rağmen kendi varoluşunun tadını çıkarmayan görüntü gitgide evcilleşmiştir böylece; ne algılamakta zorlandığımız bir sahne, ne şaşırtıcı zum, ne de bir başka görsel oyun söz konusudur, ama bu ve benzeri şeylerin dışlanmış olması sonucu etkilemez; çünkü, Selçuk'un böyle bir amacı yoktur zaten –geçerli ilke, kural koymadan, imkânlardan yararlanmaktır.



Öte yandan, çizgi romanın hemen her yeni karede 'olgusal süreksizliği aşarak bunu bir tür *ideell* sürekliliğe çevirme' yönündeki eğilimi de pek itibar görmez burada; Selçuk, zaman değişimine çoğun yazıya başvurur –bulunduğumuz zamanı görüntüden değil, bu yazılı nottan çıkarırız genellikle. Ayrıca, çizgi romanda sıkça tanık olduğumuz ve bir bakıma bu türün başat özellikleri arasında yer alan *onomatopoeia* da (yansıma) görünürde yoktur. *Toprak Nihayetlerine Seyahat*'teki köstebeği hatırlayalım; teknoloji harikası bu müthiş aygıt, arzın merkezine doğru yol alırken, görüntüye bu bağlamda en ufak bir yazılı ekleme yapılmamıştır. Köstebek, amansız bir biçimde yeryüzünün derinliklerinde taşı toprağı parçalamasına karşın 'muazzam gürültü'yü duymak yerine görmeyle yetiniriz burada. Ancak, halk arasındaki yaygın şekliyle, doğrudan doğruya sesin kendisi komedi unsuru taşıyorsa, o zaman bu kurala uyulmayabilir. Örneğin, tabancanın cinayet sahnelerini tiye alan dan dun'lu atış sesi, kalın enseli patronun keh keh'li gülüşü, vb. Kafaya balyoz gibi inen yumruktan duyduğumuz Hhh! ise, karikatürize edilmiş şiddetin parodisidir olsa olsa. Yine de yazılı sese karşı açık bir direnme olduğu yadsınamaz –maçın bitişini ilan eden ses, kimi zaman tek başına bir düdüktür; ya da tuzla buz olan vitrinin şangır şungur'u, çıt çıkmaksızın öylece geçiştirilmiştir.

Teorik açıdan çizgi romanda resim ve metnin birbirine bağımlı hale gelerek somut yaşanabilir gerçekliği daha inandırıcı biçimde temsil ediyor olması, yine de bunların ayrıştırılıp, farklı bir bakış açısından irdelenme ihtimalini engellemez. Buna göre, çizgi romanların, tıpkı günlük hayatta yaşadığımız gibi, somut imge (resim) ile soyut metni birleştirme suretiyle insanoğlunun imge ve yazıyı anlama yetisini harekete geçirdiği konusundaki yaygın kanı bir yana bırakıldığı takdirde, somut ile soyutun dünyayı anlamlı kılan bu bireşimini yeniden deşifre etme imkânını buluruz.

Abdülcanbaz'dan gelişigüzel seçtiğimiz bir bölümde kısaca örneklemeye çalışalım bunu. Al Capone'yi pek duyulmamış bir serüveniyle izlerken, yolumuz bir aralık bu ünlü gangsterin yatak odasına düşer. Clara'yı görür görmez ağzı sulanan mafya babası, hemen o gece sahip olacaktır kadına. Evdeki ilk sahnede sere

serpe yatağa uzanmış bir dilberle karşılaşırız; sağ alt köşedeyse irikıyım Al Capone'nin kafası görülmektedir. Her iki taraf da üstlendiği rolün gereğine uygun bir görünüm sunar; kadın, don ve sutyeniyle vücudunu sergilerken, dudağına iliştirdiği puro ve arkaya doğru özenle taranmış briyantinli saçlarıyla Al Capone de su katılmamış bir mafya liderini temsil etmektedir. Puro, sevişme sonrasının erkeksi aksesuarıdır burada. Selçuk, eşine ender rastlanır bir gözlem gücüyle, bu iki kişi arasındaki ilişkiyi istediği yöne kaydırmayı başarmıştır; en azından yasadışı bir cinsel ilişkinin söz konusu olduğu açıkça ortadadır. İkinci kare bir iç monologdur esasen; sınırlı zum, gangsterin kafasından geçenle baş başa bırakır bizi. Bir sonraki kareye gelince, purodan aldığımız mesajın doğru olduğu ortaya çıkar; robdöşambr ve gramofon, hızlı babanın orgazmını tamamlayan şeylerdir.

Bu aşamada özellikle vurgulanması gereken nokta şudur: Al Capone'nin evinde yaşadıklarını, metni okumaksızın salt görüntüyle deşifre etmek zorunda kalsaydık, her şeye rağmen bu görüntüye bir başka öykü bulmakta sıkıntıya düşmeyecektik. Dolayısıyla, çizgi romanda resim-metin işbirliği, son tahlilde keyfi bir uzlaşmadır sadece. Selçuk, çizgi dilinin elverdiği ölçüde metinle yarışmasına karşın, yine de ardında ve dışındadır söylenenin –tıpkı diğer ustalar gibi, yani üslûbuyla bütünleşen klişeleri yalnızca kendi imalatı olup bunlarla metnin izini sürmeye çalışmaktadır. Seçtiği kare değil, o karede varolma imkanı bulan üslûbudur izleyicinin yaslandığı görsel malzeme.

Diğer taraftan Clara ve Al Capone'nin kişiliklerinde dolaylı bir mesaj verilmiştir izleyiciye: Sanat ile hayatın gerçeği birbiriyle örtüşmez. Selçuk, 1920'lerde geçen öyküde, kadının saç modeli ve giysisinden duruşuna kadar açıkça Art Deco'ya sadık



kalmaya çalışır --Clara, handiyse Lempedicka'nın tuvalinden fırlamış bir dişidir. Al Capone ise kırk sekiz yıllık hayatının son on beş yılını hapishane, hastane ve sonunda kimsesiz, zavallı bi-ri olarak evinde geçirmesine rağmen, Selçuk'ta kerliferli ve karanlık görünümüyle bambaşka bir şekle bürünmüştür. Al Capone'ye ilişkin yaygın imge, gerçeğin belli bir sanatsal kaygıyla yeniden üretiminde gangsterin gerçek halinden daha önemlidir artık. Selçuk, kurmacada tekrar var edilen gerçeğin, öncelikle bir yaratıcılık sorunu olduğunu kanıtlamıştır usuldan.

Sonuç itibariyle ister karikatür, ister çizgi roman olsun, Selçuk'un olağanüstü başarısında rol oynayan en önemli etken, bilinç niteliğinden süzülüp arınmış bir çizgiyi üslûbuna mal ederek, sonuna kadar onu soğurmasıdır. İlk denemelerine baktığımız zaman, adım adım ve bedelini ödeyerek ulaştığı bu yetkinlik düzeyi, kendisini izleyen kuşaklar için kusursuz bir modeldir –saygın ve onurlu.

NAİLE AKINCI YA DA EYÜP ÇEŞİTLEMELERİ

Açıkhava resminde aynı doğa parçası veya bir başka görünümü ısrarla işlemenin ardında kolayca uzlaşabileceğimiz belli nedenler vardır hep. Örneğin, Fuji yanardağı, Hokusai'nin resimlerinde ulusal kimliğe sahip çıkmanın dolaylı bir göstergesine dönüşmüştür aynı zamanda. Cézanne ise hayatının son yıllarına doğru bir dizi halinde gerçekleştirdiği Sainte-Victoire Dağı serisinde, öngördüğü resim dilinin en yetkin örneklerini verme imkânı bulmuştur hiç kuşkusuz.

Öte yandan, açıkhava resmine duyulan ilginin hayli geç bir tarihte özerkleşme sürecini tamamlamış olması, aynı görünümle hesaplaşma isteminin gerekçesi ve sonuçlarını büsbütün önemli kılmaktadır bizim için. Bu aşamada, çıkış noktasını somut bir model-

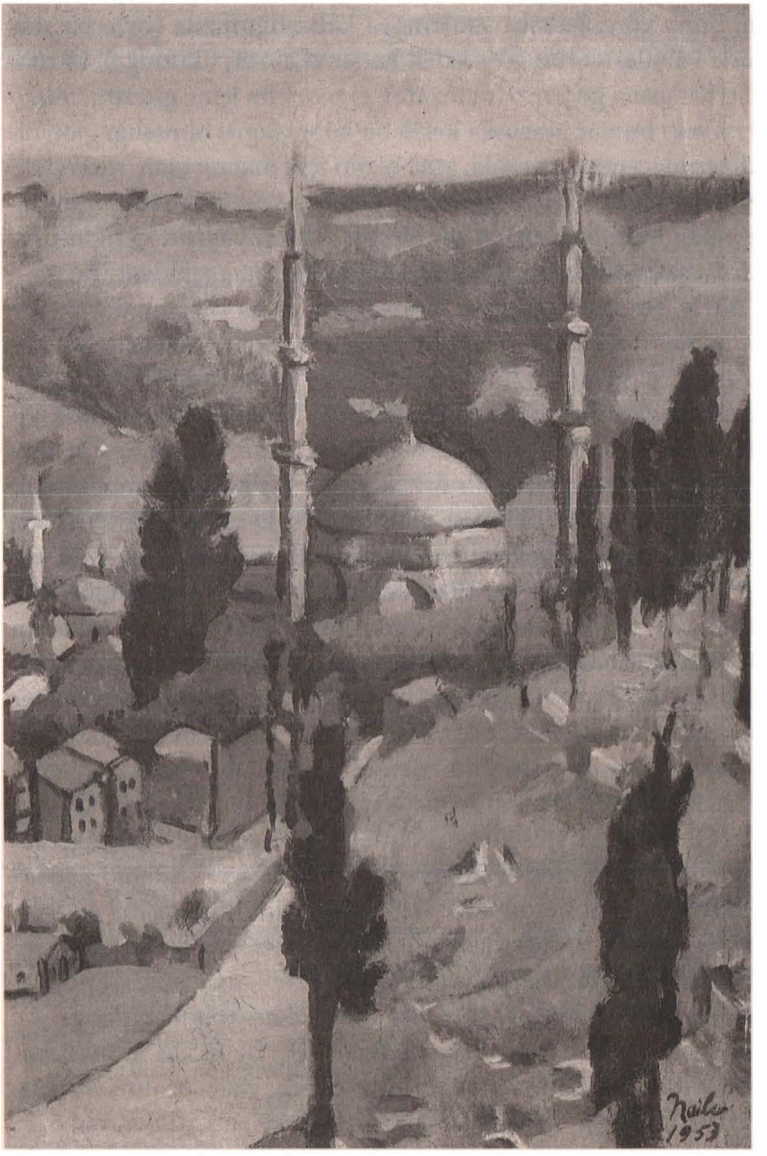
den alan resimdeki çeşitleme ilkesini çözümlemeye çalışalım ilkönce. Her resim, sanatçı ile modelin karşılıklı konumlarından hareketle ele alabileceğimiz bir sınıflandırma modeline açıktır esasen. Buna göre, kabaca sıralamaya kalkıştığımızda şöyle bir durumla karşılaşıyoruz: a) modeli karşıma alırım (ölüdoğa); b) modelin karşısına geçerim (manzara); c) modelin içine girerim *(interieur)*. Gerçi bunlar arasında kesin bir sınır çizgisi olmadığı gibi, biri diğerini içerebilir pekâlâ, ama bizim için önemli olan, resimdeki çeşitleme olgusu -buna gerekçeli yineleme de diyebiliriz- gündeme geldiğinde, bunlardan her birinin ayrı bir yaşantı içeriğine uygun düşmesidir; en azından tinselliğin ilgi alanı içindedir bu.

Böyle bir sınıflandırma modelindeyse en masumane ve iddiasız olanı açıkhava resmidir gerçekte; çünkü değişen ışık koşullarının yanı sıra, uzun vadede manzaranın kendisi de değişime uğramaktadır daima. Bu bağlamda Naile Akıncı'nın kırk yılı aşkın bir süredir Eyüp üzerine yaptığı çeşitlemeler, resim tarihinde eşine ender rastlanır örneklerden birini teşkil etmektedir.

Akıncı, tıpkı bir ölüdoğa gibi, Eyüp'ü karşısına alarak resim yapmıştır sanki! Nitekim, başlangıcından bu yana hissedilir bir değişim olmasına karşın, *dil*'e yönelik bir hesaplaşma istemi yoktur burada; öyle ki, özünde resim diline ilişkin bir araştırmadan çok, öncelikle halet-i ruhiyeyi yansıtan bir etkinliktir Eyüp çeşitlemeleri. Dolayısıyla Akıncı için, coşkudan öte, ilk planda atmosfer taşıyıcısı olarak seçilmiş bir yöredir burası; çünkü daha ziyade anlık yaşantı içeriğine tekabül eden coşkunun sistematize edilerek yıllara bölünmesi asla mümkün değildir. Akıncı, bir tür bilge tavrıyla, görünürde değişeni aşıp, kendindeki değişimi, bir başka deyişle, gitgide yalınlık ve hoşgörüyle bütünleşen kişiliğini yansıtmıştır oraya. Ancak, burada söz konuşu olan yalınlaşma eğilimi, gizli bir tuzakla iç içedir esasen; nitekim 1953 tarihli ilk Eyüp resimlerinden birini daha sonraki örneklerle karşılaştırdığımız zaman, ilk bakışta her şey çok daha yalın ve hesaplıdır burada.

Ne var ki, bunu çözümlemeden önce, Eyüp ile Akıncı arasında oluşan yoğun ilgi üzerinde durmaya çalışalım evvela. Eyüp'ün geçmişi ve kültür mirasımızdaki yeri dikkate alındığında, Akıncı'nın burayla kurduğu ilişkinin yerleşik ölçütlerle bağdaşmadığını görüyoruz. Buna göre, fetih öncesi küçük bir

yerleşim bölgesi olan Eyüp'ün kısa sürede dinsel ağırlıklı bir yöreye dönüşmesi, Yahya Kemal'in de vurguladığı gibi, yüzyıllar boyu Türk-İslam kültüründe ilgi konusu olmuştur: "Ölümü ma-



Naile Akıncı, *Eyüp'ten Görünüm*, 41 x 27 cm., 1953, tuval üzerine yağlıboya.

nevi bir istirahat gibi gösteren mezarlıklar şehri'nin güzelliği haricinde Eyüp asırlarca bir irfan kaynağı oldu." Oysa Akıncı'nın Eyüp'e duyduğu ilgide doğrudan doğruya İslam kültürünü imleyen hiçbir göstergeye tanık olmuyoruz; camiler bile salt plastik yapıları yüzünden tuvaldeki yerini almışlardır neredeyse! Ne ezan sesi, ne de ibadete yönelik herhangi bir şey hissederiz Ebu Eyyub el-Ensari'nin yattığı bu semtte.

Akıncı'nın adı geçen ve Eyüp dizisindeki ilk örneklerden biri kabul edebileceğimiz resminde, yıllar sonra aynı görünümden hareketle kotaracağı eserlerin biçimsel yapısı olanca açıklığıyla ele vermektedir kendini. İki minare (üçüncüsünün bu anlamda işlevi yoktur) ve altı (?) selvi ağacıyla resmi dikeylemesine bölen sanatçı, yol, tepeler ve ufuk çizgisiyle bu durallığa belli bir canlılık (devinim) kazandırmıştır önce. Sol alt köşeden başlayarak, hafif bir eğilimle resmi verevlemesine ve kısmen bölen yol ile bunun üzerindeki soldan aşağıya doğru inen tepenin yön çizgileriyse, resmin tam ortası ve sağında (üç selvinin bulunduğu nokta) kesişmekte olup, bu da bir dizi birbirine eklemlenmiş gizli üçgenin oluşumuna zemin hazırlamıştır sonuçta. Resmin altyapısına egemen olan bu geometrik düzenleme ilkesi, en az burada karşılaştığımız figürler kadar, sanatçının da bulunduğu yere sağlam biçimde bastığını göstermektedir bize; sanatçı ile modeli arasındaki dayanışma olgusu, bir tür karşılıklı bağımlılık ilkesi üzerine kurulmuş olup, henüz atölye disiplininden gelen etkiyle çalışan Akıncı ürkek ve el yordamıyla yaklaşmaktadır her şeye. Ayrıca, alt bölümde yer alan iki ağaç dışında, tanınabilir nesnelerin hemen hepsi yol ve tepenin oluşturduğu yön çizgisinin içindeki üçgen içinde görülmektedir; böylece figürlerin düzenlenmesinde sağlanan yoğunluk, modele etkin müdahale istemiyle birlikte, mesafe duygusuna da bu dünyaya ilişkin bir gerçeklik kazandırmıştır neticede.

Sanatçının yirmi bir yıl sonra yine aynı yöreden yaptığı resimle bu ilk örneği karşılaştırınca, birçok şey kendiliğinden açıklığa kavuşuyor. Buna göre, yön çizgisi bakımından bu resimde de aynı işlevi üstlenen yol, ufuk hattındaki koşutuyla diyagonal düzenleme ilkesini başat konuma getirince, her şey uçuşmaya başlamış, mesafe duygusunun aşkın bir nitelik kazandığı bu ortamda sanatçı sessizce aradan çekilmiştir âdeta!

Gerçi cami, duvar, ağaç, vb. dikey konumda bulunan nesnelerin tümü sıkı sıkıya yere basmaktadır, ama öznenin (izleyici) bu mekândaki yeri, *dalınçsal*'a *(contemplative)* endeksli ruh durumu içinde, tamamen farklı bir düzleme kaymıştır artık.

Hiç kuşkusuz, Akıncı'nın renk konusundaki tavrı da bu belirlemeyi doğrular niteliktedir esasen. Nitekim, 1953 tarihli resimde sıcak renkler (turuncu, sarıya çalan toprak rengi) ağır basarken, diğerinde yalnızca soğuk renklere (mavi, mor) öncelik tanınmıştır. Ancak, bu aşamada asıl vurgulanması gereken nokta, ilkinde tamamlayıcı karşıtı (mavi) açıkta bırakılan turuncuyla belli bir gerilim sağlanırken, ötekinde mor ile sarımtırak kilrengi arasında kurulan uyumun sonsuz bir dinginliği temsil eder durumda olmasıdır.

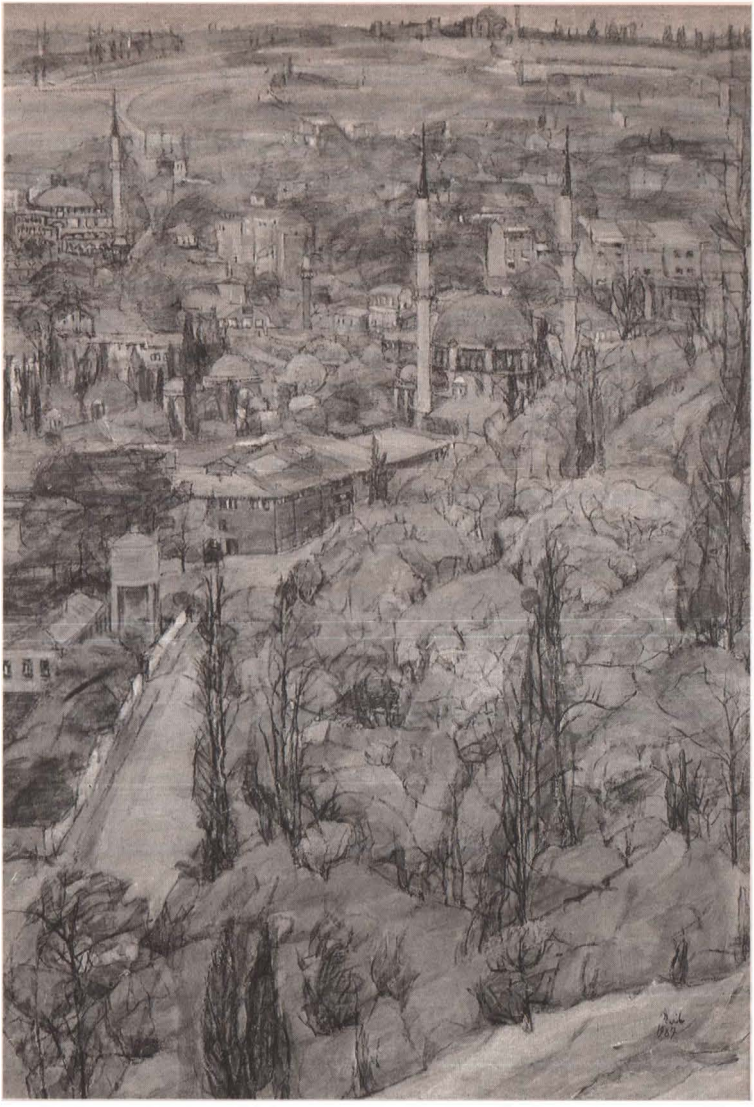


Naile Akıncı, *Eyüp'ten Görünüm*, 20 x 20 cm., 1984, tuval üzerine yağlıboya.

Ne var ki, aynı yöreden otuz yılı aşkın bir süre sonra (1987) yapılan resimle bu ilk örneği karşılaştırdığımızda, Akıncı'nın öznel ve özünde içe dönük tavrı çok daha iyi ortaya çıkmaktadır. Önce şu noktanın altını çizelim: Akıncı'nın Eyüp'e duyduğu ilgi, birkaç istisnai örnek dışında, belli bir yapı veya köşeyle ilgili değildir; öznel duyarlılığının muhatabı sadece o yörenin panoramasıdır. Ancak, sözcüğün her iki anlamıyla geçerli olan bir uzaklaşma söz konusudur burada; model ile sanatçı arasındaki reel uzaklık, tinsel düzlemde de yürürlüktedir çünkü. Öte yandan, romantiklerin sonsuzluk karşısında içe kapanmaya yol açan kaçış ülküsüyle hiçbir ilgisi yoktur bunun; *dünya acısı*'na (Weltschmerz) yabancı, ama yeryüzüyle sürekli bir vedalaşma töreni içindeki yalnız'ın her türlü iddiadan uzak hesaplaşmalarıdır bunlar.

Akıncı, kırk yıldan beri, değişen koşulların ötesinde kendini resmetmek üzere Eyüp'e gitmektedir; nitekim, görünürde modelinin karşısına geçmesine rağmen, aslında Eyüp'ü karşısına koyup, değişen ışık ve hava koşullarından bağımsız, kendi duyarlılığını aktarmaktadır tuvale; Eyüp'ün görünürdeki yüzüyle çoktan ilişkisini kesen sanatçı, her defasında *eo ipso* yeniden düzenlemektedir onu. Eyüp, atölyesine taşıyamadığı bir nesnedir Akıncı için; dolayısıyla, orası imgeleminde istediği biçimi vermek üzere hep önüne koyduğu bir yerdir.

Akıncı'nın günümüzde halen çalışmakta olduğu yerden çekilmiş bir fotoğraf ile bunun tuvaldeki yansımasını karşılaştırmak, sanatçının Eyüp'le ne türden bir görsel ilişkiye girdiği konusunda yeterince aydınlatmaktadır bizi. Resmin alttan yukarı doğru ilerleyen yönünde uzak/yakın ilişkileri bütünüyle yeniden kurulmuştur. Bu bağlamda, fotoğrafta görüldüğü üzere, sağ alt köşedeki ağaçlık bölge çok yakında olmasına karşın, resimde hem daha aşağı alınmış, hem de belli bir mesafe konmuştur araya; yani, bu kısmın resimdeki karşılığı, aslıyla hiçbir özdeşliğin kalmadığı mutlak kurguya bırakmıştır yerini. Ancak bu ağaçlığın aslı ve sözde suretine ilişkin daha ayrıntılı bir çözümleme, resmin aşağıdan yukarı doğru ilerleyen yönüyle ilgili belirlemenin görece olup, imgelem katında Akıncı'nın resme orta bölümünden başladığını açıkça ortaya koymaktadır. Buna göre, o kısmın fotoğrafta olduğu gibi temsil edilmesi halinde, resimde-



Naile Akıncı, *Eyüp'ten Görünüm*, 100 x 65 cm., 1994, tuval üzerine yağlıboya, İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi.

ki Eyüp'ün mimari dokusuyla itici bir karşıtlığa, daha doğrusu üslûp kopukluğuna yol açacaktır bu. Gerçi Sainte-Victoire dizisiyle mukayese ettiğimiz zaman, resim dilinde çığır açma kaygısından uzak, son derece temkinli ve kurallara bağlı bir dönüş-

türmedir burada tanık olduğumuz müdahale. Cézanne'ın tavrı hiçbir kuşkuya yer bırakmaz; yalnızca resim ile görmenin imkânları önemlidir onun için: "Kendisini kırılgan görme verileri veya lekeler halinde gösteren gerçeklik, resim aracılığıyla açıklanıp sorgulandıktan sonra sürekli kılınmaktadır" (G. Boehm). Akıncı ise devraldığı resim dilinin 'kendi ben'ini ifade etmekte yeterli olduğu inancını asla yitirmez; Eyüp'le tuvalde buluşmak *meditativ* bir şölen gibidir onun için; yineleme ile çeşitlemenin iç içe geçtiği *sui generis* bir ayin.

Bu aşamada yine ilk örneğe dönüp, aynı biçimsel yapının (kurgu), bu kez nasıl farklı şekilde ortaya çıktığını kısaca görmeye çalışalım şimdi. Akıncı'nın gizli üçgenlere dayalı geometrik düzenleme ilkesi burada da geçerli olmasına karşın, yalınlaşma yönündeki eğilim her şeye egemen olmuştur sonuçta. Bir başka deyişle, ayrıntı düzeyinde çok daha karmaşık olan biçimsel kurgu, gitgide organik bir bütünlüğe bırakmıştır yerini; ustalık, karşıtlar arasındaki dengeye çökelmiştir artık. Buna göre, tuval içinde kesişen yön çizgilerinin dışlanması sonucu, özne olabildiğince aradan çekilirken, ilgiyi (bakış) belli bir kesit içinde yoğunlaştırma istemi kendiliğinden geçerliliğini yitirmiştir; Eyüp'ün panoraması, öznel duyarlılığın kaydedildiği imgesel bir paftadır son çözümlemede.

Öte yandan, Akıncı'nın ufuk hattıyla kurduğu ilişki de son derece ilginç bir ipucu vermektedir bize: Eyüp, kimi zaman iki defa gözden kaybolur -ya da ortaya çıkar- bu resimlerde. Nitekim, üzerinde durduğumuz ve halen İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer alan 1987 tarihli örnek, bunun çarpıcı bir kanıtıdır. Eyüp, tıpkı Mahler'in müziği gibi, ufukta bittikten sonra da devam etmektedir sanki! Bu, fotoğrafla karşılaştırılınca çok daha iyi anlaşılır: Resimde gökyüzüne yer kalmamıştır; Eyüp, göğe doğru uzanıp onun yerini almasa bile, uzaktan (geri) çok yukarıda ve kendini yineleyerek biter. Mesafe duygusunun yerini sonsuz döngü, yeryüzüne yansıtılan ben'in tükenmezliği almıştır.

Ayrıca, söz konusu resimlerde geçmişe yönelik ilgiden somut herhangi bir iz bulunmaması, sanatçının yaşayan şimdiyle belgesel nitelik taşıyan bir ilişki içine girdiğini göstermez bize. Ger-

çi fabrikadan köprüye kadar doğaya eklenen her şey burada yerini alır, ama resmi sağ alt köşeden verevlemesine bölen kurgusal ağaçlık -fotoğraf, bunun kusursuz bir kanıtıdır- üslûp yönünden Eyüp'ün suretini yönlendirip, onu zaman ve mekâna karşı sessizce çembere alan *natura naturata*'nın eğretilemesinden başka bir şey değildir hiç kuşkusuz; Eyüp geçmişe takılıp kalmamıştır, ama değişen zamanın aynası da değildir.

Akıncı, daha sonra istediği figürü bir tür gizli zumla kendine çekmek üzere her şeyi uzaklaştırma yolunu seçmiştir ilkin. Bundan ötürü, herhangi bir figürün konumu bulunduğu yere göre değil, önceden kendisi için öngörülen biçimde tuvale aktarılır; sözde model karşısına geçip görüneni yansıtma istemi ağır basmasına karşın, aslında figürler arasındaki ileri-geri, uzak-yakın ilişkilerini sürekli sorgulayıp, ayıklamaya öncelik tanıyan bir müdahale söz konusudur burada. Öyle ki, özgün örneğiyle karşılaştırıldığında birçok şeyi görmeme üzerine kuruludur Akıncı'nın resmi; model, bir başka şeyin görünür kılınması için düpedüz vesiledir; başka türlü olsaydı, kırk yıldır aynı yeri resmetmenin gerekçesi inandırıcı olmazdı her halde.

Sanatçının, son çalışmalarında tanık olduğumuz gibi, kimi zaman önceden tamamlanmış hazır bir dokudan hareketle resme başlaması, özünde Eyüp'ten çok resmin peşinde olduğunu göstermektedir bize; ama dil'le hesaplaşmanın değil, her türlü hırs ve gösterişin ötesinde, devraldığında kendini bulma umuduyla sürdürülen bir çabanın sonucudur bu; tuvaldeki Eyüp'ün sahici olması da bundan kaynaklanıyor şüphesiz.

NEŞE ERDOK YA DA İÇ/YÜZÜN UTKUSU



"'Tıpkı gördüğün gibiyim,' der maske,
've korktuğun her şey ardımda'."
(Elias Canetti)

Her sanat eseri, kendimizi görmek için bir vesiledir esasen; sanatçı, kendisine baktığı ölçüde başkasına geçip, onunla çoğalır hep. Burada söz konusu olan, yaratıcı ile izleyici arasındaki karşılıklı bir varsıllaşma sürecidir; sonsuz ve döngüsel –ya da örselenme pahasına ben'lerin örtüştüğü noktadır tanık olduğumuz şey.

Neşe Erdok, izleyiciye bu imkânı tanıyan ender sanatçılardan biridir; özgür olmak için hiçbir atraksiyona kalkışmaması-

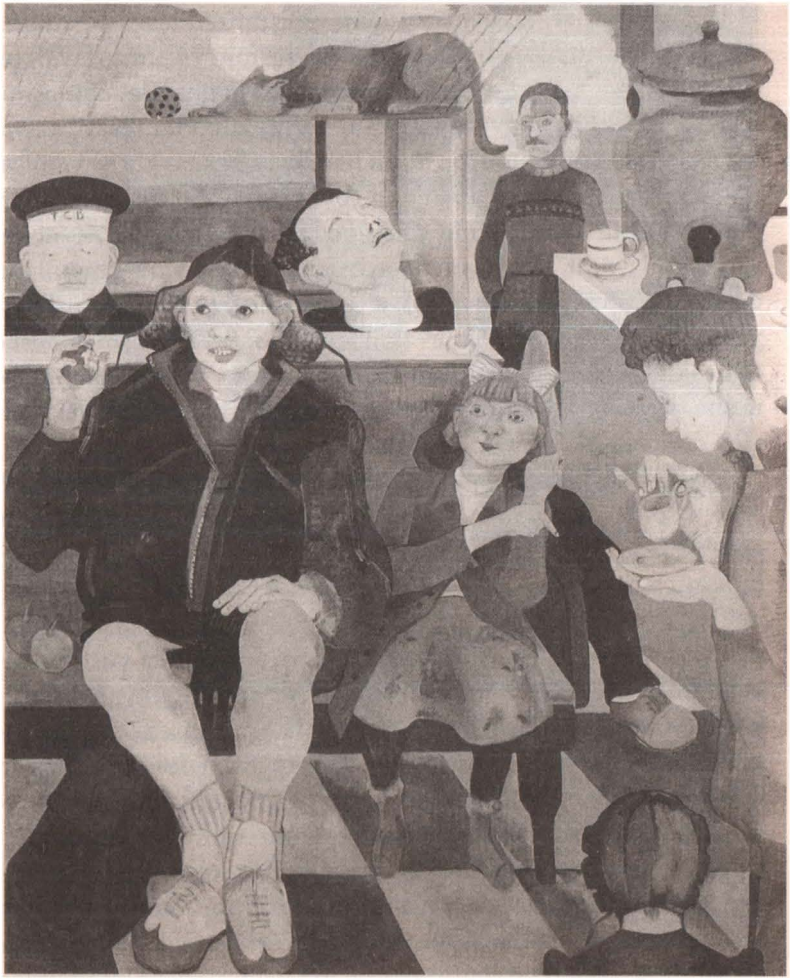
na rağmen, sahici ve benzersiz olana kement atmıştır kendiliğinden. Onu böylesine farklı kılan olgu, özü gereği hemcinsinden ayrı olmaktan çok, bu farklılığın üzerine pervasızca gidebilme cesaretinden kaynaklanır; içyüzü, izleyiciye tutulan aynaya dönüşmüştür sessizce. Resim yapmak, kendini kurcalamanın ötesinde, sonuçlarına katlanmayı peşinen göze aldığı bir yolculuktur Erdok'ta; tıpkı Woyzeck gibi, kendine baktıkça başı döner –her tuval bu uçuruma açılan bir penceredir. Erdok'u görmenin bedeli, ona düşmeyi göze almaktır. Bu yüzden, ya yekpare bir bütün olup onunla kaynaşır, ya da topyekûn reddederiz kendisini –izleyiciye kayıtsız kalma şansı tanınmamıştır bu resimlerde.

Aslında figür ve gerçekçilik gibi kavramların sürekli silkelendiği bir kulvarda yol alır Erdok; en azından yaygın ölçütlerin geçerliği burada tartışmaya açıktır. Buna göre, sentaks şöyle dursun, anlam boyutunda bile her şeyin gizli ve tersinden oynanan bir *picture puzzle* oyununu imlediği görülür; Erdok, 'kendi beni'nden hareketle, tanınabilir olan her şeyi ilkin soğurur; bir sonraki aşamadaysa oyunun kuralı belli olmuştur: Bütüne varmanın tek yolu dağı/tı/lmaktır. Mekân, bir 'dünya acısı'nın eğretilemesi olarak, bütünüyle yaşantı içeriğinin izindeki atmosferi temsil ederken, her şey sanatçının gizli içyüzüne bırakmıştır yerini; dünya, bir otoportre olduğu ölçüde vardır Erdok için. Bu aşamada var olanla özdeşleşme teslimiyet değil, sancılı bir hesaplaşmadır artık.

Öte yandan, malzemenin kendi gerçekliği de bu yaklaşımdan payına düşeni alır, ama hiçbir zaman sınırları zorlayan bir tutuma yer yoktur; resim, nesneye dönüşmeksizin, temsili işlevine ısrarla sahip çıkmaktadır çünkü. Erdok'un kendi kişiliğinde başkalarını teşrihhaneye davet, daha doğrusu mahkûm etmiş olması, izleyici için olağanüstü çarpıcı bir deneyimdir gerçekte. Dolayısıyla, böylesine hassas ve kırılgan bir noktada, malzemenin 'kendinde şey' olarak nesneye hizmet etmekten öte, temsili işlev üstlenmesi çok daha tutarlı bir çözümdür hiç şüphesiz; sondajın sürdürüldüğü alan yeterince çetrefildir zaten.

Erdok'un insanları, başta kendisi olmak üzere, kafkaesk bir dünyanın kahramanlarıdır daima; var olmanın öbür yüzü kapa-

na kıstırılmış olmaktır handiyse –kaygı, ana metni istila eden bir önsöz gibidir hayatta; doğmak için durmadan ölürüz. Erdok, böylesine hassas bir konuda bütün imkânları seferber eder ister istemez; resim yapmanın öbür yüzü dili tüketmektir. Gerçi sonuçlarını açıkça yaşadığımız bir etkilenme sürecinin sebepleri büyük ölçüde saklanmıştır bizden; ama her şeye rağmen hesaplaşmanın ortaklaşa dil zemininde gerçekleşmesi, sonuçta bu tüketimi sahici kılmaktadır. Erdok, genelde en yalın gerçekleri



Neşe Erdok, *Gece Vapuru*, 180 x 150 cm., 1994, tuval üzerine yağlıboya.

(kural) tersyüz ederek izleyiciyi şaşırtır; öyle ki, sarsıcı gerilimin nedeni böylesine apaçık olduğu için kavramakta zorlanırız hep –şifreye yer yoktur; çünkü gerçekçilik bir dil sorunu olmanın ötesinde, öncelikle ethos'un güdümündeki sorgula/n/manın karşılığıdır burada.

Erdok, bir bakıma müdahale edilmiş an'ın ressamıdır; daha doğrusu, çığlığa dönüşen ürperti bu an'ın parodisidir çoğu kez. Kısaca hatırlamaya çalışalım: Resmin, dondurulmuş an'ı yayma eğilimi, verilen pozu da kapsamına alır; bundan ötürü resimdeki kare daima *reel* zamanı zorlayıp, görüntüyü *temporal* sınırların ötesine taşımaktadır. Bu bağlamda resmin yoruma dayalı nihai amacı, doğal görüntü yanılsamasından hareketle sabitleşmiş zamana çift yönlü devinim imkânı vermektir. Her resim, az yahut çok, bu raptedilmiş an'ın gizlenmesi üzerine kurar yanılsama mantığını; çünkü, zamandan soyutlanmış bir biçimin (figür) gerçek hayatı temsil etme şansı yoktur. Dolayısıyla, nesne-resim'in önkoşulu, ilkin zamanın dışlanmış olmasıdır. Bu anlamda fotoğrafın en büyük çelişkilerinden biri, belge adına -belge yorum yapmaz, yorumlanır- dondurulmuş an ile peşinen nesne olmasıdır. Fotoğrafik görüntünün kusursuz temsil niteliği ile nesne/leşme arasındaki bu özsel çatışkı, Erdok'ta tamamen tersine dönerek bir başka boyut kazanmıştır esasen.

Dış dünyadaki karşılığını tanıdığımız nesnelerin massedildikten sonra dağıtılarak, anlamın bu yolla tersinden kurulması, giderek Erdok'ta figürün (insan) zamana yayılması işleminde önceliğin çevreye (mekân) verilmesiyle noktalanır. Demek ki, zamansal açıdan öncesi ve sonrası ile var olan şey figür (kahraman) değil, onu çevreleyen mekândır bu resimlerde. Oysa yürürlükteki uygulamaya bakıldığı zaman, hep başroldeki figür yahut figürler grubunun bunu üstlendiği görülür; her mizansen, zamana yayılmış pozdur. Buna göre, özü gereği, fotoğrafın dondurulmuş an ile raptetmek zorunda kaldığı görüntü dikkate alındığında, resimde figüre eklemlenmiş zaman yanılsamasının yorum için hayati bir önem taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Erdok'un resimlerinde karşılaştığımız 'dünya acısı' yahut ürpertici atmosfer içeriği, tam bu aşamada zamandan soyutlanmış figürün trajik yalnızlığıdır hiç şüphesiz. Nitekim, figürün zamana yayılması, anlık kesitiyle

verilen mizansen yüzünden engellenince, yorumlama etkinliği de doğrudan doğruya figürün kendi üzerinde yoğunlaşan bir hesaplaşma olmaktan çıkıp, figür ile çevre arasındaki diyalektik etkileşim sürecine (gerilim?) bırakmıştır yerini –yorumlanan, yorumun dolaylı ama nihai nesnesidir bu aşamada; çevre, figürün iç yüzüdür artık. Bir başka deyişle, zaman yanılsamasına ilişkin



Neşe Erdok, *Kadıköy Vapurunda Sabah*, 180 x 150 cm., 1994, tuval üzerine yağlıboya.

kaygı, *dramatis personae*'nin ötesinde, sadece durağan nesneleri kapsamına almaktadır; zamanın asıl muhatabı olan figür, bu hakkını içinde yer aldığı mekâna devretmiştir. Yazgı, bulunduğu yerde eğreti duran bireyin her bakımdan çevresine yabancılaşmasıdır –hem tinsel, hem özdeksel yönüyle.

Bütün bunlara ilaveten -ve kaçınılmaz biçimde- canlı/cansız ayrımını ihlal etmeye yönelik bir yaklaşım sürekli gündemdedir Erdok'ta; en azından anlatıyı yönlendiren temel itki bu varsayım üzerine kuruludur. Hiç kuşkusuz, geçerliliğini bütünüyle kurgunun gerçekliğinden alan paradoksal bir anlatım modeli söz konusudur burada; Erdok, figür (insan)/nesne (eşya) arasındaki ilişkiyi açıkça tersine çevirmiştir çünkü. Daha doğrusu, zamanla ilişkileri bağlamında, bunları birbirinden ayıran sınır çizgisi silinmeye yüz tutmuştur. Gerçi ihtiyatlı ve oldukça karmaşık bir ima yoluyla gerçekleşir bu; hatta çoğu kez, sanatçının öngördüğü sonuçları yaşamanın ötesinde, ne olup bittiğini bile pek kavrayamaz izleyici. Buna göre, figürün çevresinde yer alan nesnelere dikkatle baktığımızda, bunların sadece boşluktaki konumları açısından değil, varlık tarz ve gerekçeleri yönünden de tiyatral ağırlıklı bir etki yaratmak üzere derlendiklerini görürüz; *interieur*, dünyayı imleyen bir sahne olup, butaforcunun ürettiği şeyler arasında, sürekli podyum üzerindedir insanoğlu.

Erdok'ta figür, orada öylece duran eşyalar arasına geçip bize poz vermez; *dramatis personae*'nin gizli sureti olarak, önce eşyalar düzenlenir –tıpkı ölüdoğadaki meyveler gibi. Nesneler, doğrudan dışavuramadıkları, ama son derece etkileyici bir insan-biçimleştirme sürecinden paylarına düşeni almaktadırlar hep; Erdok, eşyalara yönelik bir mizansende ciddi bir deformasyona bile gitmez, ya da son derece sınırlı tutar bunu; ancak, konumları göz önüne alındığında, bir uç noktada ve kımıltının eşiğindedirler genellikle; dahası, *Tarkovski'ye Saygı*'da tanık olduğumuz gibi (masanın ucunda duran makas), bunların nerdeyse yerçekimine meydan okuduğu görülür kimi defa. Bu bağlamda, aynadan *(Disiplin ve Ceza)* palete *(Tanık)* kadar daha birçok şeyin hassas bir dengede öylece durduğunu izleriz. Doğası gereği hareketsizliğe mahkûm olan nesneler, kendilerine ait bir sözde zamanın eğretilemesinden hareketle, poz

vermeye başlamışlardır sanki! Kendi tarih ve zamanına sahip çıkan nitelikleriyle yorumun nesnesi ilkin bunlardır hiç şüphesiz; yorum, bunları yalayıp geçen zamana karşı bilinçli hoşgörüdür. Cansız bir şeyi kımıltının eşiğine getirip durdurmak, ona zamanı bağışlamanın en emin yoludur; bu aşamada dondurulmuş zaman, özünde durallığı kabullenmek zorundaki nesnenin gizli yaşamöyküsüdür artık –ama bir maske ve başkası adına üstlendiği şey olarak elbette.

Ne var ki, olağanüstü bir sezgiyle yöneldiği bu sorun Erdok'a yetersiz kalınca, sonuçta bir adım daha atarak, büsbütün kapsamlı bir alana yayar onu: Figürü (insan), nesneler dünyasına uygulanan bu modelin ışığında ele alarak, çevresiyle ilişkisini yitirmeksizin, daha güçlü vurgulamanın bir yolu olmalıdır. Erdok, tam da bu noktada, şaşırtıcı bir sezgiyle (ustalık?) aynı uygulamanın figürde ters, yani beklentisini pekiştiren sonuç verdiğini kanıtlar bize. Buna göre, yine kısaca hatırlamaya çalışalım: Resim, hareket halinde temsil edilen bir figürde bile, zamana el konduğu izlenimini gidermeye yönelip, enstantaneyi zamana yayma yolunda öznel bir çaba harcar. Yanılsama, yalnız görünen (biçim) ile sınırlı olmayıp, görünenin geçmiş ve geleceğini de kapsamına alır; müdahale edilmiş an, fotoğraftan farklı olarak, mekanik zaman ölçüsünün dışına taşmaktadır burada. Erdok ise bütünüyle tersine çevirir bunu; mizansenin amacı, zamanın durdu/ruldu/ğunu kanıtlamaktadır –poz vermek, zamana sıkışmanın göstergesidir şimdi. Birinde (nesne) özgürlüğü imleyen şey, insanda tutsaklığın simgesine dönüşmüştür –bireyin, bütün açmazlarıyla kendisini ele verdiği tutsaklık. Erdok, hareket yeteneği olan bir canlıyı bu potansiyelini imleyen doğal bir konumda resmetmek yerine, belli bir pozda kıskıvrak yakalamıştır onu.

Maskenin çıktığı bu aşamada, sahnenin üzerindeki her şey insanın iç yüzünü temsil etmeye başlamıştır bundan böyle; tek başına kalan bireyin içyüzüne gelince, yalnız onu değil, bizi de iliklerimize kadar sarsmaktadır Erdok'un sergilediği bu sahici dünyada –insan olmanın erdemine inanan hemen herkes 'soyulmuş ben'in muhatabıdır çünkü.

Besbelli: Erdok başkaları adına kendisine bakarken, maske/si hep bizde kalıyor.

DEVRİM ERBİL YA DA YERKABUĞUNA ÇÖKELEN KOZMOS

Yeryüzü, Devrim Erbil için bir sayısal ilişkiler yumağıdır; resim, bu ilişkiler aracılığıyla bitimsiz bir süreçselliği temsil etmektedir sadece. Bu yüzden, imlediği nesneyi giderek kendisi olmaktan çıkaracak denli ısrarla yineleme eğilimi, sonuçta gösterilenin salt sentaksın hizmetinde olmasına yol açar ister istemez; burada, izi sürülenin dış dünyada hiçbir somut karşılığı yoktur esasen.

Erbil, görünür olandan hareketle, resmin *genesis*'iyle örtüşen bir süreçselliğin ardına düşmüştür sanki; dolayısıyla, algılanabilir modelin varlığı, her şeye rağmen resmin kendisiyle ilgili bir hesaplaşmaya aracılık etmektedir bu yapıtlarda. Sürekli tekrarlanan, kendisi olmaktan çıkıp, birtakım soyut ilişkilerin taşıyıcı-

sına dönüşünce, figür ile sentaktik öğe arasındaki sınır çizgisi de kendiliğinden silinmeye yüz tutmuştur doğal olarak.

Erbil, nihai amacı bakımından, modelin vesile olduğunu kabul etmesine karşın, kesinlikle bunu resim adına bir erdem gibi sunmaz bize; çünkü görünür dünyayla kurduğu ilişkinin iletişime açık olması daima ön plandadır. Sınırlı sayıda ve temsil edilmesi hayli sorunlu olan model seçimi, bir bakıma bu kaygının ürünüdür; doğa, tuvalde gelişigüzel seçilmiş kesitiyle verebileceğimiz durağan bir yapı değil, sürekli devinimler (dönüşüm, oluşum, vb.) dizisidir. Tuvalin, özü gereği belli bir karede dondurarak raptettiği görüntü, burada söz konusu olan yanılsamanın kaçınılmaz çelişkisini gösterir bize –yaratıcılığı uyaran çelişki.

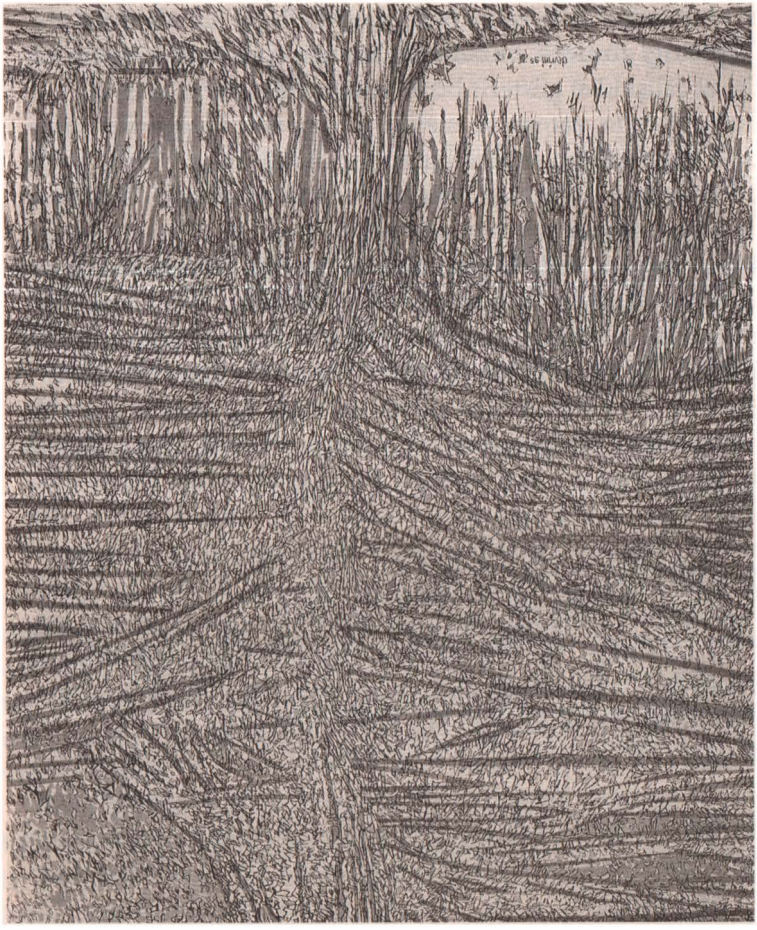
Bu bağlamda, zaman ve mekân gibi *a priori* kategoriler karşısındaki kayıtsızlığın sadece bir sonuç olduğunu görürüz; Erbil, hiçbir dönemde doğrudan hesaplaşmamıştır bunlarla. Tuval yüzeyiyle özdeşleşen boyanın perspektifi peşinen dışlıyor olması, mekânın ilgasını hedeflemez; mekân, öncelik sırasını başka sorunlara devretmiştir yalnızca. İstanbul görünümlerini hatırlayalım: Uzaklık duygusu, genelde yukarıya doğru ilerleyen hatla verilse bile, üç boyutlu mekân tasası her an varlığını hissettirir.

Erbil'in, itici gücünü daha ziyade müziğin ilgi alanına giren bir kavrama (ritim) borçlanan resmi, yine paradoksal, ama o ölçüde ilginç bir arayışa yol açar sonuçta. Buna göre, ritmin görsel düzlemdeki karşılığının aranması, beraberinde zamana ilişkin olan *(temporal)* oluşumun varlığını da gündeme getirir; en azından bu sürecin malzeme estetiğine sığmakta zorlanan bir tarzda temsili söz konusudur. Erbil için boş tuval yüzeyi ütopyaya kement atacağı bir alan olup, burada zamana endeksli olanın suretini aramaktadır hep; dahası, asla sonuç alamayıp, son tahlilde aradığından farklı bir şeyi bulacağını bile bile sürdürür bu tavrını.

Resim, özü gereği oluşum halindeki bir şeyin temsilinde daima seçim yapmak zorunda kalır; oluşum, anlık kesite indirgenmiştir. Bu bağlamda, salt geçici *(transitorisch)* olanın malzeme estetiği, resimde zamanın fiilen yaşanmasına ilişkin illüzyonu peşinen dışlamaktadır; süreç, zamanın fonksiyonu olarak yeniden üretimin konusu olabilir ancak. Söz dili ve müzik gibi sessel (akustik) süreçlerin tekelinde olan bu fenomen, resme bütünüy-

le yabancıdır. Sanat yapıtında zaman veya akıp gitmekte olanın kendisiyle var olan biçim, önce etkinliği *(energeia)* şart koşar; burada altı çizilen olgu, yapıtın zamana yayılması önkoşuludur.

Erbil'in ritimde aradığı yanılsama, modelin kendisine de yabancıdır esasen. Buna göre deniz, daima dalgalar veya yanılsamalar arasındaki sayısal ilişkilerin toplamından daha fazla bir şeydir bizim için; tıpkı yüzlerce kuş yahut yaprağın, tesadüfi konumlarına eşlik eden ölçülebilir ilişkiden farklı bir şey olma-



Devrim Erbil, *Ağaç*, 100 x 81 cm., 1993, tuval üzerine yağlıboya.

ları gibi. Böylece temsil edilen şey, hiçbir zaman kendisini imleyenin dış dünyadaki somut karşılığıyla örtüşmez Erbil'de; geriye dönen figür soyut bir değer, yani sayısal ilişkilerin sureti olarak, sentaksın hizmetine girmiştir burada.

İletişim imkânını saklı tutarak, salt düzenlemeye ilişkin sorunları irdeleme fırsatı bulan Erbil, doğal olarak figürle tekrar ve dilediği tarzda hesaplaşabileceği özgür bir devinim alanı yaratmıştır kendisine. Aslında Erbil'in nihai amacı, figürden çok, figürle hesaplaşma ihtimaline açık kapı bırakılmasıdır; figür-öncesi kimi *amorph* yapılar, bu ihtimalin hem sebebi, hem de sonucu olarak yeterince aydınlatır bizi.

Figür, temsili işlevinin ötesinde, önce biçimsel özgürlüğün simgesi olarak Erbil'in ilgisini çeker; dolayısıyla hiçbir figür, biçimine mahkûm değildir; figür-öncesi, figür ve *amorph* yapıların iç içeliği bunun somut bir kanıtıdır. Erbil, böylelikle her şeyden fazla önemsediği malzeme estetiği karşısında, sürekli hazır ola geçtiğini göstermektedir izleyiciye –bir şeyi seçmenin, karşıtında yaya kalmayla ilgisi yoktur burada. Resim yapmanın kazanılmış bir özgürlüğe işaret ettiği yapıtlardır bunlar.

Sanatta tekrara dayalı bir üretim etkinliği, öncelikle mesafe duygusunu getirir beraberinde –yabancılaşmanın örtük varyasyonu. Bu bağlamda, birbirine benzeyen şeyler arasındaki sebep/sonuç ilişkisinin mutlak belirsizliği, yaratıcı öznenin kayıtsızlığını göstermektedir bize. Erbil'in bu anlamdaki mesafeli tavrı, belli bir zaman dilimini (süre) zorunlu kılan sürecin temsil edilmesini görüntünün ötesine taşıyıp, doğrudan doğruya resim yapmak eylemine dahil etmesiyle sonuçlanmıştır. Tekrar ve beraberinde getirdiği mesafe duygusunun kökeninde, yinelenen figürden çok, o yinelemeyi gerçekleştirmek üzere aynı hareketin yapılması yer almaktadır bu aşamada. Öte yandan, zamanı görüntü aracılığıyla yaşamak için, tarayıcı bakışın bu birbirinden farklı görüntüleri sırayla algılaması gerekir; oysa Erbil'in resminde böyle bir ihtimal peşinen dışlanmıştır; bir görüntüden kendisini tekrarlayan ötekine geçmenin gereği yoktur çünkü. Zamanın bunca önemli olduğu bir üretim modelinde, uygulama, zamanı ihlal etmek zorunda kalmıştır ister istemez. O halde, burada resmin temsil ettiği süreçsel-

lik, zamana yayılan bir oluşumun yeniden üretimi değil, doğrudan doğruya zamanın dizginlenemeyen akışıdır artık; gösterilen, bir imkânsızlığın kabulüdür son tahlilde.



Devrim Erbil, *Mavi İlişki*, 109 x 150 cm., 1991, tuval üzerine yağlıboya.

Vilém Flusser, farklı görüntülerden daha önce görülmemiş bir öğeye yine dönmenin *önce*'yi *sonra*'ya çevirip, bunun da zamanın tekrar kurulan boyutunu sonsuz bir döngüye bağladığını söyler. Erbil ise bu anlamda bir çözüm arayışı yerine, zamanın sonsuz boyutunu belli bir an'a hapsetme yolunu seçmiştir; ancak donduruşmuş değil, bir doruk noktası olarak her yöne hareket etmeye hazır bir durallıktır burada söz konusu olan. Ayrıca, yine tam bu noktada, bir başka önemli olgunun altını çizmek gerekiyor: Figür resminde zamanın çift yönlü devinimi, ifade aracılığıyla gerçekleşir; yani, zaman yanılsaması, genleşip yayılan ifadenin türevidir esas itibariyle –her görüntü, kendisine atfedilen öyküyle zamanda yol almaya başlar. Ne var ki, Erbil'de ifadenin sınırlı, daha doğrusu çok dolaylı biçimde yaşantı içeriğine açık olmasından ötürü, zamanı yayma yolunda hiçbir girişimin şansı kalmamıştır. Bundan ötürü, duygunun peşinen dışlandığı böyle bir yaklaşım modelinde, sadece *ratio* ile zamanın raptedilmiş gizilgücünü kavrayabiliriz; zamana mal etme, akılsal bir uzlaşmadır burada.

Erbil'in malzemeyle hesaplaşırken hep tetikte durduğu görülür; gerçek amacı sanatla hayat değil, sanatla yanılsama arasındaki sınır çizgisinin aşılmasıdır; yanılsama, meşruiyetini zorunlu olmaktan çıkışına borçludur –aynı gerekçe, illüzyonun kırılması için de geçerlidir elbette.

Kahramanı olmayan bu resimlerde, gündemi soyut öznenin *haline-geliş*'leri belirler daima –figürümsü topağı. Bu noktada Deleuze/Guattari'nin duygulam *(affect)* sözcüğüne yüklediği anlam, epey aydınlatır önümüzü: "Algılam, yaşanmış bir durumdan başkasına geçiş değil, ama insanın insanca olmayan haline gelişidir." Buna göre, 'imgesel özdeşleşme'nin ötesinde, 'üretilmiş benzerlik' söz konusudur adı geçen düşünürler için. Duygulam, şeylerden bitkiler ve insana kadar hemen her şeyin, doğal farklılaşmalarından önce gelmesine karşın, yine de sonsuzda duran o noktaya eriştikleri izlenimi veren bir belirsizlik, fark edilmezlik bölgesidir. Erbil'de bu bir şey *haline-geliş*'in belirsizliği, kendini ona dönüştüren öznenin büyük ölçüde aradan çekilmiş olmasıdır. Boşlukla eşanlama gelen bu çekilmeyse, hiç şüphe yok ki, yaşantı içeriğine yabancılaşmış ifadenin ürünüdür burada.

Erbil, kendine özgü bir dünya yarattığı ölçüde, bu dünyayı taşıyacak ağın ilmeklerini izleyiciye bırakır; kuş veyahut yaprak kümelerinin oluşturduğu sıkı doku, malzemeye kendi öz imkânlarına sahip çıkıp savunması için verilmiş bir fırsat olup, sorumluluk almaya hazır olanlar için, her an gevşeme (saydamlaşma) hakkını saklı tutmaktadır. Ayrıca, Erbil'in öznel yaşantı içeriğinden alabildiğine soyutlanma eğilimindeki bu resimleri ardında, muhatabı olamayacağını peşinen kabullendiği evrensel bir sürecin tuvalde yoklanması yatar hiç kuşkusuz; resim yapmak, biraz da bunun, umutsuz bir *speculum universale* arayışının öyküsüdür –umutsuz, çünkü tekeli doğada olan soyut ve o ölçüde karmaşık bir sürecin temsili söz konusudur, ama bir de öbür yüzü vardır bu beklentinin: kozmosu yeryüzünde yeniden üretmek. Sonuç ne olursa olsun, amaç değişmiyor: İnsana sığan evren, ya da tersi –belki bu yüzden ütopya, çünkü akla çok yatkın!

MEHMET GÜLERYÜZ YA DA ÖNCESİZ DORUK

– Boooook!

Alfred Jarry'nin bu replikle başlayan Kral Übü adlı oyunu ilk kez 10 Aralık 1896 gecesi sahnelendiğinde, daha perde açılır açılmaz kızılca kıyamet kopar. Aralarında W.B. Yeats, Mallarmé, vb. isimlerin bulunduğu izleyicileri yatıştırmak için çeyrek saat gerekir; sonuç tam bir fiyaskodur. Tiyatro tarihinin kilometre taşları arasında yer alan *Kral Übü*, iki kez oynandıktan sonra apar topar rafa kaldırılır o tarihte.

Mehmet Güleryüz'ün resmi de aynen böyle başlar; henüz doğru dürüst bakıp, neyi gördüğü hakkında fikir sahibi olmadan yüksek gerilim hattına çarpmıştır izleyici. Tuval yüzeyi üç forte ile başlayıp, ilk ölçüde doruğa ulaşan bir infilak alanı gibidir sanki –şasiye gerilen *perpetuum mobile*.

Boşluğun (mekân?) sinirli ve alabildiğine gergin bir atmosfer tarafından yutulması giderek doğal görünmeye başlar bize; *plenum*, maddeye sıra gelmeden, her şeyin tıka basa ifadeyle dolmuş olmasıdır çünkü. Bir tür duygu yeğinliği olan şiddet, ifade ediş tarzının keskinliğiyle örtüşür burada; dışavurum, kulakları sağır eden bir cıyaklamadır –bu yüzden, bir uğultu ve telaşla karşılaşırız hep: "Gariptir ki benim yaptığım her şeyde tırmalayan bir taraf oluyor. Çiçek de yapsam bu böyle. Her zaman iten, tırmalayan bir şey var."

Güleryüz'ün çıkış noktası olmasa bile vardığı yer çoğun aynıdır: tını dramaturjisi. Ne var ki, tınlama salt renkle sınırlı olmayıp, devinimden kurguya (mizansen?) kadar hemen her şeyin topyekûn seferber edildiği bir yaratım sürecini imler bu yapıtlarda –kanıtlanabilir olmaktan çok, tinsel yönüyle dikkat çeken bir tını.

Bütün bunlar, sadece *eylem*'in var olduğu bir dünyada sunulmuştur bize; ifadeyle özdeşleşen boşlukta (doluluk!) her an dışımızdaki bir şeye bakmanın bilincinde olmamıza karşın yine de girdaptan farksız tuvalin çekim gücü ağır basar; kendi ekseni etrafında fırıl fırıl dönen hortum, içine çekmiştir bizi. Güleryüz'de eylem herhangi bir mizansen değil, yaşıyor olmaktır; ancak, burada söz konusu olan yaşamanın gerçek yüzü, hareket halinde olmanın ötesinde, dünyaya rağmen hayata katlanmaktır hiç şüphesiz. Sıkıntı, bireysel yazgının sınırlarını çoktan aşıp, herkesin içine fırlatıldığı dipsiz bir kuyuya dönüşmüştür artık –yutkunup alışmak zorunda olduğumuz bir karabasan.

Bu yapıtları izlerken hep aynı duyguya kapılırız: Güleryüz resme yüz vermekten korkuyor. Resim yapmak, kendisini dile getirebileceği tek ifade aracı olsa bile, pek önemi yoktur bunun; çünkü resim yapmamak için gereken sebepler alabildiğine çoğalmıştır günümüzde. Birbirinin tekrarı olan şeylere bir yenisini eklemek zaman kaybıdır onun için: "Bir yaptığım deseni bir daha yapmam, böyle bir şey söz konusu değil. Çizimlerimi yan yana koyarsam hepsi birbirinden farklı, bunları topyekûn görmek lazım."

Güleryüz, tuvalde resim yapmadığını kanıtlamaya çalışır ilkin; yani sergilemeyi düşündüğü tavrı, çizmekten boyamaya ka-

dar, her şeyiyle kendi kişiliğinde odaklanan resim *yapmak* fiiline yüklemiştir alenen: "Bir kere çizdiğim ile fiziğim arasında müthiş bir bağ oluştu. Bir adamın düşüncesi ile fiziği arasında korkunç bir bağ var, hatta bazen fizik düşünceyi götürüyor; hareketinin, enerjisinin, hatta cinselliğinin bile insanı güden bir tarafı var."

Öyleyse, fazla ayrıntıya girmeksizin, ilkönce bu paradoksal durumu açıklamaya çalışalım. Olağan resim yapmanın ardında, sonuçlarına katlanamayacağımız şeyden mümkün olduğu kadar sakınma alışkanlığı yatar; hesabı verilemeyecek çözümlere yer yoktur burada. Resim yapmak, en iyimser bir yaklaşımla, belli bir çerçeve içinde sürdürülen çeşitlemedir olsa olsa. Öte tarafta, sonuçtan bağımsız ve bir fiil olarak resim yapmanın öncelik kazandığı durumdaysa her şey değişir; sanatçı kimliğinin göstergesi, olup-bitmiş resme değil, seçilen etkinliğin kendisine göre gündemdeki yerini almıştır artık. Buna göre, Güleryüz'ün resminde fırçayla ortaya çıkan kadar, o fırçayı tutan elin devinimden hareketle, bütün gövde ve fizyonominin yaratım sürecinde aldığı şekli de görürüz; heyecanlı, ama kendini kaptırmak yerine sonuna kadar soğukkanlılığını koruyan bir sanatçının mesafeli ve fazlasıyla kendinden emin tavrı.

Bu tutum, desenin yanı sıra rengin de alışılmış işlevinden soyutlanmasına yol açar ister istemez; yaşadığımız şey mahşerde bir düşkırıklığıdır önce. Baştan başa huzursuz bir atmosferin egemen olduğu düzenleme ilkesinde, ne desen, ne de özgül veya temsili değeriyle renge ayrı bir özen gösterilmiştir; figür (desen), kargacık burgacık renk lekeleri arasında kaybolup gitmeye yüz tutmuştur handiyse: "Herhalde ben klasik anlamda bir desinatör değilim, akademik bir çizimde yirmi kişiden en az on tanesi benden başarılı olur. Ama bu benim için bir sorun olmadı ve üzerine de hiçbir zaman gitmedim." Buna göre, Güleryüz'ün resminde sonuç değil, sonuca yol açan tavır önemlidir; dolayısıyla öngörülen hedef, bizi tatmin eden bir resim yapmayı çoktan aşmıştır bu örneklerde.

Akademik düzeyde eğitim görmesine karşın resimle kurduğu diyalogda sahne deneyiminin büyük rol oynadığını söyleyen sanatçı, yapıtlarında yeterince açık biçimde verdiği ipucunu bir kez daha onaylamış olmaktadır böylelikle: "Tiyatroda bir me-

kân ve bir zaman sorunu var; ve ilişkiler sorunu var; tek kişilik oyun için de geçerli bu. Tek kişinin mekânla olan ilişkileri, ve sonra kendi iç alışverişi, bir atmosfer, bir gerilim; bu, resim için de söz konusu. Resim, dondurulmuş teatral bir olay, bir kesit."

Resim yapmak biraz da oyun oynamaktır aslında –ressamın, önce tuvalde, daha sonra kendisiyle oynadığı bir kumar. Figür veya nesne en doğal konumda bile yakalanmış olsa, raptedilen



Mehmet Güleryüz, *Sandalda I*, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm., 1988. Yahşi Baraz koleksiyonu. İstanbul.

an'la seyirlik hale gelen görüntü, her şeyi oyuna çevirmiştir kendiliğinden. Figürün ileride izleneceği bir konumda yakalandığını fark etmemesi bu gerçeği değiştirmez; müdahale edilmiş an'ın nesnesi olmak, sahneye çıkmanın öbür yüzüdür. Böyle bir olayın tanığı olup yönlendirmekse, o oyuna katılma bağlamında, ressamın tuval dışında üstlendiği rolü gösterir bize.

Güleryüz için resim yapmanın özünde, bu rolün fiiliyata geçerek temsil edilmesi yatar; tuval başındaki etkinliğin nihai amacı, sanatçının kendisi ve dünyaya karşı aldığı tavrı (davranış biçimi) fütursuzca dile getirmektir.

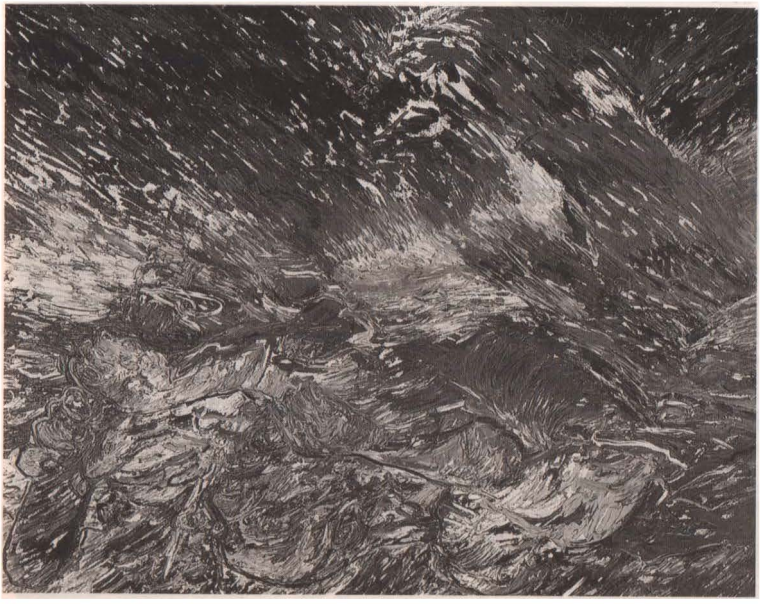
Kısaca değinmeye çalıştığımız bu verilerin ışığında *Sandalda-1*'i ele alalım. Yatay ve dikey hatların özellikle dışlandığı bu gergin kompozisyon şemasında önce yön duygumuz boşlukta kalmıştır. Doğu'da -Japon estamplarını hatırlayalım- dinginliğin simgesi olan verev eksen, burada huzursuzluğun kaynağı olmuştur basbayağı. Bakış açımızsa herhangi bir mekâna değil, lavdan farksız suyun hararetli akışına odaklanmıştır. Öte yandan, suyla aynı seviyede olan kayığın yön hattı bunu pekiştirmesine karşın, koskoca başlarıyla iki figürün düpedüz oyunbozanlık ettiği görülür; arkalarında kalan koyu bölüm, bunların devinim hattını suyun akışına çapraz bir konuma getirmiştir; ayrıca, kapıldıkları suyun akış gücüne eşit bir dirençle karşı koymaları yüzünden, devinim ve mıhlanma arasında hiçbir fark kalmamıştır artık. Buna göre, iki karşıt güç arasındaki sivri denge, uyumdan çok huzursuzluğun göstergesidir bizim için –kendisi ve dünyaya sığmakta güçlük çeken bireyin sıkıntısı. Görünürde içine girebileceğimiz bir mekân yoktur, ama bunun farkına vardığımızda bizim de nicedir orada olduğumuz ortaya çıkar hep; mekân, perspektifle kotarılan bir boşluk yanılsaması değil, *ifade*'dir çünkü.

Gerekçesini açıklamakta zorlanabiliriz, ama yine de sandaldaki adamların büyük bir felakete doğru yol aldığından kuşkumuz yoktur; dahası, suyun akış gücü, bu ölüm yolculuğunda kürek çekmeyi gereksiz hale getirmiştir zaten. Ne var ki, böylesine tekinsiz bir sahnede bile istifini bozmayan Güleryüz'ün, her şeye rağmen bildiğini okumakta ısrarlı olduğunu görürüz: İfade, kurgu ile mizansen arasındaki hassas bağıntıyı yeniden gündeme getirmiştir. Her mizansen, kurgunun varoluşunu hazırlayan bir ta-

şıyıcıdır esas itibariyle; ancak, bu anlamda bir mizansen tamamen yabancıdır Güleryüz'e; çünkü kurgulanan şey, mizansende değil, bir eylem olarak yaşama etkinliğinin ifade edilmesinde ortaya çıkmaktadır; bu da, tuval dışına taşan oyundur hiç şüphesiz.

Güleryüz, dünya hazzı ile acısı arasında durmadan gidip gelen çalımlı bir oyuncudur bu sahnede; şiddet hiçbir zaman ürpertiye dönüşmediği gibi, afili boyama da asla dayanağı olmayan bir coşkunun dümen suyundan gitmez. Her şey, fırçanın devinim yönüyle sınırlı bir göstergeye indirgenmiştir sadece –boya sürmek, ister istemez yaşantı içeriğinin dışında kalır bu uygulamada. Öte yandan, hep aynı ilkenin geçerli olduğunu görürüz: Kozmos, renkten çok, farklı devinim hatlarının çarpışmasıyla oluşan yekpare bir bütündür Güleryüz'de –alabildiğine gerilimli.

Boyamak, çoğun kendi kendine seyreden bir süreçtir bu resimler için. Nitekim, Güleryüz'ün bir enerji sorunu olarak baktığı çizimde birçok şey kendiliğinden oluşur: "Çok ender olarak belli bir şeyden hareket ediyorum, bir sandalye, falan, ama kendiliğinden çıkıyor. Sonra dikkat etmediğim şeyler var; mesela bir



Mehmet Güleryüz, *Balâ'ya*, 130 x 162 cm., 1988, tuval üzerine yağlıboya, sanatçı koleksiyonu, İstanbul.

figür çizerken önce kolu, sonra boynu, sonra vücudu çiziyorum." Güleryüz, bütün bunlara ilaveten, çalışma sırasında yığınla şeye hassaten hazırlıksız yakalanır ki, bir davranış (tepki) biçimi olarak, doya doya doğaçlamanın keyfini çıkarabilsin. Ancak, rastlantıya bir vesile teşkil eden doğaçlamayı doğru yorumlamak gerekir; çünkü Güleryüz'ün öngördüğü rastlantı, resimle kıvamına gelinceye kadar sürdürülen bir hesaplaşmayı imlemektedir: "Kendimi devamlı imtihan ediyorum, sınıyorum, belki kendimle fazla anlaşma içinde değilim, belki biraz saldırganım, ama kendine karşı da amansızım, kimsenin olamayacağı kadar." Güleryüz, kimi zaman belli bir ayrıntıya başrol verip, geri kalan her şeyi olabildiği kadar arka plana iterken -silikleşen figür boşluğa karışmak üzeredir- çoğu kez figür ile mekân (çevre) arasındaki tözdönüşümünden hareketle, bütün tuval yüzeyine aynı yeğin ifadeyi sıkı sıkıya gerer –her şey başroldedir artık. Bu bağlamda 'maddenin dramatik yapısı'yla vurguladığı nokta, salt malzeme estetiğine bağımlı bir eklemleme olgusundan çok, bir jest olarak, fırça kullanımıdır –taşkınlık, sürülüş yönünü ısrarla ön plana çıkaran fırçanın eseridir hiç kuşkusuz.

Güleryüz'de figür ile çevrenin örtüşmesi, dipyüzeye tanınan öncelikten kaynaklanır; saldırgan ve neredeyse erotik bir iştahla sürülen fırçanın önce dipyüzeye yönelmesi, ister istemez figürü soğuran bir altyapıya dönüştürmüştür bu bölümü. *Balâ'ya* başlıklı resimde bunun en uç örneklerinden birine tanık oluruz; döngüsel bir soğurma sürecinde, figür ile dipyüzeyden hangisinin ötekine çökeldiğini saptamak mümkün değildir bundan böyle. Dalgalı deniz, iştiyakla kıvranan fırçanın tuvaldeki izdüşümüdür.

Güleryüz'ün enerji yükü, figürün temsili işlevini tamamen etkisiz hale getirinceye kadar boyayla savaşımını sürdürmeye yazgılı bir güç kaynağıdır. Ancak, burada söz konusu olan hesaplaşma, bir jestin varlığını kutsamaya yöneliktir sadece; çünkü renk, yaşantı içeriğinin taşıyıcısı olarak, Güleryüz'e hepten yabancıdır.

Oyunculukta kendini kaptırmaya yer yoktur; tıpkı bu resimlerde olduğu gibi. Besbelli: Güleryüz'ün doğuştan gelen bir kolaylığı var bu konuda; başka türlü olsa kendi resimlerinin izleyicisi olamazdı her halde –*elan vital*, tuvaldeki podyumdur böyle biri için.

AYDIN AYAN YA DA GERÇEKLİĞİN ANLATISI

Aydın Ayan'ın yapıtlarındaki temel sorunu irdelemeden önce, resimde konu ile anlatının sınırlarını açıklığa kavuşturmak gerekiyor. Konu, genelde anlatım yöntemiyle özdeş sayıldığı için, figüratif ile non-figüratif çalışma arasındaki kaba çizgide resmin konulu olup olmadığı tartışmaya açılır. Ancak bu yanlış, özellikle belli bir görsel duyarlılık ve eğitimden yoksun kişileri öylesine şaşırtır ki, sonunda dış gerçekliğe açıkça gönderme yapan bir resim karşısında bile ne denmek istediğini uzun uzadıya araştırıp tartıştıktan sonra, bu kez figürlerin aslına yeterince benzeyip benzemediği sorusuna geçerler. Oysa salt renk lekelerinden oluşan bir resimde bile bir konu vardır; çünkü tuvale geçen her renk ve çizginin, giderek sanatçıyı bağ-

layıp, bu konuda net bir tavır almaya zorladığı görülmektedir. Bu bağlamda, sanatçı ile ürünü arasındaki ilişki kendiliğinden belli bir tavra gönderme yaptığına göre, kimi zaman boş tuvalin bile konusu olduğu rahatlıkla söylenebilir. İzleyici açısından üzerinde durulması gereken sorun, konuya takılıp kalmak değil, yüz yüze gelinen yapıtla bireysel ilişkinin kotarılmasıdır. Tamamlandıktan sonra bağımsız hayatını sürdüren her sanat yapıtı, bu yolla zamana karşı koyup, kuşaklar arası bağ kurabilmektedir. Nitekim figüratif çalışan ressamların konuya 'sadece bir vesile' olarak bakmaları bu gerçeği açıkça ortaya koymaktadır.

Ne var ki, resmin doğrudan doğruya kendisini konu alması öyle sanıldığı gibi kolay olmamış ve ayrı bir bağlamda incelenmesi gereken bu doğal, daha doğrusu kaçınılmaz dönüşüm, sanat tarihinde yüzyılları kapsayan bir gelişim/evrim sürecinde ortaya çıkabilmiştir ancak. Mağaralarda karşılaştığımız ilk örnekler bir yana bırakılırsa, Rönesans'tan 19. yüzyılın ikinci yarısına gelinceye kadar çoğu sipariş üzerine yapılan resimlerin kendisi dışındaki konuyla yetinmediği, ayrıca bunları anlatı düzeyinde işlediği görülür. Konusu genellikle dinsel ve mitolojik kökenli olan bu resimler, doğal olarak izleyicinin de anlatıyla ilgili birtakım önbilgileri beraberinde getirdiği varsayımına dayanıyordu, sanatçı için önemli olan, izleyicinin bu bilgiler aracılığıyla resimden haz duyması, bir başka deyişle, olay örgüsü verili, yani önceden hazırlanmış bir anlatının resimle temsil edilmesinde herhangi bir soruna yol açmamasıydı. Resimde anlatı ile izleyici arasına giren yabancılaş/tır/ma olgusu, salt hazza ilişkin bir güzelliğe bağımlı kaldığı için en trajik konulu anlatılarda bile istenen şey, belli kurallara göre üretilmiş güzelin tekrarını aşmıyordu henüz.

Burada küçük bir ayraç açıp *konu* ile *anlatı*'yı belirlemeye çalışalım: Konu örneklerini manzara ve ölüdoğa gördüğümüz gibi dural bir yapı gösterirken, anlatı da kurgu veyahut belli bir olay örgüsünün dökümünü zorunlu kılmaktadır. Gerçi olay örgüsündeki dökümün de konu olduğu ileri sürülerek bu ayrıma kolayca karşı çıkılabilir. Ancak, irdelemeye çalıştığımız sorun bağlamında, öyle fazla bir önem taşıdığı söylenemez bunun;

çünkü başta açıklandığı üzere, bağımsız varlığı olan konu, zaten anlatının dışında ve üstünde yer almaktadır.

Ne var ki, güzellik anlayışının sürekli değişip yaklaşıma bağlı göreceliği ortaya çıkınca, resmin işlevinde de köklü dönüşümler olmuştur. Hatta güzelliğin bilinçli olarak atlanıp, sonunda istemli yitirilişi, bir bakıma günümüz resminin en belirgin ve asal özellikleri arasında yer almaktadır artık. Çağdaş resme bu somut verilerin ışığında bakıldığı zaman, güzelliğin başat işlevini yitirmesine koşut olarak konu ve anlatının da sarsıldığını kolayca görmek mümkündür. Nitekim, resimde konunun dıştan içe yönelip kendi üstüne katlanmasıyla birlikte alışılmış güzelliğin salt taklit ve uyum olmadığı açıkça kanıtlanmıştır günümüzde. Buna göre, çevremizi kuşatan nesneler dünyasının görünüşü yerine kavramı ile resmin kendine özgü bağımsız anlatım imkânlarının (araçlar) tartışmaya açılması sonucu, zorunlu bir soyutlamayı beraberinde getiren bu sürecin, giderek uyumsuz ve çirkinin de pekâlâ resme konu olabileceğini ortaya koyduğu görülmektedir. Paul Klee, yalnız güzel ile uğraşan resmi, eksi sayıları atlayan matematiğe benzetirken, hiç kuşkusuz, bu gerçeğin altını çiziyordu.

Resimde belli bir olay örgüsünün dökümünü üstlenen anlatı ise, en azından dış gerçekliğe açık seçik gönderme yapıp, sanatçıyı figürün sınırında kalmaya zorlamaktadır. Ancak, Klee'nin sözünü ettiği 'eksi sayı', figüratif resimde büyük bir sorundur; çünkü resmin kendi gelişim serüveni içinde söz konusu olan güzelliğe başkaldırı, bir anlamda figüratif, yani dış gerçekliği açıkça yansıtan resmi dışlamaktadır. Bu yaklaşıma göre toparlayacak olursak, günümüz resminde anlatının çağdaşlaşma kaygısını kabaca iki öbeğe ayırabiliriz: Bunlardan bir uca, olay örgüsünü salt duyarlılığın yansıtılması için vesile kabul edip, figürde direnen naifler girerken, diğer tarafa da belli bir dünya görüşünü geniş halk dilimleriyle paylaşmak isteyen yeni gerçekçiler girmektedir.

Ayan'ın başlangıcından bu yana izlediği gelişim çizgisine baktığımız zaman, temel uğrak noktalarının daha çok figürde yetkinleşme kaygısında odaklandığı görülür. Önceleri tek figürün çözümüne dönük bu çaba, gerçekte planlı bir çalışma-

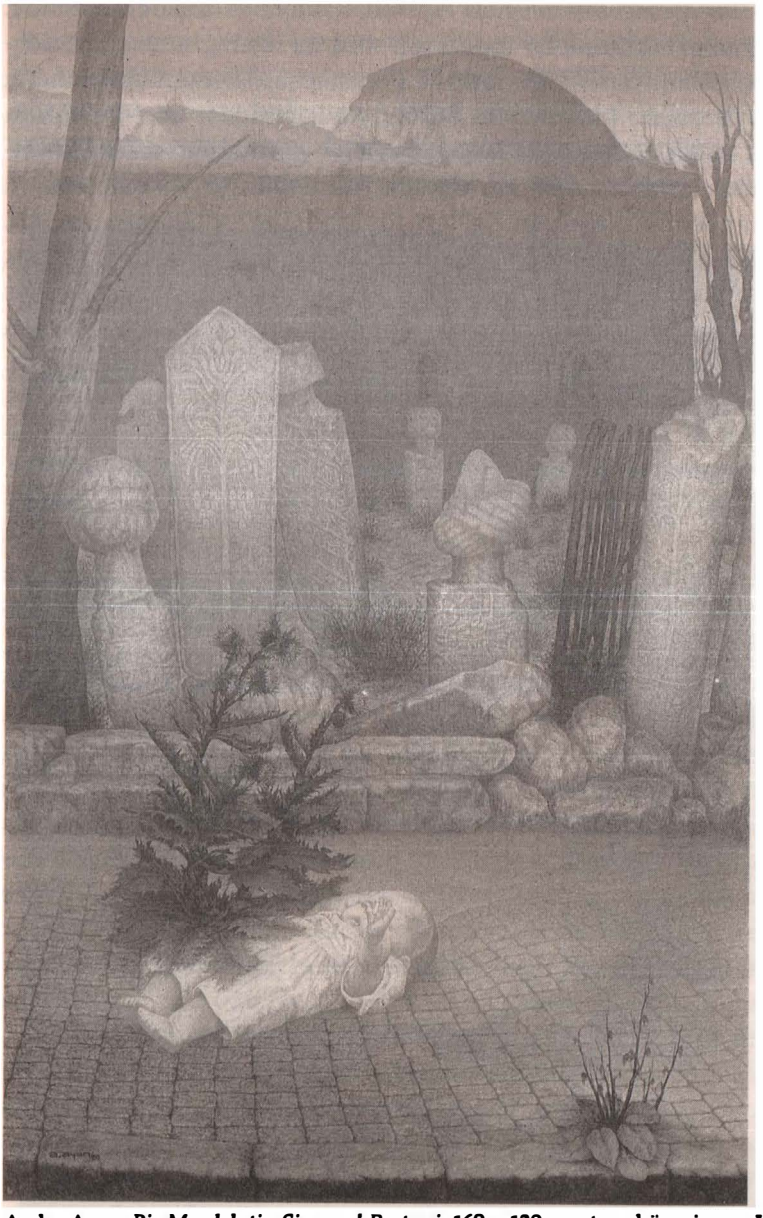
nın ilk adımıdır. Sanatçı, bu dönem boyunca akademik bir disiplinle biçim bilgisi üzerinde çalışırken *gösteren* düzeyinde birtakım cambazlıklara kalkışmaz. Önemli olan nesneyi yorumlama değil, yoğurup iyice egemen olmaktır ona. Ancak, nesnenin biçimsel bilgisinde yetkinleşme istemi Ayan için ileriye dönük bir hazırlığın ilk aşaması, daha doğrusu el becerisini törpüleme sürecidir. Nitekim, daha sonra toplumsal bir olaydan çıkarak ele aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarda, anlatının köklü bir dönüşüme uğradığına tanık oluruz. Buna göre, anlatının beraberinde getirdiği ve çoğu kez ayrımına varılmadan ortaya çıkan resimleme sakıncası, işlenen olayın simgesel içeriğinde yoğunlaşan bir kaygıyla aşılmaktadır. Ayan'ın sözünü ettiği 'epik resim', dış gerçekliğe açıkça gönderme yapan figür ile simgesel içeriği arasındaki farkın bilenmesidir aslen. Bu yöndeki tasa, sanatçıyı dolaylı yoldan resmin kendinde odaklaşan bir ilgiye yönelmek zorunda bırakmıştır ister istemez. Öte yandan, burada resmin kendisi, yani anlatım imkânlarıyla hesaplaşmaya girişi zorlama değil, gerek teori, gerek uygulama alanındaki organik bir gelişimin doğal ve kaçınılmaz sonucudur. Bir başka deyişle, Ayan'ın kişisel deneyimlerinden yola çıkarak vardığı nokta, çağdaş düşünce ile kendisini hazırlayan kuşakların bireşimidir. Eğer bu resimler çağdaşlık bağlamında değerlendirilecekse, o zaman ilkönce resimde organik sürekliliğin işlev ve tanımını tartışmaya açıp, daha sonra etki ile devşirmenin gerçekte çok açık olan sınırlarını yeniden belirlememiz gerekir.

Ayan'ın ilk dönem yapıtları arasında yer alan *Kuşyemi Satıcısı*, öngördüğü resim dili açısından önemli ipuçları içerir; nesneler arka plana doğru giderek küçülmesine karşın perspektife bağlı bir mekân anlayışı yoktur. Ayrıca, düşünsel planda kurulmuş mekânın varlığı nesnelere bağımlı olduğundan, figürler arasındaki ilişkide uzaklık kavramı iki boyutlu tuval yüzeyinin imkânlarını zorlamaz. Gerçi nesnelerin üç boyutlu (oylumlu) verilmesi nedeniyle mekânın yüzeyselleşmesine yönelik bir leke kaygısından söz edemeyiz burada; ancak bu yaklaşımı sanatçının devraldığı mirastan soyutlamak çok güç, hatta imkânsızdır; kaldı ki, böyle bir tavır Ayan için ayak bağı olma-

dığı gibi mekân anlayışını teorik açıdan da pekiştirmektedir. Pascal'ın mekâna bakışı sadece bu olguya ışık tutmakla kalmaz, Ayan'ı da doğrular: "Evren bizi mekânla kucaklayıp kavrıyor, biz de onu düşünceyle."

Arka planda, örneklerini sanatçının daha sonraki ürünlerinde göreceğimiz ilginç bir yapı burada da dikkatimizi çekerken, gerek mekân, gerek ikonografik çözümlemeye yatkın olması bakımından hayli özgün bir çalışmayla karşı karşıya geliyoruz bu örnekte. Resmin üst yarısını kapsayan bu yapı, yalnız biçimsel kurguyu bölmekle kalmayıp, açık yüzü izleyiciye dönük biçimde ortadan ikiye katlanmış düzmece mekânın düşünceye bağlı soyut varlığını da tartışmaya açıyor, ilk izlenime göre konut ile imaret arasında değişken bir işlevi olan bu silindir gövdeli yapıların görünürdeki varlıkları ardına belli bir anlam (simge?) gizlenmiştir. Ayan'ın kullandığı bağlamda bunları 'geri kalmışlığın külliyesi' yönünde tanımlamak belki daha doğru olacaktır; çünkü bu yapılar, bütün özenli bakım ve kunt görünüşlerine rağmen yine de yoksulluğun, kimsesizliğin simgesi gibidirler. Ön planda bir denge unsuru olarak yer alan satıcıysa devinimi içindeki dural görünümüyle bireyselliğinden soyutlanarak kendi sınıfının prototipine dönüşmüştür usuldan. Burada önemli bir olgunun altını çizmek gerekiyor: Sınıfsal konumdan soyutlanan insanın tip'leştirilmesi iki büyük sakınca içerir. Bunlardan ilki, öngörülen ideolojinin resmi sürekli tehdit etmesi, diğeri ise çoğaltmacılığın tekeline giren çalışma yönteminde sanatsal kaygıdan verilen ödündür.

Ayan, kendisi için hayati önem taşıyan bu sorunu başarıyla çözümleyerek tekrarın tuzağına düşmemiştir; onun kişiliğinde, başkalarının *doğru*'sundan çok, kendi *yanlış*'ıyla var olan bir sanatçı durmaktadır önümüzde. Bu bağlamda satıcı ile arka plan arasında kalan ve Ayan'ın diğer yapıtlarında da sıkça kullandığı tumbadız figürler, anlam (simge?) açısından belli bir düşüncenin taşıyıcısı olsalar bile, görsel yönden resmin bütünlüğüyle organik bir bağ kurmaktan uzaktırlar; sürekli büyük boyutlarda çalışmanın getirdiği bu sorun, hiç kuşkusuz, zamanla düzlüğe çıkacaktır.

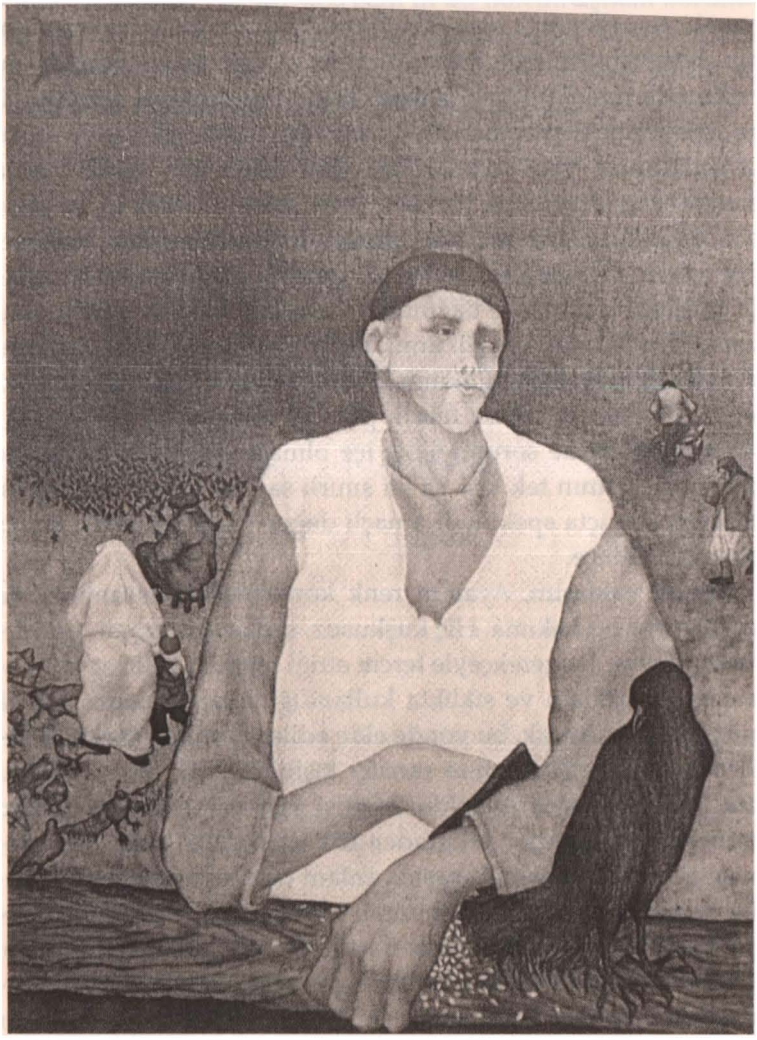


Aydın Ayan, *Bir Memleketin Simgesel Portresi*, 160 x 130 cm. tuval üzerine yağlıboya.

Bir Memleketin Simgesel Portresi, konuya yaklaşımın ötesinde, Ayan'ın karmaşık bir toplumsal sorunu, ilkelliğin tuzağına düşmeksizin, resme özgü imkânlarla ustaca irdelemesi bakımından hayli çarpıcı bir örnektir. Bütünüyle karşıtlıklar üzerine kurulu bu resim, alenen zora koşar izleyiciyi; gördüğünü anlamak yetmez, yorumlama bir zorunluluk halini almıştır. Aslında resmin kurgusunu oluşturan öğeleri topluca düşündüğümüz zaman, ortaya arabesk ile kitsch arası bir atmosferin çıktığını söylemek pekâlâ mümkündür –mezarlık, sokağa boylu boyunca uzanmış kimsesiz bir bebek, toprakta solup parke taşları arasında yeşeren bitkiler, belli nesnelere ayrıcalık tanıyan yapay bir ışık düzeni, vb. ilk bakışta itici ve ucuz bir etki bırakır üzerimizde. Ne var ki, Ayan'ın konu ve kurguyu oluşturan öğeler arasında bu denli sakıncalı bir ilişkiyi (denge?) yeğlemesi rastlantı değildir. Anlatı, belli bir tavrın açığa çıkması adına, ilkin sarsıcı etkiyi kullanmaktadır. Bu bağlamda, resimde yer alan nesnelerin anlam ve işlevinin gerçek karşılıklarıyla ancak gösteren düzleminde örtüştüğü görülür. Nitekim, dış gerçekliğe yapılan dolaysız göndermeye karşın, gösterenler arasında kurulu özgül bir dizgeden ötürü, gösterilenler değişmiştir artık. Bir başka deyişle, nesnelerin resim-dışı somut karşılığı olsa bile kavramları yoktur. İzleyicinin, bildiği nesneleri (görüntü) yeni ve en önemlisi kendi bulacağı kavramlar ışığında görmek zorunda kalması, giderek resim ile izleyici arasına zorunlu bir mesafe koymuştur. Buna göre renk, çizgi ve diğer resimsel öğelere tutucu bir anlayışla yaklaşılmasına karşın resim, özellikle işlevi açısından yenidir; en azından ne salt haz objesi, ne de önceki örneklerin kuru kuruya tekrarıdır önümüzde duran. Gerçi izleyicinin kendi konum ve işlevini irdelemesi adına üretilmiş böyle bir yapıt, en başta bu özelliğinden ötürü çağdaş anlamda nesne-resim değildir elbette. Ne var ki, Ayan'ın vurguladığı sorun bağlamında bambaşka bir kimlik kazanmıştır resim; önemli olan, farklı bir malzemeye özgü anlatım imkânlarıyla hesaplaşmaktan çok, insani ilişkilerin temsil edildiği bir platformda bilinç niteliğinin sorgulanmasıdır.

Bir Memleketin Simgesel Portresi, düzenleme (sentaks) açısından Ayan'ın daha önceki çalışmalarıyla aynı paydayı bölüşür. Mekânı yatay ve dikeylerle kesin olarak bölen dik açılı (ortho-

gonal) yapı, ritim duygusu için taşıyıcı bir zemin niteliğindedir. Ayan, böylesine kesin bir şemayla düzenlediği biçimsel kurguda, taşıyıcı zemini ölçüye (metrum) bırakınca, istediğini kolayca vurgulama imkânı bulmuştur doğal olarak. Buna göre, yerde yatan bebeğin ilgi çekişi, üstlendiği anlamdan çok, resimsel yapı içindeki konumundan kaynaklanır ilk elde. Nitekim, parke



Aydın Ayan, *Kuşyemi Satıcısı*, 73 x 52 cm. tuval üzerine yağlıboya.

taşlarını verevlemesine bölen bu figürün yatış yönüyle, dik açılı düzenlemeyi tıkız ve düzmece bir anıtsallıktan kurtardığı görülmektedir. Burada, resimsel dile özgü kural, vurgulanan anlamla organik bir bütün oluşturmuştur. Ancak, bu organik bütünlüğün ayrıca çözümlenmesi gerekir; çünkü söz konusu yapıtta resmin kendi içinde izlediği yol ile düşünce/anlam örgüsünün örtüştüğünü kolayca söyleyemeyiz. Bir başka deyişle, resmin temellendiği karşıtlık ilkesini anlam katından soyutlanıp, biçimsel öğelerde aramak yanlış sonuçlara yol açabilir. Bu bağlamda Ayan'ın 'epik' sözcüğüyle vurgulamaya çalıştığı olgu, izleyici ile yapıt arasındaki uzaklığın düşünsel planda hayata geçirilmesi, yani son tahlilde yine izleyicinin kendi başına oluşturacağı diyalektik bir tavır sorunudur. Demek ki, sanatçının ürünlerinde karşıtlık kavramına yüklenecek anlam, resimsel dili içeren düşünceden farklı bir gerçeği göstermektedir bize. Çağdaşlaşma süreciyle bağıntılı ve temelde hayli önemli sorunları içeren bu konunun çözümü, hiç şüphesiz, çok daha kapsamlı bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Ne var ki, çağdaşlığa yüklenen anlamın öncelikle teorik planda kotarılması gereken bir yöntem belirleme sorunuyla iç içe olması sebebiyle, böylesine çetrefil kavramın tek kişi ya da sınırlı sayıda ürünle sınanması halinde, sonuçta spekülatif amaçlı değer yargıları pekiştirilmiş olacaktır sadece.

Figüre yaklaşım, Ayan'ın renk konusundaki tutumunu da açığa vurur bir bakıma. Hiç kuşkusuz, sanatçının çeşitli resimlerinde şu veya bu gerekçeyle tercih ettiği renkleri belirleyip, bunları hangi bağlam ve sıklıkta kullandığını saptamamız pekâlâ mümkündür. Ancak, bu yönde elde edilecek somut (sayısal) verilerden hareketle Ayan'ın sanatçı kişiliğine ışık tutma imkânı pek yoktur; çünkü Ayan'da kendisi için var olmayan rengin esinleyici *(suggestiv)* niteliğinden söz edemeyiz. Ancak, söz konusu çalışmalarda kendi başına anlam taşımayan soyut bir öğenin ön plana çıkması durumunda, yalnız biçemsel bütünlük değil, Ayan'ın yaslandığı teorik model de sendelemeye başlayıp, çok daha farklı sorunlar gündeme gelecektir bu defa. Ayan, tartışmaya açık olan bu sorunu, şimdilik kendi içinde tutarlı bir mantığa bağlama yoluyla alabildiğine açmıştır önünü.

Buraya kadar kısaca değinmeye çalıştığımız olgular gösteriyor ki, içinde yaşadığı zaman dilimi ve imkânlarını bulunduğu çevrenin merceğinden algılayan sanatçının çağdaşlık tasası alışılmışın dışına çıkmaktadır. Çağdaşlaşmayı salt biçime dönük bir araştırma olmaktan ayrı değerlendiren Ayan'ın resminde gerçekliğin anlatısı anlatının gerçekliğine dönüşme sancıları içindedir elbette. Ne var ki, Ayan'ın bu ikilemi aşmak zorunda olduğu söylenemez; çünkü gelişim sürecine göre Türk resmi ele alındığında, bağlı olduğu kuşağın böyle bir ikilemi bütün açmazlarıyla yaşamadan aşması mümkün değildir.

ERDAĞ AKSEL YA DA BİLİNÇ NİTELİĞİNİ İMAL ETMEK

"Tek tek idea'lar kavrayışta mantıki, algılamada mantıkdışıdır."
(Sol Lewitt)

Bilinç niteliği açısından çağdaş resmin nihai amacı, kendisine aracılık eden malzemenin de esasen teşhir nesnesi olduğunu kanıtlamaktır. Resim tarihinde son dört yüzyıl boyunca sancılı bir dönüşümü imleyen bu süreç, tıpkı müzik örneğinde olduğu gibi, sıra heykele geldiğinde geçerliliğini yitirir; malzeme estetiğiyle hesaplaşma tarzı kendiliğinden bir başka yöne kaymıştır burada. Buna göre, ister hammadde (taş, tahta, vb.), ister mamul (demir, cam, vb.) olsun, aracılığıyla dile geldiği malzemenin somut varlığı, heykelde daima önce kendisini sergileme eğilimindeki bir nesne olarak öylece gözümüzün önünde durur. Müzik-

te, malzemenin maddi varlığından soyutlanmaya yatkın başat niteliği, heykelde tersine dönmüştür; ses, uyandırdığı duyguyla kolayca aradan çekilmesine karşın, taş veya bronz sonuna kadar direnir buna. Gerçi kesin sınır çizgisinden söz edemeyiz, ama yine de müzik ile heykelin ayrıldıkları temel nokta, birinin çağrımsal ve uyarıcı, diğerininse betimleyici karakteriyle ön plana çıkmasıdır; en azından, aynı paydayı bölüşseler bile, sahip oldukları ayrıcalıklar değişiktir.

Ne var ki, heykelde tanık olduğumuz imleme olgusu temsilden çok imalat mantığına dayanır son tahlilde; gösterilen, imal edilerek sunulmuştur bize. Bir başka deyişle, yaratıcı etkinlik, malzemenin fiilen yoğrulmasına eklemlenmiştir burada –ilkin mamulat sınıfında yer alır heykel.

Öte yandan, kesme, yontma, vb. edimlerin kökeninde hep aynı şey yatar: Ellenebilirlik; dokunmaya ilişkin olan *(haptisch)*, görselliğin ötesinde, dokunulabilir şeyin kendisidir artık. Bu yönüyle kendisini bize teslim eden her heykel, belli ölçüde erotizmin ilgi alanı içine girer; çıplak vücut hiçbir yerde heykelde olduğu denli tahrik etmez bizi. Resimsel göstergenin imgelem gücüne sağladığı sınırsız devinim özgürlüğüyle ortaya çıkan mesafe duygusu, mermerde şimdi ve burada olmanın baştan çıkarıcılığına bırakmıştır yerini. Ancak, kimi zaman bir sanat eserine yaklaşımda soruna dönüşen bu yakınlık duygusu, aynı yoğunlukta malzemenin somut varlığını da gündeme getirerek, dolaylı ama o ölçüde güçlü bir yabancılaşma olgusunu kendiliğinden ortaya çıkarır; elleyip avuçlayabildiğimiz denli yanımızda olan şey kendisi değildir. Göstergenin sendelemeye başladığı bu aşamada, imlenen nesnenin sahici örneği de *gösteren*'e dönüşerek, algının sorgulanması gündeme gelmiştir ister istemez.

Erdağ Aksel, başlangıçta resimle irdelediği bu sorunsalı daha sonra ısrarla heykele taşıması bakımından ilginç bir örnek teşkil ediyor bizim için. Dayanıklı tüketim mallarını konu alan resim sergisini hatırlayalım; buzdolabı, çamaşır makinesi, vb. beyaz eşyanın aslı ile tuvaldeki fotoğrafik suretini tartışmaya açan Aksel, nesne-resim'den hareketle *gösterilen*'in sahici örneğinin de *gösteren*'e dönüşebileceğini ima etmiştir burada: "Bu resimler, tahta çerçeveye gerilmiş, has Amerikan bezi üzerine sürülmüş astar ve boyadan ibaret, alüminyum çerçeve geçirilmiş resim eşyalarıdır."

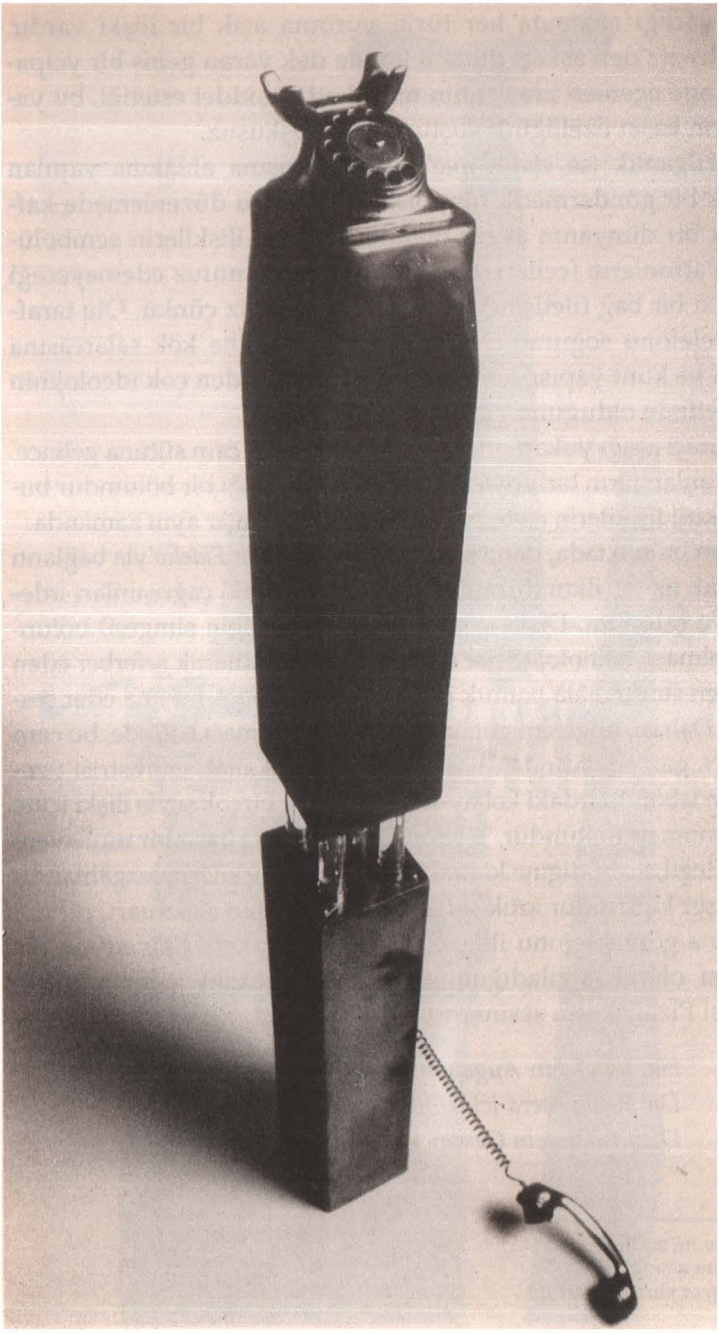
Aslında garanti belgesiyle satışa sunulan bu görüntülerin ardında, resim-eşya'dan çok, ironik bir tavırla eşya-resim'e gönderme yapıldığını kolayca ileri sürebiliriz. Kusursuz yanılsama, aslının yerine geçen görüntü ile görüntüye dönüşen sahici örnek arasındaki kaygan sınır çizgisinin parodisidir Aksel'de.

Heykelin imal edilen bir şey olması bu yaklaşımı büsbütün güçlendirir; gerçek nesne, kendi somut varlığına rağmen, varoluşunun imkânlarını ilkin görüntüde arayıp sınamak zorunda bırakılmıştır çünkü. Ütünün tuvaldeki garanti belgeli görüntüsü ile dolmakalem yahut telefonun bir kavram olarak heykel bağlamında yer alan aslı arasında söz konusu olan ilişkinin görece ve daha ziyade algılamanın ilgi alanı içine giren bir bilinç niteliği sorunu olduğuna dikkat çekilmiştir böylelikle.

Burada, içeriğin (sorgulanan bilinç niteliği) varsıllaşması adına, ait olduğu nesnenin şeklinden soyutlanan bir ilgisiz-biçim arayışı karşımıza çıkmaktadır; biçim, fiilen birlikte var olduğu nesnenin dışına düşmüştür. Telefon, somut varlığına karşın, üzerinde yitirdiği şekli uçuşan bir nesnedir artık. Ancak, ilgisiz-biçim'i, algılamanın kavram/laştırma karşısındaki mantıkdışı yapısıyla karıştırmamak gerekir; burada söz konusu olan şey, algılamanın özgür biçim aracılığıyla yanlışlarını sınayacak denli geniş bir devinim alanına kavuşmuş olmasıdır. İzleyiciye hazır kalıplar (gösterge) sunma yerine, farklı çağrışımlara açık biçimlerden hareketle, kendi bilinç niteliğini sorgulayacağı bir hesaplaşma imkânı verilmiştir böylece.

Aksel'in bu soruna ne denli özenle yaklaştığı, yapıtların adlandırılmasında karşımıza çıkar. Biçimin, gerçekte ait olduğu nesneye karşı çıkıp kopması, hem göstergesi zedelenen o soyut/umsu biçimi -amorph değil!- hem de geride kalan somut kütleyi yeterince boşluğa salıvermiştir zaten; ad, yorumu güçlendiren bir ipucu olmaktan ötürü değil, tıpkı ait olduğu nesnenin üzerinde uçuşan biçim gibi, bağlayıcı hiçbir niteliği kalmayıp; doğrudan doğruya yorumun kendisini -algı içeriği- sorgulama aracına dönüştüğü için önem kazanmıştır.

Kırılgan Komünikasyon'u ele alalım; aslında *Gerilim Nesneleri* adıyla açılan bir sergide alt-başlıktır bu; ama ister sergi başlığı, ister kendi adı olsun, görüntünün söz dilindeki karşılığı ile so-



Erdağ Aksel, *Kırılgan Komünikasyon.*

mut varlığı arasında her türlü yoruma açık bir ilişki vardır. Auschwitz'den askeri dikta rejimine dek varan geniş bir yelpaze içinde egemen ideolojinin temsil ettiği şiddet estetiği, bu yapıtların başat özelliğini oluşturur hiç kuşkusuz.

Kırılganlık ise *status quo*'nun dayanışma ahlâkına yapılan ironik bir göndermedir olsa olsa; telefon, bu düzenlemede kafkaesk bir dünyanın aygıtı olarak, ölümcül ilişkilerin sembolüdür. Patronların (cellat?) arasında kimsenin nüfuz edemeyeceği sımsıkı bir bağ (iletişim) vardır; it, iti ısırmaz çünkü. Öte taraftan, telefonu soğuran duracın (kaide) zemine kök salarcasına güçlü ve kunt yapısı, bu aygıtın belli bir kişiden çok ideolojinin hizmetinde olduğunu göstermektedir bize.

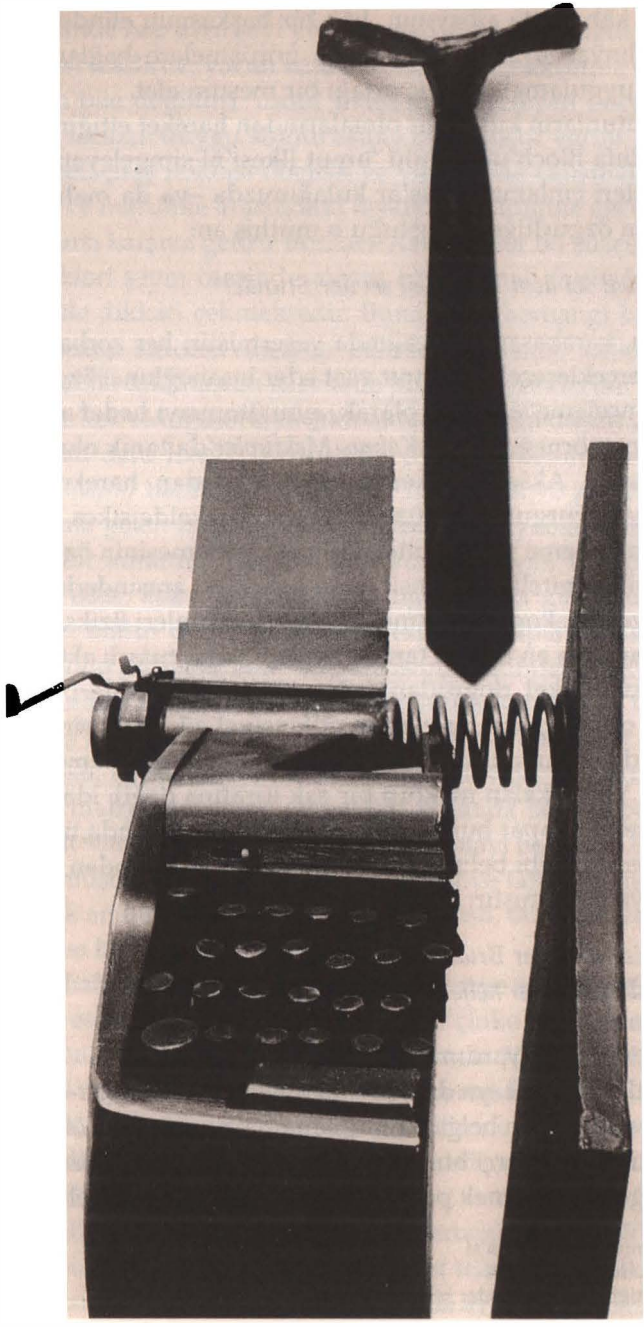
Duracı aşağı yukarı ortalayarak bölen dört cam sütuna gelince, farklı anlamların birbiriyle çelişerek varsıllaştığı bir bölümdür burası –kirli ilişkilerin aleti, bağrında ütopyayı taşır aynı zamanda.

Tam bu noktada, daha sonra dolaylı yoldan *Fidelio*'yla bağlantı kurmak üzere, ilkin düzanlamın güdümündeki çağrışımları irdelemeye çalışalım. Duracın cam'la (kırılabilirliğin simgesi) bölünmüş olması, teknolojiyi her türlü imkânı kullanarak seferber eden egemen sınıfın hâlâ pamuk ipliğine bağlı olduğunu ima eder sessizce. Dahası, imgelem gücünün biraz zorlanması halinde, bu cam tüpleri, gaz odalarından başlayıp, kimyasal silah endüstrisi üzerinden laboratuardaki kobay-insan'a kadar birçok şeyle ilişki içine sokmamız mümkündür. Telefon, bu durumda basit bir muhavere aracı değil, alabildiğine karanlık ve ürkünç ilişkilerin tezgâhlandığı bir şer kutusudur artık –elektrikli iskemlenin aksesuarı.

Buna göre telefonu ilk şekliyle, yani felaketler zincirinin bir halkası olarak algıladığımızda, birden Auschwitzler'in sadık bekçisi Pizarro'nun sesini duyar gibi oluruz:

Ha, welch ein Augenblick!
Die Rache werd ich kühlen,
*Dich rufet dein Geschick!**

*) Ah, bu ne müthiş an!
Hıncımı alacağım,
Çağırıyor alınyazın seni!



Erdağ Aksel, *Yarım Kalmış Mektuplar.*

Ahize, kâh cunta albayının, kâh bir başkasının elinde; mahkûmun alınyazısı bu gizli kapaklı görüşmelere bağlanmıştır –yasadışı uygulamaların suç ortağı bir meşum alet.

Cam sütunların kırılabilir olmalarından hareket ettiğimiz zaman, bu defa Bloch'un o ünlü 'umut ilkesi'ni simgeleyen trompet sinyalleri çınlamaya başlar kulağımızda –ya da mahpuslar korusunun özgürlüğe kavuştuğu o müthiş an:

*Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde!**

Ütopya, karabasanın kucağında yeşermiştir; her zorba rejim, sonuçta gerçekleşecek bir umut vaat eder insanoğluna: özgürlük.

Yine, önceleme *moment*'i olarak, aynı ütopyayı hedef alan bir başka çarpıcı örneğe *Yarım Kalmış Mektuplar*'da tanik oluyoruz. Bu bağlamda Aksel'in işkence veya baskıdan hareketle sıkış/tır/mayı vurgulayan düzenlemeleri, heykelde sıkça başvurulan bir misilleme ya da mütekabiliyet çeşitlemesinin özgün ve belli bir bilinç niteliğini temsil eden örnekleri arasındadır. Hiçbir sanat germe, koparma, itme, sıkma, vb. edimleri fiziksel (mekanik?) yapısına en uygun tarzda heykel kadar tutarlı aktarmaz bize; çünkü heykel, doğrudan doğruya *imal eder* bunları. Aksel, germeyle ortaya çıkan bu yarığın potansiyel gücünde bir direnme, daha doğrusu mutlu sonun kaçınılmazlığını gündeme getirmektedir. Yarım kalan mektup bir aşk itirafına değil, idam emrine gönderme yapar burada; yine *Fidelio*'nun sonunda,tıpkı bir *deus ex machina* gibi beliren Fernando'nun sesi derinden derine duyulmaya başlamıştır:

Es sucht der Bruder seine Brüder
*Und kann er helfen, hilft er gern.***

Gücü yettiğince yardım eder biri ötekine.

Duvardaki kravat -ya da Aksel'in deyişiyle *Kır-Av-At-* zorbadan geriye kalan son belge, tamamlanamayan imzanın öbür yarısıdır bizim için. Gerçi bu yapıtların çok daha farklı yorumlara açık olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür; ama Aksel'in me-

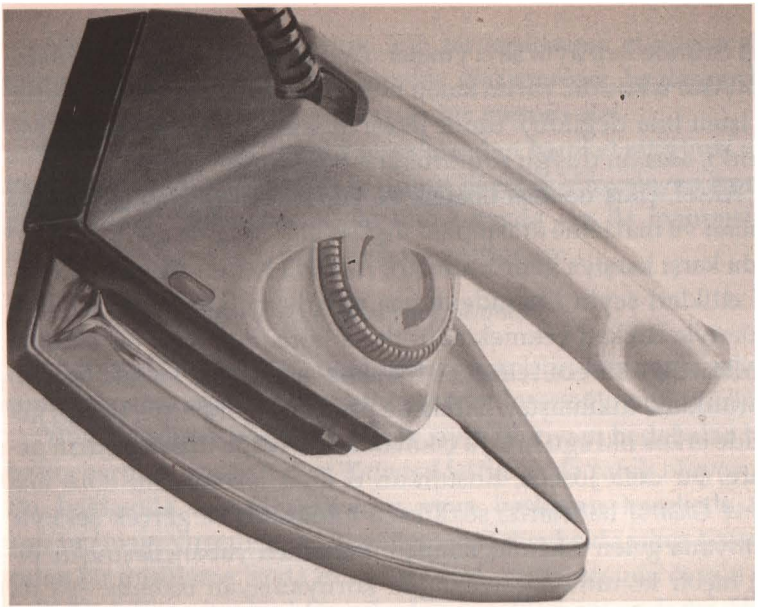
*) Selam bu mutlu gün ve an'a!
**) Kardeş, kardeşin peşinde.
Gücü yettiğince yardım eder biri ötekine.

sajı özünde hep aynı şeyi yineler: Aydınlık, karanlığın bağrındadır. Aksi takdirde, yarım kalan mektubun melodrama dönüşmesi işten bile değildir; 'umut ilkesi'ni simgeleyen önceleme *moment*'i, ansızın duygu sömürüsüne bırakmıştır yerini.

Aksel, çıkış noktası obelisk ve yıldız olan çalışmalarındaysa anlam ve malzeme arasındaki ilişkiyi alabildiğine gerip, tam ortada karşı karşıya getirir bunları. Aslında her iki sözcük de temsil ettikleri şeyin ötesinde ayrıca eğretilemeli *(metaphoric)* nitelikleriyle dikkati çekmektedir. Buna göre, herhangi bir ek bilgi verilmediği sürece, cinsiyeti belirsiz obeliskin, kalkık *(erectil)* durumdaki dikilitaştan hareketle phallus'a gönderme yapıp, genelde erkek olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayağa düşen yıldıza gelince, bu defa Joseph Kosuth'un o ünlü iskemlesini *(One and Three Chairs)* hatırlarız; sözlüksel, fotoğrafik ve gerçek şekliyle yan yana gelen iskemle, sonuçta tamamen yabancılaşmıştır bize; hiçbir konumda gerçekliğini koruyamayan iskemle –ya da tersi. Yıldız, aslen astronominin ilgi alanına girmesine karşın, popüler kültür de bir başarı simgesi olarak (parıldamak?) yeterince sahip çıkmıştır ona –birinde isim, ötekinde metafor. Ne var ki, bir adım daha attığımızda, büsbütün karışmaya başlar her şey; beş köşeli yıldız bir simgedir sadece –alfabedeki gökyüzünün süsü, kardan adamın aksesuarı. Böylece aslı olmayan bir şey ile malzemenin katı gerçekliği arasında beliren boşluk, çoğun salt semantik yaklaşımla doldurulmayı bekleyen bir tuzağa dönüşmüştür usuldan –izleyici için kahve falı gibi yıldız falına bakmak an meselesidir; hatta daha kötüsü, burada uydurma olma şansı bile yoktur yorumun!

Yaldızlı malzeme, yıldız/lığımız/ı tiye alan *kitsch*'in parodisidir esasen; yaldız bile kadmiyum/çinko kaplı demirle kendisinden başkasıdır evvelemirde. *Burada Herkes Yıldız/dır* sloganı *all is pretty*'nin bir başka varyasyonudur; ayrımların sendeleyip, sanat/hayat farklılığının silinmeye yüz tuttuğu bir dünyada, yıldız, yakaya takmayla olabileceğimiz denli sıradan bir şeydir artık.

Dikilitaş ise erkekorgan olup, bir erbeziyle phallus'a geçmesine ramak kalmıştır; bu anlamda erki temsil eden dikilitaş, penisin iktidar sembolü olarak, phallus'la aynı paydayı bölüşmek-



Erdağ Aksel, Dayanıklı Tüketim Malları Sergisi'nden, *Ütü*.

tedir. Henüz desen aşamasında bulunan *Boullion Gibi Taşak Asmak*'ta bu yöndeki bir hazırlığı kolayca görmemiz mümkündür. Gerçekleştiği gün, yine kadmiyum/çinko kaplı demirin ön plana çıktığı bir çalışma; elledığimiz şey, sonuçta bilinç niteliğinin hizmetindeki malzeme aracılığıyla imal edilmiş husyedir çünkü –tıpkı daktilo, kravat, dolmakalem ve yıldız gibi...

SEZAİ ÖZDEMİR YA DA TENDE ODAKLANAN ACI

Sezai Özdemir, ürettiğine bu denli bitişik bir sanatçı kimliğini ele veren resimleriyle önce zora koşar izleyiciyi; örtüşmeyi hazırlayan gerekçenin derinlerde ve çetrefilli olmasından ötürü değil, apaçıklığı yüzünden böyledir bu –bir üslûp olarak zanaat, ilkin kendisine aracılık edeni (dil) soymaktadır burada. Malzemeye çökelen çıplaklığa mahkûmiyet olgusu, *sendeleyen ben*'in son çığlığıdır Özdemir'de.

Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan beden, dünyaya ilişkin yönelimin eğretilemesidir sadece; asıl beden, varoluşumuza aracılık eden *dil*'dir çünkü –teslimiyeti meşru kılan aygıt. Buna göre, karşılıklı etkileşim sürecinde algı ve yaşantı içeriğinin organik bir bütün oluşturması yüzünden bunların temsil edilmesi

doğal bir kendiliğindenliğin uzantısında yer almaktadır tuvalde; figür, bu organik bütünlüğün safiyetini imlemektedir bir bakıma. Gerçi herhangi bir sorgulamaya fırsat vermeyen bu aşırı güven duygusunun, giderek *kitsch* ve naiv resmin ardındaki mantıkla aynı paydayı bölüştüğü söylenebilir pekâlâ, ama Özdemir, şaşılası bir cesaretle, özgünlüğün öbür yüzünde tam da bunların yer aldığını göstermiştir bize.

Bu bağlamda duyusal algının tensel karakteri üzerinde duran Merleau-Ponty oldukça önemli bir noktanın altını çizer: "Sentezi saltık bilinç değil, ete kemiğe bürünmüş özne gerçekleştirir. Böylece görme, insan ve dünya birbirleriyle mimetik bir mübadeleye girişmiştir." Öte yandan, gören ile görünen arasında karmaşık bir cinsel ilişki söz konusu olup, görünende kendisine ait görme yetisinin diğer yönünü tanımaktadır beden: "Algı, gövdenin işleyiş düzeniyle ayrılmaz bir bütün oluştururken, resmin ilgi alanı içine giren şey de, gövdemizde gizli ve hummalı bir biçimde oluşan nesnelerdir." Özdemir'in resimleri, içtenliği kendi bedeni ile dünya arasındaki 'mimetik mübadele' düzleminde irdelemesi bakımından, kendi türünün en yetkin örnekleri arasındadır hiç şüphesiz. Yaratma sürecini yönlendiren itici güç, yürürlükteki estetik ölçütleri peşinen dışlamıştır burada.

Özdemir için dış dünyada olup bitenleri görmenin kökeninde, gündelik algıyla bütünleşen yaşantı içeriğini iliklerine kadar hisseden bir beden-özne yatmaktadır. Gerçi burada belirleyici olan şeyin malzemeyle aşkın bir ruh hali içindeki hesaplaşmadan kaynaklandığını söyleyemeyiz; ne var ki, anlatıya aracılık edenin de kimi zaman sendelemeye açık olduğu sorusu hiçbir şekilde tartışılmamıştır –içerik, anlatım tarzına duyulan bu fütursuz güvene dönüşmüştür ucun ucun. Bir başka deyişle, özgünlüğün ortaya çıktığı alan, yaşadığını yapmanın (resmetmek) ucuzluğuyla ilgisi olmayan farklı bir üretim modelini içermektedir bu resimlerde.

Hiç şüphesiz, sanatçının özellikle yakın çevresinde odaklanan gözleme dayalı yapıtlardır bunlar. Özdemir, hemen hepsi ayaktakımı arasında yer alıp, boğaz tokluğuna yaşayan insanlarla aleni ama o ölçüde usturuplu bir duygudaşlık örneği verir;

çünkü, bir tür arınma duygusuyla özdeşleşen yaşadığı şey, resimde onların temsil edilmesi değil, bu insanları temsil eden üretim etkinliğinin kendisidir –beden-özne'nin sacayağı önce resim, daha sonra kendisiyle karşı tarafa (resmedilen) oturmaktadır. Ancak, bu aşamada özellikle üzerinde durulması gereken asıl önemli nokta, en doğal göründükleri anda bile dışavurumcu bir mizansenin sınırında dolaşan figürlerin, kimi zaman temsili değerinden soyutlanmış renklerle flört ederek, sessizce gerçeküstücülüğün izini sürmeleridir.

Özdemir, gidimli olmayan bir dilde anlatının peşine düşmesine rağmen, malzemenin güçlü direnci karşısında, kendine göre bir uzlaşma yolu bulmuştur sonuçta. Bu bağlamda, figürün gizli bir montajla kotarılmış organik bütünlüğüne, aslına sadakat ilkesinden çok, kurmacanın temsilinden hareketle varılmıştır –figür, tasarıma dönüşmüş modeldir. Öte yandan, bütünüyle kurmaca üzerine inşa edilmiş bir resim olmasına rağmen, ayrıca bunu ön plana çıkarma yolunda hiçbir çabaya tanık olmayız; çünkü yanılsamanın nihai amacı, her şeyin doğal seyri içinde temsil edildiğini doğrulamaktır sadece. Gizli bir ironiye dönüşen çatışkının kökeninde, figür ile figüran arasındaki oynak ilişkinin yattığı görülür; resmedilene doludizgin yönelip, kendisine mal eden Özdemir, sonuçta onun varoluş tarzını tamamen zimmetine geçirmiştir nerdeyse –en azından, o figürü kendi-beni'nde soğurduğu, tartışma alanı dışına çıkmıştır artık.

Figürün montaj tekniğine göre çatılan sözde örgensel yapısı, kulis mantığına göre düzenlenmiş mekânı da usuldan etkilemeye başlar burada –dipyüzey, bütün inandırıcılığına karşın neticede panodur hep. Ne var ki, genelde sıradan beğeniye endeksli bir çözüm, figür (başkahraman/lar) ile çelişmediği gibi, tam tersine, örtük yığışım şemasına dayalı olmanın rahatlığıyla giderek onu da kapsamına alır –atmosfer içeriği, beden-özne'nin duyu çıkışlı kategorik algılamasına bırakmıştır yerini. Görüntünün kendiliğinden semantik bir boyut içerdiği inancı, her aşamada resme egemendir; nitekim, bir tür *basso continuo* gibi, resmedilenin ardında sürekli bu varsayımın nabzını hissederiz –mizansen, bunu pekiştirmek üzere arkadan gelen bir güvencedir sadece. O halde, dış dünyada karşılığı olan (tanınabilir) bir

figürün yeniden üretimi, resim için gidimli dile atılan önemli bir adım olup, her ne amaçla olursa olsun, bunu dışlayan malzeme özünde parazittir. Özdemir, birçok sanatçıyı yıkımın eşiğine götüren bu paradoksal açmazı, kendi resminde sahiciliğin önkoşulu olarak erdeme çevirmiştir handiyse –iletinin özü, bir şeyi dobra dobra söylemektir. Bu, resim yapmaya bir iletişim modeli olarak bakmanın sonucudur hiç kuşkusuz.

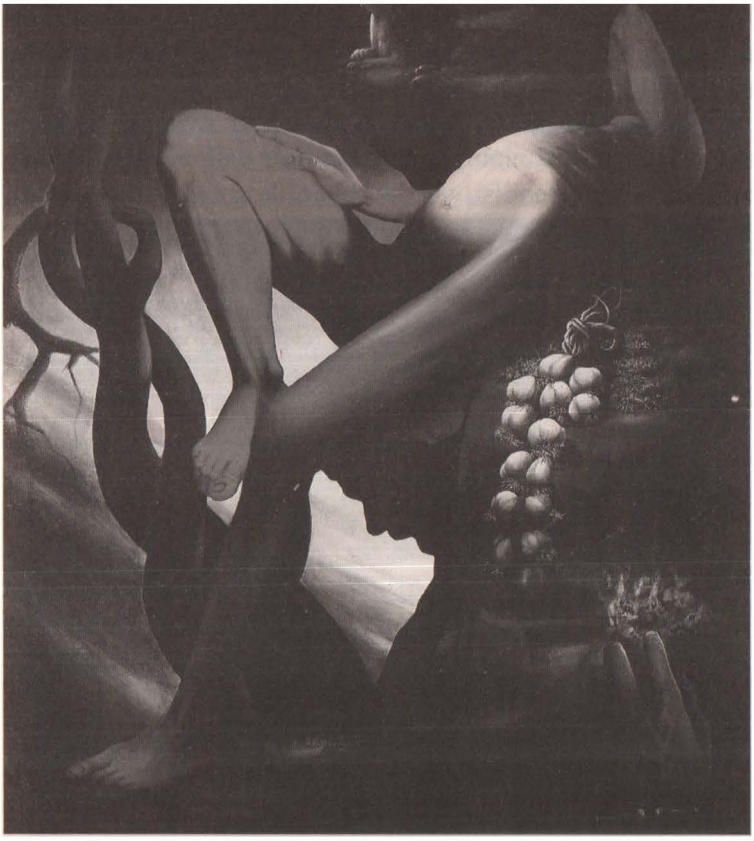
Çiçek Satıcısı'nı (1991) ele alalım. Özdemir, aslında dile ilişkin sorunsalın ön planda olduğu bir örnekte, entelektüel polemiklere ödün vermeksizin, figürün de sentaksla hesaplaşma alanı içine girdiğini göstermiştir bize; hiç değilse, sentaktik kaygının figürü dışlamadığını belgeleyen bir çalışma durmaktadır önümüzde –yanılsama, kendini sorgulayan resme engel değildir. En önemlisi, vurgulanan sorunsalın *Çiçek Satıcısı*'nda yoruma açık bırakılmış olmasıdır. Bir şeyin anlatılıyor olması, gerçek ile gerçekdışı arasındaki ayrımı ihlal eden bir iletiye eklemlenmiştir sessizce. Buna göre, kadının sol arka kısmında yer alan mavi dipyüzeyin ne olduğu sorusuna bir türlü doyurucu cevap veremeyiz; satıcı, hem önünde, hem içindedir o düzlemin –tıpkı, hemen altta yer alan devedikenli sepet, daldaki kedi ve ağaç gibi. Ayrıca, mekâna ilişkin somut bir ipucu da yoktur; izleyici, nerede olduğunu bilmeden bir yerdedir yalnızca. Ağacın, kıvrılıp birbirine dolanarak örgüyü çağrıştıran gövdesi, canlı olmanın ötesinde, dokunma duyusuna yönelik *(haptisch)* uyarıcı bir işlev üstlenmiştir sanki –ağaç, çağrışım yoluyla bulunduğu mekânı tek başına üretirken, dibindeki sepetin doğal uzantısına (tamamlayıcı) dönüşmüştür kendiliğinden. Ayrıca, sepette devedikenine eşlik eden diğer çiçeklerle birlikte, doğanın armağanı ve her türlü art niyetten uzak coşkulu bir hayatiyet taşmaktadır resimden –mutluluk ilkesi, kadının yazgısını gizlemeyen, sağlıklı bir *eudaimonia*'ya bırakmıştır yerini.

Tıpkı çim halı gibi tabana serilmiş doğa, Özdemir'in sıkça başvurduğu motiflerden biridir esasen. Çimenlik, *view-master* oyuncaklarında gördüğümüz türden aşırı bir canlılığı imlerken, her şeyi tozpembeye bulayan gizli bir cıvıltı kaynağı oluşturur inceden inceye. Gökyüzü ise buradaki duygu yeğinliğinin *(euphorie)* öbür yüzüdür –bir yönüyle tekinsiz, diğer yönüyle romantik Western filmleri için boyalı sema perdesi.

Renk, ilk aşamada temsil değeriyle gündeme gelmesine rağmen, çoğu kez süreklilikten yoksundur; çünkü, çok özel durumlar dışında, ait olduğu nesnenin ne doku, ne de başka niteliklerini yeterince yansıtan rengin kendi bağımsız varoluşunu sürdürme yolundaki eğilimi daima ön plandadır. Aynı ilke, ışık için de geçerli olup, aydınlanmanın kökeninde belli bir ışık kaynağı değil, ya rengin kendisi, ya da beyaz ilavesiyle ortaya çıkan



Sezai Özdemir, *Çiçekçi Kadın*, 100 x 140 cm.



Sezai Özdemir, *Prometheus*, 100 x 125 cm.

açık/koyu ilişkisi yatmaktadır burada. Kurmacanın mantığı, temsil edilen figüre dolaylı yoldan müdahale eden bir malzeme gerçekliğine teslim olmuştur; yoruma açık gerilim yahut çatışkı, yanılsama iradesi ile buna ödün vermeyen boyama tarzı arasında baş göstermiştir Özdemir'in resminde.

Şizofreni dizisinde yer alan çalışmalara gelince -örneğin, *Stres Bilezikli Prometheus* (1992)- bunlar da daha önceki yapıtların bir başka açıdan çeşitlemesidir özü itibariyle. Kaçınılmaz bir zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkan bu ürünler, gerçeküstücülüğün Türk resmindeki en halis örnekleri arasındadır hiç

şüphesiz. Özdemir, yaratıcı-yapıt-alıcı (izleyici) üçlüsünde her türlü bağıntının peşinen ihlal edildiği protokolsüz bir *katharsis*'in izini sürerken, özbeöz kendi buluşu olan bir ifade biçimine kement atmıştır burada.

Prometheus'da, beden-özne doğrudan doğruya içebakışın nesnesidir artık. Doğa, öte-dünya'nın sureti olup, butaforcunun deposundan farksızdır. Böyle bir ortamda kavrulup korlanan vücutsa, acınası mahlûkatı imler olsa olsa. Birden, Hades'teki Orpheus'un trajik yakarışını duymaya başlarız:

Ho con me l'inferno mio,
*me lo sento in mezzo al cor.**

Salt yananlamıyla varolan görüntü, bir tür fantasmaya dönüşmüştür kendiliğinden –'resmet-kurtul' ilkesi, Özdemir'in dünyayı bir ilişkiler bütünü olarak görmekten vazgeçmesiyle noktalanmıştır sonuçta. Ayrıca, burada söz konusu olan ifade biçiminde, yoğun yaşantı içeriğini dile getiren tek aracı, şifrelenmiş görüntüdür elbette –hem kendi içinde, hem benzeşiyle.

Özdemir de, her gerçek sanatçı gibi bir dünya sunar bize; davetkâr, ama o ölçüde kabuğuna çekilerek –tıpkı kendi bedenine hapsedilen bir mustaribe yaraşır biçimde.

Bu dünyada Prometheus'un zinciri hep başkalarıdır; sonuçta herkesin kendi gövdesinde mahpushaneye düştüğü bir dünya. Özdemir bunun farkında ve belki de bu yüzden hiç kurumuyor paleti.

*) Cehennemim benimle birlikte,
Kalbimin ortasında hissediyorum onu.

YALÇIN KARAYAĞIZ YA DA KUŞATILMIŞ MALZEMEYLE FÜTUHAT

Yalçın Karayağız'ın resimleri daha ilk bakışta büyüler izleyiciyi; çünkü görünüşüne hapsettiği figürü resmetmek yerine fethetmeye sıvanmıştır sanki. Yanılsamanın ardına çekilen figür için başkaca bir varoluş imkânı yoktur burada; tıpatıp benzerlik, yanılsamanın tuvali önceleme ihtimali bağlamında gizli bir tuzaktan farksızdır –tuvalin ötesine geçelim, yine surettir aslı olan. Buna göre, figüre müdahale tuvalde gerçekleşmez; resim konusu, özünde illüzyona dönüş/türül/müş dünyadır zaten. Resim, sözde temsil ettiği şeyle yer değiştirmeye hazır hale gelmiştir neredeyse; bir başka deyişle, kendi gerçekliğini feda eden resim, imlediğinin yerine geçip, onunla örtüşme (özdeşleşme?) yolundadır usuldan –paradoksun utkusu.

Bu yapıtların başat özelliği, özünde öncü sanata (resim) meydan okuyan bir karşısavı temsil etmeleridir. Karayağız, çağdaş sanata damgasını vuran estetik anlayışa alenen bayrak açıp, geçerli ölçütlerin bütünüyle tersyüz edildiği bir platformda kurmuştur resim dünyasını; tutucu, çağdaş sanattan yeterince nasibini almamış olanların herkesten önce bu resme sahip çıkması biraz da bundandır esasen. Aslının yerine göz dikercesine tuvalde var olan bu nesne-suret'ler karşısında ne ürker, ne de bocalar sıradan izleyici; zira, anlam/landırma/da kaymaya yol açabilecek hiçbir şeye geçit verilmemiştir –duygudaşlık, alı/mlayı/cının aradığını kolayca bulmasıdır. Uzun vadeli olmasa bile, kimse aldığı zevkin bedelini ödemez burada; tanınabilir olanın ustaca yenidenüretimi, resme daha yakından bakıp, görmeyi engelleyen bir tuzağa dönüşmüştür sessizce; zanaatın tekelindeki yetkinlik arayışı, resmin ölüm fermanıdır artık –ters tepen erdem. Ne var ki, tam da bunlar söz konusu resimlerin ayrıcalıklı konumunu pekiştirir; Karayağız, kurallara karşı çıkmak yerine, *dil*'le satranç oynamanın keyfine kaptırmıştır kendisini. Yeni bir dil yaratmanın önkoşulu, dile kayıtsız mahkûmiyetin kabulünden geçer –dil, içten, yani kendi kurallarına rağmen fethedilmediği sürece, her türlü iletişime kapalı bir *biçim/si*'dir sadece.

Öncü sanatta malzeme gerçekliği üzerine kurulu estetik ilke, burada tamamen geçerliğini yitirmiş olup, bu da malzemenin yine temsili işlev üstlenmesinden ötürü, postmodern sanatın belkemiğidir hiç şüphesiz. Postmodern resimde 'bir şey' olarak kendisiyle sınırlı aidiyeti dışlayan malzeme, 'bir şey'in imleyeni olarak karşımıza çıkar; kendi gerçekliğinden vazgeçen malzeme bir kez daha gösterenin buyruğu altındadır şimdi. Burada, özellikle vurgulanması gereken temel nokta, tıpatıp benzerlik veya el becerisindeki (zanaat) maharetin ötesinde, aracı konumunda olanı (malzeme) topyekûn aradan çekmeye yönelik bilinçli tavrın, yaratım sürecindeki tüm uğrak noktalarını yönlendirmesidir. Buna göre, Karayağız'ın öngördüğü resmin, görüntü adına malzemenin ihlali üzerine kurulmuş olduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Ancak, sıradan resimseverin tuzağa düştüğü yer de hep burasıdır; oysa basbayağı bir ütopyanın peşindedir Karayağız; handiyse yok olan malzemenin berisinde, gerçekliğin nes-

ne-suret'te üretimi söz konusudur –kuşatılmış malzeme, aslı görüntü olarak resimde var olanın düzmece gerçekliğidir.

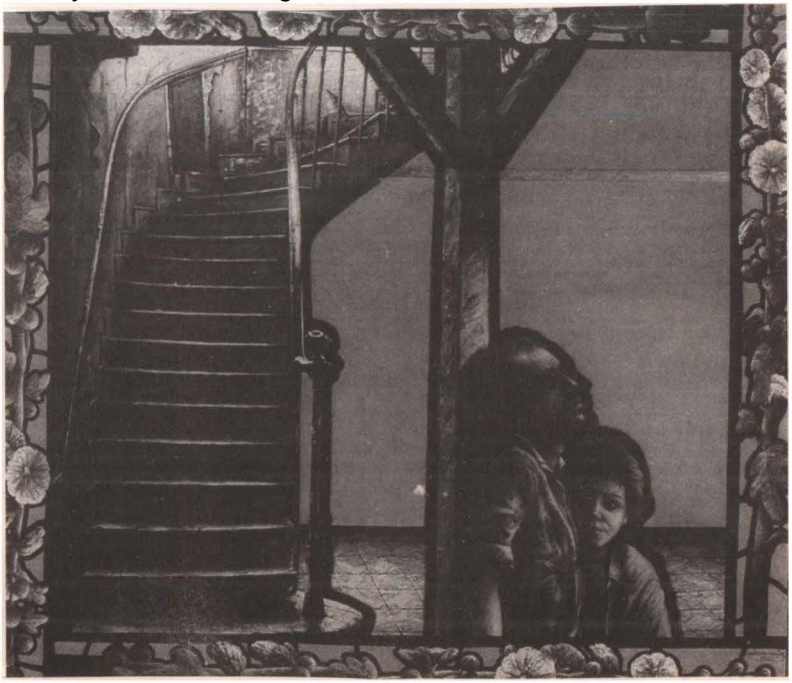
Bu bağlamda *Muzlar*'ı irdelemeye çalışalım: Karayağız, önce kendisi aradan çekilmiştir; görüntünün gerçekliği adına -muzun görüntüsü kendisinden daha gerçektir çünkü- öznesiz bir resim durmaktadır önümüzde. Hiç kuşkusuz, bu örnekte izleyiciyi etkileyen şeyin, belli bir ölçüye kadar el becerisi yahut fotoğrafik sadakatle ilgisi vardır, ama asıl belirleyici olan bir başka yerde karşımıza çıkar: Karayağız, kendisini o denli aradan çekmiştir ki, sonuçta çepeçevre kuşatıldığı boşlukta imlediği nesneden soyutlanan görüntü, giderek kendisine yabancılaşıp, nesne-suret'e dönüşmüştür ister istemez. Buna göre, gizli bir insani olandan uzaklaştırma süreci kapsamında, ucun ucun fizikötesi çıplaklığa mahkûm edilen görüntüyle bambaşka bir noktaya çekilmiştir ölüdoğa. Karayağız için resim yapmak, görüntüyü kendisine teslim etmektir.

Bir adım öteye gidip, *Melankoli-2*'ye baktığımızda, yine aynı yaklaşımın çeşitlemesine tanık oluyoruz –sahanlıkta Romeo ile Juliet'in parodisi ya da bir başka *Love Story*. Karayağız, ilk elde eklektik bir kurguya bağlı kıldığı atmosfer içeriğiyle şaşırtıyor bizi; mor çiçekli vitrayla çerçevelenmiş patetik sahnede, bir yanda kriminolojinin ilgi alanına girmeye aday meşum merdiven, öbür tarafta açıkça poz veren iki mahzun sevgili, derinden derine tiye alınmış *kitsch*'e işaret ediyor ilkin –postmodernizmin cilvesi.

Ölüdoğada özneyi ilga eden Karayağız, bu defa merkezsiz düzenlemeden yana koymuştur tavrını. Ancak, organik bütünlüğe ilişkin yanılsama, tıpkı postmodern resimde olduğu üzere, yine yürürlüktedir. Gerçi burada söz konusu olan şeyin üslûp kopukluğunun giderilmesine yönelik bir ısmarlama ortak payda arayışı olduğunu söyleyemeyiz; ama kurgu aşamasında açıkça hissedilmektedir bu sorunun varlığı –sahne, organik bir bütün olarak kurgulanmıştır *Melankoli-2*'de. Dolayısıyla kurgunun eklektik yapısı, özünde zihinsel nitelikte olup, ne üslûp, ne de yaşantı içeriğinde temellenen dalgalanmaları kapsamına alır; zira kopukluğun özünde sahnelemedeki gizli yığışım mantığı yatmaktadır burada –*splendid isolation*, 'dünya acısı'nın parodisidir düpedüz.

Öte yandan merdiven, sahanlık ve genç çiftin birbiriyle ilgisiz beraberliği imlediğini fark etmekte zorlanmayız. Nitekim, ahşap direk ve ona yaslanan gençlerin içinde bulundukları mekânda çıkartma resimden farksız görünüşleriyle kompozisyona sonradan eklendikleri açıkça belli olmaktadır. Ne var ki, daha tasarım aşamasında resmin organik bir bütün oluşturduğu izlenimi çoğun ağır basar Karayağız'ın çalışmalarında; çünkü üslûp kopukluğuna izin vermeyen üretim tarzı her şeye egemendir –oysa çıkartmanın sorumlusu, hiç kuşkusuz, tasarım aşamasındaki kurgudur.

Kimi zaman figürü çevreleyen kalın kontur (?) burada da karşımıza çıkar ve Karayağız'ın bununla ne ifade etmek istediği basbayağı bir bilmecedir bizim gözümüzde; zira, öngörülen her yorumu kanıtlayacak bir dizi somut ipucu vardır. Nitekim, daha önceki çalışmalar dikkate alındığında, bu örnekte vitray benzeri çerçeveyle bağlantı kurmak pekâlâ mümkündür. Gerçi *Anavarza Kalesi'ne Bakış*'ta olduğu gibi net bir çıkış noktası yoktur, ama yorumun esnekliğinden hareketle *Melankoli*-2 için de ben-



Yalçın Karayağız, *Melankoli*-2, 100x 90 cm., tuval üzerine yağlıboya.

zer yaklaşımın söz konusu olabileceğini unutmamak gerekir; en azından çıkartma figürün (genç çift) güvencesidir bu.

Karayağız öykü anlatmaz; belli görüntüleri birbirine ekleyip, gerisini bize bırakır. Ancak, bu parçalardan her biri ötekinin yananlamını üstlenmeye hazırdır; bundan ötürü, o çekimser kalsa bile, herkes kendine göre bir anlam verip, istediği öyküyü kolayca resme yamar; yanlış yapma ihtimali yoktur nasılsa –görünürde organik bütünlük korunurken, hayatın kendisi *collage* mantığı üzerine oturmuştur usuldan. Resim, belli bir kurguya göre tasarlanmış mizansenin temsili değil, resmedilebilir olan görüntülerin örtük yığışım yöntemiyle toplamıdır Karayağız'da. Tuvale yansıyan hayat, sonuçta zorunlu bir etkileşim sürecinde karşı karşıya gelecek keyfi görüntülerin, imgelemde peşinen harmanlanmış kopyasıdır burada.

Yabancı Cennet-3'teyse bir bakıma kendisini önceleyen çalışmaların özetini görürüz; hatta daha sonra oluşan yapıtlar için de önemli bir kilometre taşıdır bu örnek. Öyle ki, Karayağız'ın yaratıcı kimliğine ilişkin bütün ipuçları olanca açıklığıyla sunulmuştur bize. Cennet, kutsal kitapların müminler için vaat ettiği zevku sefa beldesi değil, Barok sahnesi için düşünülmüş bir dekordur düpedüz –depodaki malzemeyle yetinen sahne tasarımı. Sanatçının bütün ustalığına rağmen, üçüncü boyut yanılsaması, bu dekor cennetle sema perdesi estetiğiyle flört etmektedir.

Karayağız, ne mimari düzeni, ne de üslûbunu kavrayabildiğimiz ucube bir mekân tasarımından yola koyulur ilkin. Nitekim, belli parçaların tek tek somut karşılığı olsa bile, oluşturdukları bütün tamamen kurmacadır –sunak (?) estetize edilmiş pılı pırtı dükkânıdır neredeyse. Buna göre, başta sütun başlığıyla arşitrav olmak üzere, bütün ayrıntıların birbirine ters düşüp, uluorta seçildiği görülür. Cennet, önce bir üslûp karmaşası olarak *yabancı*'dır bize –yığılmış kopuntuların sahte bütünlüğü. Sunağı *pavillon*'dan ayıran sınır çizgisi silinmeye yüz tutmuştur böylece.

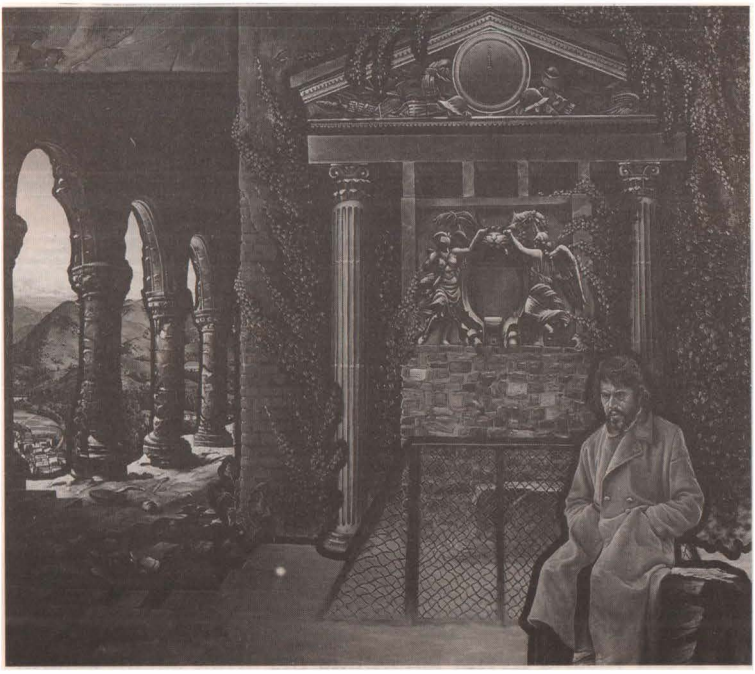
Alınlığın ortasında on ikiyi gösteren saat, sağdaki sütunlar, onların arasından görünen aşağıdaki yerleşim bölgesi, vb. her şey eklektizmin en uç örneğini vermektedir. Karayağız, özellikle bu resimde, bir geçiş/ler ustası olarak karşımıza çıkar; sağdaki sütunlar diğerleriyle aynı zemine oturmasına rağmen daha

yüksekte durur; aynı bölümün en üst kısmına gelince, verebileceğimiz herhangi bir anlam kalmamıştır artık.

Wilhelm von Gloeden'ın *ephebos*'lar için kurduğu düzmece antik Yunan dekoru, burada *M'onteverdi'nin İl Ritorno d'Ulisse in Partia*'sı için üç boyutlu panoya bırakmıştır yerini –turuncu pardösülü Odysseus.

Siyah, kalın kontur, yine bir akarsu gibi kıvrıla kıvrıla resmi kat etmektedir; ama bu kez yüksek gerilimi imleyen fay hattıdır olsa olsa –ya da, panodaki *kitsch* olarak, cennetin topografyasını çıkaran araç.

Yabancı Cennet-3'te en fazla ürperdiğimiz nokta, özünde ötedünyayla bütünleşmesi gereken yanılsamanın, *kitsch*'in parodisi olarak, bu dünyanın gerçekliğine dönüşmüş olmasıdır –üstelik sadece bizim katkımızla. Karayağız, kuşattığı malzemeyle geri çekilirken, ardında bıraktığı boşluğa hep birileri düşüyor –doldururken doldurulduğunu fark etmeden...



Yalçın Karayağız, *Yabancı Cennet-III*, 170 x 42 cm.

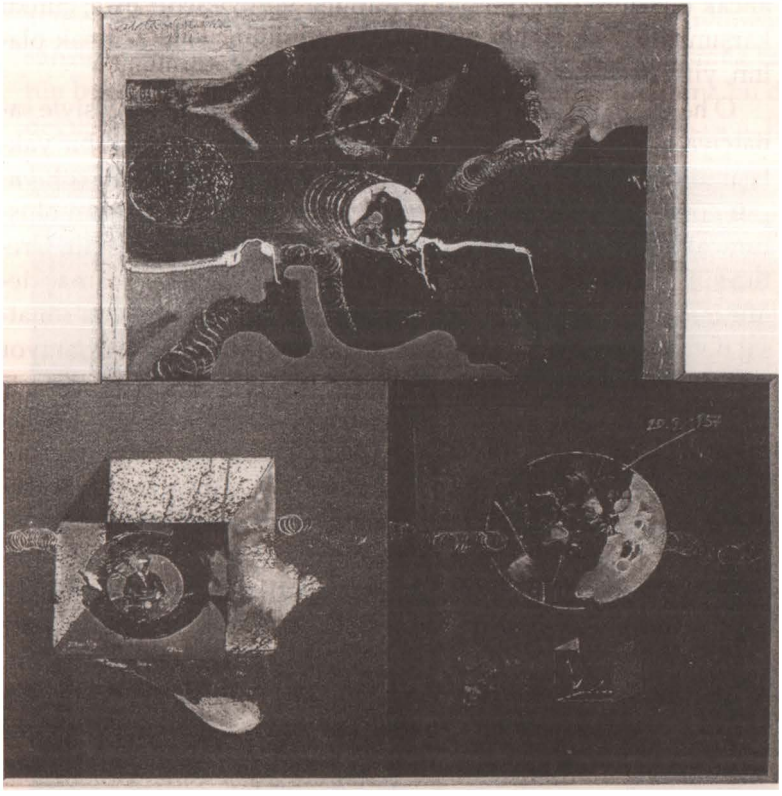
ALP TAMER ULUKILIÇ YA DA GERİLİMİN ÖYKÜSÜ



Yaşantı içeriğiyle bütünleşen atmosfer resminin temel özelliği, sahicilik bağlamında tanıklığı dışlamasıdır. Bir başka deyişle, bilinçli, düşünülerek benimsenmiş bir tavrın ürünü değildir atmosfer resmi. Bundan dolayı, gözleyen ile gözlemlenen arasındaki ayrım silinmiş, görünür dünyaya ilişkin seçme ve düzenleme ilkesiyse tamamen iç gözleme dayalı sentaktik kaygıların gündeme gelmesine yol açmıştır sonuçta; *amorph* yapı ile tanınabilir figür yan yanadır artık; çünkü resmin *oluş (genesis)* sürecini yönlendiren başat eğilim dikkate alındığında, bu ikisi bir ve aynı şeydir özü itibariyle. Var olan her şeyi bir alev dalgası gibi yalayıp geçen yaşantı içeriği karşısında özgürlük istemi kendiliğinden güvenceye alındığı gibi, kimi zaman bunu da aşmakta-

dır resim. Öyle ki, bu aşamada *bulunmuş* bir şey bile değildir özgünlük; *yapılan*, ben'in kendine teslim olmasıdır sadece.

Korku, acı, şiddet, coşku, nefret, vb. temel yaşantı içerikleriyle sınırlı duygu/lanım yelpazesi içinde üreten bir sanatçı, *nolens volens* sahici olanı yakalamak zorundadır; bu türden yaşantı içeriklerine tanık olunmaz, yaşanır çünkü. Öte yandan, böyle bir yaşantı içeriğine tekabül edecek şeyin gidimli dilde karşılığı yoktur; ya da en azından bu yönde bir zorlama varsa, gereç estetiğinin -yahut sanat yapıtında söz konusu olan iç mantığındışlanması sonucu düpedüz *kitsch*'dir ortaya konan şey.



Alp Tamer Ulukılıç, *Soyutlamalar*, 50 x 70 x 85 cm., 1989.

Aslında, sanatçının kişiliği ile yapıtları arasındaki örtüşmenin mutlak uyum içinde bulunduğu her yapıtta, belli bir ölçüye kadar yaşantı içeriğinin varlığından söz etmek mümkündür pekâlâ. Gelgelelim, bütün tartışılabilirliğine karşın, bu yöndeki uyumun kanıtlanmış olması da bir yere götürmez bizi; hatta buna yönelik çabaların, klasik övgü söylemi kapsamında, yinelenmenin tuzağına düşmüş olması çok daha güçlü bir ihtimaldir. Yine yaygın bir kanıya göre, yapıtında kendisini ortaya koyan sanatçı en büyük övgüyü hak etmiştir. Ne var ki, olmazsa olmaz koşulunu bir erdem gibi ileri süren bu yanılgı, sanatçının 'kendi beni'yle yapıtı arasındaki uyumun ne denli güvenilir olduğu sorusuna da herhangi bir açıklık getirmekten uzaktır. Nitekim, sanatçının psikolojik kimliği bağlamında, en yakın dostluklar bile ancak birtakım varsayımlar için ipucu vermektedir bize; çünkü karşımızdakinin ruhsal yapısından ne denli emin olursak olalım, yine de kapalı bir kutudur 'başkasının beni'.

O halde, yapıtında kendisini ortaya koyduğu gerekçesiyle sanatçıya sahip çıkma yönündeki eğilim çarpıcı ama kof bir yaklaşımdır temelde. Önemli olan, sanatçının kendisinden çok yapıtı gözetip, onun (resmin) -kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturacak biçimde- varoluş koşullarına zemin hazırlamasıdır. Üretim sürecine kendiliğinden sızan ben, hiçbir zaman tek amaç değildir sanatta; aksi takdirde, yaratıcı ile yapıtı arasındaki sanatsal denetimin güvencesi olan uzaklığa gölge düşmüş, yaşanıyor olma adına her şey rastlantının tekeline bırakılmıştır.

Alp Tamer Ulukılıç'ın resmine bu belirlemenin ışığında baktığımız zaman ilginç bir örnekle karşılaşıyoruz. Böylesine yoğun bir 'dünya acısı'yla bütünleşen resmin yaratıcısı için iki seçenek var önümüzde: a) bu resimlerde dile gelen yaşantı içeriği ile sahibi arasındaki mutlak örtüşme sebebiyle Ulukılıç şizofreninin eşiğindedir; b) Ulukılıç'ın, sahiciliğinden kuşku duymadığımız, ama yalnızca resimlerinde süren bir başka dünyası vardır. Birinci seçenek, yaşadığını yapıyor olmanın fiyakalı etiketini içermesine karşın yine de pek inandırıcı görünmüyor; hiç kimse böyle bir hayata tahammül edemez çünkü. Diğeriyse farklı bir bölünmeyi getiriyor beraberinde. Bir gereksinim sonucu bu resmi yapmaya yönelen kişi ile günlük yaşantının zorunlu kıldığı pratik davranış kalıpları arasındaki kopukluk, onun -

çifte standartla ilgisi olmayan- biri gündelik sıradan işlerde, ötekiyse resimde devam eden çifte hayatı olduğuna işaret ediyor. Belki de en büyük dramı bu; resim ile *homo sociologicus*'un varlık alanı arasına sıkışıp kalan benliğin trajik bölünmesi. Resmindeki gibi olamıyor; çünkü bu denli ileri gitmeye hakkı yok; ama resim, kendi varoluşundan kaynaklanan acıya katlanma yolunda bir tür garanti sübabı Ulukılıç için.

Hiç kuşkusuz, bütün bu verilerden yola çıkarak Ulukılıç'ın, çağımızda örneklerine sıkça rastladığımız uyumsuz sanatçılardan biri olduğu söylenebilir kolayca. Ne var ki, uyumsuzluk belli bir ruhsal tepkinin ötesinde, öncelikle bilinçli bir tavır almayı, dünyaya bakış açısına ilişkin bir seçme iradesini imlemektedir son çözümlemede. Kurulu düzenle yıldızı barışmayıp, bu sürtüşmeyi aydın olmanın kaçınılmaz bedeli olarak gören insandır uyumsuz sanatçı. Ulukılıç, biraz zorlama da olsa, böyle bir yaklaşımla bütün bütüne bir başka platformda irdelenebilirdi belki, ama bu da değil; onda tanık olduğumuz tipik bir *outsider* kimliği esasen. En



Alp Tamer Ulukılıç, *Tersyüz*, 130 x 150 cm.

azından Camus'nün altını çizdiği başkaldırma edimiyle hiçbir ilgisi bulunmuyor: "Başkaldırma edimi hem katlanılmaz bulunan bir haksızlığın kesinlikle yadsınmasına, hem de bulanık bir hak kesinliğine, daha doğrusu başkaldırmışın kendi haklılığı izlenimine dayanır." Ulukılıç, öngördüğü bir seçenekten hareketle var olana karşı çıkmıyor; varoluşun kendisi katlanılmaz bir şey ona göre: müzmin mustarip. Katıldığı birçok yarışmadan ödül aldığı halde sonuçta eli boş çıkıyor hep; çünkü zorla ressamlığa itildiğini düşünecek denli her şeyden kuşkulu; *horror vacui* dışarıda değil, gövdesine hapsolmuş bir boşluk sanki; sadece resim yaparken ayrımına varıp taşıyabildiği bir yük altında eziliyor durmadan. Dolayısıyla, bir resimden ötekine uzanan resim-içi hayatıyla gündelik etkinliği birbirinden apayrı şeyler. Böyle bir durumdaysa dış dünyayla olan ilişkisinde sürekli sendeleyen bir diyalog, bir kopukluk var daima. Aramızdaki yalnız; ancak, keyfini sürmek üzere benimsenmiş bir yalnızlığa gönderme yapan *splendid isolation* değil bu; o da tedirgin bundan, ama harekete geçecek güçten yoksun. Kısa ve yoğun bir çalışma dönemine sıkıştırıyor çoğu yapıtını; çünkü hayatı resminin gözdağı altında.

Ulukılıç'ın kimlik yapısıyla ilgili olarak kısaca vurgulamaya çalıştığımız bu özellikler, onun mutlak biçimde yaşantı içeriğine bağımlı resim dili açısından önemli bir ipucu vermektedir bize. Ulukılıç, dış dünyadan edinilmiş izlenimlerin yansıtılması yerine, tamamen kurgusal nitelikte olanın uzantısındaki algı içeriklerinin üretimine yönelmiştir tuvalde. Figür, tüm tanınabilirliğine karşın, hem temsil ettiği şeyin karşılığı olarak *(deformation)*, hem de kendini var eden rengin *nesne*'ye dönüşmesine sağladığı imkânla *(abstraction)* her an dağılıp parçalanmaya hazırdır burada. Ulukılıç'ta karşılaştığımız gerilimin resimdeki sentaktik karşılığı, çözülmüş biçim ile resmin gereç estetiği bağlamında yöneldiği nesneleşme eğilimi arasındaki diyalektik ilişkidir temelde. Buna göre, tanımakta güçlük çekmediğimiz figür ile *amorph* yapılar kesintisiz bir etkileşim içindedirler birbirleriyle. Üstelik yalnızca figür/mekân ilişkisinde değil, figürün kendi içindeki parça/bütün bağıntısında da hep aynı ilke geçerlidir. Trençkot, onu taşıyan gövdeden; gövde, organlarından; organlar da birbirlerinden bağımsız bir varlık alanı içinde yan yana gelmiş gibidirler Ulukı-

lıç'ta. Öyle ki, parça bile kendisine karşı sorumlu değildir artık. Bir oturuşta çırpıştırıldığı izlenimi bırakan kendi portreleri bunun en çarpıcı kanıtıdır; ağız veya burun, ancak ait olduğu bütünün bağlamından sezinleyebildiğimiz bir renktir bu resimlerde.

Hiç kuşkusuz, Ulukılıç'ın yapıtlarında göğüslemek zorunda kaldığımız en büyük sorun, atmosferin bu denli yoğun olması sonucu salt öznel izlenimin ifade edilmesine yönelik semantik çözümlemenin, giderek düzenlemeye ilişkin yargı istemini bütünüyle gölgeleme eğilimidir. Öyküden kaçındığı oranda biz gidermeye çalışıyoruz bunu. Fal gibi baktığımız tuvalde korku, acı ve şiddetin öykü ağırlıklı yorumunu yaparken, resmin bir seyir nesnesi olarak bizim dışımızda bulunduğu bilincinin geçici rahatlığı, itiraf etmekte güçlük çektiğimiz gizli bir *katharsis*'e işaret ediyor elbette. Aslında her şey tuvalde somutlaşan bir anlık ürpertiden ibaret; ne fazla, ne eksik; ama kimse kayıtsız kalamıyor gördüğüne; çünkü ne denmek istediği sorusuna mutlaka bir öykü uydurabiliyoruz kendi yaşantı içeriğimize göre. Üstelik rahatsız edici olsa bile, bir meta olarak evcilleştirilmiş şiddet bu; dilediğim an tersini çevirebilirim resmin. Böylece resmi değil, kendimi anlatıyorum sonuçta. Eleştiri için büyük tuzak; doğru. Ancak, hiçbir sanatçı eleştirmeni kollamak üzere tuval başına geçmiyor ki! Ulukılıç, kendisi için yaptığı resimde beni bana tanıtıyorsa bundan fazlasını istemeye hakkım yok herhalde.

Örneğin, Ulukılıç'ta şu bir türlü beraber olamayan insanları ele alalım; kimi hüzünlü, kimi kriminolojik bir gerilimin eşiğindedir çoğu kez; gerilimin doruğa ulaştığı noktada dondurulmuş bir an. Geçerli veya değil, ancak bu trajik kesiti sebep ve sonuçlarına göre kurgulama dürtüsü derhal imgelem gücümü harekete geçirip, bir öykü uyduruyor kendiliğinden. Doğal olarak, duyu organlarının güdümündeki algı içeriğinden belleğimde ne kalmışsa öykü de onun izini sürüyor elbette. Öykü tamamlandıktan sonraysa bu resimler o, onlar da bu resim oluyor artık. Demek ki, bir başkasına ait yaşantı içeriği nitelik değiştirip, öznel algılama sürecine müdahale edebilen bir uğrak noktasına dönüşmüştür bu aşamada. Kestirmeden söylenecek olursa, sanat aracılığıyla iç dünyamızın varsıllaşmasından başka bir şey değildir bunun adı. Ulukılıç, bize bu anlamda katkıda bulunabilen az sayıdaki ressamlarımızdan biridir hiç kuşkusuz.

MUSTAFA HORASAN YA DA FANTASMANIN EŞİĞİNDE

Mustafa Horasan'ın resimleri sanrı ile gerçek arası, tuhaf, açıklamakta güçlük çektiğimiz bir dünyanın izini sürer. Gizli bir heraldik amblemden fırlamış izlenimi veren bu eciş bücüş figürler karşısında ilkin duraksarız; yılgı, çağanoz gibi yaratıkların yer aldığı bu garip dünya usulca şenliğe dönüşmüştür sanki.

Var olmanın bedeli ona katlanmaktır, ama bunun farkında olan yoktur burada; daha doğrusu, biz düşünürüz onların durumunu. Horasan, işte tam bu noktada aradan çekilir; izleyici, kusursuz bir ikilemle karşı karşıyadır artık. Anlamı, görünen (figür) değil, sentaks yönlendirmektedir; ya da en azından sentaktik kaygının utkusuyla sonuçlanan bir çatışma söz konusudur daima. Öyle ki, Horasan'ın resmi düpedüz bu çatışkıya

borçludur varlığını. Dolayısıyla, resmi ayakta tutan sağlam yapı, anlam ile sentaks arasındaki karşılıklı yalanlamanın ürünüdür son çözümlemede; paradoks, özgünlüğün güvencesi olarak, bu resmin yazgısıdır.

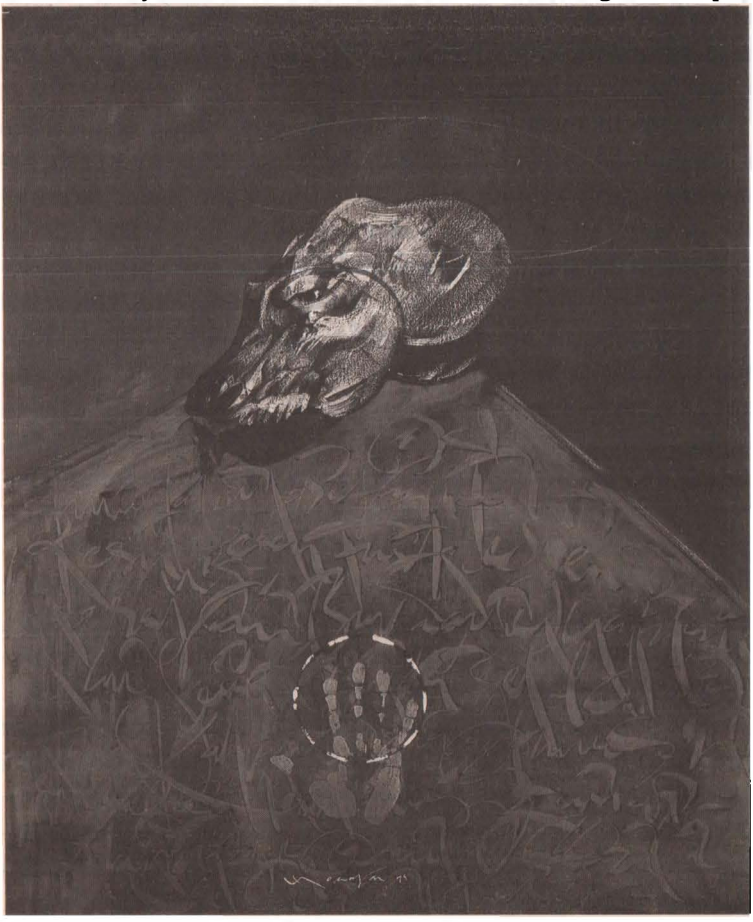
Horasan'da, her şey kafkaesk bir yaşantı içeriğinin güdümündedir esasen; bitmeyen bir iletişim kopukluğu içten içe kasıp kavurmaktadır bu yaratıkları; hatta daha ileri bir aşamada, iletişim kopukluğunun bile muhatabı olmayacak denli varoluşları tehlikeye düşmüştür bunların; rahmin değil, yeryüzünün armağanıdır prematüre olmaları; herkes acınası bir kukladır bu dünyada. Horasan için deforme etmenin yegâne amacı, vurgulanan kötürümlüktür. Her sakatlığın ucunda, kendi gövdemizde sürgün hayatı yaşamak yatar.

Horasan'ın resimleri, kurgusal bir podyumda sahnelenen bu sürgündür çoğunlukla; figür ise bu kasvetli ortam için sadece taşıyıcı bir zemindir; aracılık ettikleri şey çoktan kendilerini aşmıştır. Öte yandan, bedensel özürlü bu yaratıklarla ne dereceye kadar aynı türü paylaştığımız sorusuna bir türlü doyurucu cevap veremeyiz; çünkü kendilerini aşan bir gerçekliği temsil eden *insansı* olabilecekleri kaygısı sürekli zihnimizi kurcalamaktadır; canlı bile olsa, çoğunun gizli podyumda bir atlıkarınca figüründen farkı yoktur. Şenlik, acı ve maskaralardan oluşan karmakarışık bir dünya sunulmuştur bize. Ne var ki, anlam/landırman/ın yaslanacağı zeminde ortaya çıkan bu belirsizlik, sonuçta salt sentaksın dolduracağı boşluğun güvencesidir aynı zamanda. Bütün çarpıcılığına karşın Horasan'da görünen (algıya açık) figürün aradan çekilerek, yerini sentaktik ilişkilere bırakma eğilimi çok daha ağır basmaktadır –figür, aracılığıyla var olduğu malzemeyi (renk) yaşantı içeriğinin aktarılması hizmetine vermiştir.

Bu bağlamda, Horasan'ın belli bir ölçüye kadar tonlu geçişle oylumlamaya açık görünen resimlerinin ardında asıl belirleyici olan şey, hiç kuşkusuz, dokuda özgül değeriyle varlığını sürdüren renktir. Işık ise, hem yönü, hem de gölgeyle arasındaki ilişki bakımından -gölge, ışığa düşebilir!- rengin bu özgül değerini figürlerin tek başına varoluş tarzına taşımaktadır ucun ucun. Böylece, malzeme estetiğinden kaynaklanan yaşantı içeriği kar-

şısında, öyküleme yönündeki hissedilir eğilim kendiliğinden ağırlığını yitirmiştir.

Hangi konuda olursa olsun kendi fiziksel varlığına mıhlanan figür, tıpkı bir torso yahut karyatid gibi, önce gerçek varlığı, yani neyi temsil ettiği konusunda kuşkuya düşürür bizi. Uzuvlar arasında ne orantı, ne de uyum söz konusudur; bu yüzden yer cücesi ile Beberuhi arasında gidip gelen bu figürlerin soytarı bile olamayacak denli düşkün olduğu inancı hep ağır basmaktadır. Onların kendine özgü ve bambaşka kuralları olan dünyasında bize sadece izlemek düşer; görmek, peşi-



Mustafa Horasan, *Kafamın Tası*, 90 x 110 cm., 1994, tuval üzerine akrilik.

nen konumlar arasındaki farklılığı, yani yabancı olduğumuzu kabullenmektir burada.

Öte yandan, deri ile giysinin birbirine dönüşmesi yüzünden, dokunmaya ilişkin her şey bu yaratıklara yabancıdır; dokunsalar bile aralarında tensel iletişim yoktur. Ayrıca, biçimsel açıdan, figürün kendi içindeki organik bütünlüğüne rağmen, hiçbir zaman protez uzuvların toplamı karşısında olduğumuz gerçeğini değiştirmez bu. Yine de, böylesine kasvetli bir ortamda, Horasan'ın malzemeyle hesaplaşma süreci daima ön sırada yer alıp, her şeyi yönlendirmektedir. Buna göre, sentaks, ısrarla kendi iç dünyasına kapanmış figürün karşısına, *euphorie*'ye endeksli bir yaşantı içeriğini temsil etmek üzere çıkar son tahlilde. Rengin, etki gücünü arttırmak için, tamamlayıcı karşıtıyla birlikteliği, giderek gizli ve o ölçüde garip bir şenliğe çevirmiştir bu sıkıntılı ortamı.

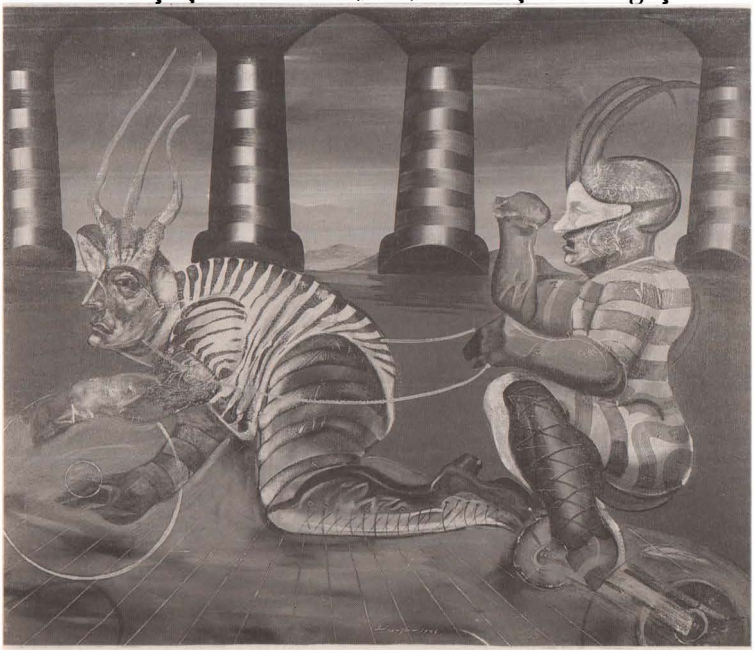
Horasan'da içerik, görünen öyküye (anlatılan) karşın, tamamen sentaksla hesaplaşmanın ürünüdür; bu yüzden, algılanabilir olanın ürkünçlüğü daima arka planda kalır; başat atmosfer, gizli bir *eudaimonia* özleminden başka bir şey değildir esasen. Ayrıca, iki veya daha fazla kişinin bir araya gelmesi halinde, her şey törensel bir havaya bürünür; oyun, sergilenen monologa bırakmıştır yerini; aslında herkes, birbirinin yüzünde boşluğa dikmiştir gözünü –kimsenin, direşken tavırla bakmaktan öte mecali kalmamıştır çünkü. Aslında, bir diyalog ya da herhangi bir iletişim beklentisiyle birbirine bakan yoktur bunlar arasında; bizim bakıyor olmamız onların varoluşu için yeterlidir. Düşkünlüğün estetize edilmiş dramı, usuldan seyirlik nesneye indirgemiştir bu yaratıkları –canlı olup olmadığını bile kestirmekte zorlandığımız kukla-soytarılar.

Aslında bu *insansı*'ların en büyük sancısı, yazgının kendilerini hapsettiği vücuttan bile yoksun olmalarıdır; bundan ötürü ne türler arası, ne de cinsel kimliğe ilişkin belli bir sınır çizgisi söz konusudur bu *sui generis* dünyada. Burada özenle altı çizilmesi gereken nokta, Horasan'ın figürlerinde farklı cinsel kimliğin olmayışı değil, cinselliğin ya bütünüyle yılgıya yenik düşmüş olması, ya da bu farklılığı dışlayan bir sapkınlığın izini taşıması-

dır. Gerçi hiçbir somut ipucu yoktur elimizde, ama böylesine ilençli bir atmosferin kökeninde öncelikle sapkınlığın yer aldığına kesin gözüyle bakabiliriz hiç çekinmeden –eros, sadece sapkın hazzın güdümündedir bunlar arasında.

Bütün bunlara ilaveten, rengin düzenlemeye ilişkin öğeler arasında öncelikli bir yeri olmasına karşın, boşluk imgesinin de buna katkıda bulunmaktan geri kalmadığını görürüz. Boşluk, salt mekânla ilgili bir sorun olmanın ötesine geçmiştir Horasan'da. Bunun sonucunda, mekânla bağıntılı olarak, perspektif ve ışıktan başlayıp, yerçekimine kadar varan bir dizi öğenin yanılsamayla ilişkisi kendiliğinden kopmuştur. Horasan'ın figürleri, koordinatları belli bir mekân (alan) içinde yer almazlar; tuval yüzeyine, tıpkı bir çıkartma gibi öylece serpiştirmiştir onları. Dolayısıyla, yan yana veyahut iç içe de olsalar hep başka yer ve zamandadır bu figürler.

Öte taraftan, dipyüzeyin daima özgül değeriyle verilen renkle özdeşleşmesi sonucu, ön/arka ilişkisinde geçerli olan



Mustafa Horasan, *Zebra Postlu Adam ve Sahibi*, 130 x 150 cm., 1994, tuval üzerine akrilik.

mantık, ister istemez, 'suret perdesi'ni hatırlatır bize; belli ölçüde figüre eşlik eden oylumlama iradesine gelince, sonucu değiştirmez bu; figür, ilkin kendi siluetidir. Hiç şüphesiz, burada bir zorunluluk söz konusudur öncelikle; çünkü içinde yer aldığı boşlukla organik bir ilişkiye girmeyen her figür, son tahlilde kendi çevrelemine (kontur) hapsedilmiş bir biçimdir sadece. Ancak, bütün bunlar son derece dolaylı yoldan gerçekleşir Horasan'da; nitekim, oturulan yerin (podyum, şilte, zemin, vb.) üzerinde arkaya doğru daralarak uzayan çizgiler, figürün kendi içinde oylumlamayı dikkate alan genel eğilim ve buna benzer birtakım özellikler, hiçbir şeyin doğrudan verilmediğini gösterir bize; coşku ile ürperti arasında gidip gelirken, tanık olduğumuz yegâne şey, karanlık bir dünyada düzenlenmiş törensel şenliktir. Belli ki, bir şey yapmaktadır bu *insansı*'lar, ama asla anlayamayız ne olduğunu.

Horasan, bu özgül dünyanın temsilinde oldukça sınırlı bir aksesuar listesiyle yetinir; lamba, tekerleğin çeşitlemeleri (motosiklet, tekerlekli iskemle, vb.), değişik başlıklar (külah, bere, vb.), karyola, şilte, kafes ve başta kuş ile köpek olmak üzere bunlara eklenen bir dizi hayvan; ortaya çıkan, her şeyiyle kendisine yeten bir dünyadır sonuçta –gerilim, seyirlik bir oyundur bundan böyle. Horasan, *dünya acısı*'na sınırdaş bir gösteriye davet etmiştir bizi; figür, dış dünyadaki karşılığını değil, ondan hareketle ifade edilemeyeni imler burada. Külahlı soytarı yahut kötürüm, elbet önce kendine gönderme yapar; ama asıl gösterilen, yani herkesin öznel yaşantı içeriğine göre gördüğü şey, o sürecin bittiği yerde başlamaktadır. Horasan, sentaktik ilişkilerin ağırlıkta olduğu bir görme modeli sununca, açıkça algıladığımız şeyler (figür) ifade ile anlam arasına sıkışıp, kendiliğinden ağırlığını yitirmiştir artık.

Gerçi bu resimlerde belirleyici olan, hiç kuşku yok ki, ifade üzerinde odaklanır son çözümlemede; çünkü her sahici resmin başat özelliği, anlamın (görünen) ardındaki dile getirilemeyenin ifadesine yöneliktir daima. Ancak, Horasan'ın resminde şiddetli bir gerilime bağlı olarak gelişir bütün bunlar; *ne* ve *nasıl* alabildiğine uç noktalara çekilip, her an patlamaya hazır bir atmos-

fer taşıyıcısına çevirmiştir resmi; eciş bücüş yaratıkların sıkıntısı, hep bu *ne* ve *nasıl* arasındaki etkileşim sürecinde somutlaşıp, burada etkisi altına almaktadır bizi; böylesine inandırıcı olmalarını da, bir bakıma buna borçludurlar hiç kuşkusuz.

Horasan, çoğu sanatçının belli bir deneyim sonrası ve nispeten geç yaşta ulaştığı yetkinlik düzeyini neredeyse daha ilk adımda yakalamış olması bakımından, kendi kuşağı içinde önemle izlenmesi gereken birkaç isim arasında yer alıyor; zor bir sınav var önünde, çünkü aşmak zorunda olduğu engel kendisi, ve epey yüksek.

"Temel eğitimini sahne yönetmenliği dalında görmüş bir kişinin bunca ısrarlı şekilde resimle hesaplaşması çoğu kimseye tuhaf gelebilir. İlk elde doğru görünen bu kaygı, soruna sahneleme işleminin mantığı açısından bakıldığında yersizdir oysa; çünkü rejisör için anlamdan görüntüye ulaşma çabası, resim yorumunda tersine çevrilmiştir sadece.

Çağdaş teknolojinin ulaştığı yetkinlik düzeyi, giderek soyutlaşan göstergeler dünyasında her gün biraz daha şaşkına çevirir insanoğlunu. Görmek, göstergeyi tanıyıp anlamlandırma yolunda, aydın olmanın kaçınılmaz gereğidir bu düzende. Dünya, sürekli yeniden kodlamamız gereken bir göstergeler evreninden farksızdır artık.

Görmeye çalışan bir kişinin ilgi alanı hiçbir zaman salt görüntüler dünyasıyla sınırlı değildir; bir müzik veya metni görmek de en azından resim kadar heyecan ver/ebil/ir bize. Nitekim, Mahler'in herhangi bir senfonisini sahneleyen koreograf ile Goethe'yi ramp ışığına çıkaran yönetmenin yaptığı da son tahlilde budur. Bir görüntüde çözmek zorunda kaldığımız şifre ne denli karmaşıksa, imgelem gücümüzde yeni bağlantılara imkân vermesi bakımından hakkında konuşup yazma imkânı da o denli fazladır; zor olan, düz (saydam) görüntüdür.

Bir resmi yorumlamaya kalkışan kişinin en büyük güvencesi, sahici yanlışlar yapmayı peşinen göze almasıdır. 'Sırdaş Görüntüler' bütünüyle bu rizikonun ürünüdür."

sırdaş görüntüler

mehmet ergüven



agora kitaplığı • 155

ISBN 978-9944-916-71-4

kültürel çalışmalar • 12

20 YTL

www.agorakitapligi.com

KİTAP
2008
KB 040383 VAT